

Universidade Nova de Lisboa

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Ecole doctorale Europe latine et Amérique latine - 122

Thèse de Doctorat

Doutoramento

Études du monde lusophone

em Estudos Portugueses especialidade
de Literatura Comparada

Adília Cristina Ferreira Castro MARTINS DE CARVALHO

**Leitura das margens nas obras de
Maria Velho da Costa e Teolinda Gersão**

**Lecture des marges dans les œuvres de
Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão**

650 p.

Résumé / Resumo

Directrices de Recherche / Orientadoras

Mme. le Professeur Catherine DUMAS
Professora Doutora Isabel ALLEGRO DE MAGALHÃES

Date de soutenance / Data de defesa
16 mars 2010 / 16 de Março de 2010

Jury/Júri

Mme. Isabel ALLEGRO DE MAGALHÃES
Mme. Ana Luisa AMARAL
Mme. Maria Graciete BESSE
Mme. Catherine DUMAS
M. Daniel-Henri PAGEAUX

Professora Doutora, Universidade Nova de Lisboa
Professora Doutora, Universidade do Porto
Professeur, Université de Paris IV - Sorbonne
Professeur, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle
Professeur émérite, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle

Cette étude prétend observer, dans les ouvrages de deux écrivains contemporains de littérature portugaise, Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão, comment leurs personnages, fondamentalement féminins, habitent des espaces physiques, sociaux et mentaux qui se présentent comme marginaux. Le critère de sélection des Auteurs est intimement lié au fait qu'elles écrivent en mettant en évidence un lieu - occupé par les personnages féminins - qui de marginal devient central. La localisation de ces personnages dans des marges et centres variables selon leurs parcours individuels, fait de la représentation spatiale une coordonnée importante pour leur compréhension. Ceci invite à une analyse de l'espace extérieur configuré dans le paysage, et de l'espace intérieur objectivé dans la maison en tant que lieu privilégié de l'écriture pratiquée par les protagonistes. Nous trouvons dans ces œuvres un axe de la marginalité qui dépasse celui de la spatialité : dans le sens de lieu opposé à un centre – périphérie à laquelle l'être féminin a toujours été condamné/renvoyé/limité, (in)volontairement pendant des siècles – dans le sens de révolte en réaction contre l'exclusion subie par l'être féminin, et aussi dans le sens que lui a été donné par Julia Kristeva de « refuge de la jouissance », condition de possibilité de une « transcendance laïcisée »¹.

Nous observons de multiples formes de transgression opérées par des personnages féminins qui semblent approcher un projet de rupture avec l'ordre social et symbolique dominant et centralisateur. Ce projet semble être dirigé par une intention de déconstruction de la relation de force instaurée. Notre propos est de montrer comment ces personnages résistent à la répression millénaire exercée sur eux et simultanément récupèrent leurs identités – à travers des pratiques symboliques qui leur permettent l'accès à la subjectivité, et

¹ “Les différents marginalismes, de sexe, d'âge, de religion, d'idéologie représentent, dans le monde moderne, ce refuge de la jouissance, une sorte de transcendance laïcisée.” Julia Kristeva, “Le temps des femmes”, in *Revue 34/44 : Cahiers de Recherche de Sciences des Textes et Documents*. N° 5, [Hiver] 1979, p. 14

à travers l'invention d'un langage propre à exprimer leurs expériences du corps et de l'intersubjectivité². La motivation sous-jacente de ce travail est d'analyser les configurations des paysages, les traces des archétypes et les réflexions sur l'écriture qui prennent une dimension marginale périphérique. Cette dernière est paradoxalement révélatrice d'une quête identitaire stimulée par une vitalité centrale visant à déstabiliser dichotomies et dualismes réducteurs.

Ce regard souligne la place prédominante des marges dans les œuvres de Maria Velho da Costa et de Teolinda Gersão et conduit à un système d'oppositions qui tend à orienter la présente analyse vers une pensée dualiste et hiérarchisée. Malgré notre intention de libérer cette étude de l'influence d'une logique d'oppositions binaires - impliquée par l'utilisation des termes « marge » et « centre » - nous reconnaissons la nécessité de cet appareil conceptuel pour nommer ce que les textes des Auteurs exhalent : la revalorisation de ce qui est méprisé ou considéré comme secondaire ou accessoire, l'inversion des hiérarchies et l'instabilité des centres et des marges. Cette étude, développée dans un mouvement oscillatoire entre les oppositions classiques d'acceptation et de refus, d'identité et d'altérité, de centre et de marge, est tissée dans la difficulté d'ouverture d'un chemin interprétatif qui puisse les dépasser. C'est la difficulté énoncée par Jacques Derrida³ : « écartier finalement tous les concepts philosophiques de la tradition, tout en réaffirmant la nécessité de recourir à eux, au moins sous rature »⁴. Nous voulons montrer que le rôle

² Cf. *Ibidem*, p. 9.

³ « Déconstruire l'opposition, c'est d'abord, à un moment donné, renverser la hiérarchie. Négliger cette phase de renversement, c'est oublier la structure conflictuelle et subordonnante de l'opposition. (...) Cela dit – et d'autre part –, s'en tenir à cette phase, c'est encore opérer sur le terrain et à l'intérieur du système déconstruits. Aussi faut-il, par cette écriture double, justement, stratifiée, décalée et décalante, marquer l'écart entre l'inversion qui met bas la hauteur, en déconstruit la généalogie sublimante ou idéalisante, et l'émergence irruptive d'un nouveau « concept », concept de ce qui ne se laisse plus, ne s'est jamais laissé comprendre dans le régime antérieur. » Jacques Derrida, « Positions » [entretien avec Jean-Louis Houdebine e Guy Scarpetta], in *Positions*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 57.

⁴ Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*. Tome II, nouvelle édition augmentée, Paris, Galilée, 2003, p. 11-12.

central joué par les marges dans ces ouvrages sert le projet déconstructionniste de défaire les oppositions et d'inverser la position traditionnelle de commande des termes qui s'opposent.

La notion de paysage, matière de la première partie de cette étude, s'articule avec celle d'archétype (et de relation archétypique) marginal et d'autoréflexivité, notions traités respectivement dans la deuxième et troisième parties, à travers - une coordonnée commune - l'espace envisagé dans les trois aspects suivants : le physique, le social et le mental. Le mot « espace » est ici utilisé pour sa richesse métaphorique, plus précisément pour sa capacité à remplacer une définition qui échappe : mot instable, mais potentiel - comme ses analogues lieu ou errance - souvent employé dans le domaine littéraire. Les paysages configurés dans les textes, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*⁵, *A Árvore das Palavras*⁶ e *Das Áfricas*⁷, se trouvent dans une marge physique par rapport au centre occupé par le sujet - Auteur, narratrice, personnage - qui les construit. Le paysage peut être considéré comme un espace marginal qui se trouve dans une périphérie créée par la distance nécessaire au regard du sujet. Par conséquent, celui-ci est condamné à ne jamais l'intégrer⁸. La vue, indispensable à la perception du paysage, sépare irrémédiablement le sujet qui voit de l'étendue vue ; mais simultanément, la subjectivité du Sujet, constructeur du paysage, est projetée dans ce lieu inventé par le sujet lui-même.

Les archétypes de l'Amazone, de la Sorcière et de la Folle, dans lesquels les personnages féminins se retrouvent, notamment celui qui donne son nom au roman *Maina Mendes*, actualisent leur exclusion du cercle social en les renvoyant vers les marges périphériques que peuvent être la nature sauvage ou l'asile psychiatrique. Les rapports

⁵ Teolinda Gersão, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Lisboa, O Jornal, 1982.

⁶ Teolinda Gersão, *A Árvore das Palavras*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.

⁷ José Afonso Furtado e Maria Velho da Costa, *Das Áfricas*. Lisboa, Difusão Cultural, 1991.

⁸ "Le lieu est ce qui m'ancre dans un espace et qui l'ordonne, tandis que le paysage suppose un déplacement hors du lieu pour mieux le contempler d'un certain point de vue. (...) Alors que je peux vivre et marcher dans un lieu, je ne peux pas marcher dans un paysage (du moins dans la langue française)." Céline Flécheux, "La Vague est-elle un paysage ?", in *Le Paysage et la question du sublime*. Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 141.

complexes entre mères, pères et filles/fils, visibles dans les œuvres des deux écrivains, remarquables dans le roman *Casas Pardas*, seront, dans la deuxième partie, étudiés au troisième chapitre intitulé « Filiations Marginales », à travers un regard psychanalytique sur les figures mythiques d'exclusion - Œdipe, Électre, Antigone -, modèles relationnels alternatifs à ceux traditionnellement considérés comme « normaux ».

La notion d'autoréflexivité au sein des récits fictionnels *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*⁹ et *Casas Pardas* donne à voir une marge du texte, « à côté » de ce qui serait censé être le contenu de l'œuvre, un lieu marginal par rapport au centre traditionnellement occupé par la diégèse. La réflexion critique sur le procédé d'écriture au sein de l'œuvre peut être vue comme une marge dans la mesure où elle tend vers l'ineffable mobile de l'acte d'écrire, sans lequel l'œuvre ne voit pas le jour, prenant simultanément sa place. Nous remarquons que les réflexions des Auteurs sur le procédé d'écriture, projetées sur leurs personnages écrivains, affichent un dispositif qui permet la construction d'un espace intérieur, intime, fréquemment objectivé dans la maison. La création de cet espace mental réservé à l'autoréflexion au sein de la maison, lieu privilégié de l'écriture, permet la projection du « Je » dans une périphérie d'observation et d'auto-observation destinée à ceux qui écrivent. L'espace de l'écriture est déterminé par une intériorité marginale : l'écrivain est exilé du tourbillon de la vie sociale évoqué à distance. Le lieu de l'écriture vue comme périphérie est mis en perspective par la question autoréflexive, fréquemment posée par les écrivains et résumée par Virginia Woolf : l'acte d'écrire instaure-t-il une rupture avec la vie ou, au contraire, l'écriture est-elle condition de vie ? L'étude de l'autoréflexivité dans les œuvres de ces Auteurs implique une approche des textes attentive à la quête identitaire du sujet qui écrit et s'écrit, en tenant compte des différents plans auteur/narrateur/personnage, souvent entrecroisés, notamment dans l'écriture de Maria Velho da Costa. Les paysages,

⁹ Teolinda Gersão, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. Lisboa, O Jornal, 1984.

archétypes et autoréflexivités configurés dans les marges, rendus centraux par l'invention et l'écriture, acquièrent visibilité et sens, et sont ainsi revalorisés par les Auteurs.

Ancrée dans une approche phénoménologique, concentrée sur l'écoute attentive de ce qui se manifeste, menée par un mécanisme d'associations rhizomatiques, cette lecture souligne échos, récurrences et symptômes de fixations dans les textes de Maria Velho da Costa et de Teolinda Gersão. Le projet de ce travail a été de montrer, clarifier des réseaux d'images et expressions constantes, « obsessionnels » dans les œuvres choisies. La répétition et la reproduction de motifs et « obsessions », surtout dans les textes de Maria Velho da Costa, révèle une réécriture continue du « même ». Si les répétitions apparaissent comme des détails dissimulés dans l'ensemble des ouvrages, leur récurrence manifeste leur importance, d'ailleurs corroborée par leur présence dans *O Livro do Meio*, texte à caractère confessionnel assumé. Nous n'ignorons pas que même l'autobiographie peut poursuivre une intention fictionnelle ; mais l'objectif de cette approche ne concerne pas la véracité des faits. Elle concerne la mise en évidence des coïncidences et répétitions dans les textes divers de l'écrivain, qu'ils soient ou non de caractère fictionnel. Notre lecture repose sur l'idée que toute interprétation ou reconstruction du réel est fictionnelle, en tant que résultat « d'un sens unique » inventé – parmi une multiplicité de sens possibles – et attribué soit par le sujet qui raconte/écrit, soit par celui qui l'écoute/lit. Pour Linda Hutcheon, « La fiction est évidemment fiction; la vie aussi, comme nous l'a montré Borges, est d'ordre fictif, est de notre propre fabrication »¹⁰.

Nous avons voulu souligner les multiples formes de dire « le même », formes parfois très semblables - et même répétitives chez Maria Velho da Costa, aussi bien dans les textes à caractère fictionnel, confessionnel que scientifique : *Português, Trabalhador, Doente Mental*, par exemple, affiche son caractère scientifique. Notre intention n'a pas été de

¹⁰ Linda Hutcheon, "Modes et formes du narcissisme littéraire", in *Poétique*. N° 29, 1977, p. 92.

vérifier la correspondance du texte avec le réel, mais de remarquer la coïncidence entre les multiples configurations prises par la parole de l'Auteur, coïncidence révélatrice, à notre avis, d'«obsessions» bien présentes dans les textes. Ce trait « obsessionnel » est apparu de façon plus évidente dans les nombreux passages des textes de Maria Velho da Costa à propos de l'enfance, des rapports entre mères et filles et pères et filles ou de la manifestation de la folie. L'apparition des mêmes motifs prend, néanmoins, des formes très distinctes au sein de l'œuvre de Teolinda Gersão. L'écriture confessionnelle, intentionnellement fictive ou non, est presque absente dans l'œuvre de Teolinda Gersão, à l'exception de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes: Diário*, un journal fictionnel. Ceci forge une marque distinctive de l'ouvrage de Maria Velho da Costa lorsque celle-ci laisse soupçonner la dilution des frontières entre l'art et la vie, malgré l'apparition fréquente de l'aphorisme : *L'art n'est rien à la vie*¹¹.

D'une façon générale, ce sont les questions suscitées par la lecture des ouvrages qui ont déterminé la recherche et l'utilisation des instruments théoriques. Ainsi l'appareil théorique a été engendré par notre interprétation des appels du texte. Le principe méthodologique adopté est ancré dans une écoute attentive et hospitalière des multiples significations du texte, au moins de celles qui retentissent en nous. Les appuis théoriques sont identifiables tout au long de notre lecture ; néanmoins, nous tenons à préciser que, pour l'élaboration de la première partie, l'approche du paysage de Michel Collot et Alain Roger a été déterminante. Les composantes théoriques qui, d'une manière constante, ont orienté cette étude appartiennent au vaste appareil critique féministe, et sont fréquemment distinguées par la dénomination « Critique Française ». Nous avons surtout fait appel à Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray et Annie Leclerc pour leur pensée sur la quête identitaire féminine au delà du phallogocentrisme. Les travaux d'Adrienne Rich et de Sara Ruddick se sont avérés

¹¹ *A arte não é nada à vida*. Phrase récurrente dans les plus récents romans de Maria Velho da Costa. (*I*, 174 et *M*, 200). Toutes les traductions en français des extraits des œuvres cités sont de notre responsabilité.

précieux par leurs approches de la spécificité d'une culture féminine, positivement revalorisée notamment par un autre regard sur des sujets comme la maternité et la proximité femme-nature, présents dans tous les romans du *corpus* de cette étude. Notre lecture des œuvres de Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão, dans son propos de déstabiliser centres et marges, a privilégié les sources d'inspiration de la théorie *Queer* : la pensée de Derrida et celle de Foucault. La pensée de ce dernier sur la folie est surtout mise en dialogue avec une certaine façon de traiter ce sujet présente dans l'œuvre de Maria Velho da Costa.

La question de repérer dans les ouvrages de Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão l'émergence d'une écriture féminine n'a pas particulièrement dirigé cette étude. En revanche, la forme séduisante, diverse, prise par les personnages de sexe féminin inventés par des écrivains-femmes – lorsqu'elle participe à la construction d'une identité multiple en cours – est devenue un critère de sélection du *corpus*. Parmi l'abondante production de fiction littéraire d'auteurs portugaises à partir de la deuxième moitié du XXème siècle et surtout après la Révolution du 25 avril 1974 (notamment après les années 80), le choix de Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão obéit à un critère d'affinité et de goût. Ce critère d'esthétique littéraire, nettement subjectif, repose sur la croyance profonde en l'affection comme instrument épistémologique valide : « l'implication émotionnelle, même l'amour, est une ressource intellectuelle et non un obstacle pour la compréhension »¹². Notre choix a aussi été influencé par la reconnaissance de la critique et du public¹³. La question de la

¹² “emotional involvement, even love, is an intellectual resource for the understanding, not an impediment to its operations.” Donna Perry, “Procne’s song: the task of feminist literary criticism”, in *Gender /Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. Edited by Alison Jaggar e Susan R., New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1989, p. 300.

¹³ Maria Velho da Costa a reçu plusieurs prix au long de sa carrière littéraire. Presque tous ses titres ont été récompensés. L'Auteur a notamment reçu le Prix de l'Association Portugaise d'Écrivains pour le roman *Irene ou o Contrato Social*, en 2000, et la distinction la plus élevée dans le cadre de la littérature lusophone, avec l'attribution du Prix Camões en 2002. Teolinda Gersão a reçu deux fois le Prix de la Fiction du Pen Club pour les romans *O Silêncio* et *O Cavalo de Sol. A Casa da Cabeça do Cavalo* lui a valu, en 1996, le prix de l'Association Portugaise d'Écrivains pour le roman. La même association lui accorda en 2002 le grand Prix du conte, « Camilo Castelo Branco », pour *Histórias de Ver e Andar*. Elle a été aussi récompensée par le Prix de la Critique de l'Association Internationale des Critiques Littéraires, en 1999, pour le récit *Os Teclados*. Teolinda

légitimité d'une thèse bâtie sur un discours émotif perméable au discours des Auteurs et adressé à l'institution universitaire – fondée sur un code rationnel d'inclinaison opératoire¹⁴ – nous a habitée tout au long de ces années d'étude. Accepter de côtoyer le risque de cette question nous a menée à interroger les textes à partir d'un versant intuitif et à inventer une interprétation unique, parce que nôtre, des œuvres de Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão. Nous avons ainsi frayé un chemin de « libération » gnoséologique qui rappelle celui que suggère Hélène Cixous :

[...] il s'agit de faire le saut. Passer du royaume de la logique à celui de l'évidence vivante. Perdre l'assurance pour gagner la vérité. D'un coup. Le truc de la foi. Le truc: la chose dont on ne trouve pas le nom. [...] Un des premiers savoir-vivre est celui qui consiste à *savoir ne pas savoir*, non pas à ne pas savoir, mais à savoir ne pas savoir, à ne pas se laisser enfermer dans un savoir, à savoir plus et moins que ce que l'on sait, à savoir ne pas comprendre, sans jamais se situer en deçà. Il ne s'agit pas de n'avoir rien compris, mais de ne pas se laisser enfermer dans la compréhension¹⁵.

La légitimité d'une approche comparatiste de deux paroles aussi différentes que celles de Maria Velho da Costa et de Teolinda Gersão, s'est d'abord avérée fragile, mais la pensée d'Hélène Cixous selon laquelle : « Un des premiers savoir-vivre (...) consiste à *savoir ne pas savoir* » met en lumière un chemin entre les textes de ces auteurs.

Développer une étude sur des écrivains féminins portugais contemporains, dont l'individualité littéraire et les univers thématiques et stylistiques se sont manifestés dans la seconde moitié du XXème siècle, a constitué un des critères du choix de Maria Velho da Costa (reconnue dès les années 60) et de Teolinda Gersão (reconnue dès les années 80). Si le

Gersão a vu en 2008, la sixième édition de son roman, *A Árvore das Palavras*, publié par la première fois en 1997.

¹⁴ Par « opératoire », nous entendons l'institution universitaire comme lieu dominé par la langue du sujet qui compose le monde et le fait tourner, en accord avec les mots de Françoise Collin: "Langue de maîtrise et d'appropriation. Langue à prétention universelle parce qu'elle fait émerger de la complexité du sensible la solitude de l'abstraction." Françoise Collin, "Polyglo(u)ssons", in *Le Langage des femmes: Les Cahiers du Grif*. Coll. Complexe Poche, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 20.

¹⁵ Hélène Cixous, *L'Heure de Clarice Lispector*. Précédé de *Vivre L'Orange*. 2^{ème} éd., Paris, Éditions des Femmes, 1989, p. 134 e 147-148

critère chronologique de production artistique n'a pas été privilégié pour la sélection du corpus, il a néanmoins été pris en compte. Ainsi, les œuvres étudiées en détail sont apparues dans une des quatre dernières décennies du XXème siècle, et leur étude constitue le panorama d'une certaine production littéraire féminine à partir des années 60 au Portugal. Deux moments seront spécialement ciblés : d'une part, la fin des années 60 et les années 70, avec l'analyse des romans de Maria Velho da Costa publiés en 1969, *Maina Mendes*, et en 1977, *Casas Pardas* ; d'autre part, les décennies 80 et 90, à travers l'analyse du texte *Das Áfricas* et la création littéraire de Teolinda Gersão, dont les premiers ouvrages, notamment *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* et *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, ont été publiés pendant les années 80. *A Árvore das Palavras*, son dernier roman à ce jour, a été publié dans la dernière décennie du XXème siècle. Bien que cet ensemble d'ouvrages ait été écrit pendant les quarante dernières années du XXème siècle, les diégèses se situent dans un temps antérieur à la Révolution du 25 avril. Nous n'incluons pas dans cet ensemble le texte *Das Áfricas* et le journal fictionnel, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. Le régime dictatorial qui sert de toile de fond à ces romans nous a semblé plus favorable à une mise en lumière contrastive des centres et marges.

Les deux premières parties de cette étude sont pour l'essentiel dédiées respectivement à chacun des Auteurs. La première est dominée par l'analyse de deux œuvres de Teolinda Gersão marquées par le thème du paysage : *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* et *A Árvore das Palavras* ; tandis que la deuxième partie est principalement consacrée à l'univers de Maria Velho da Costa à travers l'analyse de deux romans, *Maina Mendes* et *Casas Pardas*, analyse faite à la lumière de certains archétypes et filiations qui se révèlent marginaux. L'intégration dans la première partie du texte de Maria Velho da Costa, *Das Áfricas*, est justifiée par l'occurrence capitale de la notion de paysage dans son tissage. La déconstruction de cette notion opérée par le texte affirme paradoxalement un modèle

historique et socialement construit. L'intérêt manifesté dans les ouvrages pour la question postcoloniale a été encore considéré comme critère de sélection du *corpus* de la première partie. Cet intérêt émerge d'une façon plus évidente dans le roman de Teolinda Gersão, *A Árvore das Palavras*, et dans l'ouvrage hybride, *Das Áfricas*, qui associe littérature et photographie. En outre ces deux œuvres dénoncent encore la situation politique et sociale résultant du régime dictatorial de Oliveira Salazar que les deux écrivains ont subi. L'intégration du roman *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* dans la première partie de cette étude se justifie aussi par la présence du regard postcolonial sur la réalité politique à l'origine de la guerre d'Outremer. Le fait que ces Auteurs traitent des phénomènes historiques marquants de leur époque (la dictature, la révolution du 25 avril 1974 et le colonialisme) ne constitue pas en soi un trait d'originalité ; au contraire, il révèle une préoccupation partagée avec des écrivains de cette génération¹⁶.

En ce qui concerne le *corpus* spécifique de la deuxième partie, si le choix de *Maina Mendes*, roman fondateur de l'œuvre littéraire de Maria Velho da Costa, est justifié par les archétypes qui émergent au fur et à mesure de notre lecture, le choix de *Casas Pardas* est lié à l'importance donnée aux relations familiales dans le roman. La *Maison*¹⁷ de Mary, héritage de ses parents, représentative d'un patriarcat décadent, et la *Maison* d'Elisa, symbole de son émancipation, permettent l'analyse de filiations qui se révèlent marginales, « pardas » (grisâtres, ni noir ni blanc).

¹⁶ À propos de la récurrence de ces sujets dans la fiction portugaise contemporaine, observons l'ironie avec laquelle Luísa Costa Gomes démarre son roman épistolaire, *O Pequeno Mundo* (Círculo de Leitores, 1988), remarquée par Maria Graciete Besse. Le récit commence par avertir le lecteur d'un ton provocateur qu'il ne trouvera dans ce texte aucune évocation du 25 avril, ni aucune référence à la guerre coloniale. L'Auteur met le lecteur au défi, dans ces conditions, d'adhérer à la lecture de l'œuvre. Cf. Maria Graciete Besse, *Littérature portugaise*. Coll. Les écritures du Sud, Aix-en-Provence, Édisud, 2006, p. 91.

¹⁷ Les *Maisons* qui donnent le titre au roman ont été objet de diverses interprétations. Nous signalons ici seulement leur importance, en tant que chapitres, dans la structuration du récit. À l'exception de *A Terça Casa*, pièce de théâtre dans le roman, chaque chapitre est consacré à la maison d'une des trois, personnages principaux, Elisa, Mary et Elvira.

La troisième partie, particulièrement synthétique, privilégie le dialogue entre les deux textes à partir des questions posées par leurs personnages-écrivains. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* et *Casas Pardas* véhiculent des voix autoréflexives à propos de la genèse de l'écriture. Les réflexions sur la liaison intime entre l'écriture et l'espace intérieur, la maison - notamment celles d'Elisa et de l'écrivain du *Diário*/ journal fictionnel - nous rappelle une autre parole autoréflexive paradigmatique, celle de Marguerite Duras, qui met en évidence la relation entre la maison et l'écriture, en soulignant l'importance de l'espace intérieur, intime dans l'émergence et le développement de la parole écrite.

Dans la première partie consacrée à l'étude du paysage, nous procédons à une analyse distincte de chacune des œuvres des deux Auteurs ; dans la deuxième partie nous avançons vers un dialogue entre les personnages de différents textes de Maria Velho da Costa. Ce dialogue, qui débute dans le deuxième chapitre de la deuxième partie, progresse dans le troisième chapitre vers un dialogue entre les voix des deux Auteurs. Finalement, dans la troisième partie au caractère conclusif, est mis en scène un dialogue entre les œuvres des deux écrivains. Ce dialogue initié dès le deuxième chapitre de la deuxième partie a comme intervenants principaux *Maina Mendes* et *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, *A Árvore das Palavras* et *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão. Indépendamment de l'attention détaillée portée aux titres qui composent le *corpus*, sont aussi cités, quand le raisonnement le demande, d'autres œuvres signées par les écrivains-femmes étudiées. Ce qui à première vue peut sembler une juxtaposition se révèle comme un ensemble textuel dont la lecture latérale, oscillante et pendulaire éclaire constantes et convergences thématiques dans les œuvres de ces deux écrivains.

La première partie de cette étude consacrée au Paysage dans les œuvres de Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão étudie dans chacun de ses trois chapitres les romans de

Teolinda Gersão *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* et *A Árvore das Palavras*, ainsi que le texte de Maria Velho da Costa, *Das Áfricas*.

Si, dans une première approche, les paysages littéraires émergent dans l'espace physique à la marge du sujet qui les construit, dans une lecture plus attentive, nous vérifions que ces compositions d'éléments naturels et humains peuvent être considérées comme des projections de l'espace social du sujet qui les voit, selon ce qui ressort des constructions et déconstructions paysagères présentes dans les textes de Teolinda Gersão et de Maria Velho da Costa. Dans *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, la mer élément naturel si présent dans la mémoire et l'identité collectives du peuple portugais, accomplit une fonction symbolique d'un espace et d'un temps bien précis : le Portugal salazariste de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix.

Avant de plonger dans *Paisagem com mulher e mar ao fundo*¹⁸, deuxième roman de Teolinda Gersão¹⁹ publié pour la première fois en juin 1982, il nous a semblé important de cerner la notion de paysage au niveau historique et théorique pour orienter notre commentaire. À partir de l'origine étymologique du mot paysage issu par suffixation de *païs*, nous sommes confrontés à la dualité pays/paysage. Pour Alain Roger, « un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, [...] il y a, de l'un à l'autre toute l'élaboration de l'art. [...] Le pays, c'est, en quelque sorte le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation »²⁰. Le paysage aurait été une invention picturale du XVe siècle, existant dans les arts avant d'imprégner le regard grâce auquel nous aurions appris à voir. Et nous remarquons à ce propos l'opinion de Jeanne Martinet pour qui « La notion de paysage elle-même pourrait bien nous avoir été proposée par la vision des peintres, et l'intérêt se serait finalement porté

¹⁸ Teolinda Gersão, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Lisboa, O Jornal, 1982.

¹⁹ Le premier roman porte le titre *O Silêncio*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1981.

²⁰ Alain Roger, *Court traité du paysage*. Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, Éditions Gallimard, 1997, p. 18.

de la représentation au modèle »²¹. Ainsi, pour Alain Roger, « il n’y a pas, à strictement parler, « de paysage naturel », puisque le paysage comme objet esthétique, suppose toujours une médiation artistique »²². En s’inspirant d’Oscar Wilde²³, l’auteur développe sa théorie de la double artialisation : celle-ci peut soit se faire *in situ*, et elle consiste à inscrire directement le code artistique dans la matérialité du lieu, soit *in visu*, quand elle opère sur le regard, en lui fournissant des modèles variables historiquement et culturellement, et par conséquent sculpte la vision.

Michel Collot, dans une attitude moins radicale, ne défend ni l’artialisation ni le pays comme le degré zéro du paysage, mais souligne l’interdépendance entre « pays », le « site naturel », et paysage, sa perception et/ou sa représentation artistique : « Le paysage n’est pas le pays, mais une certaine façon de le voir »²⁴. Dans une perspective plutôt phénoménologique et moins cartésienne, Collot met l’accent sur l’interaction entre le sujet et l’objet. En évitant de s’enfermer dans une position idéaliste, l’auteur semble trouver une troisième voie :

Il faut se garder cependant d’interpréter [l’] artialisation comme un processus à sens unique ; s’il est vrai que l’art informe notre vision du paysage, il s’en inspire également, même s’il ne se borne pas à l’imiter. Le paysage n’est pas une simple projection des catégories du jugement et de la sensibilité, il contribue à les façonner ; il est le lieu d’une interaction à double sens entre l’esprit humain et le monde²⁵.

En tant qu’espace perçu, le paysage est toujours-déjà une construction de la réalité, unissant indissociablement des données objectives et le point de vue d’un sujet²⁶.

²¹ Jeanne Martinet, “Le paysage : signifiant et signifié”, in *Lire le paysage, lire les paysages* : acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983. Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d’Etude et de Recherches sur l’Expression Contemporaine (Cierec), p. 64.

²² Alain Roger, “Paysage et environnement pour une théorie de la dissociation”, in *Autoroute et Paysages*. Sous la direction de Christian Leyrit et Bernard Lassus. Editions du Demi-Cercle – Novembre, 1994, p. 25.

²³ “Mon maître est Oscar Wilde, qui, dans *La Décadence du mensonge* (1890), et sous la forme d’un paradoxe - c’est la vie qui imite l’art -, réalisa avec humour la révolution copernicienne de l’esthétique.” Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 9.

²⁴ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris, José Corti, 2005, p.12.

²⁵ Michel Collot, “Paysage et architecture dans *Les travailleurs de la mer*”, in *Paysage et ornement*. Textes réunis par Didier Laroque et Baldine Saint-Girons. Editions Verdier, 2005, p. 187.

²⁶ Michel Collot, “La notion de paysage dans la critique thématique”, in *Les Enjeux du paysage*. Sous la direction de Michel Collot. Bruxelles, Editions Ousia, 1997, p. 194.

Pour comprendre les paysages dans les œuvres de Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão, il sera donc nécessaire d'identifier les points de vue depuis lesquels ces paysages sont bâtis. C'est à partir de l'analyse du point de vue du sujet, élément constitutif du paysage présent dans les définitions du Larousse (« étendue du pays que l'on peut embrasser dans son ensemble »), du Littré (« qu'on voit d'un seul aspect ») et du Robert (« partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui la regarde»), que nous essaierons de révéler les sens des paysages configurés dans ces textes. Nous prendrons appui sur le postulat de Michel Collot selon lequel « Le paysage, ce n'est pas le pays réel, c'est le pays perçu du point de vue d'un sujet »²⁷. Telle est la problématique de notre étude car *Paisagem* montre comment Hortense, *a mulher*, personnage principal et narrateur, voit, « embrasse » et est déterminée par l'« étendue de pays », le Portugal de Salazar, symbolisé par *o mar ao fundo*. *Paisagem com mulher e mar ao fundo* est en effet un paysage que le lecteur construit au fur et à mesure de la lecture du roman qui traite du rapport d'une femme représentant un peuple avec son pays. Les paysages construits par la narratrice sont sa vision, sa représentation et son vécu du pays/mer/mort. Le métier d'artiste-peintre d'Hortense corrobore le sens pictural du mot paysage. Et la mer annoncée dans le titre précise que le paysage est une marine, terme qui désigne d'emblée un genre pictural (sous-genre du paysage) ayant la mer pour thème. Comme illustration du titre, nous pouvons voir sur la première de couverture la marine de João Vaz²⁸ intitulée *A praia*, lieu également privilégié tout au long du roman.

Dans une mise en abyme, le lecteur voit le personnage qui regarde le pays et nous le rend configuré par son point de vue, sous forme de paysage. Contrairement au paysage pictural où la nature représentée est prise comme thème de l'œuvre au détriment des figures,

²⁷ *Ibid.*, p. 193.

²⁸ Son maître, Silva Porto, boursier à Paris, est avec Columbano Bordalo-Pinheiro l'un des précurseurs du Naturalisme au Portugal, courant absolument influencé par l'école de Barbizon et entre autre par les marines de Courbet. João Vaz est considéré au Portugal comme l'un des plus grands peintres de marines et a fait parti du *Grupo de Leão*, fondé par Silva Porto, Columbano et José Malhoa.

le titre du roman annonce déjà la mer juste comme fond, subordonnée à la femme ; Teolinda Gersão met ainsi en valeur la scène humaine. Le paysage littéraire, plus insaisissable que le paysage pictural, suggère et évoque, ouvrant sur l'invisible dans un temps de lecture linéaire opposé à l'appréhension globale et instantanée du tableau. La mémoire, à travers le principe de l'analogie, superpose au paysage décrit les lieux vécus qui sont similaires²⁹, car le lecteur accède à des images mentales. Françoise Chenet nous rappelle « que contrairement à la peinture, le paysage en littérature n'est pas un genre à part entière, avec ses conventions et ses normes, mais plutôt une écriture qui, fortement focalisée (c'est la définition des dictionnaires), définit le rapport particulier de l'homme au monde et, littéralement, une *vision du monde* »³⁰. Ce sujet est traité dans le premier sous-chapitre dédié à l'étude de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, 1.1. « Le "Moi" et le monde ». Toute la structuration de ce roman met en valeur la vision du monde d'Hortense, sa mise en forme du pays (de la nation). Cette intention est entendue dans la voix d'un émigré : *j'appartiens à un autre paysage, (...) je ne veux pas le pays des autres, je veux donner forme à mon pays*³¹. Les paysages subjectifs et les paysages socioculturels décrivent deux univers en interrelation : l'intime et le collectif. Les paysages intérieurs, imaginaires, *un espace imaginé en soi-même*,³² sont des constructions qui illustrent les différentes phases d'un parcours de recherche identitaire de la narratrice dans un milieu hostile, l'environnement sociopolitique et culturel du Portugal salazariste. Ces paysages à caractère imaginaire, souvent composés d'éléments de la nature, chargés symboliquement et culturellement, comme en témoigne la mer, ont une forte résonance poétique et subjective, car ils sont l'expression du vécu du personnage. Quant aux paysages socioculturels liés au collectif, ils intègrent plutôt des

²⁹ Cf. Françoise Chenet, « Du paysage littéraire », in *Nouveau recueil : Revue trimestrielle de littérature et de critique*. N. 36, Champ-Vallon, 1995, p. 111.

³⁰ Françoise Chenet, « Mettre un Bonnet Rouge au Paysage ou Le moment Hugo du Paysage Littéraire », in *Les Enjeux du paysage*, *op. cit.*, p. 173.

³¹ *eu pertenço a outra paisagem, (...) não quero o país dos outros, quero dar forma ao meu país* (PMMF, 128).

³² *um espaço imaginado dentro de si própria*, (PMMF, 17).

éléments humains et des éléments qui résultent de l'intervention des hommes. Plus proches du monde extérieur décrit, ils sont composés de détails plutôt objectifs qui évoquent des atmosphères et des situations caractéristiques de l'expérience du peuple portugais pendant la dictature, le printemps *Marcelista* et les premiers jours de la révolution d'Avril, comme s'il s'agissait de tableaux d'une mémoire collective. Dans le sous-chapitre 1.2. « Fonctions de la fenêtre », toujours dans la perspective d'identification des personnages avec les paysages, nous trouvons, souvent encadrés par des fenêtres (du train, de l'avion, de la voiture), les paysages étrangers sous le regard de tous ceux qui partent : paysages européens de l'émigration, qui engendrent le sentiment de dépaysement né de la confrontation avec une culture autre ; paysages des contrées d'Afrique en guerre, donnant à voir la nature africaine du point de vue de l'homme blanc. Cette vision est accompagnée par une réflexion sur la tentative – qui s'est soldée par un échec – de domination de la culture blanche sur la « nature »/la terre/le corps noirs. La fenêtre est l'œil de l'âme qui permet la vision sur l'extérieur et ouvre l'individu au monde ; mais elle est aussi l'œil introspectif qui regarde vers l'intérieur. D'ailleurs, les fenêtres de *Paisagem* ouvrent plus sur l'intérieur (l'intériorité du sujet) que sur l'extérieur, car même une référence au paysage extérieur sert à exprimer le personnage qui regarde. Bien que la fenêtre remplisse la fonction de cadre, nous trouvons dans ce roman des paysages *estilhaçadas*, éclatées à la façon du Nouveau Roman. Leur configuration subit aussi l'influence de ce courant littéraire qui défend l'impossibilité d'une description fidèle et exhaustive, et propose souvent une vision scindée du paysage dont les éléments, dispersés en plusieurs points de l'œuvre, sont réunis par tout un jeu d'échos, de reprises et de variations. Les éléments dispersés du paysage et du récit - la mer, la plage, le désert, la terre, les arbres, le jardin, le ciel, l'horizon, les quais, les villes et les vies individuelles et collectives - sont peints de façon labyrinthique par Hortense. La narratrice-peintre passe de la première à la troisième et à la deuxième personnes, laissant parler les

autres voix du roman sans aucun avertissement et se faisant voler son point de vue d'instance narrative par les personnages de Clara et d'Aurea, autant de points de vue de femmes que le nom commun du titre - *mulher* - rassemble. Dans le sous-chapitre suivant 1.3. « La femme et la mer », nous remarquons que Teolinda Gersão, contre la symbolique culturelle qui fait de la mer le socle de la gloire nationale, procède à la démythification de ce symbole utilisé par l'idéologie du régime dictatorial. Toute la révolte d'Hortense est concentrée contre ce motif qui prend toujours une charge éthique et politique, rarement esthétique. La conscience et la verbalisation d'une seule et même réalité : *Le Seigneur de la Mer est le Seigneur de la Mort*³³, comme métaphore d'un autre Seigneur (*O.S.*), annoncées dès le début du roman par les indices d'une mer maléfique aux intentions insondables, sont révélées à la fin de la deuxième partie, et ouvrent sur la révolte et l'affirmation de la vie dans la troisième partie de ce roman. L'architecture et la peinture sont des métiers exercés par plusieurs personnages qui favorisent l'autoréférence et la réflexion sur la notion du paysage au sein du texte de Teolinda Gersão, comme nous le suggérons dans le sous-chapitre 1.4. « Architecture et peinture au service du paysage ». Dans le dernier sous-chapitre 1.5. « La femme : figure avec la mer en fond », nous terminons ce premier chapitre de la première partie en soulignant que la quête identitaire est intimement liée aux possibilités d'expression. Le manque de liberté d'expression, exercé par la censure et par tous les mécanismes du pouvoir répressif, conduit à la perte d'identité. Teolinda Gersão dépeint, dans ce roman, une vie composée de moments pleins et vides, dessine un parcours inspiré par le modèle de va-et-vient des vagues et des marées qui aboutit au détachement du personnage de ce fond paysager maritime mortifère, à travers la conquête de son identité (par le biais de la parole), la redécouverte de son corps (par le biais de l'amour) et l'affirmation de la vie (par la naissance de son petit-fils). A partir des trois composantes du mot paysage (pays, celui qui voit et l'ensemble), Teolinda Gersão

³³ *O Senhor do Mar é o Senhor da Morte (PMMF, 113).*

construit ainsi un roman (*Paysage*) dans lequel l'image du monde (du pays) est dominée par la composante subjective, l'image du moi de la narratrice-peintre.

C'est aussi en fonction du point de vue du sujet que, dans le texte *A Árvore das Palavras*, la nature africaine prédominante de la première partie se transforme en paysage à la fin de la troisième partie du livre. Dans *A Árvore das Palavras*, le grand élément végétal qui donne le titre au roman accomplit la fonction symbolique de la nature africaine sauvage, primitive, confrontée à la construction culturellement hybride qu'est Lourenço Marques pendant les années cinquante et soixante. Ce roman sur l'Afrique commence par un éloge du jardin/*quintal* qui jaillit en tant que métaphore de la nature sauvage, indomptable, qui aspire/*suga* le sujet de l'intérieur et qui, par sa force, sa présence et son caractère animiste, devient aussi un personnage du roman. Dans le premier sous-chapitre dédié à l'analyse de ce texte, 2.1. « Le jardin et la nature sauvage africaine », nous montrons que le premier fragment du roman, une description du jardin, apparaît comme un préambule, une monade représentative de toutes les lignes à partir desquelles la diégèse sera développée. La nature débordante est animée comme un personnage, un animal qui *aspire* et *enveloppe* l'individu. L'idée d'une nature enveloppante, par rapport à laquelle il est impossible de garder une distance, est matérialisée dans la nature sauvage du jardin : *Il était un jardin sauvage, (...) Il était là et il nous assiégeait, on faisait partie de lui, ou on n'en faisait pas partie*³⁴. Dans le sous-chapitre suivant, 2.2. « Individu/espace/temps », nous analysons l'expérience de l'indivisibilité de l'espace et du temps vécue par un individu perméable à cette nature enveloppante. Dans la première partie du roman, l'espace et le temps focalisés sous le regard de l'enfant, Gita, évoquent un monde indistinct qui représente le domaine de l'inconscient où le moi et le non-moi, indifférenciés, ne font qu'un³⁵. L'absence de limites spatio-temporelles

³⁴ *Era um quintal selvagem, (...) Estava lá e cercava-nos, e ou se era parte dele, ou não se era.* (AP, 11)

³⁵ Cf. Carl-Gustav Jung, *Types psychologiques*. Pref. de Y. Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, 1968, p. 110.

et l'indistinction entre moi et non-moi qui en résulte, conduisent symboliquement à une zone de l'inconscient qui caractérise l'enfance, sujet de la première partie de ce roman. L'attitude gnoséologique empirique, basée sur les sens, jouée par Gita enfant, actualise une poétique de fusion associée à la sagesse orientale. Cette forme de connaissance, cette façon d'aborder le réel fortement teintée de mysticisme contemplatif de l'extérieur, semble être inspirée par le paradigme oriental qui valorise la véritable fusion du moi avec le monde. Cette approche de la connaissance expérimentée par certains personnages du roman, au Mozambique, dans cette Afrique Orientale si proche de l'Inde, est développée dans le sous-chapitre 2.3. qui questionne la possibilité d'une intelligence mystique. L'animisme tel que l'expose Freud³⁶, fortement présent dans certaines cultures africaines, et évoqué dans le roman invite à l'analyse de cette autre vision du monde expérimentée par la pensée magique qui inspire le titre du sous-chapitre 2.4. Les nombreuses références dans le texte à des pratiques de sorcellerie, que nous mettons en rapport avec la typologie freudienne énoncée dans *Totem et tabou*, font écho, à notre avis – malgré les différences de contextes culturels –, à l'évocation de la figure de la Sorcière pensée par Jules Michelet, Roland Barthes, Marguerite Duras, Ana Gabriela Macedo et Ana Luísa Amaral, Catherine Clément et Hélène Cixous. Le motif de la sorcière, incarné par Gita et sa nourrice, Lóia, sera repris comme un archétype qui sous-tend l'univers de *Maina Mendes*. L'arbre qui donne son titre au roman de Teolinda Gersão mérite une analyse symbolique de sa signification au sein de l'agencement du texte, ce qui constitue la matière du sous-chapitre 2.5. Le titre *A Árvore das Palavras* fait allusion à la fusion du

³⁶ Selon Freud : “le monde serait peuplé d'un grand nombre d'êtres spirituels, bienveillants ou malveillants à l'égard des hommes qui attribuent à ces esprits et démons la cause de tout ce qui se produit dans la nature et considèrent que ces êtres animent non seulement les animaux et les plantes, mais même les objets en apparence inanimés. Un troisième élément, et qui est peut-être le plus important, de cette «philosophie de la nature» [...] Les personnes humaines, pensent-ils, contiennent des âmes qui peuvent abandonner leur séjour et aller s'attacher à d'autres hommes; ces âmes sont les sources des activités spirituelles et, jusqu'à un certain point, indépendantes des «corps». [...] Pour l'homme primitif, l'animisme était une conception naturelle et qui portait en elle-même sa propre justification ; il savait que les choses dont se compose le monde se comportent exactement comme l'homme, d'après ce que lui apprend sa propre expérience.” Sigmund Freud, *Totem et tabou: Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Trad. de S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1947, p. 107 ; 100.

sujet avec la nature, en attribuant à l'être végétal une qualité humaine, celle de la parole, tandis que la narratrice-protagoniste, à travers sa « transsubstantiation » dans l'arbre, prend toute l'énergie et le pouvoir vital de ce dernier. Le paragraphe 2.5.1. « Liaisons mystiques » est consacré à cette relation symbiotique. L'arbre, symbole de croissance (d'ascension au ciel, de verticalité) et d'individuation, surgit fréquemment comme une image de ce double processus vécu par la narratrice. Nous remarquons une solidarité mystique entre la présence de l'arbre (tronc et branches) et la croissance de l'individu (corps). Dans 2.5.2. nous observons que l'arbre des paroles/mots, de l'esprit, du verbe et de la vie peut encore être interprété comme *Axis mundi*, le point d'appui par excellence³⁷, la référence. En effet, pour Gita, l'arbre représente le centre de son monde, l'espace africain où elle est née et avec lequel elle s'identifie (*AP*, 239). Dans le paragraphe 2.5.3. « L'arbre et la vie », les marques de proximité entre l'arbre et les eaux sont considérées en tant que symboles de vie présents tout au long du roman africain de Teolinda Gersão. Les éléments de la nature mis en évidence dans les deux romans de l'écrivain, analysés dans la première partie de cette étude - la mer (explicite dans le titre du premier) et la terre (symbolisée dans l'*Arbre* du second) - sont identifiés à la fin de *A Árvore das Palavras*. La mer (*buccin*) et la terre (« *maçala* ») existent pour envelopper l'individu dans le tout indifférencié : *Son d'Afrique, je pense en mettant une « maçala » sèche près de mon oreille et en écoutant les graines. Son d'Afrique près et loin. Comme un buccin*³⁸. Le son d'Afrique véhiculé par la « *maçala* » et ses graines, métonymie/métaphore de l'arbre, est assimilé au son de la mer dont le buccin est également la métaphore et la métonymie. Le sous-chapitre 2.6. « Espaces identitaires » analyse la correspondance claire et distincte établie, dans ce roman de Teolinda Gersão, entre la caractérisation des personnages et les lieux qu'ils habitent. Cette approche provient du

³⁷ Cf. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 246.

³⁸ *Som de África, penso pegando numa maçala seca e escutando, junto ao ouvido, o bater das sementes. Som de África, perto e longe. Como um búzio.* (*AP*, 238)

constat de l'espace en tant que signe idéologique narratif possesseur des évidentes potentialités de représentation sémantique³⁹. Les espaces de *A Árvore das Palavras* associés, naturellement, aux personnages, à leurs actions et aux jugements de la narratrice, renvoient à l'oppression dénoncée dans le roman, consécutive à la situation d'exploitation coloniale. Chacun des personnages de la petite famille, Amélia (mère), Laureano (père) et Gita (fille) représente une position idéologique différente. Dans cette lecture des « différences », nous faisons appel à plusieurs appareils théoriques comme celui de Derrida, Hélène Cixous, Rosi Braidotti⁴⁰ ou Jean-Marc Moura⁴¹, et nous tenons aussi compte de la contribution critique de Teresa Tavares⁴². Le sous-chapitre 2.7 « De l'enfance à l'âge adulte § Du colonialisme à l'indépendance § De la nature au paysage » clôt cette analyse détaillée du roman *A Árvore das Palavras* en mettant en évidence le parallèle entre l'histoire de Gita, qui raconte son rite de passage de l'enfance à l'âge adulte, et l'Histoire du processus d'indépendance de la nation mozambicaine. Nous tenons à souligner que l'émergence du paysage dans ce roman, fortement dominé par la nature, est directement en rapport avec l'individualisation de la narratrice et la distanciation du sujet par rapport à cette nature enveloppante qui, au début du récit, est indifférenciée. Avec ce roman, Teolinda Gersão contribue à l'écroulement des fondations du néo-impérialisme qui centralise l'Occident et met à l'écart ce qu'il dénomme

³⁹ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, "Espaço", in *Dicionário de Narratologia*. 3^a edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, p. 133.

⁴⁰ Rosi Braidotti, "A diferença sexual como um projecto político nómada", in *Género, Identidade e Desejo : Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Org. Ana Gabriela Macedo, Livros Cotovia, Lisboa, 2002, p. 143-160.

⁴¹ Jean-Marc Moura, "Littérature coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives", in *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*. Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p. 173-190; et "Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone", in *Littératures postcoloniales et francophonie : Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*. Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura. Paris, Honoré Champion éditeur, 2001, p. 149-167.

⁴² Teresa Tavares, "«Um mundo que se quebra enquanto falo»: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas", in *Entre Ser e Estar: Raízes Percursos e Discursos da Identidade*. Org. Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro, Porto, Afrontamento, 2002, Vol. VIII, Parte II, Cap. 9, p. 349-381.

le Tiers Monde. Car, dans *A Árvore das Palavras*, le « centre » - Lisbonne, capitale de l'empire portugais - est périphérique, et Lourenço Marques - colonie « marginale » - est la vraie métropole cosmopolite. Nous démontrons qu'en embrouillant données et pistes, l'écrivain déstabilise les centres et les marges.

Teolinda Gersão et Maria Velho da Costa contribuent de façon différente à la défaite du mythe de l'empire, en revisitant divers lieux qui l'ont mythifié. Entre autres les écrivains mettent en évidence la promenade de bord de mer de Lourenço Marques, peinte par Maia qui a illustré une édition spéciale de *A Árvore das Palavras*⁴³, et photographiée par José Afonso Furtado. Cet artiste philosophe et Maria Velho da Costa produisent ensemble l'objet littéraire et photographique intitulé *Das Áfricas*⁴⁴, dont l'analyse fait le contenu du troisième et dernier chapitre de la première partie de cette étude.

Dans un premier temps, nous essayons d'analyser comment s'établit la relation entre les photos et le texte en considérant le rôle de l'*ekphrasis*. Nous constaterons ainsi que la relation traditionnelle de subordination de l'image au texte est contrariée, et que l'*ekphrasis* est dysfonctionnelle. Nous nous concentrons sur l'émotion esthétique évoquée par l'écrivain : la peur que déclenche l'envie d'écrire, et l'explication de cette peur qui nous fait découvrir un texte intimiste entouré d'une poétique du sujet autoréflexive. L'écriture de Maria Velho da Costa adopte la forme du journal intime en laissant découvrir un texte où abondent auto-références et intertexte.

⁴³ Teolinda Gersão e Maia, *A Árvore das Palavras*. Lisboa, Círculo de Leitores-Dom Quixote, 2000.

⁴⁴ *Das Áfricas* est un ouvrage composé de paysages photographiques de José Afonso Furtado et de textes de Maria Velho da Costa. Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition photographique du même titre réalisée en 1991 au Ministère des Finances, à Lisbonne. Néanmoins, cette publication constitue un ouvrage à part entière, indépendamment de l'exposition, ce qui veut dire qu'elle dépasse le statut de catalogue. Maria Velho da Costa est l'auteur du «commentaire littéraire» des photographies «africaines» de José Afonso Furtado. *Das Áfricas* est un exemplaire de ce que W. J. T. Mitchell, dans son ouvrage *Picture Theory*, appelle «photographic essay» : « The photographic essay is (...) an emergent form of mixed, composite art ». C'est-à-dire une nouvelle forme artistique dans laquelle photographie et texte sont en dialogue. J. W. Thomas Mitchell, *Picture Theory : essays on verbal and visual representation*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 281.

Dans un deuxième temps, une fois identifiée la raison historico-culturelle de l'émotion motrice de cette écriture de Maria Velho da Costa, nous étudions le texte sur les paysages photographiques de José Afonso Furtado en fonction de leur témoignage historique et culturel. Nous procédons à l'analyse des éléments de la composition photographique mise en valeur par la lecture paysagère de l'écrivain. Dans le premier sous-chapitre, 3.1. « Objet et essai photographiques », est mise en question la place du texte par rapport à l'image, les photographies africaines de José Afonso Furtado. Le texte littéraire de Maria Velho da Costa ne constitue pas un exemple d'*Ekphrasis* au sens traditionnel de description d'une œuvre d'art. Cette subversion de la relation « ekphrastique » entre texte littéraire et image peut être expliquée par le dépouillement narratif des photos marquées par une absence totale de paysage humain, et par l'écriture inspirée de Maria Velho da Costa pour qui l'image est un tremplin. Il ne s'agit pas de décrire, de « raconter » ou d'illustrer quelque chose, mais justement de parler de, parler *des Afriques*, à propos *des Afriques*. Le texte littéraire est inspiré par les photos, faisant de celles-ci un point de départ pour des envolées autoréflexives ; il n'y reste ni limite ni circonscrit.

En considérant le paradoxe photographique énoncé par Roland Barthes⁴⁵, on vérifie que le premier message des photos d'Afonso Furtado concerne d'une façon objective les paysages africains composés d'éléments naturels, tandis que le deuxième message codifié par l'« art », le « traitement » ou l'« écriture » du photographe, concerne le passé colonial et le présent post-colonial africain. Dans la tentative d'éclairer les implications respectives du message dénoté et du message connoté, notre approche prétend donner une lecture simultanément naturelle (« objective ») et culturelle (« engagée ») des paysages photographiques d'Afonso Furtado, sans oublier le rôle dominant du texte de Maria Velho

⁴⁵ Ce que Barthes appelle le paradoxe photographique : «serait alors la coexistence de deux messages, l'un sans code (ce serait l'analogie photographique), et l'autre à code (ce serait l'« art » ou le traitement, ou « l'écriture », ou la rhétorique de la photographie)». Roland Barthes, «Le message photographique», in *Œuvres complètes*. Tome I, 1942-1965, Éditions du Seuil, 1993, p. 940-941.

da Costa, dans le décodage de cette rhétorique photographique. Dans le deuxième sous-chapitre, 3.2. « De l'*ekphrasis* à une poétique du sujet : émotion et écriture », nous soulignons le remplacement de l'*ekphrasis* par une poétique du sujet basée sur une émotion esthétique, subjective, qui fait appel à la réflexion historico-culturelle et à l'autoréférence en s'exprimant sous une forme qui lui convient bien, le journal intime. Le texte de Maria Velho da Costa part des photographies qui provoquent en elle une forte émotion. L'écrivain s'interroge sur la peur déclenchée en en recherchant l'origine.

Face à l'effet causé par les photos (l'émotion), la perturbation et la peur, Maria Velho da Costa démarre un travail de réflexion, d'explication, de recherche des raisons de l'émotion. Et elle en trouve deux. Elle voit dans les photos de José Afonso Furtado la perte du continent africain, conséquence des plaies provoquées par le colonialisme. L'écrivain suggère comme première hypothèse explicative de sa perturbation l'éventuelle conscience de ne pas échapper elle-même à la « *saudade* » d'un passé glorieux, d'un paradis perdu, évoquée dans les images *de ce qui a été laissé pour toujours*⁴⁶, perdue à jamais. Dans ce cas de figure, l'auteur ferait partie d'une tradition nostalgique de l'empire perdu pour toujours. Selon la deuxième hypothèse explicative, la perturbation serait la conséquence d'une vision de « *assombração* ». Et, dans ce cas de figure, l'image du « *revenant* » placerait l'auteur en tant qu'héritière de la tradition de la civilisation colonialiste, dans une situation de coupable des massacres et des plaies infligés aux peuples du continent africain. Cette éventuelle culpabilité de l'Auteur est d'autant plus compréhensible que sa génération n'a pas vécu l'Afrique de façon pacifique et naïve, mais traumatisante.

Dans le premier paragraphe (3.3.1. « La perturbation de l'Histoire ») du sous-chapitre 3.3. « Un certain regard sur le paysage » nous développons l'idée que l'approche de Maria Velho da Costa du travail de José Afonso Furtado est basée sur une grille historique qui

⁴⁶ *do deixado de vez* (DA, 9).

explique la peur suscitée par ces photos en tant qu'évocatrices des événements coloniaux et postcoloniaux traumatiques. Cette approche de l'écrivain justifie son classement des photos dans la catégorie du sublime au détriment du pittoresque et de l'exotisme, catégories moins adéquates, selon Maria Velho da Costa, pour ces photos qui font peur. La vision suscitée chez l'écrivain par ces paysages photographiés est celle de la douleur, de la plaie de tout un continent : *Vision qui contrarie ceux qui sont harcelés uniquement par ses couleurs, par – le pittoresque*⁴⁷.

Dans sa déconstruction du modèle culturel (de lecture) du paysage africain basé sur le pittoresque (qui permet une « jouissance plus immédiate » (DA, 14)), Maria Velho da Costa fait référence à l'œuvre du peintre Menez et à l'aspiration de l'artiste d'évoluer dans le sens de l'austérité, caractéristique que l'on peut aussi trouver dans les paysages photographiés par José Afonso Furtado. La lecture connotative des photos de José Afonso Furtado par Maria Velho da Costa est enrichie non seulement par une pratique intertextuelle, mais aussi par la référence à diverses manifestations artistiques allant de la peinture de Menez au cinéma de Pasolini et de Tarkowski⁴⁸. Pour Maria Velho da Costa, ces paysages photographiques n'évoquent pas une nature pittoresque exotique, légère, accueillante et généreuse, mais plutôt la sévérité et la gravité de l'échec d'une rencontre culturelle entre deux civilisations :

*Ces photographies ne tissent pas des considérations. Elles ne racontent pas non plus des histoires. Elles figent une certaine désolation de l'histoire, des formes tombantes et Communes.*⁴⁹
*Un compendium du découragement*⁵⁰.

⁴⁷ *Visão que contraria os que são apenas assediados pelas suas cores, pelo – pitoresco.* (DA, 9)

⁴⁸ La référence à Pasolini à propos de deux films avec des décors africains, *Édipo Rei* et *Medeia*, et à Tarkowski à propos de la symbolique des eaux qui habite son cinéma.

⁴⁹ *Estas fotografias não tecem considerações. Nem contam histórias. Fixam alguma desolação da história, formas cadentes e Comuns.* (DA, 20) On peut lire *Communes* - traduction de *Comuns* - en tant que synonyme de "camonianas" en considérant que, plus loin Maria Velho da Costa fait référence à ce jeu de mots, entre Camões et Comuns fréquent chez Maria Gabriela Llansol ; et elle se l'approprie.

⁵⁰ *Um compêndio do desalento* (DA, 11).

*Je ne dérive pas tellement de ces images qui ressemblent à une catastrophe, des ruines, des eaux solitaires, une végétalité, des constructions précaires ou périllicantes, des cimetières*⁵¹.

Dans le paragraphe 3.3.2. « Éléments de la composition photographique », nous constatons que Maria Velho da Costa procède à une analyse discrète des éléments de la composition photographique, même si elle se considère inapte à une analyse technique de la photo.⁵² L'écrivain tisse des commentaires bien spécifiques concernant les éléments de la composition photographique comme le thème, le point de vue, les objets photographiés, la lumière et le cadrage, en soulignant que les photos de *Das Áfricas* montrent sans aucune pudeur l'échec historique, et questionnent la nostalgie, « *saudade* » de ce temps passé et toujours présent. Le chapitre 3.4. « Vestiges d'un autre regard » met en évidence des marques autoréflexives, autoréférentielles et intertextuelles qui contribuent à l'élaboration de ce texte à tendance postcoloniale écrit par Maria Velho da Costa. Le dernier point du troisième chapitre 3.5. « Sujet et paysage : rencontres » souligne que le texte *Das Áfricas* culmine dans la rencontre du sujet avec le paysage. Le sentiment d'inquiétude qui a déclenché l'écriture est toujours là. Ce sentiment est provoqué par des photos qui témoignent d'un dialogue manqué entre l'Europe et l'Afrique. La beauté des lieux africains ne console toujours pas, bien que la fonction primordiale du paysage, signalée dans les deux derniers fragments au ton confessionnel, ne soit plus de susciter la peur, mais de permettre un apaisement avec soi-même. Curieusement, les souvenirs africains les plus intenses de l'écrivain rencontrent leur image, leur double, dans le paysage :

Dans mes souvenirs de 1979, cette plage était une coquille lumineuse, d'eaux tièdes, colorée, un prisme au soleil. (...) Mais l'image, la plus précieuse, que je

⁵¹ *Nem derivo assim tanto destas imagens que parecem de uma catástrofe, ruínas, águas por si sós, vegetalidade, construções precárias ou periclitantes, cemitérios. (DA, 17)*

⁵² *Je ne sais absolument rien de la photographie, cet art, manière de composer à travers des lentilles, des filtres et puis des acides pour un développement très peu instantané, d'un instant exposé. / Nada sei de fotografia, essa arte, maneira de compor lentes, filtros e depois ácidos para revelação muito pouco instantânea, de um instante exposto. (DA, 12)*

*garde aujourd'hui, c'est quand j'allais m'asseoir sur les marches qui y accèdent, me laissant imprégner de son être gris, dans l'horizon indistinct de la brume. (...) C'était là que je me reposais du démantèlement de l'être qu'étaient mes jours et que je rencontrais cette mansuétude vigilante qui est un droit de l'esprit*⁵³.

La fin de cet essai photographique sous la forme de court « journal intime » prend comme objet d'écriture la conclusion de la coexistence intimiste de l'écrivain avec les photos. La boucle est bouclée ; la réflexion sur la place du texte à côté des images assumée à la première personne dès le début, se penche ici, de façon autoréflexive, sur la forme que l'écriture elle-même a prise : *Je ne sais pas si ces écrits ont été à la largeur (comme on dit à la hauteur), de ces espaces, dont la beauté ne console pas*⁵⁴.

Les configurations du paysage analysées dans le texte de Maria Velho da Costa, *Das Áfricas*, corroborent et renforcent une certaine marge sociale, postcoloniale que l'Auteur cherche à dénoncer. Ainsi, dans les textes de Maria Velho da Costa et de Teolinda Gersão, le paysage est évoqué comme une construction mentale et sociale à laquelle le sujet peut aspirer à s'identifier ou, au contraire, dont il cherche à s'éloigner, en embrassant ou en refusant une certaine représentation politico-idéologique. Maria Velho da Costa semble plus préoccupée par le dysfonctionnement social que par son illustration physique - le paysage. Ainsi l'Auteur démonte le paysage en tant que construction mentale et sociale dans le texte *Das Áfricas* et souligne le caractère fantasmagorique et marginal d'un lieu marqué par les effets dévastateurs de la colonisation qui apparaît dans les photos de José Afonso Furtado. Dans le même temps, l'écrivain évoque la possibilité inverse d'interprétation de ces photos en tant que réminiscence nostalgique d'un « paradis perdu ».

⁵³ *Na minha memória de 1979, essa praia era uma concha luminosa, de águas mornas, colorida, um prisma ao sol. (...) Mas a imagem que hoje guardo, mais preciosa, é a de ir sentar-me nos degraus que lhe dão acesso a deixar-me impregnar do seu ser cinza, no horizonte indistinto da bruma. (...) Era aí que eu descansava do dismantelamento do ser que eram os meus dias e reencontrava essa mansuetude vígil que é um direito do espírito. (DA, 21)*

⁵⁴ *Não sei se estes escritos estiveram à largueza (como se diz à altura), desses espaços, cuja beleza não consola. (DA, 20)*

Maria Velho da Costa rend visible dans cette déconstruction du paysage africain l'instabilité des centres et des marges. Par conséquent, nous mettons en avant que la notion de paysage focalisée dans la nature assume un caractère plus visible dans *A Árvore das Palavras* que dans *Das Áfricas*, texte où la forte présence de la nature existe seulement dans la mesure où elle dénonce un fait social. Même si les paysages chez les deux Auteurs illustrent des espaces historique et socialement déterminés. La charge symbolique de la nature, associée à un inconscient collectif moins influencé par des circonstances culturelles spécifiques, semble émerger de façon plus véhémement dans l'œuvre de Teolinda Gersão. Ce constat provient de la force avec laquelle les éléments aquatiques et terrestres contaminent les personnages féminins, perméables aux unions symbiotiques et joyeuses avec eux, ce qui peut être lu comme une révélation symptomatique de caractères subversifs et ouverts à des communions fécondes avec une nature sauvage. Ces caractères sont ainsi susceptibles d'être interprétés comme marginaux par rapport aux conventions culturelles et sociales dominantes, et simultanément prédisposés à accomplir leurs processus d'identification. L'importance conférée à la nature dans l'œuvre de Teolinda Gersão, soulignée dans la lecture que nous faisons de *A Árvore das Palavras*, semble être au service d'un processus identitaire au féminin, où est mis en évidence l'avantage de l'assomption du principe de plaisir et de jouissance, pour qu'un développement satisfaisant soit atteint. Le plaisir et le bien-être des personnages-femmes qui prennent forme chez Teolinda Gersão dans des communions avec la nature sont, d'une façon plus cérébrale, aussi mises en valeur chez Maria Velho da Costa. Cecily, belle-fille de Maina, personnage libre au contact facile avec les éléments, souligne l'importance de la jouissance physique dans les processus de découverte identitaire, quand elle propose aux filles des pêcheurs les baignades dans l'Océan, symbole d'une émancipation féminine solidaire et jouissive : *Elle avait dit qu'il était possible d'aller à*

*l'eau et que l'homme arrive et ne trouve pas de quoi manger. Quelque chose de plus grand que la justice, la joie promise et ajournée, la violente fratrie, déjà la confiance*⁵⁵.

Le titre choisi pour la deuxième partie de notre étude, « archétypes », recouvre des figures et des situations « exemplaires » ressemblantes qui peuvent apparaître indifféremment dans l'Histoire, les mythes, les contes et toutes les autres productions littéraires et culturelles, en l'occurrence les œuvres de Maria Velho da Costa et de Teolinda Gersão. Dans le premier chapitre de cette deuxième partie de notre étude, « *Héritages autres de Maina* », nous consacrons une attention privilégiée au premier roman de Maria Velho da Costa, publié en 1969, parce que sa protagoniste, emblématique de la marge, est habitée par des archétypes marginaux. Nous entendons par archétype, une image primordiale, *a priori*, qui domine l'activité de l'esprit, et nous adoptons l'explicitation du terme développée par Jung :

*images, schémas ou potentialités fonctionnelles héritées, pourrait-on dire, qui excluent d'autres possibilités, ou, tout au moins, leur imposent des limites étroites. C'est ce qui explique pourquoi même l'activité de l'esprit la plus libre qui soit, l'imagination, ne peut jamais errer à l'aventure (quoique le poète en ait l'impression) : elle reste liée à des possibilités préformées, prototypes, archétypes ou images originelles*⁵⁶.

En partant de l'analyse minutieuse du roman *Maina Mendes*, nous avançons au long de cette partie sous l'orientation du *topos* de la marginalité qui place le personnage dans une périphérie. Maina Mendes est l'un des personnages le plus fascinants de la littérature portugaise contemporaine, grâce non seulement à son caractère, mais aussi à la richesse symbolique que son existence inspire. En tant que représentante d'une irrévérence ancestrale qui refuse le *statu quo*, ce personnage est composé dans sa matrice par trois archétypes, celui

⁵⁵ *Ela dissera ser possível ir à água e o homem vir e não achar que comer. Qualquer coisa maior que a justiça, a alegria prometida e adiada, a violenta fratria, já a confiança. (MM, 172)*

⁵⁶ Carl-Gustav Jung, *Types psychologiques, op. cit.*, p. 297.

de la femme guerrière ou de l'amazone, celui de la sorcière et celui de la folle. L'idée que les origines de ce personnage romanesque puissent être éclairées par des archétypes primordiaux - aussi actualisés dans des personnages historiques évoqués dans ce roman - a dirigé la présente lecture du texte, en contribuant ainsi à la clarification du destin de Maina Mendes, la protagoniste. Ayant éclairé ces archétypes chez Maina Mendes, nous avons établi des liens comparatifs avec d'autres personnages de Maria Velho da Costa qui participent aussi de ces archétypes. Plusieurs personnages féminins de Maria Velho da Costa déambulent dans les lieux marginaux de la fantaisie et de la folie ; néanmoins, l'actualisation de l'archétype de la folle, dont la première représentante dans l'œuvre de Maria Velho da Costa est Maina, prend une forme flagrante dans certains cas particuliers analysés dans le deuxième chapitre intitulé « Configurations de la folie. » Les cinq sous-chapitres relèvent des ressemblances quant aux traits de folie entre divers personnages de cet Auteur. Dans le quatrième sous-chapitre : 2.4. « Maria Velho da Costa – Maria Isaura », nous mettons en parallèle l'essai *Português, Trabalhador, Doente Mental*⁵⁷ - concernant le travail de recherche de Maria Velho da Costa à l'hôpital psychiatrique Miguel Bombarda, à la suite de sa formation de Groupanalyse dans la section de Groupanalyse (« Grupanálise ») de la Société de Neurologie et Psychiatrie Portugaise - et le texte *Lucialima* dans lequel le personnage de Maria Isaura démarre sa carrière en tant qu'interne en psychiatrie dans le même hôpital. Maria Isaura et son Auteur, à travers leurs expériences asilaires respectives, témoignent de l'horreur et de l'abjection qui habitent l'institution psychiatrique en tant que lieu d'exclusion sociale.

Le chapitre consacré aux diverses formes de folie dans l'œuvre de Maria Velho da Costa se clôt sur une approche des personnages de Maina et Fernando, en tant que représentants des différents moments de l'histoire de la maladie mentale (2.5.).

⁵⁷ Maria de Fátima Bívar Velho da Costa, *Português, Trabalhador, Doente Mental*. Seara Nova, Lisboa, 1976.

Dans *Maina Mendes*, à travers la protagoniste et son fils Fernando, nous pouvons lire une ébauche de l'histoire de la maladie mentale, dans les termes de Michel Foucault : l'évolution historique de la maladie mentale est envisagée en considérant surtout la façon comme le fou est pris en charge par les institutions qui détiennent le pouvoir de juger de sa folie⁵⁸. A la lumière de la pensée du philosophe, Maina manifeste le silence auquel la folie a été condamnée⁵⁹ : « La folie, si longtemps manifeste et bavarde, si longtemps présente à l'horizon, disparaît. Elle entre dans un temps de silence dont elle ne sortira pas de longtemps ; elle est dépouillée de son langage ; et si on a pu continuer à parler sur elle, il lui sera impossible de parler elle-même à propos d'elle-même »⁶⁰. En revanche, Fernando illustre à travers sa psychanalyse un discours sur le mal-être, où raison et déraison s'entrecroisent dans une parole qui traverse et laisse parler l'inconscient, permettant l'accès à un sens possible, montrant la capacité de la « folie » à parler à propos de soi-même. Selon Foucault : « Freud (...) a rouvert la possibilité pour la raison et la déraison de communiquer dans le péril d'un langage commun, toujours prêt à se rompre et à se dénouer dans l'inaccessible »⁶¹. La psychanalyse pratiquée par Fernando est possible grâce au rôle joué symboliquement par sa mère : l'« hystérique » qui permet la naissance de la psychanalyse. Si *Etudes sur l'hystérie*, publiées en 1895 – date du diagnostic de l'hystérie de Maina – sont vues comme le livre inaugural de la psychanalyse, l'hystérie demeure la maladie principale et protéiforme qui a rendu possible l'existence d'une clinique freudienne.

Dans le troisième chapitre de la deuxième partie intitulé « Filiations Marginales », où nous analysons les relations entre mères et filles et pères et filles, à la fin du sous-chapitre

⁵⁸ « Nous voudrions montrer que la racine de la pathologie mentale ne doit pas être cherchée dans une quelconque « métapathologie », mais dans un certain rapport, historiquement situé, de l'homme à l'homme fou et à l'homme vrai. » Michel Foucault, *Maladie mentale et psychologie*. Paris, P.U.F., 1962, p. 2.

⁵⁹ Surtout à partir de la deuxième moitié du XVIIème en raison de l'isolement des « fous » dans les institutions asilaires, et par conséquent le refus /en l'étant refusé un rôle que jusqu'à ce moment là était socialement reconnu.

⁶⁰ Michel Foucault, *Maladie mentale et psychologie*, op. cit., p. 82.

⁶¹ *Ibidem*, p. 82.

3.1. « Mères et Filles », dans le paragraphe 3.1.2. « Nourrices à vocation subversive des pouvoirs », nous tentons une explication qui justifie les rapports difficiles entre mères et filles souvent remplacés par les relations de substitution vécues avec les nourrices. Le remplacement/renversement du modèle maternel par celui de la nourrice (ou de la bonne) est conséquent à une symbolique très divergente associée à chacun de ces modèles. Ces symboliques sont actualisées dans l'écriture de Maria Velho da Costa et dans celle de Teolinda Gersão. Le grand conflit des filles (Maina ou Gita, personnage de *A Árvore das Palavras*) avec leurs mères est directement lié à leur révolte contre un pouvoir maternel au service du patriarcat, qui rend impossible l'identification de la fille à l'image maternelle subordonnée à la loi du Père. Les filles recherchent la complicité avec les nourrices ou les bonnes grâce au contact si proche que celles-ci ont avec la nature et le monde. De cette façon d'être au monde jaillissent des intelligibilités moins conventionnelles, plus libres et plus subversives, par conséquent désirées par les jeunes filles en quête identitaire.

Chez Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão, l'actualisation du plaisir se manifeste comme une condition de réussite des relations avec les autres en général et avec les enfants en particulier, sujet qu'intègre le paragraphe 3.1.1. « • De l'importance de l'exemple du plaisir ». Dans le roman *Missa in Albis*, les mots dits par Duartina à sa fille la veille de son mariage sont emblématiques de cette idée : *seulement celui qui est heureux peut rendre heureux*⁶².

En contraste avec la difficile relation avec leur mère ; certaines filles développent une relation privilégiée avec leur père. Ce constat présente tout le long des deux premières parties, notamment dans le deuxième chapitre de la première et le troisième chapitre de la deuxième, est particulièrement développé dans le sous-chapitre 3.2. « Pères et Filles ». Si, après Freud, la relation privilégiée de la fille avec le père est devenue classique sous la dénomination de

⁶² *só faz feliz quem é feliz* (MA, 171).

complexe d'Œdipe féminin, nous constatons l'inefficacité de cet outil d'interprétation pour expliquer l'échec ou la réussite des relations entre les pères et les filles inventés par Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão. Dans ce sens le paragraphe 3.2.1. « La déconstruction d'un "Œdipe féminin" : le cas de Mary », prétend montrer comment ce personnage défait la théorie freudienne selon laquelle le complexe d'Œdipe féminin apparaît comme le « seul » chemin qui peut conduire la femme à « la féminité normale »⁶³. Ce que nous entrevoyons de marginal dans le rapport de Maria das Dores, nom tragique de Mary, avec son père, s'attache au démantèlement d'un Œdipe féminin freudien. Mary montre que son désir de l'objet paternel n'est pas du tout suffisant pour « devenir une femme normale ». D'ailleurs son expérience de la maternité non plus : celle-ci ne comble pas le vide existentiel où elle habite. Ainsi, ce personnage défait le complexe d'Œdipe pris comme condition nécessaire pour devenir une « femme normale »⁶⁴. Notre approche prend en considération une certaine critique féministe de l'appareil freudien, objectivée dans l'écriture ironique de Luce Irigaray :

Ainsi, à propos du « devenir une femme normale », on apprend, par Freud, qu'il n'a et ne peut avoir qu'un mobile : l'« envie du pénis », soit l'envie de s'approprier le sexe qui monopolise culturellement la valeur. Les femmes ne l'ayant pas, elles ne peuvent qu'envier celui des hommes et, à défaut de pouvoir le posséder, que chercher à y trouver des équivalents. La femme ne s'accomplirait, d'ailleurs, que dans la maternité, dans la mise au monde de l'enfant, « substitut du pénis » et, pour que le bonheur soit complet, porteur du pénis lui-même. La réalisation parfaite du devenir femme, selon Freud, serait de reproduire le sexe masculin, au mépris du sien. En fait, la femme ne sortirait jamais vraiment du complexe d'Œdipe. Elle resterait toujours fixée au désir du père, assujettie au père, et à sa loi, par peur de perdre son amour : la seule chose susceptible de lui donner quelque valeur.⁶⁵

Carl-Gustav Jung choisit la figure mythologique d'Electre pour symboliser le complexe à travers lequel les filles privilégient la relation avec le père au détriment de la

⁶³ Sigmund Freud, « Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse, XXXIII^e Leçon : La féminité. », *op.cit.*, p. 201 (126).

⁶⁴ Conf. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, *op.cit.*, p. 85.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 85-86

relation avec la mère : « Comme chacun sait, Electra s'est vengé de l'assassinat de son père Agamemnon par sa mère Clytemnestre – assassinat qui lui dérobait son père chéri »⁶⁶. À notre avis, la figure d'Electre semble plus adaptée que celle d'Œdipe au profil des personnages Matilde (*MM*) et Elisa (*CP*) de Maria Velho da Costa et Gita (*AP*) de Teolinda Gersão, qui développent une intimité heureuse et positive avec leur père, source d'une paradoxale émancipation du système patriarcal. Jung, comme Freud d'ailleurs, va chercher dans la mythologie grecque des figures paradigmatiques du développement de la personnalité. Cependant, Jung refuse le caractère universel du complexe d'Œdipe freudien et élit pour les filles un modèle qui traduit des caractéristiques spécifiques des rapports des filles avec leurs père(s) et mère(s). La terminologie junguienne, subsidiaire du mythe d'Electre, semble mieux convenir aux filiations des personnages susmentionnés. C'est à partir de ce point de vue qu'est développée la lecture des protagonistes respectives des romans *A Árvore das Palavras* et *Casas Pardas* dans le paragraphe 3.2.2. « Electre revisitée par Gita et Elisa ».

Le rapport privilégié des filles avec les pères permet, dans les œuvres de ces écrivains, l'avenir des femmes émancipées (Matilde dans *Maina Mendes*, Elisa dans *Casas Pardas* ou Gita dans *A Árvore das Palavras*). En revanche, ce même rapport révèle des figures et personnages masculins fragilisés, comme nous le soulignons dans le sous-chapitre 3.2.3. « Pères œdipiens ». En lisant ces relations entre pères et filles à la lumière du mythe et du complexe d'Electre, nous entrevoyons dans l'écriture des Auteurs la déconstruction d'une relation œdipienne au féminin misogyne.

La revalorisation des archétypes comme celui de la sorcière ou de la folle semble dans l'œuvre de ces Auteurs être au service d'une dénonciation – fréquemment soulignée au

⁶⁶ « As everyone knows, Electra took vengeance on her mother Clytemnestra for murdering her husband Agamemnon and thus robbing her – Electra – of their beloved father. » Carl Gustav Jung, *Freud and Psychoanalysis: Collected Works*. Vol. 4, New York, Pantheon, 1961, p. 154.

long de cette étude – d'un système phallogocentrique répressif ; elle contribue en même temps à l'inscription d'identités féminines en formation. La réinvention de ces figures symbolise un projet alternatif, déstabilisateur de l'ordre rigide du patriarcat, à travers l'invention d'expériences qui prétendent bouleverser un système de règles sociales totalitaires. Les discours des personnages qui participent de l'archétype de la sorcière, qui a été aussi revendiqué par des mouvements féministes des années soixante-dix, dérivent d'une veine populaire irrévérente très proche de la nature et donnent lieu au contre-pouvoir qui fait face au discours érudit/savant, parfois obsolète, fréquemment représenté par les figures masculines fragilisées au sein du système phallogocentrique qui les produit.

Le démantèlement de la dichotomie centre – périphérie, noyau de cette étude, est plutôt visible dans la troisième partie à travers la conversion de l'espace marginal de l'écriture et de l'autoréflexivité en espace vital, par conséquent central, conversion opérée par ces écrivains. La réflexion critique, à la marge, prend la place « parallèle » à l'histoire de la famille de *Casas Pardas* et aux histoires du *Journal* de Teolinda Gersão. La réflexion critique, ce « deuxième » récit, a comme personnage principal l'écrivain même au moment où elle décide de devenir héroïne, martyre et interprète d'un conflit intérieur mis en scène dans l'écriture : celui de créatrice et analyste d'un monde fictionnel.

Dans le premier chapitre intitulé « Marques d'autoréflexivité », grâce aux traits spéculatifs sur l'écriture elle-même, présentés dans les textes de Maria Velho da Costa et de Teolinda Gersão, nous partons de la notion de *mise en abyme* – utilisée après André Gide et le Nouveau Roman, et revisitée par Lucien Dällenbach – pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive (spéculative) d'un texte ou d'une représentation figurée. En accord avec une certaine critique littéraire repérée par Dällenbach, nous rapprochons le procédé de

mise en abyme de la métaphore du miroir⁶⁷, les considérant tous les deux comme des instruments autoréflexifs du texte. Ceci justifie le choix du titre « Jeux de miroirs et formes de *mise en abyme* » pour le sous-chapitre 1.1. Ces deux procédés sont notamment utilisés par Teolinda Gersão et Maria Velho da Costa pour exprimer leur intérêt porté aux questions liées à la genèse de l'œuvre, au statut de l'auteur/écrivain, à la frontière entre la fiction, le réel et la représentation, et tant d'autres questions intrinsèques au processus de l'écriture. Il s'agit dans les cinq paragraphes de ce chapitre (1.1.) d'analyser différentes formes assumées par la *mise en abyme* au service de l'autoréflexivité au sein des textes des deux Auteurs, notamment dans *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* et *Casas Pardas*. L'aventure du langage (1.1.1), actualisée dans le deuxième roman de Maria Velho da Costa, peut être interprétée en tant que *mise en abyme* réflexive de l'œuvre en tant que celle-ci pose la question de la possibilité de la représentation. Les épigraphes (1.1.2), exubérantes dans l'ouvrage de Maria Velho da Costa peuvent être lues comme une marque d'autoréflexivité, « micro » *mise en abyme* du texte qu'elles annoncent. Le personnage-écrivain met souvent en abyme son Auteur (1.1.3). La métalepse, en tant que procédé qui viole la hiérarchie des niveaux narratifs et les frontières ontologiques entre ce qui est considéré de l'ordre de la fiction et de l'ordre de la réalité est révélée dans *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* comme une bouleversante forme de *mise en abyme* (1.1.4). Le récit lu *Le Lundi, trente*⁶⁸ par Wanda,

⁶⁷ Lucien Dällenbach suggère l'utilisation de la métaphore du miroir comme un équivalent du procédé de *mise en abyme* "inventé" par André Gide: "Sans renoncer au terme (désormais consacré), ne pourrions-nous pas, avec plus de profit, le référer à la métaphore du miroir ? De fait, tous les commentateurs semblent nous y inviter. Bien que Gide écarte cette comparaison pour lui préférer la figure héraldique, ces derniers suivant l'ordre inverse, en viennent sinon à l'identifier purement et simplement *mise en abyme* et miroir, du moins à expliciter les attributs supposés de la première par les propriétés avérées du second : Butor parle de «réfactions» [R III, p. 18]; C.-E. Magny de *procédé de repli ou de «réflexion» (au sens optique du mot)* [C.-E. Magny, "La «mise en abyme» ou la chiffre de la transcendance", in *Histoire du Roman Français depuis 1918* (t. I), Paris, Ed. du Seuil, 1950, p. 269.] J. Ricardou définit la micro-histoire produite par la mise en abyme comme un "miroir" [André Gide, *Journal 1889-1939*. Gallimard, Paris, 1948, p. 41.] et les auteurs de *Rhétorique générale*, par deux fois utilisent le verbe "réfléchir" et le mot "reflet" [J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg. *Rhétorique Générale*. Larousse, Paris, 1970, p. 192 ss.]." Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*. Archives des Lettres Modernes, Éditions Lettres Modernes, 1972, p. 62.

⁶⁸ *Segunda, trinta* (GC, 121-128).

personnage de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* – dans son jardin –, raconte l’histoire de celle qui lit. L’écriture de l’écrivain qui démêle les contenus, les règles et les canons du genre du journal intime au sein de son propre journal fictionnel, est aussi une *mise en abyme*. Dans ce paragraphe (1.1.5.), nous procédons encore à une analyse du métissage des genres dans certains passages de l’œuvre de Maria Velho da Costa.

Dans le deuxième sous-chapitre 1.2. « Projets d’écriture » nous essayons de montrer que la recherche d’un sens et la tentative d’explication de l’acte d’écrire par l’écrivain (et ses personnages-écrivains) cache une préoccupation plus profonde, celle de la recherche d’un sens existentiel de celui qui écrit.

Dans le troisième sous-chapitre, face au ton paradoxal et ludique qui domine le *Journal, Os Guarda-Chuvas Cintilantes* publié en 1983, et prenant en compte la proximité de la date de publication de l’Anthologie bilingue de textes théoriques et poèmes Dada⁶⁹ recueillis et préfacés par Teolinda Gersão en 1984, nous admettons l’influence du travail de recherche de l’enseignante universitaire dans l’inspiration de son travail artistique et créatif. Ainsi, nous mettons en parallèle ces textes de différente nature, en posant la question d’une éventuelle influence dadaïste dans la construction du texte *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*.

Le deuxième chapitre de la troisième et dernière partie de cette étude, intitulé « Du “Je” à l’Autre : processus d’individuation », souligne l’idée, déjà avancée dans le précédent, selon laquelle écrire sert à expliquer, écrire apparaît avant tout comme l’expression de la réflexion du sujet sur soi-même ; c’est la praxis nécessaire à la compréhension et à la connaissance de soi-même et des autres. Au long de ce chapitre, nous essayons de montrer que le chemin de l’écriture dans les œuvres de Maria Velho da Costa et de Teolinda Gersão, notamment dans le roman *Casas Pardas* et dans le *Journal Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, débute sur le sujet à la première personne et se déplace, au long de la fiction, vers l’Autre.

⁶⁹ *Dada: Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*. Organização, tradução e prefácio de Teolinda Gersão, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983.

Montrer la quête de la parole configure une quête intérieure. La recherche autoréflexive de la parole à la marge de ce qui « serait censé » être l'œuvre, et qui soudainement devient son noyau coïncide avec un processus d'identification en cours. La réflexion sur l'acte d'écrire donne forme à l'intériorité du sujet, elle se révèle au service du « Je » qui s'exprime et s'épanouit parallèlement à la construction du texte, et parfois simultanément à la description de la maison, espace intérieur où cette écriture sur le processus d'écrire – qui permet l'invention et l'existence de l'écrivain – a lieu.

Cette étude a cherché à observer des procédés d'identification au féminin incarnés par les personnages-femmes inventés par les auteurs-femmes. Nous avons remarqué que les parcours identitaires doivent nécessairement passer par des zones de marge pour actualiser une subjectivité individuelle qui se prétend distincte d'un code social dominant et adverse à l'émergence de différences personnelles et individuelles. Notre lecture des œuvres de Maria Velho da Costa et de Teolinda Gersão situe les paysages, certains rôles sociaux et les autoréflexivités dans des marges ou des espaces marginaux qui, en même temps, s'y révèlent comme projections de la centralité d'un sujet féminin. Nous découvrons ainsi une déstabilisation de l'opposition hiérarchisée Centre/Marge.

Un exemple flagrant d'une périphérie (sociale) à laquelle l'être féminin est voué prend forme dans le sentier qu'Hortelinda, personnage marginal et crucial de *Maina Mendes*, se fraye vers la marge. Cette marge subsidiaire de l'espace social utilise des artefacts de l'espace physique comme le paysage, pour illustrer la « périphérie », la « différence » qui la caractérisent. Inversement, dans le roman *A Árvore das Palavras*, Amélia, « a côté » de tout (entre autres, notamment, de sa fonction maternelle) - malgré son envie profonde de reconnaissance au sein de la communauté blanche, colonisatrice - parcourt les lieux, les hôtels, les avenues et les promenades représentatifs de la domination et du pouvoir, condamnée à son complexe d'infériorité sociale et à sa marginalisation qu'elle a elle-même

même bâtie : *ce côté appartenait seulement à certains (...) ce côté ne lui appartenait pas. (...) Et la vie, mon Dieu, la vie ne lui appartenait pas*⁷⁰. Ce personnage donne à voir l'instabilité des centres et des marges en mettant en perspective les lieux centraux, identitaires du colonisateur en tant que périphérie vécue par le colon lui-même.

L'approche du paradigme d'exclusion sociale appelée folie qui, dans l'œuvre de Maria Velho da Costa, se manifeste d'une façon grave, lourde, accablante et oppressante, nous a permis d'établir un dialogue avec la pensée de Michel Foucault en ce qui concerne la signification de la maladie attribuée par le corps social. En revanche, la « folie » des personnages de Teolinda Gersão prend forme dans des comportements alternatifs qui résument des stratégies de subversion de l'ordre qui oppresse la liberté individuelle. Ces traits de folie ont les couleurs d'un dynamisme enthousiaste, d'une énergie vitale et de l'espoir dans la possibilité du bonheur ; ceci rend cette douce folie très différente de l'autre, lourde et profonde, enfermée dans l'asile psychiatrique, devenue irréparable et déterminée par la douleur et l'horreur qui émergent dans l'œuvre de Maria Velho da Costa. Spécifier les différences entre ces deux façons de traiter un même sujet révélateur des marges, qui sont parfois revendiquées comme des réinventions alternatives à des logiques pétrifiées, sera une tâche à accomplir dans une prochaine étude.

L'autoréflexivité, en permettant l'invention et l'édification de l'écrivain, son autoportrait, *ses portraits en écrivant*⁷¹, apparaît comme une construction mentale semblable à celle qui permet la configuration du paysage, dans la mesure où les deux – autoréflexivité et paysage – sur les traces de leurs analogues picturaux, permettent la projection des subjectivités et des identités dans la réflexion à propos du texte qui est écrit, et dans l'espace physique inventé. Dans la notion d'autoréflexivité, nous trouvons deux éléments communs

⁷⁰ *esse lado era só de alguns. (...) Esse lado não lhe pertencia. (...) E a vida, meu Deus, a vida não lhe pertencia. (AP, 156).*

⁷¹ *os retratos dela escrevendo (GC, 28)*

et indispensables à la construction du paysage : 1) le point de vue d'un sujet ; 2) un espace délimité/circonscrit/écrit par soi-même. Le paysage est une construction du monde qui permet la projection du « je » qui le regarde et de sa subjectivité. La réflexion sur l'écriture apparaît aussi comme une construction, un modèle au service de la quête identitaire qui, en dépassant l'errance solipsiste, permet l'objectivation de la perspective du sujet sur le monde, et accomplit une fonction sociale, en donnant la parole à ceux qui ne l'ont pas.

L'écriture est ainsi envisagée comme une pratique qui permet la découverte de l'identité à travers l'objectivation du monde : le « Je » prend forme dans son attention au monde objectivée. A travers l'approche du paysage et de l'autoréflexivité, nous remarquons une relation entre le monde raconté et le sujet qui le raconte selon laquelle l'extérieur raconte l'intérieur, comme le souligne Jean-Pierre Richard⁷². Malgré la présence de thèmes et motifs communs dans les univers de Maria Velho da Costa et de Teolinda Gersão, ceux-ci disent de façon très diverse des mondes intérieurs très différents.

Selon Linda Hutcheon, le roman autoréflexif émerge de la contribution significative d'écrivains qui ont commencé à démontrer un monde intérieur de subjectivité et d'imagination en lui attribuant une réalité aussi réelle que la réalité extérieure soit disant réelle. Joyce, Proust, Virginia Woolf, Gide, ont été les pionniers d'un nouveau « réalisme subjectif » qui remplace la présentation détaillée de la réalité extérieure par un intérêt croissant pour les processus intérieurs, tantôt imaginatifs, tantôt psychologiques, des personnages. Maria Velho da Costa et Teolinda Gersão sont héritières de cette tradition. Par conséquent Elisa, écrivain probable de la saga familiale de *Casas Pardas*, éventuelle alter ego de Maria Velho da Costa et l'écrivain du *Journal, Os Guarda-Chuvas Cintilantes* tissent

⁷² «Il y a autour de chacun de nous, en lui tout aussi bien, un certain *ordre des choses* qui lui est propre, et qui forme ce que Mallarmé nommait son *séjour*. Cet ordre peut se décrire, catégoriellement, en termes de préférences et de répulsions, comme un cadastre tout personnel du désirable et de l'indésirable. Mais la fondation en est bien évidemment inconsciente : elle résulte d'un ensemble très ancien de fixations et de symbolisations liant le désir à telle partie ou particularité du corps, telle matière aussi, telle forme». Jean-Pierre Richard, *Microlectures*. Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 8.

une écriture qui appelle une lecture active. Ces textes défient le lecteur d'assumer le rôle de constructeur de sens du texte. Selon Linda Hutcheon, la différence entre la métafiction moderne et toutes les autres formes antérieures de conscience auto-centrique réside dans cette «quasi-équation» entre les actes de lecture et d'écriture. Cette équation exige du lecteur un effort d'organisation et d'interprétation du texte qui lui est donné à lire.

Devant la lecture de *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa et *Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão, nous trouvons, tout en ménageant la distance qui sépare les univers de ces deux Auteurs, des nuances communes résultant d'une conceptualisation qui considère l'écriture comme plus productrice que reproductrice (du réel). De ceci découle l'idée de la lecture comme procédé plus actif que passif (par rapport à la construction du sens). Cette conceptualisation sous-jacente aux œuvres conduit à considérer fréquemment leurs Auteurs comme difficiles, surtout dans le cas de Maria Velho da Costa, dont les textes présentent de façon générale des traits d'érudition et un élitisme liés à la multiplicité des couches de signification, à l'usage très spécifique de la langue – qui constitue en soi un nouveau langage – à de multiples, et parfois complexes, compositions polyphoniques, ainsi qu'à la foisonnante intertextualité convoquée dans les textes. Les œuvres des deux Auteurs, susceptibles de diverses interprétations, mettent en évidence des structures polysémiques qui transforment des agencements évidents et prévisibles en mondes fragmentés et déstabilisateurs.

L'écriture se manifeste non seulement comme tentative de fixation du vécu et de l'imaginaire, mais aussi comme une construction en soi qui dépasse largement la fonction simplement mimétique. Nous nous trouvons devant une conception de l'écriture qui se reconnaît sans aucune prétention de représentation du réel « tel quel il est », et qui considère que le réel est irreprésentable, étant donné qu'une séquence verbale est toujours un artifice superposé au réel, qui ne peut jamais le traduire fidèlement. Il s'agit d'une attitude déjà

présente dans la première décennie du XXème siècle avec le modernisme et ses avant-gardes⁷³. Cette attitude est aussi évoquée à propos de l'Anthologie Dada organisée par Teolinda Gersão. Elle est identifiable dans l'aphorisme exprimé par Maria Velho da Costa: *L'art n'est rien à la vie*⁷⁴.

Maina Mendes et *Casas Pardas* intègrent une tendance expérimentaliste à la recherche de nouvelles écritures au niveau de la structure romanesque, des thématiques et du langage. Le *Journal, Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, participe d'une tendance homologue qui se manifeste au niveau thématique dans la problématisation du « journal » en tant que genre fictionnel annoncée dans le sous-titre. Bien qu'elles participent d'une tendance expérimentaliste, ces œuvres si différentes ne font partie ni de « générations », ni de « courants », ni de mouvement d'aucun type, car la création est nettement individuelle, sans filiations, groupements, ou affinités choisies. Chaque œuvre recherche son propre chemin. Les ouvrages de Maria Velho da Costa et de Teolinda Gersão engendrent leurs propres modèles et édifient leurs univers spécifiques. La préoccupation expérimentaliste, émergente pendant les années soixante et soixante-dix, bien présente à l'époque dans la production de Maria Velho da Costa, devient ultérieurement évanescence, menant l'Auteur à la renier et à avouer que, malgré sa tendance à la « prose hyperpyrotechnique » et son plaisir presque « rabelaisien » de la langue, elle a éprouvé le besoin de changer quelque peu le registre du discours : « La langue portugaise peut être resplendissante, mais il n'y a pas besoin d'être en permanence dans le cirque »⁷⁵.

Après les trois décennies qui ont suivi la publication de *Casas Pardas* nous pensons que les parcours de ces écrivains ont, par des chemins divers, pris la direction de l'épuration

⁷³ Cf. Isabel Allegro de Magalhães, “Anos 60 - Ficção”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (Org.). *História da Literatura Portuguesa : As Correntes Contemporâneas*. Vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, p. 370.

⁷⁴ *A arte não é nada à vida*. (ICS, 174 et Myra, 200).

⁷⁵ “prosa hiperpirotécnica”, “rabelaisiano”, “a língua portuguesa pode ser esplendorosa, mas não há necessidade de estarmos permanentemente no circo.” Interview de Armanda Passos, “Este é o livro da reconciliação”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 07.05.1983, p. 6 [s/ Lucialima].

et de l'approche de l'essentiel. A preuve, la dureté, la brutalité parfois, du langage utilisé dans les situations de violence et d'exclusion sociale dans *Myra*, roman le plus récent de Maria Velho da Costa. Mais chez Teolinda Gersão, nous constatons aussi la recherche de la parole concrète et du style limpide qui caractérisent son dernier roman, *A Árvore das Palavras*, et le genre auquel l'écrivain a consacré sa production littéraire de la dernière décennie, le récit. Teolinda Gersão semble se rapprocher dans sa création artistique du legs esthétique de l'héritage dadaïste, souligné par l'écrivain même :

L'aspect qui se maintient vivant dans l'héritage dadaïste est l'attitude différente devant l'art, la conscience de la nécessité de le rendre accessible à un plus grand nombre, de le retirer du plan élevé, où l'esthétique traditionnelle le plaçait, et d'une certaine façon de l'introduire dans le quotidien. Créer ne sera pas une activité « supérieure », mais une fonction naturelle, une « respiration », parce que l'homme est naturellement un être créateur, pour qui justement, la non-crédation est impossible, tandis que d'autre part la distance entre l'émetteur et le récepteur est annulée, dans la mesure où ce dernier assume une attitude active et participe également à la création⁷⁶.

Cette volonté de rendre l'art « accessible à un plus grand nombre, de le retirer du plan élevé où l'esthétique traditionnelle le plaçait » est manifeste dans le roman *A Árvore das Palavras*, à travers la reconstitution classique de l'époque (Lourenço Marques avant la guerre coloniale), et aussi dans la façon dont ce roman que nous considérons comme un roman de formation, intègre les références à une histoire collective récente. Teolinda Gersão cultive un style épuré qui sera consolidé dans ses récits plus brefs, *Os Teclados* et *Os Anjos*, et ceux qui intègrent les publications de nouvelle date, *Histórias de Ver e Andar* (2002) et *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias* (2007). La direction prise par l'œuvre de

⁷⁶ “Aspecto que se mantém vivo na herança dadaísta é a diferente atitude perante a arte, a consciência da necessidade de a tornar acessível a um maior número, de a retirar do plano «elevado» onde a estética tradicional a colocava, e de algum modo a introduzir no quotidiano. Criar não será assim uma actividade «superior», mas uma função natural, uma «respiração», porque o homem é naturalmente um ser criador, para quem, justamente, a não-criação é impossível, enquanto por outro lado se anula a distância entre emissor e receptor, na medida em que este último assume uma atitude activa e participa, em partes iguais, na criação.” *Dada: Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*, op. cit., p. 53.

Teolinda Gersão semble actualiser la perspective de l’Auteur sur le rôle qui doit être joué par l’écrivain, celui de porte-parole d’une collectivité, obligé de dépasser son histoire individuelle et particulière : « en parvenant à donner voix aux préoccupations collectives [l’écrivain] réalisera une véritable transmission en interagissant avec le milieu. C’est bien là, dans le fond, le rôle de l’écrivain »⁷⁷. Cette perspective est soutenue par l’Auteur depuis longtemps, comme en témoigne ce passage d’une interview donnée en 1989 :

T.G. – Je trouve que dans un livre réussi, ce qui est en cause est l’inconscient collectif en termes junguïens. Ce sont certains archétypes qui concernent tout le monde. C’est pour cette raison que les livres disent quelque chose aux autres. Si seul notre inconscient personnel y était présent, ils n’auraient aucun intérêt. Personnellement je trouve que je suis une personne parfaitement normale, sur laquelle il n’y a rien à écrire. Disons qu’on écrit sur les archétypes et qu’ils ont à voir avec la collectivité⁷⁸.

L’intention de Teolinda Gersão en tant qu’écrivain, de même que le chemin pris par son œuvre, tendent à déstabiliser certaines marges (et certains centres en corrélation avec elles) en les faisant partager par un grand nombre de lecteurs qui s’y retrouvent.

Donner la parole à ceux qui ne l’ont pas est aussi, comme nous l’avons vérifié dans la troisième partie de cette étude, le rôle joué par les personnages-écrivains du *Journal, Os Guarda-Chuvas Cintilantes* et du roman *Casas Pardas*. Maria Velho da Costa semble le faire mieux que jamais dans son récent roman, *Myra* (2008). L’Auteur, en donnant la parole à ceux qui en sont privés et qui se trouvent par conséquent à la marge, accomplit l’intention annoncée dans son deuxième roman, *Casas Pardas*. Son écriture peut être lue comme une

⁷⁷ “se conseguir dar voz a preocupações colectivas então sim realizará uma verdadeira transmissão, interagindo com o meio. Este é no fundo o papel do escritor.” Interview de Elena Fernandes, “Teolinda Gersão: A Memória do Tempo”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 03.07.1996, p. 17 [Interview s/ *A Casa da Cabeça de Cavalos*].

⁷⁸ T.G. – “Acho que num livro conseguido o que está em causa é o inconsciente colectivo em termos junguianos. São determinados arquétipos, que têm que ver com toda a gente. E é por isso que os livros dizem qualquer coisa aos outros. Se fosse apenas o nosso inconsciente pessoal que lá estivesse, não teriam interesse nenhum. Pessoalmente, acho que sou uma pessoa perfeitamente normal e que não teria nada a escrever sobre mim. Digamos que se escreve sobre arquétipos e que eles têm a ver com a colectividade.” Interview de Carlos Vaz Marques, “Teolinda Gersão no ciclo do cavalo”, in *Jornal de Letras*. 28.11.1989, p. 17.

envie de rompre un ordre syntaxique qui ne laisse pas de place à la voix de l' « Autre ». Maria Velho da Costa subvertit le langage immobilisé et figé, en utilisant un lexique dynamique qui dépasse les formules stables qui ont tendance à corseter le langage. L'Auteur crée ainsi un discours structurellement différent. Nous trouvons dans l'œuvre de cet écrivain le désir de faire éclater la forme, le moule. Cet objectif est atteint à travers l'utilisation d'un lexique « excessif » qui dépasse les limites d'une syntaxe traditionnelle ainsi diluée et anéantie. Maria Velho da Costa, par son vocabulaire inventif, ses néologismes et son irrévérence syntaxique, participe du projet verbalisé par son personnage de *Casas Pardas*, Elisa – l'apprenti-écrivain, alter ego hypothétique de l'Auteur - : *Je poursuis mon pont de désaccord*⁷⁹. Trente années se sont écoulées depuis cette déclaration d'intention, et l'écriture de Maria Velho da Costa se poursuit sans reproduire le système dominant ni pactiser avec lui. Symbole de cette contestation de la culture officielle et de la préférence pour un positionnement à la marge, le refus de la maison du père est affiché par les protagonistes respectives de *Maina Mendes* et de *Casas Pardas* : *Je disais (...) que la maison d'où je m'extirpe est un enfer*⁸⁰. Le refus d'Elisa permet l'ouverture à l'expérience de l'écriture où tout est nouveau et rien n'est définitif : *Accroche-toi on y entre*⁸¹, dit le lapin dans le rêve à la fin du roman. Cette phrase de *Casas Pardas* fait écho dans l'œuvre de Teolinda Gersão à l'abandon de systèmes où les personnages ne se reconnaissent pas, ce qui les conduit à parier sur de nouveaux projets de vie annoncés respectivement par Hortense, Gita et l'écrivain à la fin de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, *A Árvore das Palavras* et *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. Les textes de ces Auteurs ont en commun leur objectivation des processus d'indentification en cours.

⁷⁹ *Prossigo a minha ponte de inconformidade* (CP, 81).

⁸⁰ *Dizia eu (...) que a casa de onde me estirpo é um inferno.* (CP, 293)

⁸¹ *Agarra-te bem que inda agora vamos a entrar.* (CP, 400)