De l'écriture personnelle à l'écriture de l'histoire : questions d'identité dans l'œuvre de Ilse Losa et de Samuel Rawet

Karina Carvalho de Matos Marques

▶ **To cite this version:**

Karina Carvalho de Matos Marques. De l'écriture personnelle à l'écriture de l'histoire : questions d'identité dans l'œuvre de Ilse Losa et de Samuel Rawet . Littératures. Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2014. Français. NNT : . tel-01143977v4

HAL Id: tel-01143977

https://theses.hal.science/tel-01143977v4

Submitted on 14 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE-NOUVELLE – PARIS 3

ED 122 – EUROPE LATINE ET AMERIQUE LATINE

EA 3421 – Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL)

Thèse de doctorat en Études du Monde Lusophone

Karina CARVALHO DE MATOS MARQUES

De l'écriture personnelle à l'écriture de l'histoire : questions d'identité dans l'œuvre de Ilse Losa et de Samuel Rawet

Sous la direction de

Mme le Professeur Catherine DUMAS

Soutenue le 20 novembre 2014

Membres du jury :

Ana Luísa AMARAL (professora associada à l'Université de Porto)
Maria Helena ARAÚJO CARREIRA (professeur à l'Université Vincennes-Saint-Dennis - Paris 8)
Catherine DUMAS (professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
Rosana KOHL BINES (professora adjunta à la Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
Ana Isabel MARQUES (professora adjunta à l'Instituto Politécnico de Leiria)

Cláudia PONCIONI (professeur à l’Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Résumé

De l'écriture personnelle à l'écriture de l'histoire : questions d'identité
dans l'œuvre de Ilse Losa et de Samuel Rawet

Notre étude comparée porte sur l'œuvre de Ilse Losa (1913-2006), Allemande installée au Portugal, et Samuel Rawet (1929-1984), Polonais immigré au Brésil, deux écrivains qui ont adopté le portugais comme langue d'écriture. Arrivés dans ces pays lusophones quelques années avant la déclaration de la Seconde Guerre Mondiale, ils possèdent une origine juive commune exprimée chez leurs personnages sous la forme de conflits entre mémoire et oubli, communautarisme et intégration, tradition et performativité culturelle. En outre, leur condition de femme et d'homosexuel leur a servi d'inspiration pour la construction d'une œuvre marquée par la lutte contre le binarisme de genre dans un contexte d'oppression dans leur terre d'accueil : l'État Nouveau salazariste (1933-1974) et la dictature militaire brésilienne (1964-1985). Ainsi, à travers leur écriture personnelle où l'identité juive et l'identité genrée constituent des questions charnières, nous pouvons penser l'exclusion de façon plus large. Ces auteurs nous fournissent donc un portrait des sociétés brésilienne et portugaise entre la fin des années 30 et le début des années 80, mettant en lumière les enjeux de pouvoir entre l'élite et le peuple. Dans une période de construction d'une identité nationale basée sur le mythe du grand empire au Portugal et l'apologie du métissage et du multiculturalisme au Brésil, Ilse Losa et Samuel Rawet montrent que la nation est toujours une narration.

Mots-clés : Ilse Losa, Samuel Rawet, identité juive, identité genrée, Shoah, littérature migrante

Abstract

From the personal writing to history writing : identity questions
in the work of Ilse Losa and Samuel Rawet

Our compared study deals with the literary work of Ilse Losa (1913-2006), a German exiled in Portugal, and Samuel Rawet (1929-1984), a Polish immigrant in Brazil, which have adopted Portuguese as writing language. Having arrived in these lusophone countries a few years before the declaration of the Second World War, both share a jewish origin which is expressed in their characters in the form of conflicts between memory and forgetfulness, communitarianism and integration, tradition and cultural performativity. Moreover, their conditions of women and homosexual acted as an inspiration for the construction of a work opposing gender duality in a context of oppression in these host countries : The Salazarist New State (1933-1974) and the military dictatorship in Brazil (1964-1985). This way, through their personal writings in which the jewish identity and the gender identity are key elements, we can consider the exclusion in a broader way. These authors give us a picture of the brazilian and portuguese societies between the end of the 30's and beginning of the 80's, highlighting the power relations between elites and masses. During a period in which the national identity is being built on the basis of the myth of the great empire in Portugal and of multiculturalism in Brazil, Ilse Losa and Samuel Rawet show that the nation is always a narrative.

Keywords : Ilse Losa, Samuel Rawet, jewish identity, gender identity, Shoah, migrant literature

À Toi dont le nom s’entend derrière chaque ligne, ma vie qui déborde du texte.

Remerciements

Pour son aide, ses conseils et sa patience, je tiens à exprimer ma profonde gratitude et mon admiration à ma Directrice de thèse, Mme Catherine DUMAS.

Pour l’appui inconditionnel à tous les moments de ma vie, je remercie mes parents, ma grand-mère et mes deux frères de tout mon cœur : Acácio Simões de Matos Marques, Maria Clarisse Carvalho Marques, Maria Prazeres dos Reis, Tiago Carvalho de Matos Marques et Gustavo Carvalho de Matos Marques.

Je tiens aussi à exprimer ici ma vive reconnaissance à Ailton Custódio Cacildo, Alexandra Losa, Ana Isabel Marques, Berta Waldman, Claudio Ielmini, Deborah Parma Carvalho, Inês Velho Espírito Santo, José Leonardo Tonus, Leo Agapejev de Andrade, Lyslei Nascimento, Ligia Fonseca Ferreira, Pedro Henrique Couto Oliveira, Rosana Kohl Bines, Rui Moreira Leite, Sidh Mendiratta, Silvia Meliciano, à la famille Guillou et à tous ceux, aussi bien au Brésil qu'au Portugal et en France, dont le soutien m'a été précieux tout au long de ce travail.

Sommaire

Introduction

Partie I : L'IDENTITÉ JUIVE

I. A – L'hébraïsme chez Samuel Rawet

I. B – L'israélisme chez Ilse Losa

I. C – Le pouvoir du verbe : silence et parole

Partie II : L'IDENTITÉ GENRÉE

II. A – L'identité masculine en question et l'homosexualité chez Samuel Rawet

II. B – L'identité féminine en question chez Ilse Losa

II. C – Le corps et ses images

Partie III : IDENTITÉS ET HISTOIRE

III. A – L'histoire de l'Autre dans l'histoire du Brésil

III. B – L'histoire de l'Autre dans l'histoire du Portugal

III. C – Résonances identitaires

Conclusion

Bibliographie

Index onomastique

Index thématique et conceptuel

Annexe I – Entretien avec Alexandra Losa

Annexe II – Recension critique du roman *Sob Céus Estranhos*

Annexe III – Lettre de Maria Lamas à Ilse Losa (29/1/1950, 3 pages)

Annexe IV – Lettre de Irene Lisboa à Ilse Losa (2/4/1957, 2 pages)

Annexe V – Lettre de Mário Dionísio à Ilse Losa (31/10/1951, 3 pages)

Annexe VI – Lettre de Ilse Losa à Mário Dionísio (5/11/1951, 3 pages)

Abréviations

Ilse Losa (IL). Abréviations des ouvrages dans l'ordre chronologique de parution :

1. *CE, Sob Céus Estranhos*, Porto, Edições Afrontamento, 1987, 4e édition (roman).
2. En ce qui concerne les récits courts de l'écrivain, nos références renvoient à *CD, Caminhos sem Destino*, Porto, Edições Afrontamento, 1991. C'est la seule anthologie de contes et de nouvelles de l'écrivain actuellement disponible, concernant six livres dont les titres n'y sont pas indiqués : *Histórias quase Esquecidas* (*HE*, 1950), *Aqui havia uma Casa* (*AC*, 1955), *Retta ou Os Ciúmes da Morte* (*RC*, 1958), *Encontro no Outono* (*EO*, 1964), *O Barco Afundado* (*BA*, 1979), *Estas Searas* (*ES*, 1984). Quelques textes de l'anthologie figuraient dans plus d'un de ces ouvrages. Par ailleurs, plus d'une dizaine de contes dans l'ensemble de son œuvre ont été exclus de l'anthologie. Le récit « *A Jarra Quebrada* » est le seul à n'avoir figuré précédemment dans aucun recueil de contes de l'auteur. D'après ce que Américo de Oliveira Santos nous apprend dans la préface à *Caminhos sem Destino*, « Ilse Losa a recueilli de ces ouvrages ce qu'elle a considéré comme le corpus le plus définitif et dont une bonne partie a été reformulé de façon considérable par l'auteur lui-même » (p. 10).

Samuel Rawet (SR). Abréviations des ouvrages dans l'ordre chronologique de parution :

Nos références renvoient à *Samuel Rawet. Contos e Novelas Reunidos,* André Seffrin (org.), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004, Rio de Janeiro, seule anthologie complète de contes et de nouvelles de l'auteur actuellement disponible. Les textes y ont été recueillis, sélectionnés et révisés sous l'organisation d'André Seffrin. Cet ouvrage concerne sept livres de façon intégrale : *Contos do Imigrante (CI,* 1956), *Diálogo* (*DI*, 1963), *Abama* (*AB*, 1964), *Os Sete Sonhos* (*SS*, 1967), *O Terreno de uma Polegada Quadrada* (*PQ*, 1969), *Viagens de Ahasverus à Terra Alheia em Busca de um Passado que não existe porque é Futuro e de um Futuro que já passou porque Sonhado* (*VA*, 1970), *Que os Mortos enterrem seus Mortos* (*QM*, 1981).

« - Que se passe-t-il derrière cette porte ?
- Un livre est en train d'être effeuillé.
- Quelle est l'histoire de ce livre ?
- La prise de conscience d'un cri.

- Quel est ton destin ?
- Ouvrir le livre.
- Es-tu dans le livre ?
- Ma place est au seuil.

- Sommes-nous en présence d'un récit ?
- On a tant de fois conté mon histoire.
- Quelle est ton histoire ?
- La nôtre dans la mesure où elle est absente.
(...)
- Tu es Juif et tu t'exprimes comme tel.»

(Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, Paris, Gallimard, 1963, p. 18-21)

« Signes et rides sont questions et réponses d'une même encre »
(Edmond Jabès, *Je bâtis ma demeure*, Paris, Gallimard, 1975, p. 34)

Introduction

Le premier énoncé du titre de ce travail opère un dédoublement du terme « écriture », lui octroyant une place primordiale : « De l'écriture personnelle à l'écriture de l'histoire ». La répétition de ce mot insiste sur l'importance du travail de mémoire à travers l'exercice littéraire. Ceci met en relief l'apport précieux de l'individu à la représentation de l'histoire collective. En ce sens, Paul Ricœur affirme que la mise en intrigue est un processus commun à l'histoire et à la fiction. En effet, le récit est le gardien du temps « dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté »[1]. Ce penseur explique encore qu'une des fonctions de la fiction est « de libérer rétrospectivement certaines possibilités du passé historique »[2]. La mémoire individuelle actionnée par l'exercice littéraire ferait donc le lien entre le discours officiel et sa représentation, construisant un jeu de réversibilité où le fictif devient référentiel et le référentiel se fictionnalise. La mémoire individuelle relève donc d'une construction discursive à la fois privée et publique, l'identité personnelle se formant dans un enchevêtrement d'histoires. Ainsi, Roland Barthes propose l'écriture comme « un acte de solidarité historique »[3], ce qui permet donc d'écrire l'histoire à travers l'écriture personnelle. Pour Jean-François Chiantaretto, néanmoins, l'écriture de soi ne peut dire l'histoire qu'à condition qu'une situation d'interlocution soit créée, « faisant place à l'autre »[4], impliquant « tout à la fois de multiples appartenances et le sol commun de l'appartenance humaine »[5]. En ce sens, le sujet doit s'orienter vers une esthétique moins intimiste, une poétique de la distanciation et de l'altérité, d'où l'idée d'histoire en tant que construction collective de la

[1] Paul Ricœur, *Temps et récit 3.Le temps raconté,* Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 435.
[2] *Ibidem,* p. 346.
[3] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Edition du Seuil, 1972, p. 14.
[4] Jean-François Chiantaretto, texte de présentation de l'ouvrage *L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, Paris, Bpi/ Centre Pompidou, 2002, p. 14 (actes du colloque organisé par la Bpi, le 23 et le 24 mars 2001).
[5] *Ibid.*, quatrième de couverture.

mémoire.

L'œuvre de l'écrivain portugais Ilse Losa et celle de l'écrivain brésilien Samuel Rawet disent l'histoire aussi bien à travers l'exercice d'une liberté d'écriture que par une ouverture au dialogue avec des individus en marge de l'histoire officielle. Ainsi, ces deux auteurs d'origine juive sont sensibles à leur héritage culturel et à la société de leur pays d'accueil. Nous pouvons constater chez eux la création d'un champ intermédiaire entre le pôle de la mémoire individuelle et celui de la mémoire collective où « s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes et la mémoire publique auxquelles nous appartenons (...) une triple attribution de la mémoire : à soi, aux proches, aux autres », comme l'écrit encore P. Ricœur[6]. Pour ce philosophe, le lien avec les proches comprend les rapports de filiation et les rapports sociaux. En effet, les écrivains de notre *corpus* élargissent leur cercle identitaire juif, assumant également le rôle de porte-parole, de façon consciente ou inconsciente, de quelques groupes d'appartenance identitaire auxquels ils s'identifient : les réfugiés et les femmes pour Ilse Losa ; les immigrés et les homosexuels pour Samuel Rawet ; les opprimés et les marginalisés dans les deux cas. Ainsi, ils se construisent en tant que sujets à travers l'écriture de cette parole en même temps étrangère et familière où le paradigme de la condition juive s'ouvre à d'autres cas de marginalisation. C'est pourquoi, tout en racontant l'histoire des individus opprimés en terre natale et en terre d'accueil, ces auteurs racontent également leur propre histoire ainsi que celle de leur société. Ils se livrent donc à une tâche non seulement restitutrice, mais avant tout créatrice et qui dépasse la simple autoprésentation explicitement certifiée par l'auteur, comme le propose Philippe Lejeune, dans son « pacte autobiographique »[7]. Il en va de même pour la contrainte à l'homonymie entre l'auteur et le

[6] Paul Ricœur, *La Mémoire, L'histoire et l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 161 et 163.
[7] « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'*auteur*, du *narrateur* et du *personnage*. […] Une identité est, ou n'est pas. Il n'y a pas de degré possible, et tout entraîne conclusion négative. […] L'identité n'est pas ressemblance. L'identité est un fait *immédiatement* saisi – accepté ou refusé, au niveau de l'énonciation. ». Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 15 et 35.

narrateur-personnage, dans la définition d'« autofiction » donnée par Serge Doubrovsky[8]. Plus approprié à la création littéraire des auteurs est le terme « texte semi-autobiographique »[9] conçu par Gérard Genette qui l'associe à l'ouvrage *À la Recherche du Temps Perdu* de Proust, « l'acte narratif instaurant (inventant) *à la fois* l'histoire et son récit, alors parfaitement indissociables »[10]. Contre le figement rétrospectif de la vie dans l'écriture, Samuel Rawet et Ilse Losa, chacun selon sa voie, font l'expérience du soi en relation, témoignant « d'une non-coïncidence du texte et de la vie, de soi et de la représentation de soi »[11], comme l'écrit Jean-François Chiantaretto. Ainsi, Samuel Rawet refuse d'être classé comme auteur de textes autobiographiques[12]. Écrivant des textes majoritairement à la troisième personne, il a quand même recours au monologue rapporté et au discours indirect libre, jouant avec les instances narratives du personnage, du narrateur et de l'auteur et donc avec les frontières entre réalité et fiction. À ce propos, il écrit dans son essai « *A Análise do eu* » de *Alienação e Realidade* (1970) : « Quelle différence présente pour moi un fait lu, entendu, imaginé ou vécu, s'il a, en ce moment même, consistance de mémoire ? »[13]. Quoique Ilse Losa utilise majoritairement la narration à la première personne, ce jeu mnésique entre le factuel et l'imaginaire est également présent dans son œuvre, comme elle le déclare dans un entretien au journal *Diário de Notícias* : « on ne peut prétendre obtenir un souvenir d'un ensemble de choses ; notre

[8] Serge Doubrovsky écrit à propos de son ouvrage *Fils* (1977) : « C'est bien du *moi* qu'il s'agit dans ce livre, d'abord surgi sous la forme de mes initiales *J.S.D.*, puis de mes prénoms explicites, *Julien Serge*, de mon nom enfin, *Doubrovsky*. Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également (…) En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés. La part d'invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d'une pseudo journée. ». Serge Doubrovsky, « Autobiographie/ Vérité / Psychanalyse », *in Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, p. 68-69.

[9] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 11.

[10] *Idem.*

[11] Jean-François Chiantaretto (préface), *in L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, *op. cit.*, p. 15.

[12] « Je ne crois qu'aucun élément *sociologique* puisse déterminer la condition d'écrivain. Les conditions de juif, immigrant, membre d'une famille, peuvent caractériser certains conflits, mais non pas *l'extension* des conflits. » (Entretien de Samuel Rawet à Esdras do Nascimento, « O Solitário Caminhante do Planalto », *Ficção*, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 3, 1976, p. 80-85, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, p. 317. Traduit par nous qui figurera désormais sous l'abréviation « Tpn »).

[13] Samuel Rawet, « *A Análise do eu* », *Alienação e Realidade*, Rio de Janeiro, Olivé Editor, 1970, *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008, p. 78. Tpn.

mémoire rajoute des morceaux à l'imagination dont elle obtient une histoire. Il y a une figure de désir »[14]. En ce sens, Marc Augé insiste sur l'importance de l'essor de la psychanalyse pour la compréhension du processus de construction de la mémoire, ce qui a permis un nouveau regard sur l'histoire :

> Ce que Freud a découvert, mis en évidence, explicité, c'est la présence du passé dans le présent, sous la forme du retour du refoulé. La mémoire, nous dit de Certeau, devient un « champ clos » où s'effectuent deux opérations de sens contraire : l'oubli, qui, loin d'être un phénomène passif, est un dispositif de lutte contre le passé, et « la trace mnésique, qui est le retour de l'oublié, c'est-à-dire une action de ce passé désormais contraint au déguisement ». (...) Notons immédiatement que la découverte freudienne ébranle d'abord très directement, en les révélant pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire illusoires, ces univers individuels ou collectifs, ces mondes sécuritaires du perpétuel renvoi à soi que j'ai proposé d'appeler mondes d'immanence. (...) La nouvelle histoire des idées pose au présent des questions auxquelles elle pense trouver des éléments de réponse dans le passé, mais, d'une certaine manière, c'est ce qu'elle découvre dans le présent qui commande ou conforte sa redécouverte du passé. (...) Selon Pierre Nora, le recensement des « lieux de mémoire » oblige à redéfinir la démarche historiographique. (...) Les historiens parlent désormais de leur objet et non plus de leur sujet.[15]

Le souci de chronologie et d'exactitude des faits rapportés qui était à la base du concept d'histoire au XIXe siècle peut être associé à ce que M. Augé appelle dans cet extrait les « mondes d'immanence ». L'essor de la psychanalyse au XXe siècle nous a permis de changer notre regard sur le passé, notion mouvante constamment connectée au moment de l'énonciation. Car c'est au présent que nous avons des souvenirs et des sensations qui nous interpellent, nous conduisant à un travail personnel et sélectif de mémoire pour la représentation du passé. À l'époque actuelle, nous pouvons constater que le souci du temps chronologique cède la place à celui du temps de l'expérience. L'histoire n'est plus celle de faits, mais celle des effets. Mais comment pouvons-nous reconstituer des réalités historiques

[14] (anonyme), « Às Vezes o Autobiográfico é o Desejo », Lisboa, *Diário de Notícias*, 25/8/1991, p. 4. Tpn.
[15] Marc Augé, *Où est passé l'avenir ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 90- 91.

face à un tel niveau de subjectivité et d'instabilité ? À ce propos, Maurice Halbwachs écrit : « Mais qu'est-ce qui nous garantit jamais l'existence d'un fait, d'un être, d'une qualité, si ce n'est l'accord qui s'établit à son sujet entre les membres d'une société, c'est-à-dire entre les hommes que s'y intéressent ? »[16]. L'accommodation de la mémoire individuelle à la mémoire collective est donc essentielle pour la construction de l'histoire. En ce sens, Pierre Nora affirme que « l'histoire s'écrit désormais sous la pression des mémoires collectives »[17], d'où le concept de « lieux de mémoire » comme objet historique qui valorise un passé ancré au sein des groupes sociaux. L'existence des « lieux de mémoire » incite chacun des membres d'une collectivité à confronter, à travers le lien avec ses proches, sa mémoire individuelle à la mémoire collective de son groupe afin de s'y inscrire et d'écrire son histoire. Dans ce processus, deux forces contraires dont parle Michel de Certeau sont en jeu : l'oubli et la trace mnésique.

L'épisode tragique de la Shoah est représenté comme l'un de ces « lieux de mémoire » incontournables de notre époque. Ce devoir de mémoire est encore plus important dans la tradition juive où la mémoire, à travers la parole, a toujours occupé une place fondamentale comme élément de liaison de ses membres dispersés aux quatre coins du monde. En ce sens Léon Askénazi, l'une des figures les plus importantes de la renaissance du judaïsme français d'après-guerre, déclare :

> La perception historique que nous pouvons avoir de nous-mêmes est de l'ordre de la mémoire. Les autres groupes humains ont eu leur propre tradition, mais ils se sont peut-être mesurés à elle dans une autre relation que la nôtre. Leur histoire les a menés à un point de rupture avec leur propre identité traditionnelle.[18]

Le poids de cette mémoire collective est au cœur de l'œuvre des écrivains ashkenazim Ilse

[16] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 39.
[17] Pierre Nora, « La mémoire collective », *in* Roger Chartier, Jacques Le Goff et Jacques Revel, *La nouvelle histoire*, Paris, Retz – CPEL, 1978, p. 398.
[18] Léon Askénazi, *La parole et l'écrit II. Penser la vie juive aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 136.

Losa et de Samuel Rawet. Nous pouvons observer que, même quand la voix narrative est proférée à la troisième personne, le narrateur et le personnage principal s'unissent dans une seule instance narrative à travers un flux de pensée conditionné par une angoisse commune autour de ce devoir de mémoire. Le personnage principal se construit comme l'*alter-ego* de l'auteur, partageant avec lui des indices référentiels comme la terre natal, la terre d'accueil, l'identité juive ou genrée et des indices psychologiques comme le sentiment d'exclusion et d'étrangeté. Dans toutes les sociétés où les personnages habitent, ils doivent supporter le poids d'une mémoire d'origine dont ils sont issus « par engendrement, et pas seulement par souvenir », où « la première chose à éviter est donc le risque de dénaturer ce passé commun par l'équation personnelle », comme l'écrit L. Askénazi[19]. Nous verrons comment les personnages de Ilse Losa réussissent à transformer l'engendrement en souvenir et en parole ; ils créent une trace mnésique, ce qui n'arrive pas à ceux de Samuel Rawet qui utilisent l'oubli et le silence pour lutter contre le carcan du passé, affirmant leur identité juive à rebours. À ce propos, André Seffrin rapproche l'œuvre du Brésilien de celle de Kafka, définie par Anatol Rosenfeld comme « une épopée de la frustration, de la quête vaine de l'intégration et de l'ajustement »[20].

La question de l'identité juive est donc centrale pour ces deux écrivains, même si elle n'est pas toujours explicitée. Être juif détermine la façon d'être au monde - et plus spécifiquement d'intégrer la société d'accueil -, ce qui nous permet de classer leur œuvre dans la catégorie de la littérature juive et dans celle de la littérature portugaise ou brésilienne tout à la fois[21]. En ce sens, l'œuvre de ces écrivains est marquée par la notion d'« hybridité » qui, selon Stuart Hall,

19 *Idem.*
20 André Seffrin, « Samuel Rawet: Fiel a Si Mesmo », *in Contos e Novelas Reunidos,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004, p. 14-15. Tpn.
21 Hana Wirth-Nesher se propose de définir la « littérature juive » selon sept critères : 1) littérature produite par Juifs ; 2) adoption de la thématique des conflits générationnels et de l'engagement éthique ; 3) texte écrit dans une des langues de la communauté juive ; 4) présence de la religiosité juive ; 5) sentiment de non-appartenance

> ne se réfère pas aux individus hybrides, qui, en tant que sujet pleinement formés, peuvent être séparés entre individus « traditionnels » et « modernes », c'est un processus de traduction culturelle (...) à travers lequel les cultures doivent réviser leurs propres systèmes de référence, leurs normes et leurs valeurs en se séparant de leurs règles habituelles ou innées. [22]

Ilse Losa et Samuel Rawet portent dans leur œuvre un nouveau regard sur l'identité juive, portugaise et brésilienne, en négociant avec leur propre sentiment d'étrangeté par rapport à leur société et à leur héritage culturel. Ainsi, l'écriture de ces écrivains se rapproche du concept postmoderne d' « écriture migrante » surgi au Québec dans les années 80[23]. Contrairement à l'idée de revendication ethnique ou de littérature de l'immigration, l'« écriture migrante », selon Simon Harel, a pour « tâche de favoriser la défamiliarisation du monde. (...) le migrant ne fait que réagir à un monde auquel il est étranger. Son apparition blesse, bouscule, modifie un répertoire de sens qui était ordonné selon des règles prévisibles »[24]. C'est pourquoi leur œuvre situe les écrivains à l'étude dans une paratopie aussi bien portugaise que brésilienne, selon le concept forgé par Dominique Maingueneau :

> celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation

---

et constatation d'un trouble linguistique (cas des émigrés juifs) ; 6) présence de l'imaginaire juif ; 7) conscience de l'histoire du peuple juif. Hana Wirth-Nesher, *What is Jewish Litterature?*, Philadelphia, The Jewish Publication Society, 1994, *apud* Saul Kirschbaum, *Viagens de um Caminhante Solitário. Ética e Estética na Obra de Samuel Rawet*, São Paulo, Humanitas, 2011, p. 88. L'œuvre de Ilse Losa et celle de Samuel Rawet respectent tous ces critères d'appartenance à la littérature juive sauf celui de la langue, ce qui les renvoie au milieu littéraire de leur terre d'accueil, pas seulement pour l'usage du portugais comme langue d'expression, mais aussi pour leur contribution à un renouveau stylistique et thématique de la littérature de ces pays. En ce sens, Saul Kirschbaum déclare pour Samuel Rawet que son œuvre appartient aussi bien à la tradition juive qu'à celle du Brésil ; de ce fait, elle mérite d'être étudiée par tous ceux qui s'intéressent à la culture juive diasporique et à la littérature brésilienne hégémonique et périphérique. (Saul Kirschbaum, *ibid.*, p. 88-95). Nous pensons que cette considération peut bien s'élargir au cas de Ilse Losa au Portugal, ce que notre travail tendra à montrer.

[22] Stuart Hall, *Identités et Cultures. Politiques des « Cultural Studies »*, Éditions Amesterdam, Paris, 2008, p. 396.

[23] Cf. Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, XYZ éditeur, Montréal, 2005.

[24] Ibid., p. 86.

> entre le lieu et le non-lieu. (...) Certes, l'espace littéraire déstabilise la représentation que l'on se fait communément d'un lieu, avec un dedans et un dehors. Les milieux littéraires sont en fait des frontières.[25]

La paratopie est propre à la création artistique, à la fois condition et produit du processus créatif, car « l'écrivain *n'a pas lieu d'être* » (aux deux sens de la locution) (...) il nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société »[26]. En ce sens, Ilse Losa et Samuel Rawet s'assignent une place à plusieurs niveaux paratopiques : en tant qu'écrivains, en tant que Juifs, en tant qu'immigrés, que femme et qu'homosexuel. Leur énonciation exprime un problème d'appartenance soit à la société, soit aux catégories littéraires conventionnelles. Ils font allusion à plusieurs appartenances culturelles et produisent une œuvre imprégnée de culture et de pensée juives au sein d'une culture majoritaire, ce qui implique de surmonter les dissonances entre les liens de pouvoir qui doivent être contestés, ainsi que les valeurs esthétiques dominantes. En ce sens, Berta Waldman observe deux mouvements présents dans des textes en langue portugaise des écrivains juifs, créer des références et renvoyer à des références :

> L'auteur lui-même méconnait cet enjeu, il est le dépositaire d'une inscription qui le transcende et se montre au niveau du langage (...) L'assujettissement à une organisation symbolique, dans le premier cas, traduit une situation où l'on ne vit jamais entièrement dans le présent qui est pressionné par le passé. (...) En ce qui concerne l'action de renvoyer le lecteur à une référence juive, il s'agit de signaler une organisation de nuance juive, que ce soit la tradition, la religion, la vie communautaire, etc.[27]

De ce fait, l'identité juive influence l'œuvre des deux auteurs tant au niveau du contenu que du tissu textuel. Cela renforce la thèse d'une production littéraire judéo-portugaise ou judéo-brésilienne des identités diasporiques, d'après la définition de S. Hall : « Dans des conditions

[25] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 52-53, 72.
[26] *Ibid.*, p. 85.
[27] Berta Waldman, *Entre Passos e Rastros*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003, p. XXI. Tpn.

diasporiques, les peuples sont toujours contraints d'adopter des positions d'identifications changeantes, multiples ou faisant trait d'union »[28]. D'ailleurs, l'identité juive n'est pas en soi-même unidimensionnelle car, d'après la pensée d'André Neher, elle possède deux dimensions complémentaires et constitutives : « l'hébraïsme », qu'il appelle « l'identité-thèse »[29] et qui consiste à essayer de rompre avec les systèmes établis en quête d'un monde plus éthique, à l'image du patriarche Abraham, et que l'on trouve dans l'œuvre de Samuel Rawet ; « l'israélisme », « l'identité-antithèse »[30], opérant la conciliation et l'intégration à l'image de Jacob, propre à l'œuvre de Ilse Losa. Ces deux identités s'unissent dans une « identité-synthèse », « l'identité juive », qui concerne l'homme juif unique et universel à la fois.

À la dimension de l'identité juive, nous pouvons ajouter comme coefficient identitaire le regard de chacun de ces deux écrivains sur l'identité féminine et masculine comme deuxième facteur de positionnement face à une réalité. Les modèles de femme et d'homme imposés socialement constituent un deuxième carcan : les personnages de Ilse Losa, tout comme ceux de Samuel Rawet, sont confrontés aux valeurs de la société patriarcale judéo-chrétienne. Dans ces deux sociétés soumises à un modèle gendré binaire, la condition féminine dans le Portugal salazariste et celle de l'homosexualité au Brésil sous un régime dictatorial sont mises en lumière. Ces auteurs montrent des personnages exclus et en marge de l'économie hétérosexuelle, nous proposant à travers un univers tantôt réaliste, tantôt fantastique (pour Samuel Rawet), d'autres façons de penser le genre. Notre problématique consiste à comprendre comment ces coordonnées identitaires détermineraient une représentation personnelle du parcours d'exil des Juifs au Brésil et au Portugal quelques années avant la Seconde Guerre Mondiale, ainsi qu'à analyser ces mêmes sociétés entre la fin des années 30 et le début des années 80. Nous envisageons de montrer comment ces deux

[28] Stuart Hall, *Identités et Cultures. Politiques des « Cultural Studies »*, *op. cit.*, p. 397.
[29] André Neher, *L'identité juive*, Paris, Éditions Payot et Rivage, 2007, p. 21
[30] *Ibid.*, p. 23.

écrivains ont contribué à porter un nouveau regard sur l'histoire de ces pays et à repenser le concept d'identité nationale.

Pour entamer notre étude, quelques questions nous semblent essentielles : quel est le lien que ces auteurs entretiennent entre leur création littéraire et leur biographie ? Quelles expériences partagent-ils ? Est-ce que leur œuvre a été reconnue par la critique et les chercheurs pour son importance socio-historique aussi bien que pour sa valeur littéraire ? Quelles sont les caractéristiques particulières de leur écriture ? Dans quelle mesure contribuent-ils au questionnement identitaire au sein des littératures portugaise et brésilienne ?

D'origine juive, Ilse Losa – dont le nom de jeune fille était Lieblich – est née à Buer, petit village allemand près d'Osnabrück, en 1913. Son père, Arthur Lieblich, était marchand de chevaux. Sa mère, Hedwig Lieblich, était femme au foyer. L'écrivain a passé les premières années de son enfance chez ses grands-parents maternels à Buer. En 1919, elle retourne à la maison paternelle et finit sa scolarité primaire à Melle, faisant ensuite ses études secondaires à Osnabrück. En 1928, sa mère décide de déménager à Hildesheim dans le but d'offrir à ses enfants l'accès à une meilleure éducation. Cette même année, Arthur Lieblich meurt, ce qui créé des difficultés économiques au sein de la famille, Ilse étant obligée d'abandonner ses études. Pour gagner de l'argent, elle part en Angleterre comme jeune-fille au pair. Cet épisode de sa vie est représenté dans l'ouvrage *Rio sem Ponte,* publié en 1952. Elle découvre une vraie vocation de puéricultrice et commence à s'intéresser à la pédagogie infantile. En Allemagne, sa mère décide de louer des chambres dans la maison familiale pour pouvoir survivre. Avec la montée de l'antisémitisme, elle se voit pourtant forcée d'abandonner cette idée du fait de ses origines juives. En 1933, de retour en Allemagne, Ilse est embauchée comme volontaire dans une clinique à Hanovre d'où elle est licenciée quelques jours plus tard à cause du climat antisémite dû à l'ascension d'Hitler au pouvoir. Victime d'une agression par des groupes nazis, le premier membre de la famille Lieblich à

quitter le pays en direction au Portugal est son frère ainé, Ernst, qui s'installe à Porto un an avant sa sœur[31]. Interrogée par la Gestapo après avoir écrit à une amie une lettre critiquant sévèrement la politique nazie, l'écrivain prend le chemin de l'exil ; grâce à la présence de son frère dans ce pays, le Portugal s'avère la destination la plus facile. Tout son parcours de vie en Allemagne, entre les deux grandes guerres mondiales jusqu'à sa convocation par la Gestapo et la décision de quitter le pays, est représenté dans son premier livre, *O Mundo em que vivi*, publié en 1949 (*La Rose Américaine* (1997), dans la version française) qui, tout comme *Rio sem Ponte*, est un ouvrage à forte teneur autobiographique.

En 1934, une nouvelle vie commence pour l'écrivain. Ilse Lieblich arrive au Portugal où elle devient Ilse Losa, après son mariage avec l'architecte Arménio Losa. C'est aussi son nom d'auteur, car elle fait rapidement carrière en littérature[32]. L'écrivain devient un cas exceptionnel dans l'univers portugais, voire lusophone, d'adoption de la langue du pays d'accueil à l'âge adulte, et en tant qu'écrivain. À cette particularité, associée à une trajectoire d'exil très originale, Ana Isabel Marques oppose le manque d'intérêt des chercheurs et des critiques pour son œuvre, de façon plus large :

> Effectivement, le fait qu'il s'agisse d'un des cas rarissimes de conversion linguistique de notre panorama littéraire – prouesse qui semble tombée dans l'oubli – a contribué, naturellement, à aiguiser ma curiosité par rapport à un nom que beaucoup de

[31] Pour des raisons autres que celles de ses neveux, Rudolf Hirsch, célèbre médecin, avait lui aussi habité à Porto où il a contribué à la construction de la synagogue Mekor Haim. Spécialiste en maladies tropicales, il est parti ensuite en Argentine. D'après Ana Isabel Marques, Ernest Lieblich, le frère ainé de Ilse, assidu des cercles intellectuels des cafés de Porto, a inspiré la construction du personnage Josef Berger du roman *Sob Céus Estranhos.* Après un séjour de quinze mois dans les prisons de Caxias et Aljube à cause de l'expiration de son autorisation de séjour dans le pays, il quitte le Portugal pour les États-Unis. Quelques mois après sa sœur, le petit frère de l'écrivain, Fritz, s'est lui aussi installé à Porto où il se marie avec une citoyenne portugaise, acquérant ainsi la nationalité du pays d'accueil. *(Cf.* Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa,* Edições Minerva Coimbra, 2001, p. 45, 46 et 130). Dans l'entretien que nous avons fait avec Alexandra Losa, fille de l'écrivain, celle-ci nous raconte que Fritz a eu beaucoup de difficultés à acquérir la nationalité portugaise, car sa sœur et son mari avaient une fiche à la PIDE (Police Internationale et de Défense de l'État). (Voir l'entretien dans l'annexe I, p. II)

[32] À propos du parcours de Ilse Losa comme écrivain en langue portugaise, lire la lettre du 5/11/1951 qu'elle écrit à Mário Dionísio. (voir annexe VI, p. XXI.)

> gens tiennent à associer exclusivement à la littérature pour la jeunesse. L'adoption du portugais comme forme d'expression artistique – fait qui place Ilse Losa dans une position charnière gênante entre les patrimoines littéraires lusitanien et germanique – est en soi représentative d'un parcours de vie différent. En fait, la fuite de l'Allemagne nazie, l'installation au Portugal (lorsque la grande majorité des refugiés qui passaient par notre pays avaient pour but le continent américain), et surtout le dévouement à la littérature portugaise constituent des aspects d'une trajectoire biographique assez particulière.[33]

L'écrivain a joué un rôle très important pour la diffusion de la littérature portugaise en Allemagne. Avec Óscar Lopes, elle a publié une anthologie de conteurs portugais, *Portugiesische Erzähler*[34] (1962) et une anthologie de poètes modernes portugais, *Ich kann die Liebe nicht vertagen : Moderne portugiesische Lyrik*[35] (1969). Avec Óscar Lopes et Egito Gonçalves, elle a publié un recueil de contes portugais modernes, *Erkundungen : 30 portugiesische Erzähler*[36] (1973). En outre, elle a traduit plusieurs écrivains de l'allemand en portugais dont Anna Seghers, Anne Frank, Bertolt Brecht, Erich Kästner, Günter Eich, Hans Christian Andersen, Ivo Andric et Thomas Mann. Elle a encore traduit du portugais vers l'allemand le roman *Seara de Vento (Saat des Windes*[37]*)* de Manuel da Fonseca. Ses ouvrages *O Mundo em que vivi* (1949), *Sob Céus Estranhos* (1962) e *Caminhos sem Destino* (1991)[38] ont été traduits en allemand, le deuxième titre traduit par l'auteur lui-même. Manuela Bacelar a reçu le prix Pomme d'Or dans la Biennale Internationale de l'Illustration de Bratislava pour les illustrations du livre pour enfants de Ilse Losa, *Silka* (1984).

La contribution de Ilse Losa à la littérature pour la jeunesse est indéniable. Professeur de littérature pour enfants à *Escola Superior de Educação* de Porto, distinguée en 1982 par le

[33] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e Alteridade na Escrita de Ilse Losa*, *op. cit.*, p.21. Tpn.
[34] *Portugiesische Erzähler,* Berlin, Aufbau-Verl., 1962.
[35] *Ich kann die Liebe nicht vertagen - Gedichte - Moderne portugiesische Lyrik,* Berlin, Verl. Volk u. Welt, 1969.
[36] *Erkundungen : 30 portugiesische Erzähler***,** Berlin, Verl. Volk und Welt, 1973.
[37] Manuel da Fonseca, *Saat des Windes* (trad. Ilse Losa), Fribourg, Glückler, 1990.
[38] Ilse Losa, *Die Welt in der ich lebte*, Maralde Meyer-Minnemann (trad.), Fribourg, Beck & Glückler, 1990 ; *Unter fremden Himmeln*, Ilse Losa (trad.), Fribourg, Beck & Glückler, 1991; *Tagträume und Erzählungen der Nacht*, Elfriede Engelmayer et Gesa Hasenbrink (trad.), Fribourg, Beck & Glückler, 1992.

prix Gulbenkian du meilleur ouvrage pour l'enfance pour son livre *Na Quinta das Cerejeiras* et, en 1984, par le grand prix Gulbenkian pour l'ensemble de son œuvre pour enfants[39], elle est porteuse d'un renouveau dans la littérature pour les enfants et la jeunesse avec l'introduction du réalisme dans les récits pour les plus jeunes traitant de thèmes comme la violence, la misère, l'intolérance ethnique et l'injustice sociale. Néanmoins, d'après Ana Isabel Marques qui a publié jusqu'à aujourd'hui la seule étude littéraire exclusivement dédiée à l'œuvre de Ilse Losa pour les adultes, il existe une tendance à réduire la production littéraire de l'écrivain à son travail pour la jeunesse. La valeur de sa production littéraire pour les adultes ne saurait être pour autant négligée, car ses textes font preuve d'un style propre en langue portugaise, « d'un langage familier et discrètement provocateur », comme l'écrit José António Gomes[40]. En outre, son œuvre témoigne d'un parcours de vie singulier, nous permettant d'avoir une vision tout à fait originale – en partie puisqu'il s'agit du regard d'une femme - de l'histoire de la *Shoah* et du Portugal en tant que terre d'exil. La critique a pourtant longtemps réduit l'œuvre de l'écrivain à sa valeur de témoignage, oubliant son remarquable travail d'écriture. En ce sens, Taborda de Vasconcelos écrit : « Ilse Losa et la plus grande partie des écrivains nés de la guerre - ou d'une certaine façon liés à elle - ne se soucient pas de la manière de raconter l'histoire, de la valeur de la langue d'expression, de sa maitrise ou pas – comme l'esprit de synthèse et les règles grammaticales -, mais surtout de la

[39] Avec des récits et des pièces de théâtre, Ilse Losa, compte plus d'une vingtaine d'ouvrages pour la jeunesse: *Faísca conta a sua História* (1949) ; *A Flor Azul e Outras Histórias* (1955) ; *Um Fidalgo de Pernas Curtas* (1958) ; *Duas peças infantis: o Príncipe Nabo da Nabolândia e João e Guida*, théâtre (1962) ; *Um Artista Chamado Duque* (1965) ; *A Adivinha*, théâtre (1967) ; *O Quadro Roubado* (1976) ; *Beatriz e o Plátano* (1976) *; O Mosquito e o Sr. Pechincha* (1979) ; *A Minha Melhor História* (1979) ; *Bonifácio* (1980) *; A Estranha História duma Tília* (1981) ; *Na Quinta das Cerejeiras (*1982) ; *O Expositor* (1982) ; *Viagem com Wish* (1983) ; *Silka* (1984) *; Ana-Ana ou a Uma Coisa nunca vista* (1986) *; O Senhor Leopardo* (1987) *; Ora ouve...histórias antiquíssimas adaptadas* (1987) *; O Rei Rique e Outras Histórias* (1989) *;* ainsi qu'un livre sur la pédagogie intitulé *Nós e a Criança* (1954). D'ailleurs, Ilse a collaboré à la revue *Os Nossos Filhos* pendant 50 ans et a publié au début des années 50 dans la revue *Vértice* plusieurs articles sur l'importance de penser les arts (la peinture, le théâtre, le cinéma, la musique et l'architecture) pour les enfants. (*Cf.* Ana Isabel Marques « Sob Céus Estranhos - Espaço de Encontro entre Culturas », *Sob Céus Estranhos, uma artista chamada Ilse*. *Edição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Ilse Losa*, Esposende, Câmara Municipal de Esposende, 2013, p. 31).

[40] José António Gomes, « Ilse Losa: Breve Perfil de uma Autora a Ler e Reler », *in Jornal das Artes das Letras. O Primeiro de Janeiro*, Porto, 16/7/2007, p. 12-13. Tpn.

collecte des faits transformés ensuite en expériences, des sentiments, des réalités intimes, de la vérité exacte des faits »[41]. Américo Oliveira Santos nous alerte sur le danger de ce regard factuel pour la pleine réception de l'œuvre de l'écrivain : « il faut éviter que les résidus d'un biographisme primaire interfèrent dans la pleine réception de son œuvre » [42].

Ainsi, nous nous proposons d'élargir le regard sur la production littéraire de l'auteur ; c'est pourquoi nous avons sélectionné comme *corpus* de notre travail des ouvrages fictionnels en prose très peu étudiés qui s'adressent à un public adulte et nous permettent d'avoir un regard englobant la terre natale, la terre d'accueil et le parcours d'exil des personnages[43]. Nous prendrons donc comme objet d'étude le roman *Sob Céus Estranhos* (1962), ainsi que les contes et les nouvelles recueillis dans l'anthologie *Caminhos sem Destino* (1991), dernier ouvrage de fiction pour un public adulte publié avant sa mort à Porto en 2006. En ce qui concerne les contes de l'auteur recueillis dans ce livre, ils sont issus de six ouvrages que l'écrivain a publiés au long de plus de trente ans de carrière et qui, jusqu'à présent, n'ont pas fait l'objet d'une analyse littéraire approfondie : *Histórias Quase Esquecidas* (1950), *Aqui havia uma Casa* (1955), *Retta ou Os Ciúmes da Morte* (1958), *Encontro no Outono* (1964), *Barco Afundado* (1979), *Estas Searas (*1984). Quelques extraits de ses chroniques tirés du recueil *À Flor do Tempo* (1997) seront pourtant utilisés au cours de notre argumentation.

Samuel Urys Rawet est né à Klimontow, en 1929, un village polonais près de

[41] Taborda de Vasconcelos, « Bibliografia. Passado e presente de Ilse Losa », *in Cidade Nova,* Coimbra, mai 1956, p. 271. Tpn.
[42] Américo Oliveira Santos, « A Metamorfose de Tudo o que Vive em Nós », *in Caminhos sem Destino,* Porto, Afrontamentos, 1991, p. 11. Tpn.
[43] De ce fait, les ouvrages suivants adressés à un public adulte ne feront pas partie de notre objet d'étude : les romans *O Mundo em que Vivi* (1949), largement étudié et à forte teneur autobiographique, centré sur la jeunesse de la narratrice autodiégétique en Allemagne pendant l'ascension de Hitler au pouvoir ; *Rio sem Ponte* (1952) à forte teneur autobiographique également, centré sur l'expérience de la narratrice autodiégétique comme jeune fille au pair en Angleterre ; *Ida e Volta: à procura de Babbitt* (1960), récit de voyage aux États-Unis ; ainsi que son recueil de chroniques *À Flor do Tempo* (1997) et son seul ouvrage de poésie *Grades Brancas* (1951).

Varsovie[44]. Son père, petit commerçant, a émigré au Brésil pour échapper à la misère en 1933, laissant sa femme et ses enfants en Pologne[45]. En 1936, toute la famille le rejoint à Rio de Janeiro. L'écrivain avait alors sept ans et il a tout de suite été naturalisé brésilien. Jusqu'au début de l'âge adulte, il habite dans la banlieue de Rio de Janeiro[46] où son père travaille comme colporteur, fait qui a beaucoup influencé son langage et sa façon de voir le monde (« Je porte la banlieue en moi. J'ai appris le portugais dans les rues, à force de coups et de gros mots »[47]*)*. Dès l'âge de quinze ans, il écrit des pièces de théâtre[48], genre qu'il a toujours apprécié. L'essentiel de sa production littéraire est, néanmoins, constitué de contes et de nouvelles, à l'image de celle de Ilse Losa. Pendant ses études supérieures d'ingénieur à *Escola Nacional de Engenharia* où il se spécialise en béton armé, l'écrivain publie son premier texte, une chronique, dans le journal *Correio da Manhã*, en 1949. À la même époque, par l'intermédiaire de Dinah Silveira de Queiroz, il débute sa collaboration à la revue *Revista Branca* de Saldanha Coelho et intègre le groupe *Café da Manhã* composé par de

[44] Natalia Klidzio nous fait savoir qu'en 1939, Klimantow tombe sous le contrôle des nazis qui y créent un ghetto en 1940. La ville comptait alors 6 500 habitants, dont 4 000 Juifs qui ont tous disparu à la fin de la guerre. « Um Olhar sobre a Cidade do Escritor Samuel Rawet: Klimontóv », *in* Saul Kirschbaum (org.), *Dez Ensaios sobre Samuel Rawet*, Brasília, LGE editora, 2007, p. 21-22.

[45] La population des zones rurales avait beaucoup augmenté en Pologne ; l'agriculture fournissait le minimum vital ; il manquait des usines à la campagne et celles des grandes villes n'arrivaient pas à absorber le contingent de travailleurs. C'était le cas de Klimantow où, contrairement à d'autres villes en Pologne, la situation était harmonieuse entre les Juifs et les Polonais chrétiens jusqu'au début de la guerre ; mais les difficultés financières touchaient fortement la population. C'est dans ce contexte que le père de Samuel Rawet est parti au Brésil. Natalia Klidzio, *op. cit*, p. 20. Entre 1926 et 1942, presque 50 000 Juifs sont entrés au Brésil, la plus grande partie issue de l'Europe de l'Est. Flávio Limoncic, « Um mundo em movimento: a imigração asquenaze nas primeiras décadas do século XX », *in* Keila Grimberg (org.), *Os Judeus no Brasil. Inquisição, imigração e identidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, p. 262. En 1938, environ 20 000 Juifs polonais habitaient au Brésil, surtout dans le Sud du pays. Jerzy Mazurek, « Polônia. Judeus. Emigração. Brasil », *in* Saul Kirschbaum (org.), *op. cit.*, p. 38.

[46] Plus spécifiquement dans les quartiers de Olaria et de Ramos, au nord de la ville.

[47] Samuel Rawet, *Contos e novelas reunidos*, André Seffrin (org.), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004, p. 10. Tpn.

[48] À l'âge de 15 ans, il gagne un concours de théâtre radiophonique du Ministère de l'Éducation de Rio de Janeiro. Trois pièces de théâtre de l'auteur ont été mises en scène : *A noite que volta*, réécrite en 1958 sous le titre *O Lance de Dados* et présentée à Porto Alegre, puis adaptée par une chaîne de télévision de São Paulo, dans les années 60; *A Volta*, en 1957, dans un festival d'auteurs brésiliens à Vitória, et *Os Amantes*, jouée par la compagnie de théâtre des célèbres comédiens brésiliens Nicete Bruno et Paulo Goulart, dans la même année. (*Cf.* José Leonardo Tonus, « Samuel Rawet e o Teatro da Transgressão: uma Leitura das Peças Inéditas *Os Amantes* e *A Farsa da Pesca do Pirarucu e da Caçada do Jacu* », *in* Estudosde Literatura Brasileira Contemporânea n° 23, « Anos 70 », Brasília, 2004, p. 89-90.)

jeunes écrivains tels que Fausto Cunha, Luiz Canabrava et Renard Perez. En 1951, il publie son premier conte dans les pages du journal *Diário Carioca* et quitte le groupe *Café da Manhã.* En 1953, il décroche un diplôme d'ingénieur qui lui permet d'intégrer, en 1957, l'équipe du célèbre ingénieur et poète Joaquim Cardozo et de l'architecte de renommée internationale Oscar Niemeyer dans le projet de construction de Brasília[49]. Parallèlement à son travail d'ingénieur, il édifie une œuvre solide dont l'année 1956 est emblématique avec la publication de son premier ouvrage, *Contos do imigrante*, recueil de contes sur la condition de l'immigré, l'identité juive, le rêve américain et l'intolérance de la société brésilienne. Jacob Guinsburg déclare alors « l'apparition *de jure* de la thématique juive dans la littérature brésilienne »[50]. En 1963, dans le conte « *A Luta* » du recueil *Diálogo,* la thématique homosexuelle, présente tout au long de son œuvre, surgit pour la première fois, déjà sous la forme d'un conflit identitaire extrêmement violent. De 1964 à 1965, il part en Europe et en Israël où il travaille avec Niemeyer à la construction de l'Université de Haïfa. Pendant ce séjour, il se fâche avec l'équipe de l'architecte[51] et est extrêmement déçu de l'annulation de sa rencontre avec Martin Buber à cause de l'état de santé de ce dernier. L'écrivain vouait une profonde admiration à ce philosophe hassidique dont la pensée exerce une forte influence sur sa production littéraire[52]. De retour au Brésil, il souffre de dépression et s'isole. Quelques années plus tard, entre 1967 et 1972, il connaît sa période littéraire la plus féconde, quand il publie six ouvrages et deux rééditions (pour cela, il a dû vendre pratiquement tout son

[49] L'écrivain a été responsable du calcul du Palais du Congrès National de Brasília.

[50] Jacob Guinsburg « Os imigrantes de Samuel Rawet », *Para Todos,* année II, Nº 30, Rio de Janeiro, août 1957, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet. Fortuna crítica em jornais e revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008, p. 75. Tpn.

[51] José Leonardo Tonus nous fait savoir la difficulté de conciliation entre l'exercice de son métier d'ingénieur et l'envie de se dédier pleinement à l'écriture : « partagé entre le besoin de travailler et la volonté de se consacrer entièrement à sa carrière d'écrivain, Rawet a toujours évoqué sa double profession en termes conflictuels ». « Sur les traces de l'ingénieur-écrivain », *in Cahier du Crepal*, nº 11, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 197. Tpn.

[52] « En mars 1965, j'ai quitté Israël triplement frustré : la nausée provoquée par quelques tromperies professionnelles dans une société compétitive, l'impossibilité de visiter le Jardin des Oliviers (je l'ai vu de la terrasse de l'hôtel King David) et la maladie de Martin Buber qui a provoqué l'annulation de notre rendez-vous ». Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus, *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos.,op. cit.,* p. 141. Tpn.

patrimoine immobilier). Après la publication de deux de ses nouvelles, *Abama* (1964) et *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado* (1970), où l'écrivain semble tracer un parcours de compréhension et d'acceptation de son héritage juif, il rompt publiquement et violemment avec la communauté juive en 1977 à travers son essai « *Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê* »[53]. En 1981, dans son dernier recueil de contes, *Que os Mortos enterrem seus Mortos*, c'est la haine de son origine juive qui s'exprime dans toute sa force par un langage obscène et hermétique chargé d'un symbolisme qui explore la réalité et l'imaginaire juifs et brésiliens. La carthasis n'est ici possible que par un voyage dans le subconscient à la source du traumatisme. En 1984, il est trouvé mort dans son appartement à Sobradinho où il habitait seul, souffrant d'une schizophrénie profonde.

Ce personnage extrême, à fleur de peau et à bout de nerfs, à la personnalité scindée et dont la seule certitude était le besoin d'errance et le confinement à une position marginale, a évidemment attiré la curiosité des critiques, en bien et en mal. Dès la publication de *Contos do imigrante,* « l'étrangeté » du langage de Samuel Rawet a été durement critiquée. La journaliste Eneida déclare que « Rawet essaie de raconter de façon différente ; il en oublie que c'est mieux de raconter de façon simple et banale »[54]. L'auteur est critiqué pour s'éloigner des écrivains brésiliens de son époque qui prêchaient la simplicité de style comme signe de l'identité brésilienne. Oswaldino Marques va même jusqu'à mettre en doute la compétence de l'écrivain à s'exprimer en langue portugaise : « le portugais de Rawet serait-il le résultat d'une audace calculée ou d'une faille involontaire ? »[55]. Cependant, les critiques Jacob Guinsburg, Assis Brasil, Flávio Moreira da Costa, Tristão de Athayde, parmi d'autres,

[53] Samuel Rawet, « Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê », *Escrita*, Nº 24, São Paulo, septembre 1977, *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008, p. 191-195. Tpn.

[54] Eneida, « Contos do Imigrante », *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30/3/ 56, p. 8, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008, p. 65. Tpn.

[55] Oswaldino Marques, « Contos do imigrante – encruzilhada de problemas », *A seta e o alvo*, Rio de Janeiro, INL, 1957, p. 147-157, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *ibid.*, p. 67.

mettent en valeur l'écriture de Rawet en tant que pionnière et visionnaire dans le panorama brésilien de l'époque, parce qu'elle s'éloigne du langage familier et des thèmes pittoresques imposés par le Modernisme[56]. Il nous semble que la réduction de la production de l'auteur à la thématique juive trouve son écho dans le groupe de critiques qui insistent à définir la littérature brésilienne par les paradigmes du langage du *bom negro* (le bon noir) et du *mulato sabido* (métis malin)[57] d'où l'écrivain se trouve exclu. L'étrangeté de son langage renverrait forcément à l'identité juive, empêchant l'analyse de son œuvre de façon plus large dans le contexte brésilien. De même, le langage simple de Ilse Losa a provoqué des divergences chez les critiques. Taborda de Vasconcelos, comme nous l'avons vu, l'interprète comme le signe d'une insuffisance linguistique, ce qui réduit son œuvre à sa valeur tout simplement factuelle associée à son expérience de rescapée juive[58]. António Quadros, dans une recension critique du roman *Sob Céus Estranhos* (1962), affirme que « le style de l'écrivain d'origine allemande pâtit du fait que le portugais n'est pas sa langue maternelle »[59]. D'autres l'interprètent comme un parler spontané qui se rapproche de celui des natifs. En ce sens, Georg Rudolf Lind affirme que « Ilse Losa va directement *ad rem* car elle écrit dans un portugais clair et toujours compréhensible »[60]. De ce fait, il croit que l'auteur contribue plus efficacement à la diffusion de la littérature et de la langue portugaises que quelques écrivains qui « inconsciemment ou consciemment ont envie d'épuiser le riche dictionnaire de la langue portugaise dans l'élaboration de leur œuvre »[61].

[56] À ce propos, Rosana Kohl Bines signale la difficulté des critiques brésiliens à situer « le style enchevêtré et obscur de Rawet dans les paramètres d'une écriture brésilienne associée, dès le premier mouvement moderniste en 1922, aux traits ensoleillés de la spontanéité et du langage informel ». Rosana Kohl Bines, « A Prosa Desbocada do Ilustre Escritor Estrangeiro », *in Experiência Cultural Judaica no Brasil*: *Recepção, Inclusão e Ambivalência*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2004, p. 199. Tpn.

[57] Référence au poème « *Pronominais* » du poète brésilien moderniste Oswald de Andrade où l'auteur revendique la valorisation de la langue orale brésilienne pour sa déviance par rapport à la prolixité de la norme culte européenne. Cela fonde l'expression authentique d'une identité nationale hybride de composante noire, blanche et indienne. Oswald de Andrade, *Poesias reunidas,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, [s.d.], p. 177.

[58] *Vd.* citation de Taborda de Vasconcelos, p. 19.

[59] Lire la recension critique de António Quadros (19/11, 1962) dans l'annexe II, p. XII.

[60] Georg Rudolf Lind, « Ilse Losa, uma Testemunha de Nossa Época », *in Letras & Letras*, Porto, nº 6, 1/5/88, p. 13.

[61] *Idem*.

Ainsi, aussi bien Ilse Losa pour sa transparence que Samuel Rawet pour son obscurité ont été perçus comme des voix étrangères dans le milieu littéraire de leur terre d'accueil, car ils ont osé s'exprimer en portugais européen et brésilien de façon personnelle, à contre-courant des canons littéraires de l'époque.

Pour la sélection de notre *corpus* de travail dans l'œuvre de Samuel Rawet, nous avons utilisé des critères similaires à ceux mentionnés plus haut pour Ilse Losa. De ce fait, notre objet d'analyse sera constitué du recueil de contes et de nouvelles *Samuel Rawet. Contos e Novelas Reunidos* qui réunit des textes issus de sept publications de l'auteur au long de presque trente ans de trajectoire littéraire : *Contos do Imigrante* (1956), *Diálogo* (1963), *Abama* (1964), *Os sete* sonhos (1967), *O Terreno de uma Polegada Quadrada* (1969), *Viagens de Ahasverus à Terra Alheia em Busca de um Passado que não existe porque é Futuro e de um Futuro que já passou porque Sonhado* (1970), *Que os Mortos enterrem seus Mortos* (1981). Ses essais ainsi que ses textes dramatiques - dont la valeur intellectuelle est pourtant exceptionnelle[62] – seront donc écartés, même si nous utiliserons quelques extraits de ses essais au cours de notre argumentation.

En ce qui concerne le parcours de vie de l'auteur, nous pouvons remarquer que, même si l'identité juive, la Shoah et l'exil sont des points thématiques partagés par les deux écrivains, Samuel Rawet a une histoire de vie essentiellement différente de celle de Ilse Losa. Il n'a pas été une victime directe des nazis, ayant immigré au Brésil avec sa famille pour des raisons économiques ; la langue portugaise et la culture brésilienne font partie intégrante de sa vie depuis sa plus tendre enfance. Néanmoins, la douleur provoquée par ce « devoir de mémoire » est présente chez Samuel Rawet de façon tout aussi forte – voire encore plus

[62] Pour les essais de Samuel Rawet, consulter l'ouvrage de Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus, *Samuel Rawet. Ensaios Reunido*s, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008. Ce recueil d'essais est composé de quatre ouvrages de l'écrivain : *Homosexualismo: sexualidade e valor* (1970), *Alienação e Realidade* (1970), *Eu-Tu-Ele* (1972), *Angústia e conhecimento: ética e valor* (1978), écrits pendant les années 60 et publiés en livre dans la décennie suivante, ainsi que des essais publiés dans des journaux et revues littéraires entre 1963 et 1979 et des textes inédits conservés par la famille Rawet-Apelbaum et par l'écrivain Renard Perez.

radicale – que chez l'écrivain portugais, en tant qu'héritier de ce passé tragique. Catherine Dana distingue les secondes générations des témoins directs par rapport à « un sentiment d'urgence (...) qui réclame qu'on lutte contre l'oubli »[63]. Dans le cas de Samuel Rawet et de Ilse Losa, nous voyons la seconde génération qui essaie d'oublier cet héritage, contrairement au témoin direct qui désire transmettre cette mémoire douloureuse. Ce qui nous permet de rapprocher ces deux auteurs, c'est surtout leur condition d'étrangers, le poids de la mémoire juive et de l'imposition d'un modèle de genre dans leur vie.

*

Notre analyse comparée consistera à mener une étude individualisée de l'œuvre de chaque auteur basée sur des thèmes d'analyse partagés qui nous conduiront à une synthèse commune à la fin de chaque partie. Nous serons guidée par l'idéal de littérature comparée présenté par Álvaro Machado et Daniel-Henri Pageaux : « la littérature comparée ne consiste pas *seulement* dans une comparaison. Elle élargit ses capacités de réflexion, fondamentalement, dans trois directions (...) : niveau historique, niveau esthétique et niveau théorique »[64]. Ainsi, dans notre travail, écriture et identité seront toujours explorées comme un binôme indissociable, en dialogue constant avec les modèles esthétiques, sociaux et politiques brésilien et portugais de leur époque.

Notre première partie adoptera comme point de départ l'identité juive comme source identitaire commune aux deux écrivains dont chaque dimension, hébraïque et israélite, sera associée à l'éthique et à l'esthétique de l'auteur qu'elle caractérise. Dans la sous-partie I. A, nous traiterons de cette question chez Samuel Rawet, prenant comme modèle symbolique l'histoire d'Abraham qui rompt avec son groupe d'origine, les sumériens, protestant contre leurs fausses idoles, et qui part en exil. Le premier chapitre, « Le pouvoir des groupes : l'être

[63] Catherine Dana, *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 12.
[64] Álvaro Manuel Machado et Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 154. Tpn.

humain à la place de Dieu », nous permettra de travailler quelques questions essentielles pour comprendre le mal-être des personnages rawetiens au sein des communautés juive et brésilienne à la lumière de la philosophie bubérienne. Dieu, en tant que représentation du sacré, serait-il mort et les êtres humains devraient-ils prendre sa place vacante, ou est-ce l'humanité elle-même qui l'a éclipsé ? Pourquoi pouvons-nous penser à une prise du pouvoir sacré par les groupes dominants ? Quels seraient les instruments de domination des groupes sur les individus ? Quels seraient les effets de leur pouvoir sur les personnages ? Dans le deuxième chapitre, « La non-appartenance et l'éloignement », les réponses à ces questions seront analysées en relation avec un sentiment de non-appartenance et les tentatives de rupture avec la communauté d'origine. Dans le chapitre suivant, « Les images du chaos », nous prétendons observer de quelle manière cette désintégration identitaire est représentée. Le quatrième chapitre, « La narration-travelling et le corps paralysé », nous permettra de travailler sur le conflit entre oubli et mémoire incorporé dans la technique narrative de l'auteur. Nous arriverons enfin à notre cinquième chapitre, « L'être humain universel et la « désidentité » », où nous nous interrogerons sur une pensée rawetienne qui prônerait la lutte contre tout type d'identité, dans la mesure où il s'agirait d'un mécanisme de monopole de la subjectivité individuelle par le groupe dominant. Samuel Rawet viserait ainsi à la création de l'homme universel, s'opposant simultanément à l'idée de communautarisme et à celle d'assimilation.

Dans la sous-partie I. B, « L'israélisme chez Ilse Losa », nous analyserons l'œuvre de Ilse Losa associée symboliquement à l'image de Jacob qui lutte contre l'ange de Dieu jusqu'à l'aube, recevant à la fin du combat le nom d'Israël. Nous voyons ici la représentation de l'alliance de l'homme avec le sacré et de son installation au sein de sa terre d'accueil. Ainsi, dans le premier chapitre, « Le Dieu de l'alliance et « l'éclipse de Dieu » », nous travaillerons cette image à deux moments historiques distincts associés à la vie et à l'œuvre de l'écrivain :

l'époque de l'alliance, comprenant sa jeunesse en Allemagne, et la période de l'éclipse, à partir de l'ascension nazie qui l'a poussée à l'exil. Ces deux moments seront étudiés à partir de la théorie bubérienne de « l'éclipse de Dieu ». Dans le deuxième chapitre, « Être installé : communication et demeure humaine », nous penserons à l'hypothèse de la communication humaine et du face-à-face comme signes de l'installation de l'être en terre d'exil, de la reconstruction de l'époque sacrée perdue. Le troisième chapitre, « L'éternel retour : le regard frontal », tentera d'analyser le temps circulaire du récit comme acte éthique d'affrontement du passé. L'étude de la technique narrative employée par l'auteur sera le sujet de notre quatrième chapitre, « La narration-travelling et le « corps-paysage » », où nous observerons l'évidence du lien entre le corps et la mémoire contemplative. Finalement, dans le cinquième chapitre, « L'être humain unique et l'altérité », nous prétendons formuler la théorie d'une pensée chez Ilse Losa qui revendiquerait la mise en valeur de la singularité humaine à travers l'identité culturelle et l'expérience personnelle contre le pouvoir oppresseur et massificateur des groupes dominants et du temps profane.

Notre troisième sous-partie, « I. C - Le pouvoir du verbe : silence et parole », contrastera l'œuvre des deux auteurs sur quelques points linguistiques et narratologiques associant la conception de langue présentée à chaque dimension de l'identité juive. Ainsi, dans notre premier chapitre, « La langue : système et performativité », nous travaillerons sur les théories saussuriennes et austiniennes afin d'interpréter la vision de chaque auteur sur la langue en tant qu'instrument de pouvoir et de contrepouvoir. Ensuite, dans « L'impératif : ordre et invitation », nous utiliserons le concept austinien d'acte de parole pour analyser comment les personnages de chaque auteur répondent à l'appel du devoir de mémoire juive. « L'implicite : tyrannie et complicité » observera le rôle des implicites pour expliquer l'intégration de l'individu au sein du groupe identitaire. Dans « Le dialogisme : discours collectifs et positionnement identitaire », le concept de dialogisme bakhtinien nous servira de

base pour comprendre la négociation entre identité individuelle et identité collective chez chaque auteur. Finalement, « L'interrogation : transcendance, immanence et mélancolie » rapprochera les deux auteurs autour de l'utilisation de l'interrogation comme figure de style.

Notre deuxième partie, « L'identité genrée », se penchera sur l'identité féminine et masculine que nous interprèterons comme une construction identitaire « par engendrement », telle l'identité juive. Être homme ou être femme, ce serait donc là deux postures à assumer par imitation d'un modèle imposé par le système patriarcal hétérosexuel, selon le concept de *performance* de Judith Butler. Dans la sous-partie II. A, « L'identité masculine en question et l'homosexualité chez Samuel Rawet », nous envisageons d'analyser la possible reproduction d'un modèle de masculinité chez les personnages rawetiens, malgré l'existence de la thématique homosexuelle et d'un projet d'hybridité construit par l'auteur. Dans le premier chapitre, « La coercition dans le modèle masculin », nous essayerons de répondre à quelques questions à propos de l'idée présentée dans cette sous-partie : sous quel prisme l'homosexualité est-elle traitée dans l'œuvre rawetienne ? Est-ce que le sujet est abordé dans le sens d'une rupture ou d'une continuité avec le paradigme hétérosexuel ? Nous travaillerons l'hypothèse de l'homosexualité perçue comme une déviance par rapport à un modèle masculin intériorisé, ce qui provoquerait un comportement d'homophobie et de haine de soi. Nous essayerons de soutenir cette hypothèse dans le chapitre suivant, « La somatisation de l'histoire : la violence dans les rapports sexuels », où nous étudierons les conséquences de la répression sexuelle provoquant la dégénération de l'érotisme en pure violence. Dans notre troisième chapitre, « Femmes fatales : le pouvoir de l'Autre », la contrepartie de la faiblesse incarnée dans la figure du pédéraste serait donc la force incarnée dans la figure de la femme représentée comme l'Autre par excellence, d'où son pouvoir mystique. Dans notre troisième chapitre, « L'enfance, source de traumas », nous nous demanderons si l'image de l'enfant peut être associée à la source de quelques troubles psychiques et sociaux. Dans le cinquième chapitre, « *Ahasverus* :

l'hybridité sexuelle et textuelle », nous analyserons la nouvelle *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro et de um futuro que já passou porque sonhado* selon l'idée d'une déconstruction du genre sexuel et textuel, dans le projet rawetien de désidentité.

Dans la sous-partie II. B, « L'identité féminine en question chez Ilse Losa », nous observerons l'existence d'un modèle d'être femme et d'une écriture dite féminine dans l'œuvre de l'écrivain. Postérieurement, nous mettrons ce modèle en discussion à travers la notion d'hybridité apportée par le roman *Sob Céus Estranhos*. Dans le premier chapitre, « La subordination dans le modèle féminin », nous étudierons le paradigme de femme imposé par la société salazariste à travers quelques personnages féminins. Dans le deuxième chapitre, « Femmes étrangères : l'anti-modèle », nous analyserons les images des femmes étrangères, surtout les réfugiées, représentées comme un danger pour la structure sociale portugaise. Le troisième chapitre, « La sexualité sous contrôle », mettra en lumière le contrôle social du corps féminin. Nous y examinerons les images érotiques chez l'écrivain. Dans le quatrième chapitre, « L'enfance : pari sur l'avenir et pédagogie de l'altérité », nous traiterons de l'image positive de l'enfance pour la construction d'un monde plus fraternel. Le cinquième chapitre, « *Sob Céus Estranhos* : hybridité et altérité », tentera de donner une réponse à la question suivante : serait-il possible de « désorganiser » un corps sans le travestir ni le transplanter ?

La sous-partie III. C, « Le corps et ses images », fait écho à la conclusion de notre première partie, car nous envisageons de mettre en relation la discussion sur le carcan de la langue et du corps, et sur l'identité juive et l'identité genrée. C'est pourquoi nous prétendons faire une analyse conjointe de l'œuvre des deux auteurs afin d'observer l'image du corps des personnages comme représentation de la relation qu'ils entretiennent avec leur groupe ethnique et social. Nous partirons de la construction du propre corps sous l'optique du regard ou de l'écoute, puis nous étudierons les images symboliques du corps plein et du corps vide. Ensuite,

nous analyserons le comportement narcissique des personnages de chaque auteur sous le prisme du renfermement sur soi ou du prolongement de soi dans l'autre. Et, finalement, dans le chapitre « La belle et la bête », nous proposerons les paradigmes de l'horreur et de la beauté pour comprendre l'image des personnages créés par Samuel Rawet qui s'oppose à celle de Ilse Losa.

Dans la troisième et dernière partie, « Identités et histoire », nous prétendons montrer comment les coordonnées identitaires présentées dans les deux premières parties permettraient la construction d'une histoire centrée sur les minorités, déconstruisant le discours historique officiel. Nous reprendrons les données collectées auparavant qui seront désormais analysées dans un contexte de confinement politique, économique et social qui accompagne la construction d'un projet d'identité nationale au Brésil et au Portugal. Dans la première sous-partie (III. A), nous proposerons un regard sur l'histoire du Brésil à partir des marges. Tout en partant des représentations de l'histoire chez Samuel Rawet, le premier chapitre, « Identité nationale brésilienne et immigration : représentations et réflexions », mettra en lumière le rapport entre l'idéologie politique de Getúlio Vargas et la création d'un projet d'identité nationale où le mythe du métissage culturel masque l'intolérance à l'Autre représentée par l'image du Juif, de l'homosexuel et du noir. Le deuxième chapitre, « La transformation sociale de l'immigré », portera sur le changement du statut social de l'immigré, associant son ascension économique à la dégradation de ses valeurs morales. Dans le chapitre suivant, « Les conflits de pouvoir : homogénéité *vs* hétérogénéité », nous observerons la scission sociale au sein de la société brésilienne entre l'homogénéité du groupe au pouvoir et l'hétérogénéité des groupes marginalisés. Dans le quatrième chapitre, « La nuit urbaine : les *queers* occupent le centre-ville », nous analyserons sur la scène nocturne urbaine la subversion des valeurs dominantes à travers le renversement des coordonnées socio-topographiques. Le dernier chapitre, « Le métis : la fin d'un mythe », clôturera notre première sous-partie, associant la

déconstruction de l'image du métis dans la littérature rawetienne à la fin du mythe du Brésil multiculturel diffusé par la politique et la littérature brésiliennes.

La sous-partie III. B portera sur l'intégration de l'étranger dans le corps social portugais pendant l'époque salazariste, tout en partant de l'écriture de Ilse Losa pour arriver à construire des tableaux de l'histoire. Dans le premier chapitre, « Identité nationale portugaise et immigration : représentations et réflexions », nous analyserons la politique d'immigration salazariste liée à la construction d'une identité nationale portugaise. Notre deuxième chapitre portera un regard valorisant sur l'exil en tant que possibilité de réorientation professionnelle et de construction personnelle : « L'enseignement : entre survie et passion ». Ensuite, dans « L'étranger au sein de la famille portugaise », nous observerons la relation entre étrangers et Portugais dans l'espace privé de la famille bourgeoise, en mettant en lumière le jeu de forces discursives opposant autochtone et allochtone. « Les minorités à la conquête de l'espace public : les cafés » traitera de l'ébranlement des structures sociales provoqué par l'occupation de l'espace public portugais par les réfugiés juifs. Finalement, notre cinquième chapitre, « Le mythe de l'empire portugais », analysera le discours des refugiés sur le Portugal, déconstruisant le mythe national de l'empire portugais créé par Salazar.

Notre troisième sous-partie, « III. C - Résonances identitaires », fera écho aux sous-parties antérieures dans le sens où nous essayerons de penser les questions de linguistique et de genre comme base pour la construction d'une histoire plus large des sociétés brésilienne et portugaise. Dans « Pour une géohistoire des marginaux », nous partirons de l'analyse des territoires construits par les minorités à Rio de Janeiro et à Porto, tout en observant le regard valorisant que les deux auteurs portent sur ces milieux. Dans le chapitre suivant, « La langue du peuple représentée », nous étudierons la valorisation du portugais populaire dans leur œuvre afin de briser les barrières sociales construites à travers la langue. Dans le troisième chapitre, « Brésil et Portugal : regards croisés », nous observerons les références au Portugal dans

l'œuvre de Samuel Rawet et au Brésil dans celle de Ilse Losa dans le but de montrer des problèmes politiques et sociaux partagés par ces nations. Dans « Représentations identitaires : trait d'union et alliance », nous proposerons ces deux symboles pour représenter le regard de chaque auteur sur l'intégration des minorités dans le projet d'identité nationale de leur terre d'accueil.

*

Pour l'analyse de l'œuvre de Samuel Rawet, nous nous appuierons essentiellement sur les études des chercheurs suivants : Alamir Aquino Corrêa sur la question de la désidentité, Berta Waldman sur l'écriture symbolique juive et l'image du Juif comme paradigme de la condition de l'homme moderne, Francisco Venceslau dos Santos qui a publié et analysé la fortune critique de l'écrivain, Jerzy Mazurek sur l'immigration des Polonais au Brésil, José Leonardo Tonus sur l'écriture de la non-appartenance, Natalia Klidzio sur la ville de Kimantow, Nelson Vieira dos Santos sur la double appartenance juive et brésilienne, Rosana Kohl Bines qui a organisé avec José Leonardo Tonus le seul recueil d'essais de l'écrivain, a étudié la réception critique de son œuvre, et a proposé le concept d'identité rawetienne en « trait d'union », Saul Kirschbaum sur la question éthique et Tatiana Salem Levy sur la représentation du corps.

Dans notre travail sur Ilse Losa, nous devons détacher la contribution fondamentale de l'étude pionnière de Ana Isabel Marques, de la préface de *Caminhos sem Destino* et de la postface de *À Flor do Tempo* de Américo de Oliveira Santos. Par ailleurs, nous tenons à remercier Alexandra Losa, fille de l'auteur, de nous avoir permis l'accès au legs de sa mère, matériel précieux qui nous a fait connaître sa fortune critique dispersée dans plusieurs périodiques portugais, tout comme son échange épistolaire avec de grands noms de la

littérature portugaise, sans oublier les délicieux après-midis de conversation partagés autour de l'histoire de vie de l'écrivain.

*

Comme base théorique de notre travail, nous nous servirons des idées apportées par Marc Augé, Michel de Certeau et Pierre Nora pour les réflexions autour du rapport entre mémoire et histoire. Pour l'analyse du judaïsme, nous serons guidée par la pensée des philosophes André Neher à propos des deux dimensions de l'identité juive, Léon Askénazi sur les questions de l'engendrement identitaire, de la mémoire et de la parole dans le judaïsme, Martin Buber sur les concepts de l'éclipse de Dieu, de « Je-Tu » et « Je-Cela » et Edmond Jabès sur le rapport entre judaïsme et écriture. Dans l'œuvre de Giorgio Agamben, nous étudierons la figure du réfugié et la signification du témoignage ; dans celle de Maurice Blanchot, la possibilité de parole à partir du désastre. L'analyse philosophique d'Emmanuel Levinas nous permettra d'opposer l'idée de totalité à celle d'infini. Mircea Eliade nous aidera à comprendre le binôme sacré/profane. Chez Henri Bergson et Maurice Halbwachs, nous prendrons les concepts fondamentaux de mémoire individuelle et mémoire collective. Finalement, Edgar Morin nous guidera avec le concept de « pensée complexe ».

Sur les questions de genre, nous adopterons fondamentalement la théorie *queer*, le concept d'hybridité et la notion de genre comme imitation et *performance* de Judith Butler, l'idée de la femme comme l'Autre par excellence formulée par Simone de Beauvoir et l'existence d'une écriture féminine chez Béatrice Didier et Isabel Allegro de Magalhães. La question de l'érotisme sera étudiée à la lumière des idées de Georges Bataille. Michelle Perrot nous aidera à penser le rôle des femmes comme créatrices d'histoire. Le concept de « continuum lesbien » d'Adrienne Riche nous permettra d'observer la lutte féministe à partir de la position sociale des femmes et du besoin d'une organisation solidaire. Michel Foucault nous aidera à comprendre le sexe comme une construction du pouvoir. Pour une étude

psychanalytique du problème du corps et de la sexualité, nous utiliserons les concepts de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Carl Gustav Jung et Françoise Dolto. Les représentations en littérature de la marginalité des femmes et des homosexuels associée à celle des Juifs seront analysées à la lumière de Hans Mayer. En ce qui concerne la question de l'homosexualité au Brésil, nous utiliserons le travail pionnier de Peter Fry qui trace un parcours évolutif dans les rapports homosexuels au Brésil, s'éloignant du modèle hiérarchique inculqué par la société patriarcale. Le débat organisé par Guido Mantega autour de la relation entre homosexualité et pouvoir sera également mis à contribution. En ce qui concerne la condition des femmes au Portugal à l'époque salazariste ainsi que la participation de Ilse Losa à des mouvements féministes, nous nous appuierons sur les études de Irene Flunser Pimentel et de Ana Isabel Marques.

Dans la troisième partie de notre travail, pour l'étude de l'histoire et de l'identité des Juifs au Brésil, nous utiliserons essentiellement la pensée de Bernardo Sorj sur le conflit entre la dimension mnésique juive et brésilienne dans le processus d'intégration des Juifs dans la société brésilienne. Berta Waldman et Jeffrey Lesser nous permettront de penser la place des Juifs dans le processus de négociation de l'identité brésilienne. Renato Ortiz et Kabengele Munanga nous aideront à mettre en lumière la manipulation sociale autour de la construction d'une identité brésilienne hybride, ce dernier se penchant exclusivement sur la place des noirs dans cet enjeu politique. Finalement, à travers les études de Maria Luiza Tucci Carneiro, nous pourrons analyser la politique d'asile et d'immigration des Juifs au Brésil entre 1938-1945. Dans le cas des Juifs au Portugal, le travail de Irene Flunser Pimentel et Cláudia Ninhos nous permettra d'étudier la politique salazariste pendant la Seconde Guerre Mondiale et les changements de comportement liés au contact entre réfugiés et Portugais. Comme source de nos réflexions sur le rapport entre l'identité juive et les identités brésilienne et portugaise, nous nous appuierons sur la pensée de Bernardo Sorj (absorption/intégration), de Renato Ortiz

(l'identité brésilienne et la fusion raciale freyrienne) et de Eduardo Lourenço (le délire docile).

Tout au long de notre étude, Gérard Genette, Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky et Jean-François Chiantaretto nous aideront à l'analyse de l'autobiographie, de l'autofiction et du témoignage. Le binôme littérature/histoire sera étudié à la lumière de la pensée de Paul Ricœur et de Hayden White. Pour les questions concernant les notions de temps dans la littérature, nous serons guidée par Paul Ricœur, Gérard Genette et Georges Poulet. Sur l'espace littéraire et le paysage, nous utiliserons l'œuvre de Dominique Maingueneau et de Michel Collot. Pour l'analyse de l'art cinématographique, les concepts « d'image-action » et « image-affection » de Gilles Deleuze nous seront précieux. Les notions phares de vide, de neutre, de récit spéculaire et de dialogisme seront étudiées à la lumière de la pensée de Maurice Blanchot, Roland Barthes, Lucien Dällenbach et Mikhaïl Bakhtine. Finalement, en ce qui concerne la thématique de l'interculturalité et de l'identité, nous utiliserons les notions d'hybridité et de traduction culturelle de Stuart Hall, le tiers-espace de Homi Bhabha, l'entre-deux de Daniel Sibony, la communauté imaginée de Benedict Anderson, l'*inheimlich* de Sigmund Freud, l'identité-*idem* et l'identité-*ipse* de Paul Ricœur et les concepts de pensée nomade, ligne de fuite, machine de guerre et déterritorialisation théorisés par Gilles Deleuze et Félix Guattari.

L'apport de tous ces théoriciens issus de plusieurs domaines de connaissance sera fondamental pour la réflexion que nous mènerons dans nos trois parties. Car, selon Álvaro Manuel Machado et Daniel-Henri Pageaux, la littérature comparée « doit créer un dialogue non seulement entre littératures et cultures, mais aussi entre méthodes d'étude de l'objet et du texte littéraires »[65].

[65] Álvaro Manuel Machado et Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, *op. cit.*, p. 11. Tpn.

Partie I

L'IDENTITÉ JUIVE

Prometeu : - O mundo passageiro não pode entender o mundo eterno, mas tu serás o elo entre ambos.

Ahasverus: - Dize tudo.[66]

[66] Joaquim Maria Machado de Assis, « *Viver!* », *in Várias Histórias,* Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1955, p. 262.

André Neher, au tout début de *L'identité juive*, essaye de définir celle-ci à partir de l'analyse de l'homme juif dont « quelque chose *complique* la simplicité de sa condition humaine ». Il nous montre, par une suite d'opérations d'exclusion, l'impossibilité de déterminer « le judaïsme sans Juifs », « les Juifs sans le judaïsme », « le judaïsme sans Histoire »[67] et « l'histoire sans engagement vital »[68]. Or la complexité de l'identité juive est due au fait que l'individu, son groupe identitaire et l'histoire sont « tissés ensemble », d'après le concept de « pensée complexe » d'Edgar Morin[69]. En ce sens, A. Neher explique : « l'Histoire n'est pas pour l'entité judaïsme-Juifs un accident, mais un élément constitutif de son essence. On ne séparera donc jamais cette entité de son devenir, de sa « jection », qu'elle soit rétrospective ou prospective »[70]. Si l'histoire est l'essence de l'homme juif, la Shoah est donc le cœur de son être, comme l'écrit Ilse Losa dans son roman *Sob Céus Estranhos* : *Eu seria diferente sem os fanáticos desumanizados que me agrediram num tranquilo dia de Primavera. A sua brutalidade vive em mim, viverá sempre em mim (...) Seria outro se não soubesse do massacre de inocentes que meus compatriotas levaram a cabo* (*CE*, p. 17). Cette confidence de Josef Berger, le personnage principal du roman, nous permet d'observer la présence de la mort dans l'esprit de l'homme juif à travers l'expérience de la violence. Ainsi, à partir de son vécu, sa sensibilité s'ouvre à la douleur humaine d'une façon générale (le

[67] À ce propos, Berta Waldman nous apprend que l'historien juif américain Yossef Hayim Yerushalmi croit que l'histoire n'a jamais conservé la mémoire juive, ce qui semble confirmé par le nombre réduit de productions historiographiques de Juifs jusqu'à la création du mouvement Hashkalah pendant le XIXe siècle. Dans l'histoire du judaïsme, le XIXe siècle marque une scission entre mémoire et histoire. (Yossef Hayim Yerushalmi, *Zakhor : Jewish History and Jewish Memory*, Washington, University of Washington Presse, 1992, *apud* Berta Waldman, *Entre Passos e Rastros, op. cit.,* p. XXII). Nous comprenons qu'André Neher, membre de l'école de pensée juive de Paris avec Emmanuel Levinas et Léon Ashkenazi, ne parle pas ici de l'histoire officielle, mais de l'histoire humaine. Or, l'homme juif est né avec la création du monde. C'est pourquoi il est agent et patient de cette histoire humaine et juive tout à la fois ; d'où une approche phénoménologique de la question.

[68] André Neher, *L'identité juive*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2007, p. 9-15.

[69] « Je dirais que la pensée complexe est tout d'abord une pensée qui relie. C'est le sens le plus proche du terme *complexus* (ce qui est tissé ensemble). Cela veut dire que par opposition au mode de penser traditionnel, qui découpe les champs de connaissances en disciplines et les compartimente, la pensée complexe est un mode de reliance. Elle est donc contre l'isolement des objets de connaissance ; elle les restitue dans leur contexte et, si possible, dans la globalité dont ils font partie. ». Nelson Vallejo-Gomez, « La pensée complexe : Antidote pour les pensées uniques. Entretien avec Edgar Morin », *Synergies Monde*, n° 4, 2008, p. 249-262.

[70] André Neher, *L'Identité Juive, op. cit.*, p. 12.

massacre des innocents). Nous pouvons observer dans l'œuvre de Ilse Losa comme dans celle de Samuel Rawet que les personnages juifs victimes de la Shoah des premiers récits cèdent la place à des êtres porteurs d'angoisses variées, mais toujours associées à des éléments de l'histoire juive : la persécution, l'oppression, la séparation, la marginalité, l'expérience de la mort, l'exil, l'inadaptation, le carcan de la mémoire et le déficit de parole. À ce propos, Samuel Rawet nous fait entendre la voix d'un de ses personnages, Paulo : *Até conhecer Elias tinha um amontoado de idéias feitas. Judeu é isso, é aquilo, qualquer coisa que enfrentara pessoalmente em sua condição de mulato, e mulato é negro, e negro é isso, é aquilo. (...) Foi através de Elias que compreendeu o grito de Cruz e Sousa*. (*PQ*, p. 280). Nous observons ici l'élargissement de la condition de marginalité du Juif à l'expérience personnelle de Paulo qui incarne la figure du marginal brésilien, le métis, ainsi qu'à toute expérience d'exclusion possible. Le poète brésilien Cruz e Souza, noir et fils d'esclaves libérés, a mené une lutte déclarée contre l'esclavage à travers ses textes pour la presse. Accusé pourtant de ne pas s'exprimer à ce sujet dans sa poésie – genre qui l'a consacré comme un des principaux poètes du Symbolisme brésilien -, il a été appelé le « Cygne Noir », référence à son ajustement à une école littéraire de la société blanche aristocratique de l'époque. Incompris par les critiques, son cri lyrique de douleur a une portée universelle qui dépasse la raison la plus évidente de sa négritude. À l'image de celui du Juif Elias, alter ego de l'écrivain, son message doit être déchiffré parmi les multiples appartenances et significations de la propre expérience ontologique humaine. En ce sens, L. Askénazi dit que l'homme juif conserve la nostalgie de l'homme d'avant Babel :

> Tout se passe comme si, en Israël, se trouve conservée la nostalgie concrète d'un génie humain unifié, d'une façon d'être homme qui serait « Tout l'homme » à la fois et que cette nostalgie, véhicule naturel des vertus et des exigences

universalistes, forme les fonds de notre conscience d'homme.[71]

Après l'épisode biblique de Babel, l'homme a la tâche de trouver l'universel perdu dans le déchiffrement de la Parole divine. Cette idée est au cœur du judaïsme où le nom même de l'Éternel n'a pas été révélé, ce qui exige la lecture incessante de la Bible et du Talmud afin de pouvoir lui attribuer non pas un nom unique, mais des noms cohérents pour ses manifestations variées. En ce sens, E. Jabès explique : « Le mot « Dieu » n'a pas un sens, ni plusieurs. Il est le sens : l'aventure du sens et son effondrement »[72]. De ce fait, le jour du chabbat doit être consacré à l'étude des textes bibliques en réponse à l'appel « Souviens-toi que tu as été esclave au pays d'Égypte d'où l'Éternel ton Dieu t'a fait sortir à main forte et à bras étendu. C'est pourquoi l'Éternel ton Dieu t'a ordonné de pratiquer le jour du chabbat »[73], comme l'écrit Geoffrey Wigoder. Il s'agit donc d'une identité basée sur l'exercice du langage comme élément de préservation du groupe et sur l'engagement individuel pour la communication entre l'homme et Dieu. L. Askénazi explique que, selon la Torah, « la pensée peut être impersonnelle, alors que le langage, lui, exprime la présence d'une personne. Dieu a créé le monde par sa parole, et non par sa pensée (...) derrière la notion de parole en hébreu, il y a quelqu'un »[74]. Nous pouvons en déduire que la parole est un mot vivant d'un locuteur qui exprime, d'après Bakhtine, « non pas une attitude indifférente, mais une attitude intéressé-opérante »[75], invitant ainsi l'homme à donner sa réplique et à assumer lui aussi sa responsabilité par rapport à son monde. Dans l'épisode tragique d'Auschwitz, ainsi que dans tous les moments de détresse humaine, le silence de Dieu ne serait donc pas l'absence du Créateur, mais « la parole distendue entre un appel et

[71] Léon Askénazi, *La parole et l'écrit II. Penser la vie juive aujourd'hui., op. cit.*, p. 138.
[72] Edmond Jabès, « Judaïsme et écriture », in *Écrit du temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 5-16.
[73] Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, Paris, Cerf/ Robert Laffont, 1996, p. 176.
[74] Léon Askénazi, *La Parole et l'écrit – II, op. cit.*, p. 20.
[75] Mikhaïl Bakhtine, *Pour une philosophie de l'acte*, Paris, Éditions l'âge de l'homme, 2003, p. 58.

une réponse, le silence surgi en tension dialectique »[76], comme l'écrit A. Neher. En ce sens, M. Buber parle d'un « éclipse de Dieu » pour désigner tous les moments de désastre où le mal occulte la lumière divine, demandant à l'homme de rétablir la communication entre le ciel et la terre. Ce que le philosophe prône, c'est donc l'engagement éthique de l'être humain pour la sacralisation du monde, la relation humaine étant le paradigme de la relation avec le Créateur : « chaque *Tu* invoque le *Tu* éternel, selon le mode propre à chacune de ses sphères »[77]. À ce propos, une double question nous interpelle : comment déclencher le dialogue avec le sacré quand la violence du désastre empêche toute possibilité de communication et qu'on nous impose la tâche de parler au nom d'autrui ? Si les narrateurs et les personnages de Ilse Losa arrivent à bien accueillir et à incorporer la parole de leur groupe identitaire afin de ressusciter le temps sacré perdu, ceux de Samuel Rawet exercent une posture éthique contraire. Leur silence et leur insuffisance linguistique signalent la lutte contre leurs groupes identitaires qui les manipulent à travers la parole. Ces deux positionnements éthiques distincts corroborent l'idée d'une identité juive plurielle dont parle A. Neher qui signale le risque de comprendre l'homme juif sous un prisme réducteur :

> On peut précisément se demander si les défigurations du Juif au cours de son histoire ne tiennent pas au fait que le terme Juif n'est pas seulement équivoque, mais plus fondamentalement incomplet, fragmentaire. S'il a été possible de défigurer l'identité de l'homme juif, c'est parce que, préalablement, en l'appelant juif, on le mutile, on saisit un aspect de sa personne, mais un aspect seulement, et qui ne permettra jamais de la connaître entièrement. (...) l'homme juif est celui (...) dont le judaïsme est simultanément un israélisme et un hébraïsme (...) L'*homme juif* est d'abord l'*homme hébreu* (...) dont le premier acte humain fut de *rompre* avec Sumer, de *rejeter* la civilisation sumérienne, de *protester* contre les tours de Babel (...) il accepte de s'arracher à l'établi, de protester contre les idoles, les injustices. (...) Dans sa poussée missionnaire et universaliste, la nostalgie peut naître en

[76] André Neher, *L'exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 19.
[77] Martin Buber, *Je et Tu*, Paris, Aubier, 2012, p. 39.

> l'Hébreu d'accoster l'autre rive, de débarquer, de s'installer (...) C'est la lutte avec l'Absolu et, dans cette nuit de Péniel, Jacob, d'Hébreu qu'il était de par la vertu d'Abraham, devient Israël.[78]

D'après le philosophe, le terme « Juif » est susceptible de défigurations à cause de son caractère incomplet et fragmentaire. À ce propos, nous prenons comme exemple l'essai « Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê » (1977) où Samuel Rawet déclare sa rupture publique avec la communauté juive en demandant la dissociation de son nom du terme « Juif » et en se disant non pas antisémite, mais « antijuif ». L'auteur réduit le Juif à sa condition de victime dans l'histoire (*estou farto do pathos, farto de ahhs!, ohhhs!, uhhs!*) et à l'idéal sioniste (*estou farto dessa chantagem de Estado de Israel)*[79]. Plus loin dans le texte, il cite Spinoza et Kafka comme des Juifs exemplaires, l'un pour sa cordialité et sa tolérance et l'autre pour son talent et sa conscience ontologique. Il contrarie ainsi son propre discours initial, dévoilant encore son attachement à l'identité juive, quoique différemment conçue. D'une façon radicale, voire agressive, l'auteur revendique un judaïsme éthique non dogmatique ; d'où l'influence de la philosophie hassidique de M. Buber, comme nous pouvons le constater de façon très claire dans les essais *Eu-tu-ele* (1972) et « *Experiência de Deus* » de l'ouvrage *Alienação e realidade* (1970) et dans la préface de *Angústia e conhecimento: ética e valor* (1978). De même, la production littéraire de Ilse Losa est chargée de l'idéal bubérien, même si elle n'a jamais explicité cette filiation idéologique. Samuel Rawet et son hébraïsme de rupture et d'exil et Ilse Losa et son israélisme du sacré et de l'installation interprètent la pensée bubérienne chacun à sa manière. D'ailleurs, ces deux dimensions sont complémentaires pour la compréhension du Juif qui porte en lui aussi bien la nostalgie de l'être humain universel que ce « quelque chose » qui « complique » la simplicité de sa condition humaine. En ce sens, A. Neher affirme que l'homme juif est l'hébreu et

[78] André Neher, *L'identité juive*, *op. cit.,* 2007, p. 20-23.
[79] Samuel Rawet, « Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê », *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos., op. cit.,* p. 191-195.

l'israélite simultanément et non pas une simple somme, « car les deux sont des signes contraires et leur addition les annulerait. Il ne peut être que l'effort de les réunir en un faisceau synthétique, de concilier l'inconciliable »[80]. Nous pouvons donc observer que ce « quelque chose » qui complique la condition humaine du Juif est justement ce conflit interne, entre l'unique et l'universel, représenté par le devoir de mémoire collective : « il faut bien que cette mémoire existe objectivement, à l'abri de toutes les altérations que peut lui faire subir la conscience subjective »[81]. Dans chaque dimension identitaire, l'individu assume une position distincte par rapport à cette mémoire, essayant d'y trouver une place pour sa subjectivité. Nos deux auteurs transfèrent cette problématique juive à des personnages en quête d'ajustement au sein d'autres communautés humaines, toujours confrontés au conflit entre le désir personnel et le désir du groupe social, d'où les souffrances issues de ce combat de forces inégales.

Dans cette première partie de notre travail, nous analyserons séparément l'œuvre de chaque écrivain (sous-parties A et B), associant métaphoriquement la construction des personnages, la structure du récit et le style narratif à chacune des dimensions symboliques de l'identité juive prises comme paradigmes du rapport de l'être à son groupe social. Ces analyses seront mises en commun (sous-partie C) afin de comprendre le jeu d'interaction entre le groupe social et l'individu représenté par l'écriture des deux auteurs.

.

[80] André Neher, *L'identité juive, op. cit.*, p.27.
[81] Léon Askénazi, *La parole et l'écrit II. Penser la vie juive aujourd'hui, op. cit.,* p. 136.

I.A - L'hébraïsme chez Samuel Rawet

L'hébreu est « l'homme des origines ». C'est par cette phrase qu'A. Neher nous présente la première dimension de l'homme juif. Nous y trouvons la nostalgie de l'être humain universel :

> Origines de quoi ? Origines de ce que nous sommes tous : origines de notre civilisation occidentale ; origines aussi de la civilisation de l'Orient, du judaïsme, du christianisme, de l'islam, de l'humanité, du marxisme, origine de cette vaste culture que nous désignons par le terme général de culture biblique (...) L'homme des origines : mais non pas à titre de curiosité, mais à titre efficace et agissant ; car à l'origine il fallait un acte.[82]

Pour éprouver le goût de l'universel, l'hébreu a dû rompre avec l'*establishment* de l'époque, la société sumérienne, et faire une expérience de passage, écrit encore A. Neher :

> Hébreu : *ivri*, implique une expérience de passage (...) L'homme juif, en tant qu'Hébreu, est le passeur qui, dans l'Histoire, a fait passer le paganisme antique au christianisme, le paganisme oriental à l'islam, les néopaganismes aux humanismes. (...) L'exil est une mission qui porte le Juif (...) dans une sorte de vertige universel, dans cette belle et grande vocation qui fait de lui le frère d'action de tous les hommes.[83]

Le geste de rupture de l'Hébreu est à la charnière de plusieurs civilisations, religions et époques de l'humanité (le nom d'Abraham veut dire « père d'une multitude de nations »[84], comme l'explique Geoffrey Wigoder). Il est la réaction de l'homme au pouvoir oppresseur

[82] André Neher, *L'identité juive*, *op.cit.*, p.21.
[83] *Ibid.*, p.22, 23.
[84] Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, *op. cit.*, p.6.

d'un groupe social qui voulait se prendre pour Dieu. Et le symbole le plus expressif de cette faute humaine est le mythe de la tour de Babel d'inspiration sumérienne. En ce sens, la survalorisation des biens matériels et l'absence de dialogue - d'où l'image d'un « éclipse de Dieu » - expliquent ce besoin humain de partir à la recherche du sacré à travers une voie éthique. Nous voyons dans la communauté d'origine une relation utilitariste (le *Je-Cela* de M. Buber[85]), ce qui empêche l'individu de se trouver à sa place au sein du groupe, car le sujet ne se construit que dans un contact humaniste, comme l'explique M. Buber : « Je m'accomplis au contact du *Tu,* je deviens *Je* en disant *Tu*. Toute vie véritable est rencontre »[86]. Ainsi, l'exil est lui-même la rencontre de l'humain avec soi-même ; c'est ce dont parle M. Blanchot à propos de Kafka :

> (...) dans l'erreur de la migration infinie, il lui fallait lutter sans cesse pour faire de ce dehors un autre monde et de cette erreur le principe, l'origine d'une liberté nouvelle. Lutte sans issue et sans certitude, où ce qu'il faut conquérir, c'est sa propre perte, la vérité de l'exil et le retour au sein même de la dispersion. (…) Lutte que l'on rapprochera des profondes spéculations juives.[87]

En ce sens, l'œuvre de Samuel Rawet est profondément ancrée dans l'idéal de dépossession, tendant à la rencontre avec soi-même. Nous pouvons l'observer dans la nouvelle *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado: E conquistava o sabor das fugas às imposições normativas elaboradas de um modo arbitrário e aleatório.* (*VA*, p. 454). Dans cet extrait, le personnage, Ahasverus, est l'incarnation même du mythe du juif errant qui ne garde ni terre,

[85] « C'est ainsi que se rapportant à une chose et en disant « cela », ce qui est dit n'est pas seulement « cela », « cette chose », est en réalité : « Je-cela ». La conscience se constitue elle-même en retour sur le modèle de l'objet auquel elle se rapporte et selon la modalité d'être qu'elle atribue. Lorsqu'elle se rapporte à une chose, soit pour la connaître et la réduire à des définitions, soit pour l'utiliser et l'inscrire dans un cycle de moyens et de fins, elle se situe *ipso-facto* elle-même dans un registre empirique. Se rapporter au monde selon l'objectivité c'est de faire soi-même chose et objet ». Martin Buber, *Je et Tu, op. cit.,* p. 13-14.
[86] *Ibid.*, p. 44.
[87] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955, p. 78-79.

ni langue, ni corps. Il est l'être en métamorphose, contre tout ce qui peut constituer des repères identitaires. La conquête d'une liberté nouvelle est représentée par l'imposition de sa volonté aux normes arbitraires des groupes dominants, dans un contexte d'absence du Sacré : *e se transformaria em Vicente, o corvo de Torga, mas um vicente melancólico, neurastênico, porque já não há dilúvios, arcas, Noés, nem mesmo Deus a quem desafiar.* (*VA*, p. 454). Nous voyons Ahasverus associé au courageux personnage de l'écrivain portugais Miguel Torga, le corbeau Vicente, qui a osé fuir de l'Arche de Noé, ce qui a obligé Dieu à revoir ses actions afin de sauver son projet de création et de préserver ainsi son rôle de Créateur[88]. Chez Samuel Rawet, Vicente est pourtant représenté comme un animal mélancolique à cause du manque d'un être supérieur à défier. L'absence du Créateur dénote que l'Homme se prend pour le souverain du monde. L'exil d'Ahasverus serait donc l'imposition de la volonté humaine au pouvoir despotique de certains groupes qui prétendent déterminer le destin de tous les êtres humains. Ceci nous renvoie à M. Buber : « De même que liberté et destinée sont solidaires, arbitraire et fatalité sont liés l'un à l'autre. Mais liberté et destin sont des fiancés qui enlacés composent le sens de la vie (...) L'homme libre est celui dont la Volonté est exempte d'arbitraire »[89]. Ainsi, le pèlerinage infini d'Ashaverus correspond à l'engagement de l'homme dans la construction d'un monde non totalitaire. Ce personnage peut être considéré comme le plus emblématique de toute l'œuvre de Samuel Rawet, car il incarne l'idéal même de sa pensée ontologique dans un judaïsme bubérien et dans la dimension hébraïque de l'identité juive. C'est dans cette optique que nous nous proposons de présenter l'œuvre de Samuel Rawet dans la sous-partie A, suivant un parcours qui part de la lutte des personnages contre l'arbitraire dans un contexte d'absense du sacré (« Le pouvoir des groupes : l'être

[88] *Ou se salvava Vicente e a terra onde firmava a sua garra, e o Senhor preservava a harmonia da criação, ou, submerso o último palmo de terra, morria Vicente, e com ele se quebrava o elo de uma cadeia imensa (...). Para todos, o destino da última fraga ligara-se ao destino do último sopro de vida. Porque ninguém mais dentro da Arca se sentia vivo. Sangue, respiração, terra de terra, era aquele corvo negro, molhado da cabeça aos pés, que sobre a última pedra desafiava Deus.* Miguel Torga, «Vicente», *Bichos*, Coimbra, Edição do Autor, 1970, p. 128.
[89] Martin Buber, *Je et Tu*, *op. cit.*, 2012, p. 93.

humain à la place de Dieu »), en passant par le rejet de leur milieu social (« La non-appartenance et l'éloignement »), ce qui génère la désorganisation du cosmos (« Les images du chaos »), provoquant un conflit entre oubli et mémoire incarné dans la structure même du récit et dans le corps des personnages (« La narration-travelling et le corps paralysé »), pour atteindre finalement le retour utopique à l'homme des origines, celui libéré du carcan identitaire (« L'être humain universel et la désidentité »).

I. A. 1 – Le pouvoir des groupes : l'être humain à la place de Dieu

Bien avant Auschwitz, la question de la mort de Dieu était déjà polémique à travers le célèbre apophtegme nietzschéen qui accuse l'être humain du meurtre symbolique de son Père, tout en le questionnant sur sa capacité d'assumer les conséquences de cet acte :

> Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau. — Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement — ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ? [90]

Selon M. Buber, Sartre aurait donné une mauvaise interprétation de cette formule de Nietzsche. Ce qui serait une alerte face à la perte du sens du sacré chez l'être humain, Sartre semble l'avoir compris comme une réelle disparition du Créateur à cause de son silence. Le philosophe ne remettrait donc en question ni la faute de l'être humain dans cette disparition ni le risque d'un monde où la Créature prend la place du Créateur :

[90] Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir (Fragments posthumes 1881-1882)*, Paris, Gallimard, 1967, p. 183.

> Sartre donne à la parole de Nietzsche, ou plutôt à son cri : « Dieu est mort », la valeur d'une déclaration de fait. D'après lui, notre époque serait appelée à survivre à Dieu. « Il est mort, dit-il, il nous parlait et maintenant il se tait. Nous ne touchons plus guère que son cadavre. (...) à savoir que l'homme croyait autrefois entendre Dieu, et qu'il serait devenu incapable de cet acte de foi. » (...) Car, dit Sartre, il n'est d'autre univers que celui de l'homme, celui de la subjectivité humaine. (...). L'homme à qui désormais tout est permis, devient la liberté elle-même, c'est à lui qu'il appartient de définir les valeurs. « Si j'ai supprimé Dieu le père, dit exactement Sartre, il faut bien qui quelqu'un invente les valeurs » (...) Sartre ne s'est pas demandé quelle responsabilité nous incombait à nous et à notre manque d'écoute présente ou passée. Il a conclu de ce silence à la non-existence de Dieu, sinon en soi, du moins en ce qui nous concerne (...) Ne faut-il pas comprendre, avec la bible hébraïque, que le Dieu vivant n'est pas simplement un Dieu qui se révèle, mais un Dieu qui se cache (ISAÏE 45,15) ? Représentons-nous ce que signifie vivre à l'époque d'une telle éclipse de Dieu, dans un tel silence. (...) Au-delà de sa propre mort, la parole entre le ciel et la terre ne doit-elle pas être ressuscitée ? (...) Il ignore la relation originelle et décisive qui existe entre le *Je* et le *Tu*.[91]

D'après M. Buber, la base de la réflexion sartrienne est l'association du binôme parole/silence à celui de présence/absence. D'ailleurs, il interprète la communication entre Dieu et l'être humain comme un monologue où le Créateur, seul locuteur, concentre en soi un énorme pouvoir de parole. Or, quand Sartre propose à l'être humain d'assumer la place divine supposée vacante et déclare que Dieu n'est désormais que la subjectivité humaine, il transforme l'être humain en un souverain tyran. À l'encontre de la pensée sartrienne, M. Buber rompt avec la dichotomie parole/silence, proposant la pensée complexe du silence comme partie constitutive de la parole divine. D'ailleurs, il impute à l'homme la faute de ne pas agir pour ressusciter la parole divine à travers le dialogue entre *Je* et *Tu* où « chaque *Tu*

[91] Martin Buber, *Eclipse de Dieu*, Paris, Nouvelle Cité , 1987, p. 68-71.

invoque le *Tu* éternel ». Tite de Lemos, en ce sens, analyse le conte *Diálogo* de Samuel Rawet à la lumière de la philosophie de Marx :

> le fléau permanent affectif auquel l'homme est soumis (...) dans la tâche de survivre dans la société moderne, ce n'est pas l'essence même du *pathos* rawetien ; mais c'est la voie la plus précise pour comprendre son exégèse (...) toute inadéquation vient du fait que l'homme ne peut pas ordonner le non-ordonnable. (...) une fois la mort de Dieu consommée, l'occupation fondamentale du siècle était de le remplacer par l'homme, comme Marx l'a voulu ; mais la question qu'on se pose est : « comment investir dans le pouvoir auquel nous avons droit par héritage ? » Sachant que, simultanément à la faillite de Dieu, il y a eu celle du jugement, nous devons nous-même appliquer la punition par notre propre initiative et, avant tout, *nous interdire le cosmos*.[92]

En écho à la pensée sartrienne et marxiste, nous pouvons observer, tout au long de l'œuvre de Samuel Rawet, la prise de parole des groupes humains dans le contexte du silence de Dieu. Cependant, comme nous l'explique Tite de Lemos, l'être humain assume un pouvoir qui présuppose une perte affective permanente, dans une situation chaotique de manque du sacré. D'ailleurs, il doit avoir une posture éthique à la hauteur de ce pouvoir, ce que les groupes dominants représentés dans l'œuvre de l'écrivain n'arrivent pas à faire. En ce sens, S. Kirschbaum affirme que « Rawet semble dire que le langage est utilisé par le groupe hégémonique comme instrument de pouvoir, de domination et d'exclusion »[93]. Les conséquences de cette dictature du verbe sont l'absence de dialogue et de rencontre. En ce sens, Leo Agapejev de Andrade affirme que « l'idéal bubérien est né du monde en crise que Rawet décrit dans ses contes : le *Galut* (exil) a lieu aussi bien comme fait historique que

[92] Tite de Lemos, « Diálogo », *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, nov./ dez. 1963, section: Livros, ano V, nº 6, p. 128-129, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, *op. cit.*, p. 109-110. Tpn.

[93] Saul Kirschbaum, *Samuel Rawet: Profeta da Alteridade*,mémoire soutenu à l'Université de São Paulo, FFLCH/USP, 2000, p.39. Tpn.

comme métaphore de l'être humain détaché de son essence divine. »[94]. Nous pouvons donc observer que Samuel Rawet affirme les valeurs bubériennes *à contrario*. Le conte « *O Profeta* » (*CI,* 1956) en est un bel exemple, car il s'agit là d'une allégorie ironique du silence de Dieu : un prophète qui n'arrive à communiquer ni avec Dieu ni avec les hommes, même au sein de sa famille. Nous ne connaissons pas le vrai nom de ce personnage, juste son surnom moqueur, « le prophète », qui lui a été attribué par le gendre de son frère. Ayant tout perdu dans sa terre natale à cause de la Shoah, il part au Brésil dans l'espoir de trouver du réconfort chez son frère qui s'y est installé avant la catastrophe. Néanmoins, la communication avec sa famille d'accueil s'avère difficile : *Mal abrira a porta, a frase e o riso debochado do genro surpreenderam-no (...) Às perguntas em assalto respondia com gestos, meias-palavras, ou então com o silêncio.* (*CI*, p. 27). Nous voyons que le personnage se défend avec son silence, mais son déficit de parole provoque le rire du groupe. Henri Bergson conçoit le rire comme un signe d'insensibilité face à autrui :

> L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié. [95]

Plus loin dans le texte, le rire du gendre – personnage qui a trouvé le surnom de l'exilé juif - présente une connotation encore plus négative : *Risada canalha. Carteado. Cifras. Olha o "profeta aí!" E caras de gozo gargalhando do capote suspenso na cadeira*. (*CI,* p. 29). L'attribut *canalha* associé au rire du gendre indique son esprit sadique. Les mots *carteados* et *cifras* nous renvoient aux vices et à l'argent, des valeurs dont le diable est la personnification. De ce fait, le rire du genre, plus qu'une insensibilité d'esprit, révèle son côté néfaste, ce que

[94] Leo Agapejev de Andrade, « O Desencontro Literalizado: Samuel Rawet e o Hassidismo de Martin Buber », *in Revista Criação & Crítica*, n.º 2, São Paulo, Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética (NAPCG) da Universidade de São Paulo, 2009, p. 6. Tpn.
[95] Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p. 3.

nous explique Charles Baudelaire : « le comique est un des plus clairs signes sataniques de l'homme et un des nombreux pépins contenus dans la pomme symbolique »[96]. Nous en déduisons que le gendre incarne la figure du démiurge tyrannique qui a pris la place vacante du sacré, comme nous pouvons l'observer dans l'extrait suivant : *A situação parasitária do genro despertou-lhe ódio, e a muito custo, dominou-o. (...) E as unhas tratadas e os anéis, e o corpo roliço e o riso estúpido e a inutilidade concentravam a revolta que era geral* (*CI*, p. 28). Le personnage est décrit comme un parasite, c'est-à-dire un être qui vit ou croît sur un autre corps organisé, aux dépens de la substance de celui-ci. Ce corps pourrait bien être celui du frère, de la famille, de la communauté juive, voire même de la société toute entière, car il représente l'image même de l'usurpateur, du traitre. Et si nous prenons l'image de Dieu « comme celle du père, du juge, du tout-puissant, du souverain, parce que l'étude de Dieu (théologie) est liée à celle de l'être (ontologie) »[97], comme l'écrivent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, nous pouvons interpréter ce corps également comme celui du sacré incarné dans toutes les structures de l'être : soi-même, la famille, le groupe identitaire, la société. Le personnage du conte essaie de s'opposer au mal qui corrompt ces structures et c'est pourquoi le gendre le nomme ironiquement « le prophète » :

> *Recordava-se que um dia (no início, logo) esboçara em meio a alguma conversa um tênue protesto, dera um sinal fraco de revolta, e talvez seu indicador cortasse o ar em acenos carregados de intenções. O mesmo na sinagoga quando a displicência da maioria tumultuava uma prece.*
>
> *– Esses gordos senhores da vida e da fartura nada têm a fazer aqui – murmurava algum dia para si mesmo.*
>
> *(...)*
>
> *Talvez daí o profeta. (Descobrira, depois, o significado.)*

[96] Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », publié pour la 1ère fois en juillet 1855 dans *Le Portefeuille*, Paris, Éditions Sillage http://editions.sillage.free.fr (consulté le 6 juillet 2014), p. 16.

[97] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A. et Éditions Jupiter, 1982, p. 354.

> *Pensou em alterar um pouco aquela ordem e principiou a narrar o que havia negado antes. Mas agora não parecia interessar-lhes. Por condescendência (não compreendiam o que de sacrifício isso representava para ele) ouviram-no das primeiras vezes e não faltaram lágrimas nos olhos das mulheres. Depois, notou-lhes o aborrecimento, enfado, pensou descobrir censuras em alguns olhares (...) Poucas vezes lhe ouviram a palavra, e não repararam que ia se colocando numa situação marginal. (...) Soube ser recente a fortuna do irmão. Numa pausa contara-lhe os anos de luta e de subúrbio, e triunfante, em gestos largos, concluía pela segurança atual. Mais que as outras sensações essa ecoou fundo. Concluiu ser impossível a afinidade, pois as experiências eram opostas. A sua amarga. A outra, vitoriosa. E no mesmo intervalo de tempo?* (*CI,* p. 28-29)

Dans ce passage, le personnage pointe son index en faisant des gestes de protestation ; nous y voyons un appel à la justice (divine et humaine), l'index étant « le symbole de la vie et du maître de la parole », ainsi que celui du « jugement, de la décision, de l'équilibre, du silence, autrement dit de la maîtrise de soi. »[98], d'après J. Chevalier et A. Gheerbrant. En ce sens, le surnom « le prophète » est chargé d'ironie, indiquant l'échec du personnage dans sa mission. Humilié par le gendre, il essaie en vain de partager sa souffrance avec les siens ; mais la famille impose tyranniquement sa voix, l'écoutant au début juste par politesse, puis exprimant l'ennui que cette histoire tragique apporte à leur vie remplie de bien-être économique et social. De ce fait, son silence est l'inverse du silence mystique, ce que nous explique G. Bataille : « les civilisés parlent et les barbares se taisent, et celui qui parle est toujours civilisé. Ou plus précisément, le langage étant, par définition, l'expression de l'homme civilisé, la violence est silencieuse »[99]. En ce sens, l'une de rares fois où le narrateur nous fait entendre directement la voix du prophète, il ne dialogue pas, ne parle pas à voix haute ; il se murmure à soi-même. D'ailleurs, quand sa pensée nous est présentée au discours indirect libre, le ton du texte change complètement et devient elliptique : *A sua amarga. A outra, vitoriosa. E no mesmo intervalo de tempo?* P. Ricœur définit « le discours indirect libre » comme « un

[98] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.,* p. 362.
[99] Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit, 2011, p. 196.

monologue narrativisé (...) Les paroles sont bien, quant à leur contenu, celles du personnage, mais elles sont racontées par le narrateur au temps passé et à la troisième personne » [100]. Mais le penseur trouve difficile de déterminer les différences nettes entre un monologue cité et un monologue raconté, en ce qui concerne le fait de rétablir les personnes et les temps convenables. En ce sens, le narrateur se plie au ton du personnage, accueillant cette parole étrangère, ce qui explique l'apparition d'un langage elliptique dans le tissu de la narration. En ce sens, P. Ricœur parle de « la plus complète intégration au tissu de la narration des pensées et des paroles d'autrui »[101]. En outre, M. Collot défend le rapport entre l'ellipse et une vision de monde : « on pourrait, aux prix d'un glissement du linguistique au psychologique, parler (...) d'un effacement de la distinction entre le sujet et l'objet »[102]. Ainsi, l'usage du syntagme nominal s'opposerait au despotisme du groupe verbal qui accumule un double pouvoir : prédicatif et assertif. Ce rapport entre langage et pouvoir peut être observé dans l'extrait suivant où le narrateur nous raconte que le personnage, en tant que minorité, est toujours voué à la violence et donc au silence :

> *A guerra o despojara de todas as ilusões anteriores e afirmara-lhe a precariedade do que antes era sólido. Só ficara intacta sua fé em Deus e na religião, tão arraigada que mesmo nos transes mais amargos não conseguira expulsar. (Já o tentara, reconhecia, em vão). Nem bem se passara um ano e tinha à sua frente uma monótona repetição do que julgava terminado.* (*CI*, p. 28)

La brutalité d'un passé marqué par les nazis est réactualisée dans la figure du gendre. Le « prophète » ne peut pas prêcher, car il est constamment opprimé par le groupe détenteur de la parole. En tant que minorité, il est la figure même du barbare à cause de son silence. Sa souffrance est due au fait que, même avec un profond sentiment du sacré (*tão arraigada que*

[100] Paul Ricœur, *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 170.
[101] *Ibid.*, p. 170-171.
[102] Michel Collot, « La syntaxe nominale dans la poésie française », *in Ellipses, Blancs, Silences*, Actes du Colloque du CICADA, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1992, p. 106.

mesmo nos transes mais amargos não conseguira expulsar), il est incapable de sacraliser son entourage.

À la fin de la lecture, le surnom « le prophète » empreint tout le texte de son ironie, ce qui explique le titre du conte éponyme. La famille, la communauté, la religion… tout acquiert un sens trompeur. Seule la souffrance permet d'unir les hommes, en dépit de toute appartenance identitaire ; c'est pourquoi le prophète décide de rentrer chez lui, dans un passage qui relie la fin au début du récit autour de l'image du navire : *Planos? Não os tinha. Ia apenas em busca da companhia de semelhantes, semelhantes, sim. Talvez do fim. (...) Todas as ilusões perdidas, só lhe restara mesmo aquele gesto. Suspenso já o passadiço, e tendo soado o último apito, o vapor levantaria âncora.* (*CI*, p. 30, 25). À ce propos, Vladimir Bibikhine explique : « L'ironie ne se contente pas d'accompagner le mot ; non, le mot du processus littéraire tout entier est ironie au sens large, discours indirecte voué d'avance à l'inauthenticité. (...) Tout le discours indirecte n'est que le commentaire à notre échelle de ce silence »[103]. Par l'emploi de l'ironie qui donne le ton au récit, l'auteur nous invite à se méfier des mots. M. Buber dit que « les temps où le Verbe devient prépondérant sont ceux où le monde et le *Je* perdent leur réalité et deviennent étrangers l'un à l'autre »[104]. Les personnages des récits de Samuel Rawet habitent les temps du Verbe oppresseur et c'est pourquoi l'ironie, l'ellipse, le discours indirect libre ou les tournures de phrases tortueuses sont une stratégie narrative pour résister et témoigner de la souffrance humaine à travers un langage subversif.

Dans le conte « *A Prece* » (*CI*, 1956) nous revenons sur le thème de l'exil et de l'exclusion d'un Juif victime de la Shoah et installé au Brésil. « *A Prece* » se déroule dans une banlieue brésilienne où le personnage principal, Ida, habite en colocation dans une grande maison, *o casarão*, que nous pouvons associer à ce qu'on appelle un *cortiço*[105] au Brésil.

[103] Vladimir Bibikhine, *Le mot et l'événement,* postface de Mikhaïl Bakhtine, *Pour une philosophie de l'acte, op.cit.*, p. 138.
[104] Martin Buber, *Je et Tu, op. cit.*, p. 154.
[105] *Cortiço* s.m. habitation collective des classes pauvres : maison avec plusieurs pièces. Aurélio Buarque de

Dans cet espace décadent, les garçons traînent en bandes, ce qui révèle la négligence de l'autorité de l'État et de la famille. C'est dans un climat d'agressivité et de dérèglement des institutions que la jeunesse au pouvoir reçoit Ida, perçue comme une ennemie. Le *leader* de la bande, Zico, le garçon le plus âgé, réunit ses amis dans la cour du *cortiço* pour attaquer Ida à coup de pierres : *À entrada do pátio, muro que um caminhão arriou, ninguém mais levantou, Zico juntou a molecada. – Aí a velha aí!* (*CI*, p. 31). Tout comme dans le récit « *O Profeta* », nous voyons une appellation infâmante, « la vieille », pour désigner Ida, ce qui dénonce la relation très tendue entre les habitants du *casarão* et l'étrangère. Aussi est-ce un membre du groupe hégémonique autochtone qui nomme le nouvel arrivant. L'âge de Ida ne représente pas seulement son temps de vie, mais il incarne toute la tradition ancestrale juive. Ainsi, nous avons deux groupes qui s'opposent par la dimension temporelle de leur identité culturelle : la jeunesse du *cortiço,* symbole d'un jeune pays tourné vers l'avenir, et l'immigrée juive dont le corps matérialise des siècles d'histoire et de châtiment. Le récit commence *in media res,* en plein conflit entre les natifs et l'étrangère, et le mur tombé peut être interprété comme un premier signe de l'absence de limites entre les individus dans cet espace : tout est l'affaire de tous, le personnel et le collectif s'y confondent. En ce sens, le *cortiço* peut être compris comme un microcosme du pays : une société où la vie privée n'est pas une valeur consolidée, où « il n'y a pas de place pour le développement d'une conscience individuelle différenciée ni pour la recherche des racines », comme l'explique B. Sorj[106]. L'intégration de l'étranger dans la société brésilienne implique la perte de la tradition et l'oubli du passé, la confusion entre les convictions individuelles et collectives, ce qui oppose radicalement Ida, en tant que juive, aux habitants du *cortiço* :

Holanda Ferreira, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 487.

[106] Bernardo Sorj, « Sociabilidade Brasileira e Identidade Judaica », *in* Bila Sorj (org.), *Identidades Judaicas no Brasil Contemporâneo,* Rio de Janeiro, Imago Editora, 1997, p. 20.

> *Nunca tiveram coragem de olhá-la de frente, e quando lhe atiraram a primeira pedra, raspando nos pés, na expectativa de ouvir a língua enrolada, só encontraram um olhar pálido e uma boca crispada. O gozo antevisto e frustrado deixou-os sempre à espera. Por isso a encaravam de perfil, ou então iam espioná-la pela janela. Zico, o mais velho, garantia. Conhecia os trinta moradores do sobrado, e nunca ouvira falar de caso semelhante.* (*CI*, p. 31)

Pour reconnaître l'origine d'un individu, les Grecs, en particulier après la guerre contre les Perses, s'appuyaient sur la maîtrise de la langue grecque. D'après Tzvetan Todorov, l'expression verbale opposait donc les Grecs, « nous », et les *Barbares*, « les autres », les ennemis[107]. Les enfants du *cortiço* utilisent cette même stratégie belliqueuse pour exclure Ida du groupe des résidents. L'association de Ida au mythe de la sainte prostituée, condamnée à mort par lapidation, peut s'expliquer par l'attitude de rejet du groupe envers cette femme qui ne rentre pas dans le modèle civique brésilien, détectée comme étrangère - et donc comme ennemie - du fait qu'elle ne parle pas le portugais. Outre le silence, c'est l'absence d'un regard frontal qui indique l'écart entre Ida et ses colocataires. En ce sens, M. Buber affirme que « la Création ne révèle son être intime que dans la rencontre »[108], ce qui fait écho à la pensée d'Emmanuel Levinas sur le face à face : « l'éclat de l'extériorité ou de la transcendance dans le visage d'autrui »[109]. La découverte de la douleur de Ida pétrifie les habitants du *casarão,* comme si la force de la tragédie lui avait donné un pouvoir médusant. Tout comme le « Prophète », Ida n'arrive pas à partager l'expérience de la mort dans une société qui vit dans l'extase de la vie. Après cet épisode, elle part dans sa chambre, son seul refuge contre la violence de la communauté du *cortiço.* L'exclusion du personnage par le groupe est représentée par la position de cette pièce située au fond de l'immeuble. Dans cet espace intime, le narrateur plonge – au discours indirect libre - dans les pensées et les sentiments de Ida. L'action se tourne vers l'intériorité du personnage et le mouvement est

[107] Tzvetan Todorov, *La peur des barbares,* Paris, Éditions Robert Laffont, 2008, p. 33.
[108] Martin Buber, *Je et Tu, op. cit.*, 2012, p.60.
[109] Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de poche, 2008, p. 10.

contenu par un travail de mémoire. Le chabbat qui s'approche opère une sacralisation du temps :

> *O xale preto caído nas costas inundava-lhe o rosto. Sexta-feira! Quatro horas! Meu Deus! (...) Levantou a tampa da panela e um vapor de carne cozida aqueceu-lhe o rosto. Remexeu o fogareiro, avivou o fogo com mais carvão e um abano, e numa caçarola de água fervendo despejou as duas postas de peixe. Na cama desmanchava os pacotes (...) pedaços de sabão, pacotes de grampo, cadarços, fitas... um mundo! Seu mundo! Na parede os olhos de Isaías, em prece, assustaram-se com o tlic da fotografia. (...) Agora pendia amarelado, a mancha da barba, as sobrancelhas arqueadas e uns olhos de susto. Dos outros nada mais ficara. Os olhos de Ida tremeram na lembrança. Que pesadelo! (...) Filhos já os tivera, marido também. (...) No rosto marcado de rugas, um sofrimento triturado. Esquecia. Morreram-lhe todos com a guerra. Sem saber como saltou um dia no porto daqui. Deixava uma existência inteira para trás. (...) De uma gaveta, desenrolando a flanela, tirou dois castiçais prateados, e acariciou-os com uma tremedeira nos dedos.(...) Amarrou um lenço branco, enorme, na cabeça, e, acesas as velas, seus olhos se fecharam, com o corpo em balanço.* (*CI*, p.33)

La chambre de Ida fonctionne comme un chronotope, concept bakhtinien, de sa vie au *cortiço*, isolée et en décalage avec le temps social de la communauté du *casarão* :

> Nous appellerons chronotope ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature (...) Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (…) Nous entendrons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture.[110]

Pour Ida, cet espace acquiert une valeur spécialement significative le vendredi car, en tant que juive, elle doit se réfugier dans son logis pour célébrer le chabbat. Le septième jour de la semaine apparaît dans la Bible comme l'apogée de la création du monde mis en parallèle

[110] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 235.

avec la délivrance des Hébreux de l'Égypte. Du coucher du soleil du vendredi jusqu'à celui du samedi, selon le quatrième des Dix Commandements, Dieu exhorte les Juifs à observer le chabbat, comme l'écrit Wigoder : « Quant à toi, parle aux fils d'Israël en disant : « Vous observerez surtout mes chabbats ; car c'est un signe entre moi et vous suivant vos générations pour savoir que moi, l'Éternel, je vous sanctifie »[111]. La narration sociale des Juifs fait une place essentielle à ce rituel dont la dimension temporelle remonte à la création du monde. Comme nous le voyons dans le conte, Ida le respecte selon des coutumes anciennes : elle mange du poisson, un aliment incontournable qui fait référence à l'alimentation des Hébreux en Égypte. En outre, elle prépare de la viande, car le menu ashkénaze caractéristique du vendredi soir comporte cet aliment que l'on place sur le feu avant le chabbat. Selon la 37e interdiction talmudique, la nourriture ne peut pas, ce jour-là, être réchauffée. La nappe blanche, les cheveux voilés, le mouvement du corps en prière et surtout les deux bougies[112] - référence à l'exercice du souvenir - sont des symboles juifs également importants ce jour-là[113]. Ainsi, le respect du devoir de mémoire prôné par le judaïsme est très fort chez Ida, pas seulement du faite de sa croyance religieuse, mais à cause de son destin de survivante de la Shoah. Le portrait de son mari veille à ce que le passé ne soit pas oublié. Cette image est chargée d'une grande valeur symbolique, car nous y voyons Isaïe l'œil terrifié, comme s'il prévoyait l'horreur qui allait s'abattre sur son peuple. Les yeux de méduse de Ida, projection de ceux de son mari, actualisent la terreur. La violence ne pouvant être exprimée verbalement, c'est le regard qui l'exprime. Dans le fragment suivant, nous voyons le silence de Ida qui s'oppose au bruit du *cortiço* :

> *Uma algazarra no pátio. Correrias pela casa. Gritos, cantoria saindo do tanque. Uma rádio no andar de cima despejava sambas. Em meio à vibração Ida parada junto à*

[111] Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, *op. cit.*, p. 176.
[112] « Selon la tradition, c'est l'épouse qui détient le privilège d'allumer les bougies du chabbat ». Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, Paris, Cerf/ Robert Laffont, 1996, p. 160.
[113] *Ibid.*, p. 177-180.

> *janela, perdida, sem língua, sem voz. Enfiada numa vida que nunca fora a sua. (...) Ave-Maria no andar de cima, e o quarto quase às escuras. (...) A princípio receberam-na em casa de alguém, mas como novidade, bicho raro de outras terras que têm histórias para mais de um mês. As histórias cansaram. A bondade também.* (*CI*, p. 33)

Dans cet extrait, le brouhaha aux différents étages de cet immeuble nous renvoie à l'image d'une Tour de Babel à la brésilienne (*samba, Ave-Maria*). En effet, l'amalgame de races, de rythmes et de religions distincts et l'absence de frontières entre le sacré et le profane renforcent l'image du *cortiço* comme un microcosme de ce pays. Ida, dans son attachement aux histoires passées, est perçue, lorsqu'elle arrive au Brésil, comme un animal exotique qui attire l'intérêt des gens. Cependant, tout comme dans le conte « *O Profeta* », la cordialité initiale avec le nouvel arrivant se transforme en une incompréhension qui dégénère à son tour en violence. Outre la langue, nous observons que son appartenance religieuse est aussi interprétée comme une menace envers le corps social :

> *Na mesa ajustava as velas, sem ver uns olhos miúdos, espremidos, respiração presa, agarrados à janela. (...)*
>
> *- Tu viu?*
>
> *- Vi! A gringa tinha um jeito esquisito!...*
>
> *- Tu foi trouxa!...Devia dar pedra na janela.*
>
> *- Não chateia! Eu estou é invocado com um troço...*
>
> *- Que é?*
>
> *- Esse negócio de vela… (...)*
>
> *A molecada em três tempos, numa quase ubiqüidade, levantara o sobrado. As mulheres excitadas tomavam a frente (...) Os homens, curiosos, iam atrás, assombrados com a novidade.* (*CI*, p. 33-34)

Comparés à des espions en mission, les garçons observent Ida préparant dans sa chambre l'office du chabbat. Ils la nomment ici *a gringa*, appellation qui renforce sa condition d'étrangère, nous renvoyant à l'image du barbare. Ignorant totalement cette célébration, ils l'interprètent comme un rituel de magie noire. Les habitants du *cortiço*, gens naïfs et

superstitieux, se lancent dans une chasse à la sorcière organisée par les enfants. Nous y voyons clairement une inversion hiérarchique, car les plus jeunes prennent le devant. Cela nous fait penser à la dimension temporelle du projet identitaire brésilien où le jeune, le nouveau, acquiert un statut plus valorisant que l'ancien. D'ailleurs l'excitation des femmes dans ce passage peut être interprétée comme un combat de forces entre deux modèles féminins associés à deux dimensions identitaires : la femme « de la samba » contre celle du « chabbat ». Dans l'extrait suivant, le groupe d'habitants transgresse l'espace intime du personnage afin de dévoiler le secret de la sorcière supposée :

> *- Arreia a porta!*
>
> *(...) Ida jorrava a prece com o corpo em balanço sobre as velas. Quase sempre orava baixinho, os lábios acelerados. Hoje, do fundo, o grito da reza era uma imprecação e nunca os ombros balançaram tanto. Hoje, Ida não pedia a Deus, mas com as mesmas palavras, gritava, ofendia (...) Tinha entre os olhos e a palma das mãos, plasmados no escuro, o rosto de Isaías e dos filhos, de Isaías quase um santo. Quando baixou os braços, a multidão encontrou as lágrimas fartas. Um silêncio deixou-os imóveis, e uma sensação de mal-estar, incômoda, esfriara os ânimos. Ida era um monte de nervos em relaxamento, sem força para mover os lábios. (...)*
>
> *– Vamos sair, minha gente. Não é nada! (...)*
>
> *– Isso é a reza lá da terra deles.* (*CI*, p. 34-35)

Le verbe *jorrava*, en opposition à l'adverbe *baixinho*, marque un changement dans la prière de Ida. Elle est maintenant associée à un cri de douleur qui rompt les barrières du dedans et du dehors. Ces insultes sont une contestation frontale à la Parole de Dieu, ce qui signale la fin de son alliance avec le sacré. De ce fait, nous pouvons interpréter ses yeux qui pleurent comme l'évacuation de toutes les croyances qui la constituaient. Son regard est une fois de plus le moyen le plus fort de communiquer avec les habitants du *cortiço*. C'est pourquoi, face à la puissance de la douleur qu'il exprime, les envahisseurs se taisent, immobiles. Ainsi, cette retraite visant à préserver l'intimité de Ida révèle l'incapacité du groupe d'assimiler la douleur

de ce corps étranger dans le corps social du *cortiço.* Nous pouvons interpréter la prière criée par le personnage comme un appel au secours : « la manifestation des chairs révulsées d'horreur et l'appel désespéré au fondement »[114], comme l'écrivent Huguette Dufrénois et Christian Miquel. Ses colocataires ne se sentent pourtant pas capables de répondre à son cri en l'accueillant au sein de leur communauté. Ils préfèrent repousser le problème ailleurs (*terra deles*), tout comme la famille brésilienne dans le conte « *O Profeta* ». En ce sens, le titre « *A Prece* » est également chargé d'ironie, car la prière de Ida ne trouve d'écho ni au ciel, ni sur terre.

Contrairement à ce que nous avons vu dans les deux contes antérieurs, le personnage de « *Gringuinho* »[115] (*CI,* 1956) est un petit garçon beaucoup plus jeune que ses oppresseurs. Néanmoins, il est déjà très fortement ancré dans les valeurs de la tradition juive, d'une façon spontanée et peu dogmatique. Le sentiment de sa judéité[116] se mêle aux souvenirs d'une enfance heureuse vécue au *shtetl*, communauté juive de l'Europe de l'Est d'avant la Seconde Guerre Mondiale. Entre les souvenirs d'un passé féerique au milieu de la nature et protégé par son grand-père et la réalité d'exclusion dans la terre d'accueil, nous observons l'image du navire. Au discours indirect libre, nous entendons la voix du petit garçon dans la turbulence du voyage entre les deux rives de sa vie :

> *Era-lhe estranha a sala, quase estranhos, apesar de meses, os companheiros. Os olhos no quadro-negro expremiam-se como se auxiliam-se a audição perturbada pela língua. Autônomo, copiava nomes e algarismos (a estes compreendia), procurando intuir as frases da professora. (...) Dentes incisivos salientes, os cabelos lembrando chapéus de velhas múmias, os lábios grossos. (...) Ontem rolara na vala com Caetano após a*

[114] Huguette Dufrénois et Christian Miquel, *La Philosophie de l'Exil,* Paris, L'Harmattan, 1996, p. 103.
[115] Le conte « *Gringuinho* » fait partie d'un recueil de contes intitulé *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, organisé par Italo Moriconi, professeur de l'*Universidade Federal Fluminense* (UFF), critique littéraire et poète. Italo Moriconi, *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século,* Rio de Janeiro, Objetiva, 2000.
[116] « La judéité est un concept opératoire qui, contrairement à ceux de judaïcité et de judaïsme, définit plutôt les rapports intimes qu'entretient le Juif avec sa communauté et l'ensemble des doctrines et des institutions qui la régit. ». José Leonardo Tonus, *Samuel Rawet face à l'exclusion : représentation, poétique et éthique de la non-appartenance*, Thèse de doctorat en Études lusophones, Université Paris 3, 2003, p. 55.

discussão. Atrapalhou o jogo. O negrinho crescera em sua frente no ímpeto de derrubá-lo.

- Gringuinho burro!

Ajeitou sobre a cama o uniforme. A lição não a faria. Voltar à mesma escola, sabia impossível também. (...) Antigamente, antes do navio, tinha seu grupo. Verão, encontravam-se na praça e atravessando o campo alcançavam o riacho, onde nus podiam mergulhar sem medo. (...) A voz da mãe repetia o pedido de cebolas. Coçar de cabeça sem vontade. No inverno havia o trenó que carregava para montante, o rio gelado onde a botina ferrada deslizava qual patim. Em casa a sopa quente de beterrabas, ou o fumegar de repolhos. Sentava-se no colo do avô recém-chegado das orações e repetia com entusiasmo o que aprendera. Onde o avô? Gostava do roçar da barba na nuca que lhe fazia cócegas, e dos contos que lhe contava ao dormir. Sempre milagres de homens santos. Sonhava satisfeito com a eternidade. (...) Não gostava de chamar a atenção sobre si, mas teve que ir à mesa explicar o atraso. Cinqüenta pares de olhos fixos em seus pés que tremiam. O pedido de cebolas veio mais forte. Gargalhada maciça em contraponto aos titubeios da boca, olhos e mão. (*CI*, p. 42)

Dans ce passage, le surnom « *Gringuinho* », éponyme du conte, nous est présenté pour la première fois. L'emploi du diminutif qui pourrait être un signe de tendresse se révèle à travers l'adjectif *burro*, un signe de mépris du groupe envers le nouvel arrivant. Tout comme pour le personnage du conte « *O Profeta* », nous ne connaissons pas le vrai nom de ce petit garçon qui prend la décision d'abandonner l'école à cause du harcèlement moral dont il est victime. Et, comme dans le conte « *A Prece* », ce sont les enfants de la banlieue – d'où l'image d'un métis, *negrinho* - qui l'affublent d'un surnom moqueur, mettant en relief sa condition d'étranger. Plus loin dans le texte, nous aurons l'image de la maîtresse de l'école, détentrice de la force de la parole, qui utilisera également cette appellation injurieuse contre l'enfant. Le texte tout entier est donc impregné d'un sentiment de dédain : issu d'un milieu où l'enfance était chargée de candeur, le personnage est une proie facile dans cette société de mauvais garçons.

Tandis que dans le conte « *O Profeta* » le navire réalise un voyage réel de retour à la terre natale, dans « *Gringuinho* » il se présente comme un symbole de passage mnésique entre

les deux rives de l'existence. Néanmoins, Gringuinho est toujours dans un entre deux, entre les betteraves, les choux, les fraises et les carottes du *shtetl* et les oignons que sa mère lui demande d'acheter au supermarché : *A voz da mãe repetia o pedido de cebolas*. À la fin de ce passage, nous pouvons observer que la voix autoritaire de la mère se confond avec le rire moqueur des camarades de classe. Ceci révèle que l'angoisse du garçon ne peut être comprise ni par la famille ni par l'école. Ces deux institutions qui représentaient auparavant la protection et la complicité incarnées dans les figures du grand-père, du rabbin et de ses amis d'enfance se sont effondrées. Tout comme dans les contes antérieurement analysés, le rire du groupe hégémonique révèle un côté néfaste ; d'où l'image monstrueuse de la maîtresse, mélange de vampire (*dentes incisivos salientes*) et de momie (*chapéus de velhas múmias*). Outre le handicap de la parole, les mains et les yeux de Gringuinho dénoncent son mal être en terre d'accueil : il est un corps étranger dans ce corps social. Ses yeux, spécialement, acquièrent une dimension très importante dès la première page du conte où ils sont associés au mot oignons : *Chorava. Não propriamente o medo da surra em perspectiva, apesar de roto o uniforme. Nem para isso teria tempo a mãe. (...) Que trocasse a roupa e fossa buscar cebolas no armazém. Nada Mais* (*CI,* p. 42). L'indifférence de sa mère envers sa douleur qui lui demande d'acheter un légume à effet lacrymogène alors qu'il est déjà en larmes renforce l'idée que la famille est elle aussi un agent de souffrance. En ce sens, Regina Igel, en analysant le conte « *O Profeta* », parle du rôle de la famille juive dans le processus d'exclusion de ses membres : « la marginalisation du prophète implique un rejet qui s'étend au-delà de sa figure pathétique : lorsqu'elles lui tournent le dos, les deux générations, la contemporaine, représentée par son frère, et la moderne, représentée par ses neveux, s'éloignent de son histoire »[117]. Dans « *Gringuinho* », le fossé creusé entre les membres de la famille est encore plus profond : sa mère n'arrive ni à partager avec lui leur passé de

[117] Regina Igel, *Imigrantes Judeus. Escritores Brasileiros,* São Paulo, Perspectiva, 1997, p. 190.

tendresse, ni à comprendre sa douleur actuelle. Cette femme est complètement absorbée par son quotidien difficile avec les tâches ménagères et un bébé :

> *Tirou da gaveta a fralda seca, e entre o ninar e o gesto de troca passou-lhe a descompostura. (...) Ele tentou surpreender-lhe o olhar, conquistar a inocência a que tinha direito. Depois gostaria de cair-lhe ao colo, beijá-la e contar tudo, na certeza de que lhe daria a razão. Mas nada disso.(...) Traria as cebolas. E não contaria que ao ser repreendido na escola, na impotência de dar razões, quando a velha principiou a amassar-lhe a palma da mão com a régua negra e elástica, não se conteve e esmurrou-lhe o peito rasgando o vestido. Quando atravessou o portão acelerou a marcha impelido pelo desejo de ser homem já. Julgava que correndo apressaria o tempo. Seus pés saltitavam no cimento molhado, como outrora deslizavam, com as botinas ferradas, pelo rio gelado no inverno.* (*CI*, p. 44-45)

Nous observons ici l'impossibilité de dialogue entre mère et fils. Même la communication non verbale qui pourrait s'effectuer à travers les gestes de tendresse n'a pas lieu dans le conte. Refusant de traiter Gringuinho comme un enfant, la mère le fait grandir et s'endurcir. En ce sens, l'agression contre la maîtresse est un geste radical pour l'égalité de droits entre l'enfant et l'adulte. D'ailleurs, l'envie de devenir un homme s'associe au besoin de se protéger de l'agressivité des autres enfants souffrant eux-mêmes d'un manque d'amour et de protection de la part de la famille et de la société. Les phrases finales de Gringuinho expriment un besoin de sauter par-dessus le temps présent, tout comme il le faisait à l'école avec les mots :

> *Abrira o livro na página indicada, tenteando, como cego, para entrar no compasso da leitura. Nem às figuras se acostumara, nem às histórias estranhas para ele, que lia aos saltos. Fala Gringuinho. Viera de trás a voz grossa, de alguém mais velho. Fala gringuinho. Insistia. Ao girar o pescoço na descoberta da fonte fora surpreendido pela ordem da leitura. Olhou os dentes aguçados insinuando-se no lábio inferior como para escapar. Explicar-lhe? Como? Mudo curvou a cabeça como gato envergonhado por diabrura.* (*CI,* p. 44)

L'école en tant que microcosme de la société brésilienne utilise une « pédagogie nationaliste », concept de H. Bhabha qui renvoie à un discours de formation culturelle basé sur « un langage d'appartenance nationale surchargé d'apologues ataviques »[118]. Or l'étranger, en tant que nouvel arrivant, n'a pas été formé par la même narration sociale. C'est pourquoi il lit les textes en sautant les mots : ce n'est pas seulement la langue portugaise qui lui est étrangère, mais les histoires de cette nation le sont également. Ainsi, Gringuinho représente la nation moderne clivée entre le pédagogique et le performatif, et que H. Bhabha explique comme « alienée de sa propre autogénération (...) espace liminal significatif marqué sur un mode interne par les discours de minorités, les histoires hétérogènes de peuples prises entre eux »[119]. En ce sens, l'ordre *Fala gringrinho!* est l'expression de la violence du groupe hégémonique - dont la maîtresse d'école est l'incarnation perverse - contre l'altérité de l'étranger. L'image des pieds qui sautillent sur le ciment mouillé, refusant de marcher à plat sur le sol de la terre d'accueil, nous renvoie à celle de la lecture lacunaire à l'école. D'ailleurs, ce problème d'intégration dans le nouveau corps social s'explique par un changement de regard du personnage sur le monde. Si auparavant il glissait sur le sol, ses pas aujourd'hui tranchent : *Os pés, como facas alternadas, cortavam o barro do pós-chuva* (*CI,* p. 42). En ce sens, Elizabeth Chaves Coelho explique :

> Depuis le titre du récit jusqu'à la fin, l'enfant immigré essaie de résister de façon implacable à son processus d'adaptation à la société dominante. Les pleures, la haine, l'indignation représentent la résistance à l'invasion de son expérience antérieure par la nouvelle culture. La non-acceptation provoque de manière féroce la maturité de l'enfant qui regarde le monde non plus à partir d'une perspective naïve, mais de manière atroce, violente.[120]

[118] Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*. *Une théorie postcoloniale*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2007, p. 228.
[119] *Ibid.*, p. 235.
[120] Elizabete Chaves Coelho, *Olhares Imigrantes: Literatura Judaica no Brasil*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Master en études littéraires, 2008, p. 95. Tpn.

Tout au long de l'œuvre de Samuel Rawet, nous pouvons trouver des *Gringuinhos* devenus grands qui expriment par « leurs petits sauts tranchants » leur douleur et leur haine aussi bien en ce qui concerne le langage lacunaire et agressif que la dislocation spatio-temporelle de la diégèse. Ainsi, les personnages ne peuvent ni vivre pleinement leur réalité présente ni revivre l'époque sacrée perdue, car ils sont prisonniers d'une ère profane marquée par le manque de dialogue et de rencontre : « le sacré est le *réel* par excellence (...) désir de se situer dans la réalité objective »[121], écrit M. Eliade. N'arrivant pas à sacraliser leur monde, ils sont voués à l'éternel exil, sans espace ni temps où s'accrocher, comme Gringuinho dans sa marche contre le temps où présent et passé se confondent et nulle spatialité ne peut servir de base à la construction d'un futur. Conscients de leur incapacité à se situer au sein des sociétés opprimantes, il ne reste à ces êtres que le geste de rupture. En ce sens, J. L. Tonus affirme :

> La conscience chez Rawet constitue le premier pas vers la « déliaison » qui concrètement se traduit par une vie erratique, symbole ainsi du constat du vide de l'existence humaine. La plupart des personnages rawetiens sont des errants voués à un univers dépourvu de toute logique, à l'image même d'un texte où les temporalités et les spatialités ne cessent de se croiser et de se superposer. [122]

La robe déchirée de la maîtresse est le premier geste violent de scission contre le groupe dominant que nous trouvons dans l'œuvre de l'auteur. Il est un rite de passage de l'enfant à l'âge de l'homme, de la naïveté à la conscience de soi qui assure la survivance du personnage en milieu ennemi : (*desejo de ser homem já*). L'auteur nous offre le cadre d'une Sumer où les pensées sartrienne et marxiste révèlent ces conséquences négatives : l'homme n'est pas prêt à s'approprier le verbe divin de façon constructive. Nous voyons là le constat négatif de la pensée bubérienne, son idéal affirmé *a contrario* : un monde sans dialogue et sans rencontre,

[121] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 31.
[122] José Leonardo Tonus, *Samuel Rawet face à l'exclusion. Représentation, poétique et éthique de la non-appartenance*, *op. cit.*, p. 279.

voué au chaos. Le combat éthique commence par refuser l'appartenance à ce milieu, ce qui implique le rejet du verbe qui véhicule le discours du groupe dominant, ainsi que la quête de la béance de l'exil, « terre désolée de silence et d'écoute »[123], selon les mots d'E. Jabès.

I. A. 2 – La non-appartenance et l'éloignement

Le conte « *Canto Fúnebre de Estevão Lopes de Albuquerque* » (*CI*, 1956) impressionne le lecteur par la longueur de son titre. Tandis que les autres textes antérieurement étudiés désignaient des personnages par des surnoms moqueurs, ce récit insiste sur l'importance du patronyme du personnage principal. Par ailleurs, l'adjectif *fúnebre* rapproche l'histoire de vie tragique du personnage principal de celle des personnages juifs précédents. Le récit commence et termine par une même question ontologique, - *E a vida?* -, proférée par une voix polyphonique qui unit le cri désespéré de Estevão à celui de sa sœur Flávia. Dans la première scène du conte, nous voyons celle-ci aux pieds du lit mortuaire de son frère, comme si elle récitait un chant funèbre qui le ressusciterait symboliquement. Nous voyons que « le chant est le symbole de la parole qui relie la puissance créatrice à sa création »[124], comme l'écrivent J. Chevalier et A. Gheerbrant. En ce sens, c'est Estevão lui-même qui renaît à travers son double, sa sœur Flávia, pour nous raconter son histoire. La diégèse, où le discours indirect libre opère la fusion entre la pensée du narrateur et celle du personnage principal et de sa sœur, chante l'épopée des deux vies confondues. En effet, selon Lorenzo Mammi, « chanter c'est façonner le temps, créer une série de moments successifs unifiés par une tension interne. Mais ces tensions locales s'inscrivent dans une suite

[123] Edmond Jabès, « Judaïsme et écriture », *op. cit.*, p. 10.
[124] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, *op. cit.*, p. 206.

temporelle qui part de la Création pour aller jusqu'au Jugement Dernier »[125], d'où l'image de la vie et celle du récit tout à la fois :

> *- E a vida?*
>
> *Não soprasse o vento e a galharia, só o silêncio, e os outros lhe ouviriam o grito num susurro. E Flávia não choraria com a cabeça em suas mãos, o corpo dobrado em grotesca figura de parto próximo. Compreendera seu grito e horrorizaram-na suas feições quando atravessou a porta. (...) O retrato de Estevão a óleo, feito pelo irmão, projetava um perfil sombrio interiorizado. E agora os olhos, não os mesmos, lutavam com a serenidade intentada, mas que o grito expulsara. (...) Sinos. Sinos. Não os ouviria. Nem os coros das crianças em opas brancas. Nem a avó Angélica de preto no genuflexório ou rodando o terço na varanda. Mexendo com os lábios num tremilicar maquinal. Nas últimas semanas, sem a energia de costume, arrastava a sombra pelo quarto (...) Gélidas as relações de família. Morno o carinho da mãe passeando uma ternura dócil pela casa na obediência ao marido. Duro como um beijo na testa o amor do pai. Sonatas frias estorpecendo os silêncios do após-jantar, enquanto a avó Angélica sustentava na varanda os brasões arrancados do Império, imprecando contra a dissolução, e evocando Floriano.*
>
> *- Só chicote, mesmo!* (*CI,* p. 53*)*

Dans ce passage, l'analepse met en exergue la fonction initiatique du dernier cri de Estevão, inaugurant le récit par la fin chronologique de l'action. La figure grotesque de sa sœur enceinte semble incarner ce geste ambigu qui unit vie et mort dans l'exhortation fatale de son frère. Son questionnement ontologique s'oppose aux valeurs familiales car, selon la foi chrétienne, la rédemption finale implique le geste de remerciement et de reconnaissance de la supériorité divine – dont la plus grande création est justement la vie humaine – afin d'accéder à la vie éternelle. Néanmoins, Estevão ose se plaindre de son existence terrestre et ne semble pas non plus jouir de la vie éternelle, défunt insensible à toute manifestation chrétienne : il n'écouterait ni la sonnerie des cloches, ni le chant angélique des enfants, ni les prières de sa

[125] Lorenzo Mammi, « Deus Cantor », *in* Adauto Novaes (Org.), *Artepensamento*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 45.

grand-mère. Sa mort est un acte libertaire contre tous les dogmes, contre l'oppression du clan incarnée par l'image de la matriarche, Angélica, dont la phrase - *Só chicote, mesmo!* - est proférée tout au long du texte. Son exclamation nous renvoie à une pensée aristocratique et esclavagiste, d'où son attachement aux valeurs monarchistes contre la république du maréchal Floriano Peixoto, le deuxième président du Brésil. Cette grand-mère toute puissante dont le fouet est le symbole de la soif de domination est à la tête du clan en tant qu'incarnation des seigneurs d'esclaves d'antan. Quoique la famille fonctionne dans un système patriarcal où le père semble conduire froidement le groupe et la femme le suit passivement ; c'est la figure noire d'Angélica avec son fouet qui impose ce système dans la tradition de l'oligarchie brésilienne. Ainsi, nous pouvons observer dans le récit deux groupes polyphoniques opposés qui se disputent la parole : celui formé par Estevão et Flávia contre celui constitué par la famille Lopes de Albuquerque.

L'appel final de Estevão acquiert une valeur de naissance, car il opère un changement dans le comportement du groupe. La grand-mère, après l'accident avec son petit-fils, n'est plus que l'ombre d'elle-même. Cet événement a un poids énorme dans la vie de Flávia parce que son frère est pour elle un paradigme inversé de sa propre vie : il représente la lutte contre le pouvoir de la famille en tant que microcosme de la société. Tandis qu'elle s'assujettit aux impositions du groupe - *passara a crise provocada por todos ao sabê-la em um namoro inconveniente para os Albuquerque (...) Depois surportou o namoro e o noivo imposto.* (*CI,* p. 55) -, Estevão se lie sentimentalement à Carla, la fille d'un pauvre cordonnier italien : *Seria belo erguer novamente e ir ver Carla nos fundos da loja em que o imigrante martelava solas.* (*CI,* p. 57). Mais la tentative de rupture avec la famille a lieu quand il manifeste publiquement son mécontentement contre l'état brésilien dont la famille bourgeoise, issue de l'ancienne aristocratie coloniale, est le symbole le plus puissant : *noticiário radiofônico, mais contundente que as dezenas de colunas nos jornais. Acadêmicos da Escola de Direito.*

Passeata de protesto (...). Encontra-se gravemente ferido o acadêmico Estevão Lopes Albuquerque. Estevão é filho de tradicional família carioca e cursava... (*CI,* p. 60). Le nom de sa famille, qui détermine son identité personnelle et collective, est exposé dans les média associé à un mouvement de contestation politique. L'image du groupe s'effondre donc complètement. En effet, la famille essaie à tout prix de contrôler Estevão, lui envoyant un prêtre, Frei Jonas, pour changer ses idées :

> *- Não tenho pecados, padre!*
>
> *Cortaram-se bruscas as lágrimas dos que lhe cercavam a cama. Avó Angélica contraiu os lábios e cessou de menear a cabeça caduca. Frei Jonas acabara de entrar para a extrema-unção. A frase, um minuto antes de se retirarem, acentuou rugas e não encontrou eco. Queda surda. Estevão abalara os fundamentos e princípios dos Albuquerques. (...)*
>
> *- SOU MOÇO, PADRE! Falava do que lhe iam roubando, da alegria que há no viver, de esperanças, sonhos, de amor, de amor mesmo à prostituta, por que é ainda viver. (...) Olhos nos olhos. Mas por segundos. Frei Jonas não suportaria por muito tempo a carga brusca no olhar de Estevão. Quando nada mais feriu o silêncio, seu corpo arrasado procurou a porta em busca de alívio.* (*CI*, p. 57- 58)

L'insistance de Estevão à mener une vie opposée à la pensée du clan empêche toute communication avec sa famille. En refusant d'admettre ses péchés, il détruit les fondements du groupe, profondément ancré dans les valeurs catholiques. De même, il affaiblit la force du nom *Lopes de Albuquerque* et, par conséquent, son pouvoir dans la société brésilienne. Puisque la famille ne l'écoute pas, il essaye le dialogue avec le prêtre. Il ouvre donc son cœur à cet interlocuteur dans une relation d'égal à égal, cherchant non pas le salut, mais l'écoute. Mais la sincérité de son regard dérange Frei Jonas et la rencontre avec le sacré n'a pas lieu. La famille et le frère incarnent le dogme du cours inéluctable des choses qui, selon M. Buber, « ne laisse pas de place à la liberté ni à sa révélation la plus concrète (...) ce dogme ignore que l'homme peut triompher de la lutte universelle, par le revirement (...) qu'il peut ranimer,

rajeunir, transformer les vieilles structures historiques »[126]. La fin symbolique de Estevão au sein de la famille se transforme donc en mort de fait, seule possibilité pour lui de conquérir sa liberté tout en détruisant le pouvoir du groupe. Prévoyant sa fin, Estevão a encore le courage de pousser un dernier cri qui brise le silence de la famille, le même qu'on entend au tout début du conte : - *E a vida?* (p.60). La mort de son frère représente également l'anéantissement de Flávia qui doit lutter seule contre le clan, portant en elle la semence du mal : *o corpo ferido do irmão. Depois os jornais. Os colegas. (...) Grávida, sentia o emparedamento total, e a perspectiva de aniquilamento*. (*CI*, p. 60). Enceinte, elle est vouée à donner une descendance aux Lopes de Albuquerque. Mais son chant funèbre fait suite à la question ontologique et réticente de son frère : - *E a vida?*. Voulait-il dire, « c'est où la vie ? ». Ou « c'est quoi la vie ? ». Ou plutôt « c'est comment la vie ? ». La vie est éventuellement la non-acceptation d'une définition établie, l'acte contre l'être, un questionnement incessant. C'est pourquoi Flávia répond au désir d'ouverture de Estevão : *A janela ficara aberta. Pedido seu* (p. 53). Elle emprunte sa voix en tant qu'aède, faisant résonner encore le cri de liberté de son frère.

Judith, le personnage du conte éponyme (*CI*, 1956), est l'image inversée de Flávia. Elle correspond à la figure biblique : « femme qui agit et tue, qui ne se contente pas de défendre mais réunit en elle des privilèges qui n'appartiennent qu'au monde masculin (...) héroïsme qui libère les non-héroïques »[127], comme l'écrit H. Mayer à propros de la figure biblique de Judith. L'histoire de ce personnage de Samuel Rawet est basée sur les apocryphes de l'Ancien Testament qui racontent l'épisode où Judith tue Holopherne, le général en chef de Nabuchodonosor II désireux d'annexer à son empire les pays voisins et de se faire adorer comme seul Dieu. Par son geste de courage envers son peuple, cette femme incarne l'image de son groupe : « Judith, c'est la Judée, c'est le peuple juif, une veuve sacrée et pudique »[128],

[126] Martin Buber, *Je et Tu, op. cit.*, p. 91.
[127] Hans Mayer, *Les marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 72.
[128] *Ibid.*, p. 73.

poursuit H. Mayer. Son prénom vient de l'hébreu *Yehoudit* qui veut dire « juive », ce qui la rattacherait éternellement au groupe qui l'a nommée. Par ailleurs, c'est elle qui assure la continuité de son clan.

Contrairement à ce personnage biblique dans son geste de dévouement total aux siens, la Judith de Rawet ose défier les valeurs de sa famille, se mariant à un *goy*, ce qui signifie sa mort symbolique. Dans l'extrait suivant, nous pouvons associer la réaction de la famille le jour du mariage à la tradition du *qaddiche*, « nom donné à une prière de louange à Dieu (...) pendant la période de deuil au cimetière ou à la maison du défunt que la famille doit réciter pendant les sept jours d'affliction »[129], selon Jacob Newman et Gabriel Sivan. Ce rite de passage a permis à la famille d'oublier la fille paria, d'affirmer la toute-puissance de Dieu et de proclamer l'éternité d'Israël. Si sa mort nous renvoie à la tradition juive, son retour au sein de sa famille après la naissance de son fils et la mort de son mari nous fait penser à la parabole du fils prodigue du Nouveau Testament. Contrairement à cet épisode chrétien d'amour inconditionnel, son père n'est pas là pour fêter son arrivée et sa sœur la reçoit froidement. Nous voyons là une incompatibilité entre l'univers et le discours juifs représentés par les ascendants du personnage et ceux de la religion chrétienne incorporés dans l'image de son mari et de sa terre d'accueil. À cette scission ethnico-religieuse s'ajoute celle socio-économique. La distance qui sépare le personnage de son clan semble condensée dans l'espace du récit :

> *Mansamente. Do mar a brisa enfunava o cortinado branco agitando as franjas das poltronas. Sentou-se. A criada pediu-lhe que esperasse alguns instantes. Em outra ocasião varreria com os olhos as paredes e os móveis pesados. Acharia engraçadas as figurinhas barrocas emolduradas em mau gosto. Sentiria os fios macios das molas que cederam ao seu peso, recolhendo-se em convexa superfície para acomodá-la. (...) Hoje era toda hesitação (...) O dedo pressionando o botão do elevador transmitira-lhe a*

[129] Jacob Newman et Gabriel Sivan, *Le Judaïsme de A à Z illustré. Lexique des termes et notions de la vie juive*, Paris, Bliblieurope, 2000, p. 133-134.

> *energia necessária para a abertura da porta. Agora, cruzando os sapatos, parecia tê-la perdido por completo. Biqueiras rotas. Salpicos de lama na dobra da sola. Tremor. (...) A irmã. Seria a única a quem poderia recorrer. Os outros distanciaram-se na teimosia, na incompreensão. Só, no leito, esboçava carícias no corpo ausente sufocando o travesseiro. A irmã. Poucos anos as separavam. (...) Hoje nada mais tinha a pedir. Soube que o luto acompanhou sua saída, e que no dia da cerimônia (civil, somente, como ambos tinham acertado) houve choros e lamúrias como que acompanhando a saída de um morto. Depois o silêncio que aterra e deprime. A solidão. A incomunicabilidade. Quando à noite ele a conduzira para o subúrbio sabia que uma ruptura se tinha processado* (*CI*, p. 36)

Dans ce passage, la localisation de l'appartement de la sœur en bord de mer, les figures baroques, les meubles lourds, le canapé confortable, l'ascenseur, la présence de la domestique révèlent la situation aisée de sa sœur en opposition à celle de Judith dénoncée par ses bottes boueuses et trouées. L'antichambre de l'appartement fonctionne comme un chronotope de sa vie : elle y confronte sa vie actuelle d'abandon et de difficultés financières avec son passé de protection et de confort matériel. La rupture avec sa famille ainsi que sa dégradation sociale se font à travers un parcours de déplacement géographique du centre à la périphérie où elle part vivre avec son mari. Nous pouvons observer que son corps porte les marques de ce déchirement spatial et identitaire, car le rythme de son cœur s'accélère et ses muscles durcissent comme si elle était en terrain ennemi. Dans ce premier paragraphe, l'action se construit entièrement sur un « flux de conscience », notion apparue au XXe, et qui, selon P. Ricœur, marque un tournant du point de vue de la perception du temps dans le roman : « ce qui capte l'intérêt c'est maintenant l'inachèvement de la personnalité du personnage, la diversité des niveaux de conscience, de subconscience et d'inconscience, le grouillement des désirs informulés, le caractère inchoatif et évanescent de formations affectives. ». Cette notion est indissociable de celle de la technique narrative du « monologue rapporté » qui

> consiste à *citer* le monologue intérieur de l'autrui fictif ou à faire que le personnage

> se cite lui-même en train de monologuer. (...) À cette « magie », née de la lecture directe des pensées, le procédé ajoute la difficulté majeure de prêter à un sujet solitaire l'usage d'une parole destinée, dans la vie pratique, à la communication.[130]

C'est à travers la conscience de Judith qui découvre un passé vide de sens matérialisé par l'appartement où elle a vécu avec sa famille - *figurinhas barrocas emolduradas em mau gosto* - que nous comprenons le changement de personnalité de ce personnage ; d'où la difficulté d'une réconciliation avec son clan. D'après Oswaldino Marques, le style narratif de Samuel Rawet se rapproche de celui de Virginia Woolf dans le sens où le mot préserve « ses effets de ton, ses halos connotatifs, dilué, presque entièrement, de leur fonction dénotative. L'usage de références synesthésiques (...) de figures de rhétoriques (...) comme la métaphore, la personnification, l'anaphore, l'anacoluthe, l'hyperbate est fréquent »[131]. D'ailleurs, le récit oppose deux formes lyriques : tandis que celle associée au passé du personnage est chargée d'une exubérance descriptive (*recolhendo em convexa superfície para acomodá-la*) et sonore (allitération du son « s » : *sentiria os fios macios das molas que cederam*), celle du présent est très sèche et lacunaire (*Hoje, impossível.* ; *Biqueiras rotas. ; Salpicos de lama na dobra da sola.* ; *Tremor*). Le langage s'objective d'avantage avec la description de la mort du mari sur un ton similaire à celui d'un fait divers : *Depois de amanhã faz um mês que o trouxeram, já morto, da fábrica. (A bala atingira-lhe o crânio). Tinha ao seio a criança quando a porta se abriu e alguns homens o carregaram até a cama, em vão.* (*CI*, p. 37). Plus loin dans le texte, le lyrisme revient quand elle imagine la rencontre avec sa sœur :

> *Compôs para si um ambiente de emoções de uma imaginária acolhida. O rosto magro da irmã, o jeito de sonho, colaria os lábios na face antevendo a integração. Superpunham-se as emoções criando quase uma presença concreta. O rosto magro da*

[130] Paul Ricœur, *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, *op. cit.*, 1984, p. 22, 169, 170.
[131] Oswaldino Marques, « Contos do imigrante – encruzilhada de problemas », *A seta e o alvo*, Rio de Janeiro, INL, 1957, p. 147-157, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet. Fortuna crítica em jornais e revistas*, *op. cit.*, p. 88-89. Tpn.

irmã seria um peito aberto aos soluços. (...) À afinidade existente juntar-se-ia uma outra que não a palavra, mas só o sentimento reproduz. (*CI*, p. 38)

À l'encontre de la fiction créée par Judith où les mots mêmes perdent leur force face à l'émotion de l'union des sœurs représentée poétiquement par les termes *lábios na face*, *integração*, *peito aberto*, *afinidade*, *sentimento*, la réalité révèle l'abîme linguistique et sentimental qui les sépare :

Visão aterradora da inutilidade da visita. Não o abraço, nem o rosto colado, o rosto magro que se perdera e arredondara em feições de fartura, o jeito perdido em balofa expressão vazia. (...) A mão engordurada escorregara-lhe como um salsichão entre os seus dedos. Defrontaram-se sentadas. (...) Um hiato. (...)

Arriscou uma pergunta.

Monossilábica a resposta.

(...)

Onde morava?

Nos subúrbios.

Longe?

Sim.

Viera de trem?

Sim.

Horrível, não, apertado?

Sim. (*CI*, p. 39)

La pesanteur de la réalité présente est marquée au niveau du langage qui perd sa charge lyrique. Le « flux de conscience » du début du récit se transforme en un dialogue monosyllabique entre les deux sœurs. À cette perte de lyrisme et de contenu discursif (*um hiato*) s'oppose l'image d'excès incarnée par le corps de la sœur : *feições de fartura, o jeito de sonho perdido em balofa expressão vazia*. En ce sens, S. Kirschbaum associe l'image de son visage aux vices de la classe bourgeoise constamment attaquée dans l'œuvre de Samuel Rawet : « mais au lieu d'un visage mince et accueillant, elle affronte un faciès

bourgeois »[132]. Comme dans la description de l'appartement au tout début du récit, son corps est l'image d'une exagération de formes vides de sens. La distance ne peut être surmontée. Le train de banlieue qui relie le centre à la périphérie accentue la distance qu'il est censé annuler. Dans l'extrait suivant, le personnage fait une dernière tentative pour rétablir la mémoire collective du groupe par le souvenir du patriarche :

> *Papai?*
>
> *Tivesse ido embora mais cedo e não teria a decepção da pergunta sem eco, do jeito contrafeito de quem tocara em tabu. Nenhum movimento por parte da irmã. (...) Novamente, como salsichão, os dedos engordurados escorregam entre os seus. (...) Impossível negar o passado. Sabia, porém, que impossível, também, é o retrocesso. Amanhã levaria o filho à circuncisão. De resto saberá conduzi-lo de modo a lembrar o pai morto e compreendê-la.* (*CI*, p. 40-41)

D'après Jacques Lacan, le nom du père incarne sa force de parole, réactualisant tous les interdits qu'il impose à son groupe, ce qui explique l'usage du terme « père » dans le discours religieux : « C'est dans le *nom du père* qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps symboliques, identifie sa personne à la figure de la loi »[133]. En ce sens, dans un article que nous avons publié sur le roman *Poulailler* de Carlos Batista à propos de l'immigration portugaise en France, nous avons pu constater que la figure du père joue un rôle essentiel dans le conflit entre communautarisme et assimilation chez les enfants d'immigrés, car elle représente symboliquement l'animal totémique du clan dans une conception freudienne[134] :

> Selon Freud, le totem est d'abord l'ancêtre du groupe ; ensuite, son esprit protecteur (...). Néanmoins, c'est lui aussi qui impose le tabou de l'inceste et de sa propre extermination (...). Jacques Lacan, contribuant au perfectionnement des concepts forgés par Freud, met en lumière l'association entre le totem et la figure du père (...) il est un

[132] Saul Kirschbaum, *Samuel Rawet: Profeta da Alteridade, op. cit.*, p. 57.
[133] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 278.
[134] *Cf.* Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Gallimard, 1993.

> modèle qui inspire son fils pour son autorité et sa force de parole (...) et l'être répudié comme le créateur des lois.[135]

Lorsque Judith extermine symboliquement son père, imposant sa subjectivité à la tradition du clan, elle assume le risque dont parle L. Askénazi[136]. De ce fait, tout souvenir entre les deux sœurs est impuissant face à la force sacrée de la figure du patriarche qui impose leur séparation. Mais ce modèle continue à inspirer le personnage qui essaie de rétablir un lien avec son groupe d'origine à travers la circoncision de son fils. En ce sens, ce personnage représente bien l'image de la Judith biblique, mélange de jouissance et de terreur qui devient un *topos* en peinture. Non seulement il rompt avec un judaïsme dogmatique imposé par le père, mais il marque son espace dans la société brésilienne, car son enfant brésilien devient également un Juif, porteur donc d'une tradition millénaire indélébile. Selon B. Sorj, pour l'immigré juif, « son absorption rapide par la société brésilienne a eu comme contrepartie l'érosion constante des frontières différentielles et des traditions propres »[137]. Assumant le rôle de deux modèles masculins pour son enfant, son père juif éloigné et son mari brésilien décédé, Judith inverse les paradigmes des deux sociétés. Elle inscrit sa culture d'origine dans le corps social brésilien à travers la circoncision de son fils. En ce sens, elle fait une « traduction culturelle »[138], telle que S. Hall l'a théorisée, créant un « tiers-espace », selon le concept forgé par H. Bhabha, où elle construit un judaïsme plus adapté à la pensée multiculturelle brésilienne :

> C'est cet « inter » - le tranchant de la traduction et de la négociation, l'espace *entre-deux* – qui porte le poids de la signification de la culture. Il permet de commencer à envisager des histoires nationales, antinationalistes, du « peuple ». En explorant ce tiers-

[135] Karina Carvalho de Matos Marques, « Imigração Portuguesa na França e Dupla Pertença Cultural: A Força da Palavra Paterna como Interdição da Cultura de Origem no Romance *Poulailler* de Carlos Batista », *in LETRÔNICA*, v. 5, Porto Alegre, PUCRS, février 2012, p. 52.
[136] *Vd.* la pensée de Léon Askénazi sur le rapport entre le désir individuel et la mémoire collective, p. 12.
[137] Bernardo Sorj, « Sociabilidade Brasileira e Identidade Judaica », *op. cit.*, p.20.
[138] *Vd*. concept de traduction culturelle de Stuart Hall, p. 13.

> espace, nous pouvons éluder la politique de la polarité et enfin émarger comme les autres de nous-mêmes.[139]

L'acte de Judith a donc une valeur initiatique qui établit une nouvelle structure d'autorité échappant au sens commun. Dans un entretien avec Jonathan Rutherford, H. Bhabha déclare que son concept de « tiers-espace » ne concerne pas l'identité, mais l'identification au sens psychanalytique[140]. Il insiste sur l'importance de « l'entre-deux », ce qui nous renvoie à la pensée du psychanalyste D. Sibony qui nous rappelle que le « tiers-espace » est un long processus partant du questionnement de l'origine et aboutissant à une réappropriation subjective de l'origine :

> Mais au-delà de recollements que l'entre-deux actualise, là où il prend toute sa force c'est lorsque, dans son immense foisonnement, il apparaît comme une figure de l'origine (...) où l'on donne à ses origines des gages de proximité, sans pouvoir jouir d'en être proche et sans pouvoir s'en éloigner.[141]

Judith postule « l'entre-deux » contre la dichotomie rupture radicale/continuation incarnée par les images de Estevão et de sa sœur. La vie constitue le glaive de cette guerrière, comme nous pouvons le lire dans les dernières phrases du texte : *após o luto, redescobre pequenos detalhes alegres no ambiente cinza (...). Agora o trem. O seio pronto em oferecimento onde ele mergulharia para mamar* (*CI,* p. 41). Judith arrive donc à surmonter le deuil – réel et symbolique - et à revivifier le lyrisme du texte et de son environnement : la banlieue brésilienne, « tiers-espace » par excellence où nous pouvons observer cette dimension hybride et expérimentale issue d'un processus postcolonial.

Selon Antônio Carlos Villaça, de *Contos do Imigrante* (1956) à *Os Sete Sonhos* (1967), Samuel Rawet a fait un parcours où la complexité et l'intériorisation ont augmenté

[139] Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*. *Une théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 83.
[140] Homi K. Bhabha et Jonathan Rutherford, « Le tiers-espace », Paris, *Multitudes*, nº 2006/3, 26, p. 99.
[141] Daniel Sibony, *Entre-deux : l'origine en partage,* Paris, Seuil, 1991, p. 15 et 16.

graduellement jusqu'à aboutir à une « dilacération métaphysique »[142]. *Os Sete Sonhos* marque un tournant dans l'œuvre de l'écrivain, car ce recueil été publié après une suite de mauvaises expériences professionnelles et personnelles en Israël qui ont dégénéré en un conflit identitaire dont le climax sera atteint dix ans plus tard avec la parution de l'essai « Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê »[143]. Samuel Rawet attaque là les Juifs et l'état d'Israël de façon très agressive, tout comme il l'avait déjà fait de façon moins explicite dans le conte « Kelevim » (*SS*, 1967). Le mot *Kelevim* correspond au pluriel de « chien », *keleb* en hébreu, transposé phonétiquement en portugais. L'association du Juif à un animal réapparaît dans cet essai où les Juifs sont perçus comme des rats (*Estou farto destes generais de batalhas que não são batalhas (...) que na hora da luta mesmo fogem como ratos, e depois vão vender raridades arqueológicas por um milhão de dólares a um antiquário de Nova York*[144]), image reprise plus tard dans les contes « *O Riso do Rato* » et « *O Rato e o Pombo* » du recueil *Que os Mortos enterrem seus Mortos* (1981). Nous pouvons noter des ressemblances phonétiques entre le mot *kelab* et le mot *kelal* issu de l'expression *kelal* Israël, littéralement « toute la communauté d'Israël », « terme désignant le peuple juif comme une entité indivisible, dont la responsabilité et le destin collectif sont partagés (...) le péché d'un seul est considéré comme celui de tous »[145], comme l'écrit Wigoder. Le récit s'oppose violemment au fantasme de l'engendrement représenté par cette expression, constituant une réponse outrageuse à ce commandement. « *Kelevim* » est un de rares récits de l'écrivain où le texte oscille entre un narrateur homodiégétique, hétérodiégétique et autodiégétique. Le récit commence à la première personne du narrateur témoin. Puis l'auteur crée un personnage principal pour son intrigue, et le narrateur devient conteur. Enfin, le narrateur s'inclut dans

[142] Antônio Carlos Villaça, « A dilaceração metafísica », *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19/05/1968, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, *op. cit.*, p. 126. Tpn.
[143] *Vd*. explication sur l'essai « Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê », p. 23.
[144] Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos*, *op. cit*., 192.
[145] Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme, op. cit.*, p. 558.

l'histoire en tant que personnage ; il devient acteur[146]. Dans ce texte, contrairement à tous les autres analysés plus haut, le narrateur défend ouvertement un point de vue, nommant injurieusement son peuple et lui offrant une nouvelle histoire :

> *Kelevim não existe. É produto da pura imaginação, chamem-na assim, e da necessidade real de fuga e evasão. Uma espécie de processo de auto-alienação. O artifício de localizá-la geograficamente é tão barato que me repugna. Na verdade não sei se Kelevim é reino, república, se é democrática ou totalitária. Produto de preguiça real, porque muito mais difícil é descrever as verdadeiras razões da batalha de Salamina, da Guerra de Secessão, e da cafetinagem histórica que se faz com Auschwitz. Se me fosse necessário localizá-la, eu o faria na Armênia, por puro jogo verbal, por necessidade infantil de repetir por prazer uma palavra nova. E depois dizem que é tão velha, que pelo que parece foi lá que o velho Noé foi dar com os costados (...) É em Kelevim que pretendo situar uma história à nova feição:*
>
> *De repente um homem apareceu com a sua carga de tragédia. Qualquer coisa inadequada para um dia de sol e paisagem luminosa.* (*SS*, p. 205)

Ce passage dévoile le projet du narrateur de déconstruire le discours dominant afin de pouvoir exprimer sa pensée contre l'appartenance à *kelal Israël*. De ce fait, il construit un nouveau mythe atavique où un antihéros, affaibli par le carcan d'une mémoire basée sur la peur et la haine, cède à l'indignation. Nous pensons que le jeu parodique entre la création de l'État d'Israël et celle de Kelevim permet au narrateur de se réapproprier la parole aussi bien au niveau littéraire qu'idéologique, de façon à imposer sa subjectivité contre les constructions esthético-identitaires juives et, comme nous le verrons dans le passage suivant, brésiliennes :

> *Quanto àquilo que se costuma chamar de complexo cultural havia em Kelevim desde o mais aperfeiçoado cérebro eletrônico (...) até alguns costumes ditos bárbaros (...) Um deles que obrigava, sob pena de morte, que as relações sexuais nos momentos de raios e trovoadas fossem incompletas, isto é, que nesses momentos a ejaculação se processasse fora do órgão genital feminino, o esperma fosse recolhido em um pequeno frasco e guardado durante três dias embaixo do travesseiro. (...)*

[146] *Cf.* Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 18.

> *O verdadeiro preço de uma afirmação individual, a fruição de dor, como acanalhamento, como covardia, a opção por valores negativos quando os outros bailam nos fumos das convenções. E é então que a idéia, apenas a idéia de um grito, de um corpo em fuga, em doida corrida, um corpo maior que a sua pele, com a dimensão da energia que banhava músculos e articulações, a idéia de um urro se manifesta, um urro de recusa. No plano ainda da pura imaginação Kelevim precisava destruir um homem. No mesmo plano este homem teimava em viver para escândalo de todos. E em Kelevim levo uma grande vantagem: não sou amigo de ninguém.* (*SS*, p. 206-207)

Ce passage présente deux jeux hypertextuels parodiques afin de subvertir deux royaumes utopiques : le premier s'associe à la culture juive – d'où l'image de l'État d'Israël - et le deuxième à la culture brésilienne – d'où l'image de *Pasárgada*. L'allusion au premier royaume se fait à travers la Halakhah[147], la jurisprudence rabbinique qui traitre de la sexualité juive, parmi d'autres sujets de la vie religieuse, communautaire et familiale. À travers une relation hypertextuelle parodique entre la Halakhah, en tant qu'hypotexte, et les coutumes barbares de Kelevim, en tant qu'hypertexte, l'auteur critique la conduite morale juive en ce qui concerne la sexualité. Avec le langage merveilleux propre aux contes de fées, Rawet exprime donc l'absurdité du judaïsme poussé à l'extrême dans l'État d'Israël.

La dernière ligne du texte de Rawet renvoie aux deux premiers vers du poème de Manuel Bandeira « *Vou-me embora pra Pasárgada* » publié en 1930 dans le recueil *Libertinagem*[148]. Ainsi, l'hypotexte *Vou-me embora pra Pasárgada/ Lá sou amigo do Rei* s'associe à l'hypertexte *Em Kelevim não sou amigo de ninguém*. Affirmant sa position marginale à Kelevim, l'auteur l'affirme également au sein de la société et de la littérature brésiliennes. Dans son jeu parodique, il subvertit l'idéal d'exaltation de la « brésilianité »

[147] « Le Talmud considère que les relations sexuelles sont un droit de la femme, et un devoir du mari. Celui-ci a l'obligation d'accomplir ce devoir à intervalles que la Halakhah définit en fonction des circonstances et des occupations professionnelles du mari. / Halakhah : branche de la littérature rabbinique qui traite des obligations religieuses auxquelles doivent se soumettre les Juifs, aussi bien dans les relations avec leur prochain que dans leur rapport à Dieu. Elle englobe pratiquement tous les aspects de l'existence : la naissance et le mariage, les joies et les peines, l'agriculture et le commerce, l'éthique et la théologie ». Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, *op. cit*, p. 943, 412.

[148] Manuel Bandeira, « Vou-me embora pra Pasárgada », *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1991, p. 117. (Recueil de poèmes où nous pouvons trouver ceux qui composent le livre *Libertinagem*).

prônée par la première phase du Modernisme brésilien[149], d'où l'image d'une nation harmonieuse unie autour des mythes d'un Brésil métis représenté dans le poème par l'image de la sirène indienne Iara, appelée *mãe-d'água*[150]. En ce sens, J. L. Tonus écrit que « grâce au jeu imitatif instauré par ce procédé, l'auteur veut (...) questionner le texte souche, notamment en désarticulant le système référentiel sur lequel il repose »[151]. Face à la posture décomplexée prônée par le Modernisme brésilien de 1922 où le verbe et le corps, dans leur fluidité, semblent participer à une extase sensorielle, nous pensons que Samuel Rawet propose une nouvelle esthétique, celle de la douleur. Cette douleur ne s'exprimerait pas en tant que souffrance, ce qui suppose l'image chrétienne du châtiment et de la victime, mais dans l'énergie du tourment avec toute sa charge lyrique de mépris, d'angoisse et de révolte. Sa poétique du tourment[152], « angoisse si propre à un effet de rime » (*SS*, p. 214), va à contresens du plaisir facile de *Pasárgada*. Ainsi, la difficile appréhension de la prose lyrique de Samuel Rawet s'oppose à la simplicité d'expression exhortée par la première phase du Modernisme brésilien dont Manuel Bandeira et son poème prosaïque « *Vou-me embora para Pasárgada* » sont de très bons représentants.

Kelevim conteste donc aussi bien l'utopie juive, représentée par l'État d'Israël et son contrôle des individus, que l'utopie brésilienne, représentée par *Pasárgada* et son mythe d'*eldorado* tropical. De ce fait, « Kelevim » est l'utopie de la révolution définie par Miguel Abensour comme la « technique du réveil » : « Comprenons que figure onirique + éveil = image dialectique. Là où était l'image de rêve est maintenant l'image dialectique. »[153]. En ce

[149] L'auteur attaque de façon explicite l'idéal des écrivains de la Semaine d'art moderne de 1922 dans son texte dramatique *A farsa da Pesca do Pirarucu e da Caçada do Jacu*, à travers la parodie et le pastiche. José Leonardo Tonus, « Samuel Rawet e o Teatro da Transgressão: uma Leitura das Peças Inéditas *Os Amantes* e *A Farsa da Pesca do Pirarucu e da Caçada do Jacu* », *op. cit.*, p. 107-110.
[150] *Deito na beira do rio/ Mando chamar a mãe-d'água/ Pra me contar as histórias/ Que no tempo de eu menino/ Rosa vinha me contar*. Manuel Bandeira, « Vou-me embora pra Pasárgada », *idem*.
[151] José Leonardo Tonus, *Samuel Rawet face à l'exclusion. Représentation, poétique et éthique de la non-appartenance*, *op. cit.*, p. 148.
[152] Terme que nous proposons.
[153] Miguel Abensour, « L'Utopie, une nécessaire technique du réveil », *in L'Atlas des Utopies*, Paris Le Monde Hors-Série, octobre 2012, p. 9.

sens, Kelevim est un « tiers-espace », d'après le concept de H. Bhabha[154], né d'un « entre-deux » comme D. Sibony l'a théorisé[155]. Kelevim revendique une demeure pour l'individu « en trait d'union » dans les termes de Stuart Hall[156], en errance entre la joie facile du supposé éden brésilien et la liberté contrôlée de la terre promise. En ce sens, « *Kelevim* » est également une paratopie constituée d'une première paratopie de base, comme l'explique D. Maingueneau[157], car il est un espace fictionnel hybride créé par l'auteur à partir de l'état juif et du royaume paratopique de Manuel Bandeira.

Nous avons pu observer qu'aussi bien « *Canto Fúnebre de Estevão Lopes de Albuquerque* » que « *Judith* » et que « *Kelevim* » proposent, au-delà d'une rupture radicale avec la communauté d'origine, l'éloignement de l'individu par rapport à ses valeurs. Celles-ci sont fondées sur un système économique et social bourgeois, culturel et religieux, juif et catholique, esthétique - la première phase du modernisme brésilien – et politique – communautaire ou assimilationniste. Cette disjonction n'atteint pas un idéal éthique immédiat. Au contraire, l'effondrement d'un *cosmos* identitaire de base implique le chaos : le vide existentiel, la dégénération des valeurs morales, du sentiment de groupe et de famille.

I. A. 3 – Les images du chaos

Nous reprenons les dernières lignes du récit « *A Prece* » (*CI*, p. 31-35) où, après sa prière criée à Dieu, Ida subit une dégradation identitaire :

> *De dentro, vinha uma sensação de rutura, de algo que se tinha perdido com a prece gritada. (...) Um estreitamento da garganta fê-la soltar com um soluço tudo que lhe*

[154] *Vd*. concept de « tiers-espace » de Homi Bhabha, p. 78.
[155] *Vd*. concept de « entre-deux » de Daniel Sibony, p. 79.
[156] *Vd*. concept de « trait d'union » de Stuart Hall, p. 15.
[157] *Vd*. concept de paratopie de Dominique Maingueneau, p. 13.

> *boiava no interior. Sentiu-se oca. Os dedos magros se entrelaçavam e com os dois punhos fundidos esfregou a testa. Oca. Soprou as velas uma a uma, serena, calma. Sentada diante dos castiçais, os olhos de Ida miravam os tocos apagados, e seguindo as linhas das gotas de cera, glóbulos amontoados em miniaturas estranhas, a cabeça tombou silenciosa na toalha branca.* (*CI*, p. 35)

Dans ce passage, l'insistance sur le mot *oca* imprègne le texte de la notion de vide, polarisant la vie du personnage entre l'être et le non-être, l'époque de plénitude associée à son alliance avec le sacré et le temps présent des illusions perdues. En ce sens, Mihaela-Genţiana Stănişor, s'appuyant sur la pensée de M. Blanchot, affirme que « le vide, c'est le désastre, une composition bien dosée de solitude, d'absence de Dieu et d'angoisse existentielle »[158]. Vidée de tout fondement identitaire et incapable de s'intégrer au corps social du pays, Ida se consume jusqu'à la désintégration totale. Cela se matérialise par l'image de la bougie qui fond, s'anéantissant dans sa propre substance. L'étincelle de l'âme soufflée, lumière des yeux de Ida, s'éteint complètement. Au discours indirect libre, le narrateur accompagne le mouvement du personnage de l'intérieur vers l'extérieur et du haut vers le bas. Sa force vitale épuisée, Ida laisse tomber sa tête sur la nappe, ce qui révèle son impossibilité de se libérer de ses souvenirs sans capituler. Dans son processus d'extinction, nous pouvons voir l'identité du personnage brisée, désarticulée en plusieurs parties indépendantes et étrangères, à l'image des gouttes de cires. Ce chaos intérieur, « un espace étranger, chaotique, peuplé d' « étrangers » (assimilés, d'ailleurs, aux démons et aux fantômes) »[159], comme l'écrit M. Eliade, nous renvoie à son expérience d'immigration au Brésil. Dans ce pays où plusieurs cultures distinctes s'unissent en un amalgame, construisant des références nationales hybrides, Ida n'arrive pas à conserver intacte l'identité juive. Son exil ne présente donc pas la béance du vide associée à la métaphore du désert, car Ida n'arrive pas à faire le vide en soi, dans le sens

[158] Mihaela-Genţiana Stănişor, « Quelques tentatives scripturales de remplir le vide », *Alkemie.Revue semestrielle de littérature et philosophie. Le Vide*., Sibiu, Société des Jeunes Universitaires de Roumanie, nº 5/ juin 2010, p. 5-6.
[159] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 32.

de dépasser le vécu, de se libérer de ses émotions liées au passé. En ce sens, M.-G. Stănişor affirme encore que « l'homme intérieur c'est l'homme qui se vide, qui détruit par volonté ses relations avec les autres, avec le temps (avec son passé et ses ancêtres), qui nie toute matérialité et toute réalité. »[160]. C'est au contraire de façon non désirée et extrême (*sensação de rutura*) que Ida sort de son état de plénitude, envahie par un sentiment de perte du *cosmos* directement associé à sa rupture avec Dieu, comme l'écrit M. Eliade : « Le « Monde » (c'est-à-dire « notre monde ») est un univers à l'intérieur duquel le sacré s'est déjà manifesté »[161]. Ida n'arrive pas à affronter le chaos qui la domine, vide désorganisé et initiatique qui l'arrache à sa stabilité identitaire. Le vide la mène à un état de non-être qui signifie son annulation.

Dans ce passage, nous pouvons observer un ton dramatique proche de celui de la tragédie grecque, comme l'explique Antônio Carlos Villaça à propos du style rawetien :

> Son esprit est classique. (...) Il a une équité ou une sobriété qui rendent encore plus profondément et réellement dramatique le climat de ses contes. (...) L'inutilité de la souffrance s'insinue dans ses pages poignantes. Le silence et la solitude, voici les notes constantes de ce monde intérieur qui vient de la tragédie grecque (...) et qui pourrait être celui de Virginia Woolf.[162]

À travers l'usage du discours indirect libre, nous pouvons entendre la voix du personnage qui dépossède le narrateur de sa fonction et parle de sa souffrance en dialogue presque directe avec le lecteur. Une autre caractéristique du texte dramatique est le rapport au destin inexorable du personnage, voué à l'anéantissement. En outre, le langage elliptique de Samuel Rawet (*Sentiu-se oca. (...) Oca*.) renforce l'idée d'inutilité de toute parole, de toute action. Virgínia Woolf est ici encore une fois associée à Samuel Rawet pour leur usage du flux de conscience, d'où le ton du dialogue, le style complice établi avec le lecteur auquel l'auteur s'adresse quasi personnellement.

[160] Mihaela-Genţiana Stănişor, « Quelques tentatives scripturales de remplir le vide », *op. cit.*, p. 7.
[161] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 32.
[162] Antônio Carlos Villaça, « A dilaceração metafísica », *op. cit.*, p. 127.

Tandis que ce récit présente une victime directe de la Shoah dans son parcours d'exil forcé au Brésil, « *Requiém para um solitário* » (*CI*, 1956) aborde la question du remord de l'émigré sauvé de la guerre. Le terme *requiém* annonce l'histoire tragique du personnage principal, décrit comme un solitaire alors même qu'il est entouré de sa femme et de son fils. S'y associe le *qaddiche,* « la prière des personnes en deuil »[163] dans la religion juive. En ce sens, la réalisation du rêve américain ne lui a pas porté bonheur :

> *A fartura recente embotara-lhe mesmo a agilidade de pensamento anterior. (...) Tivera a impressão de formar, em mais de vinte anos, um bloco monolítico, indestrutível. Encerrado em seu mundo, donde Deus andara um pouco afastado, mas que hoje se reintegrara, julgava encontrar-se numa estabilidade inabalável. Surdo aos ruídos de fora, vieram dizer-lhe que estava encerrado numa teia egoísta. Mas a Ordem? A ordem das coisas que lhe vinha insuflada dalém-mar, que lhe haviam incutido nos anos de privação, e pela qual atravessara um oceano nunca visto. América. Ele « fizera » a América.* (*CI*, p. 47)

Nous voyons ici que le confort financier de l'émigré, associé à la conquête du rêve américain, est représenté par un état de léthargie qui dominera tout le texte jusqu'à la dernière ligne. L'emploi des verbes au plus-que-parfait transmet au lecteur l'idée d'une équivoque du personnage : la stabilité et l'indépendance de sa vie (« bloc monolithique »), l'ordre qui lui a été transmis, la réapparition du sacré dans sa vie… tout cela ne s'avère qu'une illusion. L'arrivée d'une lettre venue de sa terre natale ébranle ses certitudes :

> *- Ainda acordado?*

[163] « *QADDICH*. Araméen : « saint ». Prière en araméen. Cet hymne de louange à Dieu semble avoir été récité originellement à la fin des cours dispensés dans les synagogues et dans les maisons d'étude. Par la suite, l'usage de réciter le *Qaddich* fut étendu à d'autres occasions, notamment dans le cadre de la liturgie. Il devint également la prière des personnes en deuil. Le *qaddich* des orphelins est le *qaddich* complet amputé du troisième paragraphe. Il est récité par les personnes en deuil sur la tombe de leurs parents ou de leurs proches. Les endeuillés doivent également le lire pendant les onze mois qui suivent la mort du défunt, à chacun des trois offices de la journée, si le quorum (*minyam*) est atteint. Il ne comporte aucune référence à la mort ou au deuil ; dans la version récitée à l'enterrement on ajoute un passage évoquant la résurrection des morts. ». Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, *op. cit.*, p. 837.

A mulher esfregava o rosto sonolento, passando para a cozinha. Pratos, torneira da pia, tampa de panela soando no chão, a porta da geladeira batendo.

- Quer um copo de leite?

- Não!

Sumiu no quarto atrás da pergunta solta:

- Não vai dormir?

Na mesa uma carta estendida, relato impiedoso de um mundo que foi. Duas horas. Madrugada. Zunidos de pneu no asfalto. Em algum lugar um rádio em surdina. (Céus! Como não endoidecer!...) Das casas, nada mais que ruínas. (...) Badalo curto e fundo do quarto de hora. Procissão de rostos, esfumaçados uns, dolorosamente nítidos outros, avô, tio, primos, barbas ralas e majestosas num titubear de preces em Juízo Final. (Céus! Como não endoidecer?) Por que não se abalaram todos, como ele, num porão de navio? Por que, no cais, ao invés de abanar lenços, não correram pranchão acima? O canto do tio, a faca cortando o couro no desenho de uma sola, fundia-se às pancadas, em compasso, do primo e do auxiliar, nas fôrmas de botinas. Lá fora o vidro embaçado, o frio gelara os vãos do calçamento. Idéia de neve recente. Na mesa a chaleira despejando um halo quente de conforto. A tia na mesa cortando rabanetes. Uma quentura estagnada. Páscoa. Pentecostes. Ano Novo.

Irremediável.

(...)

- Eu… nunca o vi assim... nem me tratou assim... quase estranha...

Contar-lhe a história, simplesmente? Impossível. (...) Como comunicar-lhe a sensação de esboroamento? (*CI*, p. 49)

La lettre sur la table est le lien entre le passé heureux et le présent tragique qui marque les lieux et les personnes qui ont peuplé la vie du personnage dans sa terre natale. Elle le renvoie au passé, imposant la « mémoire-souvenir » à « la mémoire habitude », selon le concept de Bergson :

> [la mémoire-souvenir] est une représentation (...) en elle nous nous réfugierons toutes les fois que nous remontons, pour y chercher une image, la pente de notre mémoire (...) [la mémoire-habitude] ne nous représente plus notre passé, elle le joue (...) elle est vécue, elle est « agie » plutôt qu'elle est représentée. L'une *imagine* l'autre *répète*.[164]

[164] Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, Presses Universitaire de France, 1959, p. 85, 87.

La routine domestique du personnage, marquée par la répétition inconsciente des gestes, est bouleversée par la représentation de son passé portée par la lettre : les ruines d'un temps heureux. Quant au rôle de la mémoire collective dans ce processus, M. Halbwachs explique que nous nous éloignons et nous écartons des groupes auxquels nous avons été mêlés, mais

> quelquefois, les circonstances sont telles que les personnes tournent en quelque sorte dans un même cercle et sont ramenées d'un groupe à l'autre, comme dans ces vieilles figures de danse où, changeant sans cesse de danseur, on retrouve le même, cependant, à intervalles assez rapprochés.[165]

Le cercle de la communauté juive permet cette « danse » entre plusieurs groupes nationaux, mais la force de cette identité relie ses membres à un héritage partagé qui les rapproche de façon incontournable. Dans le cas de l'immigré, le lien avec la communauté est d'autant plus fort que le passé commun récent peut difficilement s'effacer de sa mémoire. En ce sens, l'arrivée de la lettre constitue un appel du groupe adressé au personnage. Elle l'arrache à ses actions ordinaires et le renvoie au milieu de « la danse » des souvenirs partagés : les membres de la famille, les paysages du *shtetl*, l'image de son départ, la sensation de protection.

Au discours indirect libre, nous retrouvons le ton tragique du style rawetien exprimé par le *leitmotiv* : « Mon Dieu, comment ne pas devenir fou ? ». Le personnage craint la folie face à la révélation du désastre, signe de déviance par rapport à l'ordre sociale où il est inséré dans la société brésilienne. Le terme *leitmotiv* a été initialement utilisé dans le domaine de la musique pour exprimer un état d'âme inquiet, ce qui nous renvoie au mot *requiém* dans le titre du récit, ainsi qu'à l'image du *Qaddich*. Le questionnement obsessionnel du personnage aux marges de la folie se fait donc entendre comme une formule qui résonne tout au long du récit. Pour renforcer son angoisse, une profusion de sons perturbateurs issus du monde extérieur

[165] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 59.

pénètre son espace intime, tout comme dans le conte « *A Prece* ». À l'image de Ida face aux habitants du *cortiço*, le personnage n'arrive pas à partager sa douleur avec sa femme aliénée dans son univers de bien-être. Engendré involontairement dans l'horreur de la Shoah, le personnage se détache automatiquement de l'amalgame social du Brésilien insouciant dans son paradis tropical. De ce fait, il se voit isolé aussi bien en tant que porteur d'une tristesse profonde dans un pays qui n'est pas touché par la guerre qu'en tant que traître qui a abandonné son peuple.

Dans un monologue rapporté, nous l'entendons s'interroger sur les raisons qui ont poussé ses proches à ne pas emprunter le chemin de l'exil face à la menace nazie. Ce que nous pouvons constater dans son geste, c'est un transfert de sa culpabilité à sa famille, ce qui cache le sentiment de honte dû au fait d'avoir abandonné les siens. En ce sens, Pierre Pachet s'interroge sur le rapport entre la honte et le secret : « La honte n'est-elle pas liée à la révélation (...) à l'apparition au grand jour et sous le regard d'autrui de ce que le secret au contraire enferme et dissimule ? »[166]. Ainsi, le personnage craint que le secret de sa trahison ne soit dévoilé, ce qui impliquerait la retombée sociale de sa faute. C'est pourquoi il ne peut se confier à personne.

Nous pouvons constater dans ce passage, tout comme dans le récit « *A Prece* », que le temps profane linéaire de l'histoire des hommes écrase celui cyclique des fêtes religieuses : il n'y a plus de place pour les messages de libération (Pâques), d'alliance entre l'homme et Dieu (Pentecôtes), ni de renouvellement (Nouvelle An). Le passé ne revient sans cesse dans la vie du personnage que comme traumatisme. Le mal étant irréparable, tout ce qui reste est la ruine, la déconstruction de cet ordre dont le personnage avait appris qu'il était constitutif du monde. Nous retrouvons donc l'image du chaos associée à celle de l'effondrement (*esboroamento*) du personnage, causée par l'absence du sacré comme fondement ontologique face au lourd poids

[166] Pierre Pachet, « La honte, la rougeur », *Sigila. Revue transdiciplinaire franco-portugaise sur le secret*. *La honte – a vergonha*., Paris, L'Association Gris-France, nº 14, automne-hiver 2004, p. 13.

de la mémoire collective de la Shoah. Dans le passage suivant, nous observons l'évidement de toutes les forces vitales, processus symbolique similaire à celui présenté dans le récit « *A Prece* » où Ida se sentait vide :

> *A carta chegara e com ela uma onda de remorsos e imagens. Depois, o amortecimento. Nunca se lhe esboçou a pergunta do por que teriam morrido. Sabia que as coisas aconteciam pelo mundo, mas nunca as julgara tão importantes a ponto de perturbar a sua Ordem, a ordem dos seus acontecimentos e problemas. Do parapeito, o pequeno jardim bem tratado e, em sua frente, o bloco de edifícios cinzentos encolhidos em sono. Uma ou outra luz borrando de amarelo o conjunto. Talvez alguém madrugasse para o trabalho, ou chegasse de farra, quem sabe. À esquerda um arcabouço em descanso. Os andaimes vazios de operários. Doze andares ocos à espera de paredes. Carros ladeando o meio-fio. Repouso. (...) No íntimo a convicção de que continuaria procedendo como sempre, implacavelmente. Mas nos passos que o levaram ao quarto, titubeantes, não pelo cansaço, conduzia outra certeza, uma certeza de desequilíbrio e exitação, de medo e fragilidade. Certeza do irremediável. (...) Tentava agarrar, como os olhos cegados pela pressão, os pedaços de sua ordem que desmoronava, mas compreendeu o inevitável. Inerte, corpo morto, prostração, dormia.* (*CI*, p. 52)

Le bloc monolithique devient poreux et la stabilité se transforme en léthargie : des maisons en position de sommeil, recroquevillées ; une pâle lumière jaunâtre colore l'espace ; le squelette d'un bâtiment repose ; échafaudages abandonnés ; étages vides attendant les murs ; les voitures sont stationnées, inertes. Des groupes nominaux où seul le mot « repos » est le plus frappant, confirment l'absence de force vitale qu'ils résument péremptoirement. M. Eliade l'explique : « dans la mythologie grecque, Sommeil et Mort, Hypnos et Thanatos, sont deux frères jumeaux. Rappelons que, pour les Juifs aussi, au moins à partir des temps postexiliques, la mort était comparable au sommeil »[167]. Ainsi, la déstabilisation causée par la mort de la famille est métaphorisée par une profusion d'images de la léthargie qui se condensent à la fin de la scène où le personnage est vaincu par le sommeil, métonymie de la mort. La certitude

[167] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 159.

qui l'a poussé à rompre avec sa famille en s'exilant au Brésil se morcelle (*os pedaços de sua ordem que desmoronava*). Son état de léthargie fait donc écho à l'image de l'anéantissement de Ida dont la tête tombe sur la nappe blanche. La « proto-matière » peut ici être interprétée comme le non-être associé au sentiment de vide et au chaos identitaire.

Contrairement aux deux textes antérieurs, « *A Fuga* » (*DI*, 1963) ne traite pas de l'histoire de la Shoah ni de l'immigration juive au Brésil. Néanmoins, nous pouvons y trouver des références à l'Ancien Testament comme l'épisode de Caïn et Abel, ainsi qu'un questionnement sur l'engendrement de la mémoire collective juive. Tous ces indices sont insérés dans un contexte urbain brésilien où les problèmes de la migration et de l'hypocrisie des rapports familiaux sont également abordés. Au discours indirect libre, le narrateur-personnage entame le récit, menant une réflexion sur la possibilité de se libérer du carcan des origines :

> *Findara-se então a seqüência de desesperos e de ódios surdos? Com tanta facilidade se elimina a crosta acumulada e necessária que bem ou mal cumpriu a sua missão? Como seria o cágado sem o seu casco, e a ostra sem a sua concha? Ouvira falar certa vez de planta ou animal que não pode viver sem o seu parasita. (...) E tudo isso visando a quê? Salvar-se! Mas de quê? Que possibilidade de salvação ainda lhe restava? A solidão! Que solidão? Alguma outra maior do que a sua, mais ampla, mais sólida, mais rarefeita? (...) No entanto, precisou opor à engrenagem um gesto de revolta. (...) E por mais decisivo que fosse o seu gesto no instante de lucidez, já se afrouxava aos vinte minutos da partida do ônibus. Sentado no banco da estação rodoviária, a mala a seus pés, principia a sentir asco de si mesmo, da ausência de uma firmeza que gostaria se mantivesse mesmo no erro. (...) E da repulsão de dois corpos após o segundo de totalidade, surgia ou um Caim ou um Abel, ambos infelizes, ambos marcados, ambos sós e sempre sós, ambos mortos por aceitar ou não aceitar uma Ordem, ambos vítimas da virtude ou do vício, ambos inocentes.* (*DI*, p. 97-99)

Nous pouvons voir ici l'image d'une rupture turbulente du personnage avec sa famille, ce qui le pousse à quitter le foyer familial. La gare routière devient donc un chronotope de son

existence où, pendant qu'il attend le car, il fait un travail de réflexion sur son passé récent ainsi qu'une évaluation de la justesse de sa décision. Dans ce monologue rapporté, nous pouvons constater l'utilisation de la méthode socratique par le narrateur-personnage : la maïeutique et l'ironie. Avec la première opération, le personnage assume le rôle d'enquêteur de soi-même afin de prendre conscience de sa propre pensée. Avec la deuxième, il arrive à comprendre qu'il ignore ce qu'il croit savoir. Étant donné que la figure du narrateur reparaît plus loin dans le texte, notre certitude en tant que lecteur s'ébranle, elle aussi : le personnage se poserait-il des questions à soi-même ou le narrateur serait-il en train d'interroger le personnage ? De toute façon, ce dialogisme socratique fait écho au titre du recueil, *Diálogo,* et à l'usage de la parole qui se situe beaucoup plus dans la communication intérieure, dans le but d'éveiller l'esprit, que dans la communication extérieure dont l'efficacité est douteuse. En ce sens, à travers l'œuvre de Platon, nous apprenons que Socrate se comparait à une sage-femme dépourvue de sagesse, ne pouvant donc rien apprendre aux autres, mais les aidant à enfanter leurs idées : « Mais le principal avantage de mon art, c'est qu'il rend capable de discerner à coup sûr si l'esprit du jeune homme enfante une chimère et une fausseté, ou un fruit réel et vrai. »[168]. Dans le cas du narrateur-personnage, les questions qu'il se pose l'amènent à comprendre que son envie juvénile d'indépendance est illusoire, qu'il ne peut pas se libérer de l'influence de sa famille, car celle-ci fait déjà partie de lui comme la carapace de la tortue ou la coquille de l'huître. La famille construit un territoire pour le personnage contre le chaos du monde. Car, d'après Deleuze et Guattari, le territoire est d'abord notre propre corps porteur des marques de notre appartenance au sein de notre groupe identitaire : « au besoin, je prendrai mon territoire sur mon propres corps, je territorialise mon corps : la maison de la tortue, l'ermitage du crustacé »[169]. L'association du personnage à des animaux lents, des mollusques, n'est pas négligeable. Il avoue un manque de fermeté dans sa décision qui s'avère

[168] Platon, *Théétète*, Paris, Flammarion, 1967, 150b.
[169] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 393.

de toute façon inutile face à un destin tragique qui le mènerait, comme Caïn et Abel, à la souffrance éternelle. Son action, vertueuse ou pas, porte la semence du mal généré lors de l'union malheureuse de ses progéniteurs. En ce sens, les deux frères bibliques, dans l'équivalence de leur mal, peuvent être associés aux deux frères mythologiques Hypnos et Thanatos. Nous voyons là une critique de la famille comme institution, ce que confirme le passage suivant qui présente également l'image de deux frères :

> *Um casal e dois filhos localizam-se perto dele. (...) De longe, antes de ganhar a plataforma de saída do ônibus, ele ainda os viu, já compactos, encerrados nas tramas de afectos, envolvidos na teia tecida por um fio longo e antigo, fiado no ventre de tantos tentáculos. Cada qual com o seu caminho. Malas, sacolas, embrulhos, capas, cestas, tudo amontoado à espera de saída. (...) Outros passageiros embarcam e se comprimem na estreita passagem central. Um a um, foram primeiro os filhos, quatro, para o Norte, para o Sul, para o Leste, para o Oeste, levando com eles a semente apodrecida de estufa, machucada pelas tentativas de afago desastrosas, corrompida pela cegueira obstinada até o último instante.* (*DI*, p. 99-101)

Dans cet extrait, tous les membres de la famille sont réduits à une reproduction de l'original biblique du clan qui a engendré Caïn et Abel, car leur affection est ici décrite comme la cause de leur destin tragique. Le symbole de l'araignée renforce cette idée. Selon J. Chevalier et A. Gheerbrant, elle « évoque la fragilité d'apparences illusoires, trompeuses *(...)* « vide d'être », dépourvue de tout substrat métaphysique enveloppante et centripète »[170]. Nous retrouvons l'image du vide ontologique, associé ici à l'institution familiale du fait de son pouvoir centralisateur justifié par de faux sentiments. Le « non-être » serait donc à la base du concept même d'identité, d'origine. Un désir vain d'indépendance pousse les individus à s'éparpiller de par le monde, tout comme les membres des familles qui montent dans le bus chacun dans son sens, ne se rendant pas compte qu'ils portent en eux-mêmes la semence du mal qui les rattache à une source commune. En ce sens, la diaspora juive et la migration des familles

[170] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 60-61.

brésiliennes aux quatre coins du pays se ressemblent beaucoup, reliant pour toujours les individus autour du traumatisme qui les a poussés à l'exil. Dans le passage suivant, nous voyons l'image du car qui part, transmettant une fausse impression de mouvement :

> *O ônibus parte. Atravessa de novo a estação, recusa carregador, e no carro de praça dá o seu endereço. O automóvel contorna a ilha do estacionamento, passa ao lado do bar onde um grupo de marinheiros se embebeda. À esquerda vê o píer novo em funcionamento, e a proa de um navio iluminada. Abre a porta, deixa a mala no chão ao lado da cadeira, e senta-se de novo na poltrona, diante dos mesmos olhos, na mesma posição. O ar se rarefaz um pouco. As órbitas se dilatam. As pupilas se fixam. O mastro. O nó. Os fios retesados. A circunferência. O impulso inicial. Brrke ke ke kex koax koax. Brrke ke ke kex koax koax. Brrke ke ke kex koax koax.*
>
> *- Toma, devora-me o fígado, pois cometi um crime, não roubei a luz, aceitei-a quando me ofereceram.* (*DI*, p. 102)

Dans un premier moment, le narrateur se met dans la peau du personnage, imprégnant la narration d'un rythme agile qui nous transmet la fausse impression d'un mouvement de départ ; ses yeux parcourent les fragments de paysage qui passent à travers sa fenêtre. Tout à coup, à cause de l'air raréfié, la narration ralentit ; le narrateur-personnage se met en état d'alerte, s'attardant de plus en plus sur des détails au long d'un parcours qui va de la surface vers le centre des objets. Ainsi, la narration effectue un parcours vers l'espace intérieur du personnage, passant de la phrase verbale à la phrase nominale, puis à l'onomatopée. Du pouvoir assertif et prédicatif du syntagme verbal au condensé de sens du syntagme nominal, Samuel Rawet arrive à l'onomatopée comme tentative de se libérer de la charge sociale du langage transmise à l'individu, et tout d'abord par la famille. En ce sens, la réduction formelle chez Rawet s'oppose au concept d'infime chez Clarice Lispector, défini par Catherine Dumas : « la diminution de la forme et l'intensité de croissance de la vie (...) Sème et phonème s'associent dans un jeu de réfractions »[171]. Chez Samuel Rawet, l'opération de

[171] Catherine Dumas, « A Propósito do Sujeito Feminino em Literatura Contemporânea. *A Paixão segundo G. H.*

réduction de la forme dévoile l'impossibilité pour l'homme de cerner la vie à travers le langage, sème et phonème ne formant pas un ensemble univoque, comme nous pouvons le constater dans l'onomatopée présente dans le texte : *Brrke ke ke kex koax koax. Brrke ke ke kex koax koax. Brrke ke ke kex koax koax.* Nous pouvons voir ici l'arbitraire du signe linguistique, car cet ensemble de lettres peut aussi bien nous renvoyer au bruit d'un moteur qu'au cri d'un animal. En plus, la technique du regard géométrisant chez Rawet (*Os fios retesados. A circunferência)* nous renvoie à la pensée de Alain Robbe-Grillet et au Nouveau Roman avec son projet de libérer le langage de la tyrannie du sens : « si Robbe-Grillet décrit quasi-géométriquement les objets, c'est pour les dégager de la signification humaine (...) ce regard ne peut rien *donner à réfléchir* : il ne peut rien récupérer de l'homme, de sa solitude, de sa métaphasique »[172], écrit Barthes. Il nous semble que le texte rawetien, dans son obsession géométrisante et son langage désarticulé, vise justement à montrer que l'homme ne trouvera pas son salut à travers les mots. En ce sens, le récit finit au discours direct et nous voyons le personnage qui, malgré son destin tragique, refuse le rôle de victime. Aucune compassion, aucun appel à la justice ne pourraient soulager la douleur humaine. C'est pourquoi nous avons ici l'image d'un Prométhée qui ne s'exprime pas sur un ton dramatique, mais assume sa faute et ne regrette pas la condamnation. Héritier du malheur de ses aïeux et incapable de le refuser, il se voit éternellement rongé de l'intérieur, attaché au même endroit quoiqu'il parcoure plusieurs terres. Et tout cela parce qu'il ne peut pas se détacher de sa famille, carapace et coquille qui l'emprisonnent et le soutiennent à la fois. Sans elle, il perd son fondement identitaire, se réduisant à un corps mou, lâche et inerte, entassé et tendu par *habitus,* d'après le concept de Bourdieu :

---

de Clarice Lispector. *A Paixão segundo Constança H.* de Maria Teresa Horta. *Sob o Olhar de Medeia* de Fiana Hasse Pais Brandão.», *in Passages de Paris*, Paris, 2005, nº 1, p. 106.

[172] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 102.

> systèmes de dispositifs durables et transformables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptés à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise extraite des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre.[173]

L'exil du personnage, dans sa quête de liberté, s'avère donc être un mensonge, car son corps est encore prisonnier du discours qui l'a façonné.

Dans le prochain chapitre, nous analyserons la technique narrative rawetienne qui exprime cette tension chez les personnages entre l'oubli, car les images de déplacement et de vitesse expriment le désir de rompre avec les origines, et la mémoire dont la paralysie révèle le chaos identitaire de l'individu, héritier d'un mal sans issue.

I. A. 4 – La narration-travelling et le corps paralysé

Dans plusieurs contes de Samuel Rawet, la perspective narrative accomplit un double mouvement de distanciation et de rapprochement par rapport au personnage, ce que Deleuze appelle la « conscience-caméra »[174]. Ceci nous renvoie au concept cinématographique de travelling, dans un mouvement entre le plan d'ensemble, ou parfois même le plan moyen, et le gros plan. Déjà en 1969, à propos de *Diálogo,* Lúcia Helena parle de l'emprunt que Rawet fait au cinéma, dans une analyse qui lui a valu le prix Esso-JL de Littérature :

[173] Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 88-89.
[174] Conscience-caméra : « ne se définirait plus par les mouvements qu'elle est capable de suivre ou d'accomplir, mais par les relations mentales dans lesquelles elle est capable d'entrer ». Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 35.

> L'auteur a recours, dans cette double ressource du récit quant au point de vue, à un ressort technique cinématographique qui permet d'explorer l'extérieur et l'intérieur du personnage à la fois (*Belle de Jour*). Il utilise pour la description de l'extérieur le narrateur observateur, voire omniscient. Et pour la pénétration à l'intérieur des personnages (flux), le *monologue intérieur direct*.[175]

En effet, nous pouvons remarquer dans la narration rawetienne ce double mouvement de perspective brisant les frontières entre l'extérieur (action du personnage) et l'intérieur (son univers intime), ce qui nous renvoie à une conception bergsonienne de temps : « Nos perceptions sont sans doute imprégnées de souvenirs, et inversement un souvenir (...) ne redevient présent qu'en empruntant le corps de quelque perception où il s'insère »[176]. Deleuze affirme que Bergson, dans *Matière et Mémoire,* avait découvert le rapport entre l'image et le mouvement à travers l'association de la perception au temps présent, donc à l'action, et du souvenir au temps passé, donc à la représentation. Dans son étude sur le cinéma, il approfondit cette notion de Bergson constatant que « le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement »[177]. À ce propos, Carlos Jorge Appel affirme que, dans l'œuvre rawetienne, « Il y a presque toujours au moins deux plans qui se juxtaposent ou s'interpénètrent : l'un de la réalité immédiate, l'autre de la réalité de la mémoire »[178]. Ainsi, nous pouvons associer la double perspective narrative dont Lúcia Helena et Carlos Jorge Appel parlent au binôme perception/souvenir de Bergson, d'où les notions de « mémoire-habitude » et « mémoire-souvenir »[179] rapprochées des concepts deleuziens « d'image-action » et « image-

[175] Lúcia Helena, « Rawet em questão: Tentativa de uma análise estrutural », *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, Nº 229, Année XXI, juillet 1969, p. 1-9, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas, op. cit.*, p. 145. Tpn.
[176] Henri Bergson, *Matière et Mémoire, op. cit.*, p. 69.
[177] Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 11.
[178] Carlos Jorge Appel, « Dois Livros de Samuel Rawet », *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, août-sept., 1964, p. 13, *in Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas, op. cit.*, p. 116. Tpn.
[179] *Vd.* concepts de « mémoire habitude » et « mémoire-souvenir » d'Henri Bergson, p. 88.

affection »[180] et représentées par les techniques cinématographiques de plan d'ensemble/plan moyen et de gros plan[181]. Si, dans le recueil *Diálogo,* ce double mouvement est clairement transmis par l'alternance des perspectives narratives (narrateur observateur ou omniscient/monologue intérieur direct), nous sommes d'avis que, pour l'ensemble de l'œuvre de Samuel Rawet, le discours indirect libre exprimerait plus couramment ce changement de mouvement rapide. Reprenons encore une fois le conte « *A Prece* », plus précisément la scène où Ida arrive au *cortiço* :

> *Dobrando a esquina, o xale preto envolvia o pescoço enquanto as mãos duras retesavam-se ao longo do corpo, estendidas por dois pacotes imensos. O passo apressado, pisadas firmes de sapatos sem saltos, furou os olhares dos moleques, que a susto, só lhe viam o perfil marcado e os cabelos grisalhos, repuxados em coque. (...) O coque virou e aos trancos uma saraivada de respostas. Pior. O riso aumentou. A chacota também. Brito coçando a barriga, gargalhava, continuando a dialogação, num estridar e ganir, latidos ao meio. Ao subir o degrau, uma pedra roçou-lhe o tornozelo. O giro do coque despejou-lhe um olhar pálido e a boca crispada. Silêncio repentino. Brito coçava a barriga em câmera lenta até parar. Um peso imobilizou-os instantaneamente.* (*CI*, p. 31-32)

[180] Image-action : « on passe insensiblement de la perception à l'action. […] de même que la perception rapporte le mouvement à des « corps » (substantifs) […] l'action rapporte le mouvement à des « actes » (verbes) qui seront le dessin d'un terme ou d'un résultat supposé ».
Image-affection : « elle est une coïncidence du sujet et de l'objet, ou la façon dont le sujet se perçoit lui-même, ou plutôt éprouve ou se ressent « du dedans ». Elle rapporte le mouvement à « une qualité » comme état vécu (adjectif) ».
Image-perception subjective: « la chose vue par quelqu'un de « qualifié », ou l'ensemble tel qu'il est vu par quelqu'un qui fait partie de l'ensemble ».
Image-perception objective : « la chose ou l'ensemble sont vus du point de vue de quelqu'un qui reste extérieur à cet ensemble ». Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement, op.cit.*, p. 95-96, 104-105.

[181] « Plan : unité pratique de cette sorte de puzzle que constitue un film. Le plus souvent imaginés à l'avance, prévus par le découpage, et numérotés selon leur place dans la continuité du récit, les plans se retrouvent au montage matérialisés en autant de morceaux de pellicule qu'il s'agit s'assembler. Le plan est donc l'ensemble des images représenté par une prise de vues « d'un seul tenant » en quelque sorte. Un certain nombre de plans, une fois montés, forme une séquence. L'usage a établi une nomenclature des diverses sortes de plans, nomenclature arbitraire établie en fonction des diverses dimensions prises dans l'image par l'objet – ou les objets – photographiés, mais qui permet des prévisions de travail suffisantes. Le gros plan : un détail cadré plein écran ; par exemple une partie du visage; le plan moyen : « moyen » para rapport à la nomenclature elle-même, c'est, en gros, le cadre théâtral permettant à la fois une vision suffisante du décor et celle d'un ou de plusieurs personnages « en pied » ; plein d'ensemble : la totalité d'un décor, selon les dimensions de ce décor, on peut prévoir un « plan d'ensemble rapproché » qui est un « plan moyen » élargi ». Roger Boussinot, *L'Encyclopédie du cinéma. J-Z.*, Paris, Bordas, 1995, p. 1623.

Dans ce plan moyen, nous n'avons qu'une perspective éloignée du personnage transmise par un narrateur observateur. Il marche sur les pas de Ida, faisant un mouvement de travelling, l'accompagnant depuis le coin de la rue jusqu'à l'entrée de son immeuble où les garçons l'attendent. Nous pouvons observer que tout ici est basé sur des « images-actions » construites par des syntagmes verbaux. L'emploi du gérondif présentifie l'action du personnage, d'où l'image d'un « narrateur-présentateur » qui, tel un caméraman, présente cette scène à un « lecteur-spectateur », d'après les termes forgés par Maria Helena Araújo Carreira[182]. Nous pouvons remarquer que la vitesse du déplacement cache le poids d'un corps lourd à transporter dont le châle noir est l'image symbolique la plus prégnante. L'urgence de se construire une nouvelle vie semble rencontrer la résistance opposée par ce corps : les mains dures et tendues portent d'immenses paquets ; les pas sont pressés, mais fermes. En ce sens, à la lumière des idées de Peter Brooks, nous pouvons affirmer qu'il existe chez Samuel Rawet « une sémiotisation du corps qui correspond à une somatisation de l'histoire du texte : une allégation selon laquelle le corps doit être une source et un lieu de significations »[183]. Dans cet extrait, le corps de Ida porte la mémoire de la Shoah en sol brésilien. C'est pourquoi la figure de la veuve endeuillée contamine toute l'histoire. Cette tension interne a dû s'accroître avec l'hostilité dont celle-ci est victime dans sa terre d'exil, ce qui explique le regard perçant qu'elle jette aux garçons. Ensuite, le narrateur se place derrière elle - d'où la perspective de son chignon –, accompagnant la rotation de sa tête tandis qu'elle couvre d'insultes ses petits agresseurs. Puis l'œil focalise la réaction des garçons qui s'imprime dans une multitude d'images visuelles et sonores interposées, dénotant la cruauté inhumaine de leur comportement. À l'encontre de la pensée bubérienne, le profil de Ida est le cliché de sa

[182] Maria Helena de Araújo Carreira, « La recréation de l'oral dans l'écrit. *Ora Esguardae* de Olga Gonçalves », *in Semântica e Discurso – Estudos de Linguística Portuguesa e Comparativa (Português/Francês)*, Porto, Porto Editora, 2001, p. 222.

[183] Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, xii. Tatiana Salem Levy utilise la pensée de cet auteur dans un article qui met en rapport le corps des personnages rawetiens et la condition de l'immigré. Tatiana Salem LEVY, « Andar e estar Só: Corpo e Imigração em Samuel Rawet », *in* Saul Kirschbaum (org.), *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*, Brasília, LGE Editora, 2007, p. 74-75.

relation avec les habitants du *cortiço,* incapables de la regarder en face. Nous voyons ensuite l'image de la pierre en résonnance avec celle de son regard et de ses lèvres ; d'où la représentation d'une Méduse qui pétrifie les garçons dans un mouvement de ralentissement de la caméra narrative. Nous pouvons observer ici que la parataxe qui juxtapose les images exprime la sensation de mouvement propre au cinéma, ce que nous explique Tânia Pelegrini :

> le temps qui est invisible est rempli de l'espace occupé par une séquence d'images visibles mélangeant le visible et l'invisible. Si bien que le cinéma condense ainsi le cours des choses, parce qu'il contient l'*avant* qui se prolonge dans le *pendant* et l'*après*, signifiant le passage, la tension du mouvement même représenté en images dynamiques. (...) Cette conquête fondamentale se répercutera dans le récit moderne à travers les techniques de montage et de collage (juxtaposition).[184]

Si le premier cadre est marqué par un « narrateur-présentateur » qui nous présente un mouvement frénétique où Ida n'est qu'un élément dans un cadre situationnel de confrontation étranger/natifs, le deuxième cadre ralentit l'action ; grâce à la prédominance du discours indirect libre, nous verrons comment ce monde extérieur interagit avec l'univers intérieur de Ida, et ce dans un travail de mémoire entre la perception (plan d'ensemble/ plan moyen) et le souvenir (gros plan) :

> *Arriou-se junto com os pacotes na cama. (...) Esfregou o rosto e as faces ardentes. Não estava acostumada a um sol assim, nem a um trabalho daquele. O suor incomodava-a por dentro, e das axilas um triângulo empapado fazia vértice na cintura. Gosto de areia na boca. (...) Os cotovelos nos joelhos, face na palma das mãos, arfava, ressecada, dura, triste. (...) Uma vontade de ficar ali pregada, fundir o cansaço e a solidão. (...) Furou a inércia arrancando os sapatos. Enfiou nos pés doídos as chinelas e quebrando o mormaço foi à pia.* (*CI*, p. 32)

[184] Tânia Pellegrini, « Narrativa Verbal e Narrativa Visual : Possíveis Aproximações », *in Literatura, Cinema e Televisão*, São Paulo, Editora Senac São Paulo et Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 18. Tpn.

Nous voyons ici un effet de travelling provoqué par un double mouvement de perspective narrative divisé en trois étapes (distance – rapprochement – distance), afin de montrer le dialogue entre l'extérieur et l'intérieur du personnage. La narration part de l'observation du personnage, passe par le discours indirect libre, revenant au narrateur observateur. Partant d'un plan moyen – Ida qui se jette sur son lit avec ses paquets -, la perspective se concentre sur les parties du corps du personnage. Contrairement à la scène antérieure où son corps endurci n'était qu'un élément dans le paysage tourmenté du *cortiço*, nous le voyons maintenant en gros plan. Tout d'abord, le narrateur focalise son visage en feu, puis, au discours indirect libre, l'œil de la caméra pénètre à l'intérieur du personnage qui exprime sa souffrance physique dans sa terre d'accueil dont la chaleur accablante nous renvoie à l'image d'un enfer tropical. Selon D. Maingueneau, une « scénographie », « la scène narrative construite par le texte sur laquelle le lecteur se voit assigner une place »[185], est constituée à partir de l'espace (« topographie ») et du temps (« chronographie »). Elle se construit sur la base d'indices repérables dans le texte aussi bien que dans le paratexte. En ce sens, cet auteur écrit : « La scénographie apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours »[186]. Les informations sur l'auteur et l'histoire de l'immigration juive au Brésil dans le contexte de la Seconde Guerre nous permettent de comprendre l'importance de la scénographie de Ida allongée sur son lit qui représente le mieux le sentiment du personnage en terre d'exil. En ce sens, la sueur qui marque un triangle sur les vêtements du personnage représente le ternaire cosmique. Ceci peut être interprété comme son parcours de vie composé de deux moments, les « lumières » de la période de sa vie avant la Shoah et les « ténèbres » après cet événement tragique, comme l'écrivent J. Chevalier et A. Gheerbrant : « à sa base la durée et sur les côtés se rejoignent au sommet Ténèbres et Lumières, ce qui

[185] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 192.
[186] *Idem*.

composerait le ternaire cosmique »[187]. De ce fait, la bouche de Ida en gros plan donne à penser qu'elle se trouve dans son moment de « Ténèbres » : elle a un goût de sable, le goût dur et amer de cette terre qui l'endurcit d'avantage. De même, sa tête soutenue par ses mains et son corps cloué au lit dénote un état perturbé. Nous pouvons constater ici une prédominance de syntagmes nominaux caractérisant « l'image-affection », d'après le concept deleuzien[188]. Dans la dernière phrase de l'extrait analysé, le narrateur observateur réapparaît et le plan scénographique s'élargit. Dans un plan moyen, nous voyons Ida qui sort de son lit pour aller se faire à manger avant le coucher du soleil, selon la tradition du chabbat. Nous pouvons en conclure que l'oscillation de la caméra narrative entre plan d'ensemble, plan moyen et gros plan correspond à une tentative de capter cette confrontation entre extérieur et intérieur, présent et passé, terre d'accueil et terre natale, mouvement et léthargie, oubli et mémoire, intégration et tradition. Dans l'extrait suivant du conte « *O Profeta* », nous pouvons observer ce double mouvement dans la dernière scène où le personnage s'apprête à abandonner la terre d'exil :

> *A empregada estranhou um pouco ao vê-lo sair com a mala. Mas juntou o fato à figura excêntrica que no início lhe infundira um pouco de medo. (...) As energias que o gesto exigiu esgotaram-no, e a franqueza trouxera hesitações. E ante o irremediável os olhos frustrados dilataram-se na ânsia de travar o pranto. Miúdas, já, as figuras acenando. O fundo montanhoso, azulando num céu de meio-dia. Blocos verdes de ilhotas e espumas nos sulcos dos lanchões. (Há sempre gaivotas. Mas não conseguiu vê-las.) Novamente os punhos cerrando e trançando, as têmporas apoiadas nos braços, e a figura negra, em forma de gancho, trepidando em lágrimas.* (*CI*, p. 30)

Le même mouvement de travelling peut être observé dans ce passage. Le plan moyen montre également la relation tendue entre le personnage et les natifs. La même sensation de fatigue domine le personnage et ses yeux dilatés, en gros plan, expriment, tout comme ceux de Ida, la

[187] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 969.
[188] *Vd.* concept d'« image-affection » de Gilles Deleuze, p. 99.

perméabilité entre son espace extérieur et son espace intérieur, sa douleur réactualisée en terre d'exil. À travers ses pupilles, au discours indirect libre, ce paysage paradisiaque brésilien qui s'éloigne semble pénétrer dans l'âme du personnage, comme si le gros plan absorbait le plan d'ensemble. Nous pouvons voir ici la définition deleuzienne « d'image-affection » : « Il y a forcément une part des mouvements extérieurs que « nous absorbons », que nous réfractons (...) ils vont marquer la coïncidence du sujet et de l'objet dans une qualité pure. (...) l'image-affection »[189]. Cette notion d'absorption de l'extérieur par l'intérieur peut être observée par l'usage du terme *azulando* où l'adjectif s'accapare le mouvement indiqué par la forme verbale. Par ce processus, le prophète à bord du bateau semble regretter son expérience en terre d'exil. Il a échoué dans sa mission de conquérir cet *eldorado*. M. Collot définit le paysage comme « un carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique »[190]. De ce fait, il écrit « qu'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 sujet »[191]. En ce sens, le fait que le prophète ne réussisse pas à voir les mouettes, oiseaux qui longent les côtes en signalant la présence d'une terre en vue, s'avère comme un indice de son incapacité à trouver une terre fixe où s'installer. Nous pouvons voir en gros plan l'image d'un corps endurci, les poignets serrés en position de combat, la tête lourde à porter, une figure noire à l'image de celle de Ida avec son châle, le corps recroquevillé, accrochée à sa souffrance. La charge sémiotique de cette dernière image est très forte, car l'auteur met en résonnance le corps du personnage et celui du texte. L'idée d'un éternel retour de la souffrance replie le texte sur lui-même, le récit débutant par la scène du départ, mais à un moment immédiatement antérieur à celui qui clôt le livre :

[189] Gilles Deleuze, « *Cinéma 1. L'image-mouvement* », *op.cit.*, p. 96.
[190] Michel Collot, *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1997, p. 5.
[191] *Ibidem*, p. 194.

> *Todas as ilusões perdidas, só lhe restara mesmo aquele gesto. Suspenso já o passadiço, e tendo soado o último apito, o vapor levantaria a âncora. Olhou de novo os guindastes meneando fardos, os montes de minérios. Lá em baixo, correria e línguas estranhas. Pescoços estirados em gritos para os que rodeavam no parapeito do convés. Lenços. De longe o buzinar de automóveis a denunciar a vida que continuava na cidade que estava agora abandonando.* (*CI*, p. 25)

Dans ce plan d'ensemble, nous voyons le bateau du prophète sur le quai dans l'imminence du départ. Tout comme ce personnage qui rentre chez lui, le texte opère un recul, un *flash-back* qui le renvoie à la même histoire. Tandis que, dans sa terre d'accueil, la vie suit normalement son cours, d'où la multitude d'images visuelles et sonores qui aboutissent à celle des voitures qui avancent, il retourne dans sa terre natale et sa souffrance.

Quoique que le texte rawetien possède une charge dramatique très forte, sa technique narrative est donc beaucoup plus proche de celle utilisée par le cinéma que de celle du théâtre. C'est ce qu'explique Reynaldo Jardim : « En essayant de capter des variations multiples d'attitudes physiques et mentales (...) l'auteur positionne sa caméra dans plusieurs angles et sur plusieurs choses (...) accumulant des coupures brusques pour chaque scène. C'est pourquoi son style narratif nous semble plus cinématographique que théâtral »[192]. Nous pouvons le constater dans la vitesse et la multitude des cadres imagétiques et sonores créés grâce à l'emploi de la parataxe, dans la profusion d'éléments sémiotiques, ainsi que dans l'alternance rapide de perspectives entre le monde extérieur et l'univers intime des personnages suggérant l'interpénétration de ces deux milieux. Ceci est plus explicite dans les deux premiers ouvrages de l'auteur, *Contos do Imigrante* (1956) et *Diálogo* (1963), mais

[192] Reynaldo Jardim, « Contos do Imigrante », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1/4/1956, Livros e Autores Contempotâneos, Segundo Caderno, p. 2, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas, op. cit.,* p. 61-62. Tpn.

existe également dans les ouvrages publiés ultérieurement où le lecteur a l'impression d'assister à un film intériorisé où « l'image-affection » domine « l'image-action ».

Cette association de l'œuvre rawetienne au cinéma ne s'effectue pas seulement dans le sens esthétique, mais aussi éthique. À ce propos, Philippe Foray, se basant sur la pensée sartrienne, distingue le cinéma et le théâtre de la façon suivante :

> En donnant au monde comme condition globale de toute action une importance capitale, le cinéma ne dilue pas l'individualité humaine. Au contraire, il possède de ce fait, au même titre d'ailleurs que la littérature, la capacité de représenter « l'individualité singulière ». C'est que la singularité humaine ne procède pas de l'isolement et d'une prétention à l'indépendance toujours illusoire. (...) L'être humain est singulier parce qu'il est « au-monde ». (...) Le théâtre quant à lui n'a pas la possibilité matérielle de représenter le singulier. Et, d'ailleurs, sa vocation est autre : au théâtre, « le personnage doit être individualisé par le drame ». (...) On pourrait dire que le cinéma universalise le singulier, il montre l'universalité de la singularité humaine, tandis que le théâtre singularise l'universel : il condense en un point singulier, l'universalité des problèmes d'une époque.[193]

À partir de cette définition du cinéma, l'image de l'hébreu comme « le frère d'action de tous les hommes », d'après A. Neher[194], nous revient à l'esprit. Dans l'œuvre rawetienne, comme nous l'avons pu l'étudier, chaque personnage porte en lui le tourment de tous ceux qui sont tyrannisés par un groupe hégémonique. En ce sens, le cinéma comme « représentation de la fatalité »[195], d'après la pensée sartrienne, semble servir beaucoup mieux le message de l'écrivain. Nous pensons que Samuel Rawet a voulu justement montrer l'homme enchaîné, engendré par le pouvoir oppresseur du groupe hégémonique qui s'est emparé du verbe divin. La tension entre le devoir de mémoire collective et le désir de liberté est somatisée, formant

[193] Philippe Foray, « Théâtre et cinéma selon Sartre : esthétique de la liberté et esthétique du déterminisme », *Littérature et cinéma. Écrire l'Image*, Saint Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 79-80.
[194] *Vd.* concept d'« identité-thèse », l'hébreu, d'André Neher, p. 15.
[195] Philippe Foray, « Théâtre et cinéma selon Sartre : esthétique de la liberté et esthétique du déterminisme », *op. cit.*, p. 80.

un corps non autonome. Ainsi, dans l'œuvre rawetienne, le sujet ne pourrait servir de modèle, s'exposer ni s'exprimer sur le « plateau » du monde. Mais, au contraire, en mettant l'accent sur le tourment d'un personnage prisonnier d'un système oppresseur, Samuel Rawet universalise toutes les souffrances possibles, c'est-à-dire l'angoisse ontologique de l'homme. C'est pourquoi le théâtre, mettant en lumière l'homme détaché du monde, ne serait pas le mieux à même de représenter l'esprit des textes rawetiens. Cette pensée est exprimée dans un article publié dans la *Revista Branca* où Samuel Rawet fait une dure critique de l'esprit conservateur et narcissique du théâtre moderniste, accusant Oswald de Andrade de ne pas écrire pour le public et « de penser plus à la démagogie du verbe qu'à l'action »[196].

Même si l'auteur utilise quelques techniques narratologiques dramaturgiques dans ses textes, notamment dans le recueil *Diálogo*, celles-ci s'insèrent dans une structure narratologique plus large, associée à une esthétique et à une éthique présentes dans l'art du cinéma.

Dans le prochain chapitre, nous prétendons montrer comment l'aspiration rawetienne à l'être humain universel associée à l'art du cinéma est basée sur un processus de désidentité.

I. A. 5 – L'être humain universel et la « désidentité »[197]

Dans ce chapitre, nous analyserons la nouvelle « *Crônica de um Vagabundo* » (*SS*, 1967) où le personnage principal, un vagabond qui déambule de par les rues d'une métropole brésilienne, nous renvoie à l'image de l'hébreu comme l'être humain universel. En ce sens, B.

[196] Samuel Rawet, « Teatro no modernismo (Oswald de Andrade) », *in* Saldanha Coelho (org.), *Revista Branca*, Rio de Janeiro, 1954, p. 101-111. Tpn.

[197] Le terme « désidentité » est la traduction de « *desidentidade* » en portugais, concept forgé par Alamir Aquino Corrêa qui le définit comme « la corporification de la non-essence. Les conflits particuliers deviennent universels, prosaïques, immédiats, comme s'il s'agissait du portrait ou du miroir de la vie ». Il se base sur la pensée de Nelson Vieira dos Santos qui affirme que ce processus de « desidentification » est déclenché par l'idéologie nationale brésilienne assimilationniste. « Melancolia e Finitude ou Ódio e Compaixão em Contos de Samuel Rawet », *in* Saul Kirschbaum (org.), *Dez Ensaios sobre Samuel Rawet, op. cit.*, p. 154. Tpn.

Waldman affirme que « le juif universel, persécuté et souffrant d'un manque identitaire, incarne, d'une certaine façon, la moderne condition humaine »[198]. Contraire à toute idée d'appartenance, Samuel Rawet construit dans cette nouvelle un personnage anonyme qui s'attribue une histoire fantastique : *Era uma vez um vagabundo, pronunciou quando ergueu a maleta e caminhou em direção à rua* (*SS*, p. 211). Nous voyons ici le concept de ligne de fuite forgé par Deleuze et Guattari, qui « ne consiste jamais à fuir le monde, mais à le faire fuir »[199]. Le geste du personnage s'oppose à l'idée d'une identité permanente, tout en revendiquant une place pour un lyrisme marginal dans la littérature brésilienne. La prise de parole d'un personnage anonyme sans travail, sans famille, avec très peu d'argent et qui s'exile de lui-même représente un acte subversif contre la stabilité du système hégémonique. Imprégné d'onirisme, d'un rêve de liberté, ce texte présente le projet idéologique de toute l'œuvre de l'écrivain, la désidentité, afin de déconstruire un concept essentialiste d'identité. À ce propos, S. Hall montre que le sens du terme « identité » désigne « un sujet stable et central qui se développerait sans altération entre un commencement et une fin (...) une sorte de véritable « moi » collectif qui se dissimulerait dans plusieurs autres « moi » imposés, superficiels et artificiels »[200]. Cette définition s'oppose à une conception nouvelle d'identité, issue surtout des mouvements de migration libre ou forcée à l'époque moderne, où l'identité est créée à l'intérieur et non à l'extérieur de la représentation ; d'où l'invention de la tradition au moyen de stratégies énonciatives spécifiques. En effet, dans l'œuvre de Rawet, ni le modèle juif ni le modèle brésilien, avec leurs politiques sociales, économiques et leurs traditions culturelles et religieuses, ne constitueraient un exemple à suivre car, comme nous

[198] Berta Waldman, *Entre Passos e rastros, op. cit.*, p. 98. Tpn.

[199] Ce concept apparaît pour la première fois dans : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux, op. cit.,* p. 249. Il est repris dans l'ouvrage *Dialogues* où G. Deleuze fait un débat avec la journaliste française Claire Parnet autour des idées qui ont marqué son œuvre : « La ligne de fuite est une déterritorialisation. […] Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau... Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. ». Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Ed. Flammarion, 1977, p. 47.

[200] Stuart Hall, *Identités et Cultures. Politiques des « cultural studies »*, op. cit., p. 270-271.

l'avons étudié, ces deux systèmes imposeraient des contraintes à la subjectivité individuelle. Un idéal d'hybridité s'impose. Mais, pour y arriver, l'écrivain semble croire qu'il faut d'abord un processus de désidentité, c'est-à-dire éprouver l'expérience de l'homme universel, le retour à notre essence primitive.

Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de notre travail où nous avons analysé le conte « *Kelevim* »[201], *Os Sete Sonhos* (1967) marque un tournant dans l'œuvre de l'écrivain qui passe du « roman à tension intériorisée » - d'où la subjectivation du conflit - au « roman à tension transfigurée » - d'où la transmutation mythique ou métaphysique de la réalité -, selon la classification de Alfredo Bosi[202]. En ce sens, « *Crônica de um Vagabundo* » abandonne l'image affective et traumatique de l'immigrant pour celle du vagabond porteur de la pensée nomade. Ainsi, nous pouvons lire le binôme migrant et vagabond dans l'explication suivante de Deleuze et Guattari à propos de la distinction entre le migrant et le nomade :

> La vie du nomade est intermezzo. (...) Le nomade n'est pas du tout le migrant ; car le migrant va principalement d'un point à un autre, même si cet autre est incertain, imprévu ou mal localisé. Mais le nomade ne va d'un point à un autre que par conséquence et nécessité de fait : en principe, les points sont pour lui des relais dans un trajet.[203]

L'association entre cette pensée errante présente dans la nouvelle et le mouvement littéraire *beatnik* inauguré par le livre *On the road* (1957) de Jack Kerouac nous semble incontournable. Selon Yves le Pellec, la « Beat Génération » antiélitiste, antidoctrinaire, passionnée de *freeways* croit que « la recherche de la vérité ne passe plus par un système de pensée unique. La contradiction n'est plus vue comme une faille et l'on privilégie les nuances, l'accident, le fragment, le détail de l'instant aux dépens de la globalité »[204]. Au Brésil, ce mouvement est resté circonscrit presque exclusivement au domaine de la poésie organisé

[201] Vd. analyse du conte « *Kelevim* » (*SS*, 1967), p. 80.
[202] Alfredo Bosi, *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994, p. 418. Tpn.
[203] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 471.
[204] Yves le Pellec, *Jack Kerouac. Le verbe vagabond*, Paris, Belin, 1999, p. 21.

autour d'un groupe de jeunes écrivains de São Paulo, Roberto Piva, Claudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Roberto Bicelli, dont les poèmes ont été recueillis dans l'ouvrage *Antologia dos Novíssimos* (1961)[205]. Inspirés fortement par Fernando Pessoa, Murilo Mendes et Jorge de Lima, ils ont créé une poésie « aux rythmes larges imprégnée de surréalisme, d'irrévérence, d'insoumission »[206], selon la caractérisation de Massaud Moisés. Quoique Samuel Rawet n'ait pas participé à ce mouvement, leur affinité idéologique et esthétique est remarquable. S'opposant à l'idée d'engendrement, de racines, d'identité figée imposée par un groupe hégémonique, la pensée nomade, présente aussi bien dans le mouvement *beatnik* que dans l'œuvre rawetienne, propose de repenser les pratiques littéraires basées sur l'idée d'une ligne narrative. En ce sens, nous voyons la notion d'intrigue remplacée par une image rhizomatique, selon le concept forgé par Deleuze et Guattari :

> À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes.[207]

Os Sete Sonhos marque également un tournant dans l'œuvre de l'auteur en ce qui concerne l'attachement du personnage à un nœud d'actions, c'est-à-dire à l'agencement des différents événements qui vont se succéder depuis l'exposition jusqu'au dénouement. Ceci s'opère à travers la prolifération de cadres spatio-temporels, de personnages et d'actions. De même, *Sur la Route*, l'ouvrage fondateur du mouvement *Beat*, multiplie les espaces, les villes, les amitiés et les amours jusqu'aux fantastiques confins de l'Amérique. En ce sens, *Os Sete Sonhos,* et plus spécifiquement « *Crônica de um Vagabundo* » pour son important décentrage par rapport à l'intrigue, aux personnages et même à la figure du narrateur, nous renvoient également aux

[205] Massao Ono (org.), *Antologia dos Novíssimos*, São Paulo, Massao Ono, 1961.
[206] Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira. Volume III - Modernismo*, São Paulo, Cultrix, 2001, p. 315. Tpn.
[207] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie* 2. *Mille plateaux, op. cit.,* p. 31.

caractéristiques du Nouveau Roman français apparu une décennie après le mouvement américain *beatnik.* En effet, en analysant l'œuvre de Robbe-Grillet, Barthes définit le Nouveau Roman comme « à la fois le refus de l'histoire, de l'anecdote, de la psychologie des motivations, et refus de significations des objets », autant de caractéristiques présentes dans l'œuvre rawetienne[208]. À ce propos, J. L. Tonus affirme que, « dans un article consacré au roman *Começo de Caminho: O Áspero Amor* de Renard Perez publié en 1967 (...) il [Rawet] revendique ouvertement la mise en place d'une poétique du décentrage qu'il projette d'appliquer dans le domaine de l'argumentation scientifique, un peu à la manière de Michel Butor »[209]. En effet, dans « *Crônica de um Vagabundo* », l'intrigue et la voix narrative tracent des lignes centrifuges par rapport à toute idée qui se développe, dans une prolifération d'histoires et de pensées digressives. Nous sommes ainsi conduits aussi bien aux marges sociales et esthétiques qu'à celles de la conscience. En ce sens, le personnage principal de la nouvelle est une parodie de dandy, car il affirme son style misérable et grossier tout en conservant l'esprit de lutte contre la médiocrité humaine : *E só encontrou um vislumbre daquilo que procurava entre os que ignoravam quase tudo e os que viviam à margem da estupidez estratificada em regra de comportamento* (*SS*, p. 213). Dans son mouvement centrifuge déambulatoire, sa haine somatisée fonctionne comme une force motrice, une « machine de guerre » qui est « irréductible à l'État (...) l'irruption de l'éphémère et la puissance de la métamorphose »[210], selon les termes de Deleuze et Guattari ; d'où le lyrisme tourmenté et créateur de l'auteur :

> *Caminhou com firmeza mas sem saber para onde ia. O corpo doía da viagem noturna, embora trouxesse uma carga de amargura suficiente para garantir um deslumbramento momentâneo diante da paisagem, ele que normalmente não era tão amigo assim de paisagens, sem desvios de atenção nem rompantes de ódio. Seu ódio deve*

[208] Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 102.
[209] *Ibidem*, p. 123.
[210] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie* 2. *Mille plateaux, op. cit.*, p. 313.

> *ter adquirido a consistência das coisas permanentes. Incorporara-se-lhe, fazia parte de seus gestos e sorrisos, e não podia deixar de reconhecer que era um estimulante forte para a ação.* (*SS*, p. 211 – 212)

Plutôt que l'image d'un corps paralysé[211], nous voyons ici celle d'un corps qui s'est approprié cette haine pour agir. En outre, la charge d'amertume dont parle le narrateur lui permet d'éprouver le goût des paysages, l'épiphanie de l'exil, contre l'étouffement de la sédentarité. De ce fait, par un processus symbolique, il « absorbe » la vue de sa fenêtre. Tout comme dans le conte « *O Profeta* »[212], le gros plan semble encore une fois avoir incorporé le plan d'ensemble : *Quando se viu só empurrou a mala para baixo de uma mesinha e abriu a janela. Na realidade nada viu. Absorveu a paisagem* (*SS*, p. 212). Mais, à la différence du « prophète », le vagabond ne prétend pas s'approprier nostalgiquement ce paysage : il veut se faire la « chair du monde », d'après le concept de Merleau-Ponty, pour que « son corps et les lointains participent d'une même corporéité ou visibilité en général, qui règne entre eux et lui, et même par-delà l'horizon, en deçà de sa peau, jusqu'au fond de l'être »[213]. En ce sens, corps et paysage se construisent simultanément, car son errance a une valeur initiatique qui lui permet de « devenir paysage », comme l'explique José Gil :

> une fois que le plan du paysage se rabat sur celui des émotions, toutes les distances disparaissent et le « moi » lui-même, qui fonctionnait comme un écran entre les sensations et le paysage explose, disparaît, cesse d'exister. C'est pourquoi, à la fin, il n'y a plus d'émotions d'un « moi » renfermé qui se contemple, ni de paysage désolé privé d'âme.[214]

Dans la nouvelle, nous n'avons donc pas de scission entre sensation et émotion, monde et personnage. Dans sa déambulation, le vagabond est en synchronie avec le monde qu'il

[211] *Vd.* analyse du conte « *A Prece* » (*CI*, 1956), p. 55.
[212] *Vd.* analyse du conte « *O Profeta* » (*CI*, 1956), p. 51.
[213] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 195.
[214] José Gil, *O Espaço Interior*, Lisboa, Editorial Presença, 1993, p. 69-70. Tpn.

parcourt. Ainsi, le paysage est l'image du monde et du moi qui se présente à l'œil du lecteur. En ce sens, le territoire se confond avec l'idée même de narration, parcours où l'écrivain se construit une demeure temporaire tel l'animal dans sa relation immédiate avec la nature, comme l'expliquent Deleuze et Guattari : « l'art commence peut-être avec l'animal qui taille un territoire et fait une maison. »[215]. Dans le passage suivant, nous voyons le vagabond associé à l'image de l'écrivain, animal artiste qui sent le monde à travers les mots :

> *território seu, absolutamente seu, no instante em que o cobria com o seu sapato, mas também de todos os que antes ou depois dele passarem pelo mesmo rastro. O que criava uma noção de propriedade comum sem interferências nem choques. Meio-fio, água empoçada; papel amassado, pontas de cigarro, lixo, estria de veículo, árvore, folha, sombra, um braço em movimento, uma gargalhada, uma nuca, um cotovelo, sombra, meio rosto assutado.* (*SS*, p. 215-216).

Nous pouvons voir ici que le vagabond construit un territoire provisoire au fur et à mesure qu'il parcourt le monde. Ceci nous renvoie à l'image de l'écrivain dans son écriture « faire-monde », selon le concept kantien repris par Michaël Fœssel : « un monde n'est jamais donné comme tel, mais doit être institué »[216]. On peut l'observer dans la profusion des mots associés à l'acte même d'exister, d'où l'idée d'une poétique comme la « chair du monde », selon les termes de Merleau-Ponty. En analysant l'œuvre de Robbe-Grillet, Barthes parle d'une rupture de la solidarité entre l'homme et les objets. Il s'agit d'un texte qui « ne peut en *rien donner à réfléchir* : il ne peut rien récupérer de l'homme, de sa solitude »[217]. En ce sens, si la création artistique assigne un territoire temporaire au sujet dans le monde, elle est également un acte de déterritorialisation que Deleuze et Guattari associent aux écrivains du mouvement *beatnik* : « Ginsberg et Kerouac, des hommes savent partir, brouiller les codes, faire passer des flux,

[215] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que c'est que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 174.
[216] Michaël Fœssel, « « Faire monde » : une métaphore pour la modernité ? », *in* Michaël Fœssel, Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo (org.), *Faire Monde. Essais phénoménologiques*, Paris, Mimesis, 2011, p. 13.
[217] Roland Barthes, *Essais critiques, op. cit.*, p. 102. *Vd.* le concept de description géométrique de l'écriture de Robbe-Grillet forgé par Roland Barthes, p. 96.

traverser le désert du corps sans organe. Ils franchissent une limite (...) la barre capitaliste »[218]. Le vagabond est donc incessamment déterritorialisé, ce qui lui permet d'éprouver le goût de l'universel représenté par une prolifération d'images sémantiques et sémiotiques, comme l'explique Nelson Vieira dos Santos :

> Au lieu de lire sa fiction comme « le désordre narratif », comme un critique borné l'a une fois déclaré, nous pouvons apprécier sa syntaxe novatrice et l'utilisation spéciale du temps, de l'espace et de la langue comme des techniques pour transmettre le sens de dislocation, la confusion, la colère et l'isolement endémique dans le réseau complexe et fuyant qui constitue l'altérité. En ce sens, ce style nous renvoie à l'un des termes de Deleuze et de Guattari, la « déterritorialisation » de la langue, un aspect de la littérature mineure ou de l'expression d'un éthos différent incorporé dans un éthos dominant, un type de dislocation culturelle vue comme une « disjonction entre le contenu et l'expression ».[219]

La subversion rhizomatique que Samuel Rawet crée dans le langage empêche une filiation univoque entre le contenu et l'expression. De ce fait, l'image d'une « littérature mineure », produite par des êtres qui doivent affirmer leur voix au sein d'un système linguistique dominant nous apparaît comme la tentative de prise de parole non pas seulement des Juifs au sein de la culture brésilienne, mais de tous les marginaux. Ceci nous renvoie une fois de plus au concept de « paratopie » de D. Maingueneau : « La paratopie d'identité – familiale, sexuelle ou sociale – offre toutes les figures de la dissidence et de la marginalité, littéraire ou métaphorique : mon groupe n'est pas mon groupe »[220]. Ainsi, dans le passage suivant, nous voyons un personnage du Nordeste brésilien, la région la plus pauvre du Brésil, qui doit expliquer sa phrase, « Donne-moi un coup de main, mon garçon », pour qu'elle ne soit pas comprise par le personnage selon l'optique ségrégationniste du groupe dominant :

---

[218] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 158.
[219] Nelson Vieira dos Santos, *The Prophet and others stories*, Albuquerque, Press series Jewish Latin America, 1998, p. XXI. Tpn.
[220] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 86.

> *Moço, me dê uma ajuda. Havia estacionado por momentos junto a uma vitrine apagada. (...) Um tipo baixo, forte, de olhos agitados, e um sotaque nordestino melodiando os acentos, agitava os braços diante dele. Tenho até vergonha, moço, mas até agora não tive coragem de pedir ajuda. O senhor de mala não deve ser daqui, por isso me animo, tenho vergonha não. Não, não é esmola, isto até me faz rir, me alegra. É uma velha, moço, irmã de meu sogro, não se assuste, é só ajudar a carregar.* (*SS*, p. 226)

Tout chez le migrant est mouvement, de son accent à son regard et à sa façon de se mouvoir. Il représente donc le changement contre l'établishment et reconnaît le vagabond comme son paire. S'il ose lancer un appel à l'aide au vagabond, c'est parce qu'il porte une valise, symbole du passeur, de celui qui, a priori, n'est pas contaminé par l'*habitus*[221], selon le concept de Bourdieu. Nous voyons ici l'effort nécessaire au membre d'un groupe minoritaire marginal pour se faire entendre. En plus, c'est entre exclus que l'on cherche la solidarité. Plus loin, au bord de la mer et dans la pénombre, le vagabond croise une dame qui doit, elle aussi, se justifier auprès de lui. Dans son cas, il ne s'agit pas d'une stigmatisation à cause de son langage ni de sa classe sociale, mais de l'espace-temps de la ville où elle se situe. Expliquant qu'elle n'est pas une prostituée, elle lui apprend son « code de la solitude » :

> *Viu-se só, parado junto à encosta da colina que o levaria quase ao paredão de pedra que descia para o mar. (...) Não, não se assuste, eu não sou puta e não estou interessada em trepar (...) Mas se quiser ficar eu poderei lhe falar de um Código da Solidão. Algum dia já lhe falaram nisso? Tenho a impressão que não, é uma coisa ainda não estabelecida, existe um modo imanente em todos nós (...) A primeira norma é: por favor, não me ajude! A segunda, todas as coisas podem me acontecer, o meu medo é apenas o medo da morte: se puser a morte como meta final, nada mais me amedronta.(...)Não formulei o Código inteiramente, há uma quarta norma que ainda não cheguei a precisar, refere-se à palavra e ao silêncio. Se fosse possível eliminar a palavra, a mentada e a falada. Seríamos objetos, viveríamos num mundo apenas de acontecimentos, e todos estritamente necessários. Reduziríamos a nossa inteligência ao*

[221] *Vd*. concept d'*habitus* de Bourdieu, p. 97.

> *fazer, e ao raciocínio destituído de vocábulos, que estaria implicitamente ligado à ação. Até logo, meu velho, já paguei meu tributo hoje ao deus da palavra.* (*SS*, p. 233-234)

Le « Code du silence » de cette femme est un postulat présent tout au long de l'œuvre rawetienne. La première norme parle d'un rejet de la commisération, voire de l'auto-commisération associé au rejet du rôle de victime attribué aux Juifs. La solidarité ne se confond pas avec la pitié ; mais cela exige une condition d'égalité. La deuxième norme parle de l'importance de sentir la mort comme un moyen de se libérer de la peur, d'où sa poétique du tourment[222]. Enfin, elle postule le silence contre le verbe, ce qui comprend la dimension, éthique et esthétique à la fois, qui structure l'œuvre de l'écrivain dans son entier. Utilisée comme instrument de domination, la parole, comme nous l'avons vu, assume dans l'œuvre rawetienne une fonction oppressive. C'est pourquoi le silence que Samuel Rawet nous offre est la meilleure expression de la détresse humaine de ses personnages, ce dont parle M. Blanchot : « Ce n'est pas toi qui parleras ; laisse le désastre parler en toi, fut-ce par oubli ou par silence »[223]. La parole servant à un système hégémonique, la seule subversion possible est le silence : « Et il y a une manière de se taire (le silence lacunaire de l'écriture) qui arrête le système, le laissant désœuvré, livré au sérieux de l'ironie »[224], comme l'écrit encore M. Blanchot. De ce fait, le silence des personnages, imprégné dans le tissu textuel sous forme d'ellipse et d'ironie, est un acte éthique par excellence défendu par l'écrivain. Son silence s'impose contre le devoir de mémoire de la Shoah, car cette responsabilité est tout de même « l'extrême du subissement (...) Je suis créé responsable, d'une responsabilité antérieure à ma naissance, comme elle est extérieure à mon consentement, à ma liberté » [225]. En outre, le silence dénonce la violence perpétrée par les groupes dominants détenteurs de la parole. À ce propos, B. Waldman affirme :

---

[222] *Vd.* définition de « poétique du tourment », terme que nous avons proposé, p. 83.
[223] Maurice Blanchot, *L'Écriture du Désastre,* Paris, Gallimard, 1980, p. 12.
[224] *Ibid.*, p. 80.
[225] *Ibid.*, p. 41.

> dans les textes de Rawet, les personnages qui ont survécu à la Shoah se taisent, ce qui confirme le témoignage de l'écrivain italien Primo Levi dans son ouvrage *Les Naufragés et les Rescapés*. Selon lui, les personnes qui ont vécu l'horreur des camps d'extermination craignent que leurs histoires paraissent invraisemblables et, de ce fait, se taisent. Mais lorsque Rawet raconte ses histoires, il échappe au silence, s'éloignant de ses personnages, se rapprochant du groupe hégémonique par le langage.[226]

Il est vrai que, même si l'écrivain a voulu construire des personnages incapables de raconter leur souffrance, lui-même, au contraire, a tenté de le faire à travers son écriture. Mais si, en racontant leurs histoires en langue portugaise, il se rapproche de façon incontournable du groupe dominant, son langage hermétique et lacunaire s'éloigne du canon littéraire de son époque. Tout comme Clarice Lispector, il exprime l'*unheimlich* du langage dans le texte : « l'étrangement inquiétant est donc aussi le chez soi »[227], écrit Freud. Le portugais qu'utilisent les deux écrivains est une langue refoulée, car elle se rapproche de l'impersonnel, du primitif, du non-structuré, d'une base commune à toutes les langues qui pourrait peut-être, dans sa réduction à l'essentiel, mieux exprimer l'inexprimable. Michel Riaudel explique ce travail langagier dans l'œuvre de Clarice Lispector : « Tout le travail va alors consister à accueillir la souffrance, la mort, le mal, la vie débordante, incontrôlée, ce à quoi l'on se croyait étranger, en une sorte de passage par l'impersonnel, l'organique, l'indéterminé déculturalisé »[228]. Quoique la réduction de la forme n'ait pas le même effet dans l'œuvre de chaque écrivain, nous voyons ici un désir commun de se libérer du carcan du sens épistémologique et d'aller directement vers les choses, ce qui nous renvoie au concept de neutre théorisé par Barthes : « Je définis le neutre comme ce qui déjoue le paradigme (...) car je ne définis pas un mot ; je

[226] Berta Waldman, *Entre passos e rastros, op. cit.*, p. 76. Tpn.
[227] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 252.
[228] Michel Riaudel, « Lire Clarice », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, Paris, nº 1003-1004, nov.-déc. 2012, p. 121.

nomme une chose »[229]. Clarice Lispector et Samuel Rawet, tous deux nés à l'étranger et d'origine juive, utilisent la langue portugaise dans une dimension à la fois intime et étrangère, dans un effort constant de vaincre l'écart entre l'être et le langage. Samuel Rawet transmet au lecteur sa charge lyrique de souffrance née de cet écart, sans se plier ni à un devoir de témoignage, ni à une esthétique pittoresque brésilienne. De ce fait, au niveau du langage, il a également suivi un projet de désidentité, même si celui-ci est difficilement réalisable. En ce sens, un personnage mystérieux qui apparaît dans « *Crônica de um Vagabundo* », espèce d'ange maudit imaginaire, suggère au personnage qu'il devrait oublier sa « biographie » :

> *Um homem poderia estar ao seu lado, se erguesse a cabeça e procurasse com os olhos divinatórios de uma prece o perfil esfumado de um velho. (...) Perde-se muito tempo à procura de um passado que desejaríamos existisse, mas que nunca existiu. Perde-se muito tempo com uma biografia que não nos agrada. Por que não pensar numa biografia de um futuro que no máximo pode ser ilusória e no mínimo uma esperança? (...) No quarto de um sobrado de um trecho de rua encravada entre arranha-céus ele lê no centro de uma parede nua o lema do velho: o mundo é um bordel e eu sou uma puta. (...) O perfil, um leve esvoaçar de mecha grisalha e o único olho visível e irônico.* (*SS*, p. 223)

Le mystère de ce passage sera dévoilé à la fin du récit quand ce même personnage qui se dit irréel réapparait, mettant en pratique tout ce qu'il prône dans son discours. Il joue un rôle fondamental dans le texte dans la mesure où il interfère dans le destin du personnage, tout d'abord comme la voix de sa conscience qui lui demande d'oublier sa biographie et, postérieurement, comme la propre main divine qui l'aide à passer à l'acte. Nous voyons ici le terme « biographie » employé de façon ambigüe, pouvant aussi bien se référer à la vie du personnage qu'aux indices autobiographiques dans l'écriture de l'auteur. Le vieil homme lui apprend une pensée libérée de la morale judéo-chrétienne, où le bien et le mal sont relativisés, d'où l'image d'un bordel, lieu de plaisirs et de salissure où personne n'est immaculée. Dans

[229] Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil/ IMEC, 2002, p. 31.

cette optique, la solidarité et même l'amour accueillent ces deux dimensions vulgairement perçues comme opposées, comme nous pouvons le constater dans l'extrait suivant où le vagabond a un rapport sexuel avec un autre homme :

> *Continuaram ainda caminhando lado a lado numa tácita afirmação de solidariedade que poderia ser até a do crime. A palavra luta adquirira para ele, com o tempo, um significado dilatado, que incluía até mesmo o mais primitivo. (...) Até onde iria? Aceita a sugestão de procurarem um pequeno hotel, numa travessa. (...) Definir exatamente os sentimentos ao ver o outro só de cuecas, ser-lhe-ia uma tarefa tão longa que significaria uma nova ausência ali; e queria estar presente. Precisava estar presente para vislumbrar uma pequena abertura no que era mistério, náusea, repugnância e estigma. (...) Entendiam-se. A voz do outro era funda, podia-se ouvir quase o ar fazendo esforço na garganta, e o acento melancólico inevitável. O silêncio depois foi prolongado e quando se ergueu da cadeira e apertou-lhe a mão em despedida, viu nos olhos súplica tão intensa que não se conteve. Abaixou o corpo e beijou-o. O outro nem sequer se moveu, e quando ergueu a cabeça e no instante de abrir a porta ainda se virou, viu dois olhos úmidos (...) desceu os degraus e pouco depois viu-se na rua novamente.* (*SS*, p. 232)

La solidarité qui unit le vagabond à son partenaire, simple employé d'une boulangerie, est celle du combat, indépendamment de tout jugement de valeur. Le moment épiphanique de leur rapport sexuel présente une tension qui suggère deux forces contraires, le divin et le diabolique, condensées dans l'image de l'ouverture du pantalon du partenaire. Le passé du vagabond lui revient à l'esprit, avec toute sa charge d'anciens jugements moraux. C'est pourquoi la relation s'arrête dans la tension qui les rapproche, celle de la lutte sociale qui s'élargit au domaine de l'érotisme, comme l'explique G. Bataille : « essentiellement le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation »[230]. La force de l'acte de possession de son partenaire semble la condition nécessaire pour que le vagabond continue son mouvement, car c'est l'interdit qui le nourrit. Ainsi, quoique le vagabond semble entièrement libre, son corps porte encore la marque d'une identité d'origine qui le

[230] Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 18.

conditionne. C'est pourquoi, à la fin de la nouvelle, le vagabond exprime la sensation de ne pas vivre sa propre vie : *Encaminhou-se para o ônibus com a consciência nítida de quem não vive a própria vida, de personagem defeituosa de um autor sem talento ou preguiçoso. Personagem de Deus, talvez.* (*SS*, p. 243). L'ambigüité provoquée par les mots « auteur » et « personnage » associés aux termes « Dieu » et « vie » met en question l'instance autoriale qui, selon Jacques Derrida, est « le *sujet* du livre, sa substance et son maître, son serviteur et son thème. (…) car le sujet s'y brise et s'y ouvre en se représentant »[231]. Nous pouvons observer dans le texte la déconstruction de l'idée de l'auteur en tant qu'autorité, frustrée en tant que créateur et créature à la fois. En ce sens, nous pouvons observer que le récit est spéculaire, que ce passage est une mise en abîme par réduplication aporistique (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut), comme le définit Lucien Dällenbach : « est mise en abîme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient (...) comme « l'œuvre dans l'œuvre » ou « la duplication intérieure » »[232]. L'idée d'une vie manipulée par un démiurge maladroit se renforce dans le dernier passage du texte où le vieux réapparaît, interférant dans le destin du vagabond :

> *Muito bem, meu velho, não se espante. Eu não podia faltar ao seu embarque. A mecha grisalha agitou-se com a vivacidade do rosto, e o velho parecia radiante. (...) De uma coisa eu tenho certeza, meu velho, você nunca há de esquecer a visita que me fez, nem o lema que involuntariamente lhe transmiti. Dito isto arrancou-lhe a maleta da mão, e com uma agilidade inacreditável, sem um encontrão, esgueirou-se entre os passageiros que se acumulavam junto à porta e ao depósito de bagagens. Quando alguém ao lado fez menção de gritar, de correr, ele segurou-o pelo braço, e pediu-lhe um favor. Deixe-o, é um velho conhecido meu, e a maleta só tinha coisas sem importância. Não fez caso da expressão do outro, entrou no ônibus, ocupou o seu lugar, pensando no que poderia ser*

[231] Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 100-101.
[232] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 18, 51. L'auteur explique que Gide a forgé le terme « mise en abyme » dans son ouvrage *Journal 1889-1939*, Paris Gallimard, 1948, p. 41. L. Dällenbach écrit, à la page 51 du même ouvrage : « Bien que Gide écarte tout d'abord la métaphore spéculaire au profit de la figure héraldique, il en vient par la suite à inverser ses préférences […] sinon de substituer purement et simplement la notion de réflexion spéculaire à celle de mise en abîme, du moins établir entre les deux termes une relation d'équivalence ».

> *um fim provisório. Não de quem chega, ou de quem parte. Mas de alguém que apenas passa.* (*SS*, p. 243)

À notre grande surprise, l'ami imaginaire devient bien réel et met en pratique les enseignements transmis au vagabond lors de leur rencontre. Nous retrouvons l'association entre la solidarité fraternelle et criminelle, indiquée par l'expression familière *meu velho* (« mon pote » en français) utilisée par le vieil homme pour se référer à son ami. Ce faux ami s'avère en réalité un voleur ; mais le narrateur évite le conflit, tout comme l'écriture rawetienne évite l'engagement, ne restant fidèle qu'à sa force expressive, selon la théorie de Barthes : « Paradoxe du Neutre : pensée et pratique du non-conflit, il est contraint à l'assertion, au conflit, pour se faire entendre par la langue qui dramatise… comme s'il y avait dans la langue elle-même une force d'hystérie – ou d'hallucination affirmative »[233]. Langue et homme semblent donc se niveler par le bas ; l'abandon de leurs valeurs serait une étape nécessaire à un projet de désidentité visant à l'homme universel, contre toutes les illusions de supériorité créées par des groupes humains, que ce soit dans le domaine de la religion, de la société, de la littérature ou de l'histoire. En ce sens, selon les mots de Michel Mohrt, le vagabond s'affirme comme un *beatman* qui « s'oppose au *Square* (mot qui signifie à la fois le carré et l'honnête) (...) il a rejeté le mensonge social, il s'est enfui sur les routes d'Amérique, loin de l'Est industriel (...) possédé d'une « rage de vivre »[234]. Ainsi, la figure ancestrale de l'hébreu, le passeur, l'homme vertueux et vicieux à la fois dont le geste éthique fut celui de rompre avec Sumer et ses hommes qui se prenaient pour des dieux, se confond avec celle moderne du *beatman* rawetien. Dans la métaphore du désert ou de la *highway*, l'espace à perte de vue opère également la dilution des coordonnées temporelles. Les notions de passé et d'avenir perdent leur sens en faveur de l'intensité du moment du passage (*alguém que apenas*

[233]Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978), op. cit.*, p. 75.
[234] Michel Mohrt, préface de *Sur la route* de Jack Kerouac, Paris, Gallimard, 1960, p. 8-10.

passa), ce qui nous renvoie à l'image de l'animal artiste qui construit son art à travers un processus de territorialisation et déterritorialisation constant.

La désidentité de l'auteur serait donc un retour à l'homme élémentaire, libéré des arrogances et des vices de la société, ce qui s'avère un projet très ambitieux, car son péché originel, celui qui lui a donné accès à la connaissance, définit sa propre condition humaine. Ceci s'explique car « l'homme avant la chute, Adam, était doté d'une *volonté indifférente* (...) à partir du péché originel, la volonté discerne et divise », selon les mots de Pierre Jourde[235]. En ce sens, le corps, plus que tout autre indice dans le texte, révèle que le vagabond n'est pas complètement détaché de sa formation sociale de base. Il porte le stigmate de la faute humaine originelle qui a scindé l'homme à travers la sexualité. Sa haine somatisée est une « machine de guerre » autodestructrice qui le fait avancer tout en le réduisant à sa solitude car il n'arrive pas à créer de liens. De ce fait, son passage n'implique pas une transformation ontologique créée par l'ouverture à autrui : « l'esprit n'est vraiment dans son élément que face à face avec le monde auquel il se donne, qu'il délivre en même-temps qu'il est délivré par lui »[236], écrit M. Buber. Ainsi, l'incomplétude de sa réalisation amoureuse due aux stigmates de son passé est le signe d'un parcours personnel d'ouverture à l'horizontale sur l'étendue de l'espace, mais non à la verticale dans la profondeur de l'être. Nous consacrerons la deuxième partie de notre travail à ce sujet. Nous y analyserons la question de l'identité masculine et féminine et de l'homosexualité. L'image du passeur solitaire qui se promène parmi l'abjection de la vie urbaine, indifférent à la commisération humaine et divine, dans un monde vide de sens, apparaît dans le poème « *L'ovalle delle apparizioni* » du livre *Paranóia* de Roberto Piva, l'un des auteurs de la génération *beat* brésilienne qui possède un lyrisme très proche de celui de Samuel Rawet :

[235] Pierre Jourde, *Littérature et authenticité. Le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2005, p. 152.
[236] Martin Buber, *Je et Tu, op. cit.*, p. 85.

Eu queria ver as caras dos estranhos embaixadores da Bondade quando me
vissem passar entre as rosas de lama fermentando nas ruelas onde
a Morte é tal qual uma porrada
tilintam campainhas nas asas dos anjos que vão passar
tanto as cidades que percorrem como as cidades que abandonam estão vazias
(...)
nós provamos a esperança desesperada que acompanha cada gesto ritual
enquanto nossas tripas agonizam nos indefesos caules das hortênsias.[237]

Nous voyons ici, tout comme dans le texte rawetien, que le tourment qui fait avancer le passeur se réduit à un nihilisme : *Aceito o caminho da danação. (...) Pára junto a uma entrada de edifício maldizendo a brecha aberta no seu campo de ação pura, movimento. Se for preciso, nega-te mais uma vez ainda, talvez a tua afirmação seja esse destino de constante negação.* (*SS*, 216). À la fin, le passage du vagabond semble vide de sens, et sa haine ou son « espoir désespéré » sont inutiles. L'*habitus* du monde s'impose, retour incessant à l'identité originelle. La source commune qui unit les hommes s'affirme donc comme leur simple passage sur terre et leur essence vile, le côté animal qui est à la base de l'humain. Cette condition humaine élémentaire s'exprimerait par un protolangage dont la fonction communicative est exclue, ne restant que son pouvoir d'envoutement : *A terrível insinuação em seu mundo particular e animal do encantamento das palavras. O único, o grande argumento, por ele me humilham e me humilharam.* (*SS*, p. 216).

Nous opposerons à présent l'idéal de l'être humain universel de Samuel Rawet et son projet de désidentité à celui de l'être humain unique et de l'altérité chez Ilse Losa. Nous verrons chez la Portugaise la valorisation de la culture d'origine, de la mémoire et de la capacité expressive de la parole.

[237] Roberto Piva, *Paranóia*, São Paulo, Editora Massao Ohno, 1963, p. 95. Tpn.

I. B - L'israélisme chez Ilse Losa

Ilse Losa se rattache à ce qu'A. Neher appelle l'identité-antithèse de l'israélite complémentairement à l'identité-thèse de l'hébreu représentée par Samuel Rawet[238]. Ces concepts, comme nous l'avons étudié, proposent non pas une scission du groupe ni une classification binaire de ses membres selon leur conduite sociale et religieuse, mais la coexistence de deux positionnements par rapport au monde qui sont distincts, constitutifs et complémentaires. Pour A. Neher, « on ne peut pas être israélite sans être hébreu, mais l'Israélite est le passeur qui ne passe plus rien, c'est l'Hébreu lorsqu'il est seul entre les deux rives »[239]. En ce sens, L. Askénazi associe l'antériorité des Hébreux à l'intériorité israélite : « C'est en effet le cas particulier d'une existence où toute intériorité renvoie à une antériorité dans l'histoire »[240]. Le binôme antériorité et intériorité associé à l'hébraïsme et à l'israélisme trouve un écho dans la pensée d'A. Neher qui définit la dimension hébraïque comme horizontale et l'israélite comme verticale. Par rapport à ces images, en quoi se distinguerait donc la solitude chez Ilse Losa de celle de Samuel Rawet ? Comment le parcours éthique et erratique de l'Hébreu, représenté symboliquement dans l'œuvre de l'écrivain brésilien, contribue-t-il à forger le caractère des personnages de l'écrivain portugais ? A. Neher explique « qu'il manquait que l'Hébreu restât lui-même. Dans la poussée missionnaire et universaliste, la nostalgie peut naître en l'Hébreu d'accoster l'autre rive, de débarquer, de s'installer »[241]. La solitude chez Ilse Losa ne serait donc pas celle des marges, mais celle de l'insertion et de l'affirmation de l'altérité au sein d'une société majoritaire sans qu'il faille voir en cela un nouvel exil. L'œuvre de Ilse Losa nous parle de l'être humain qui, étant formé par l'expérience de rupture et de dispersion, veut se rallier aux siens, aux autres, à soi-même. Par son envie de bâtir un nouveau territoire, Agustina Bessa-Luís utilise un épisode de la Bible

[238] *Vd.* le concept d'« identité-thèse » et « identité-antithèse » d'André Neher, p. 15.
[239] André Neher, *L'identité juive, op. cit.*, p. 24.
[240] Léon Askénazi, *La parole et l'écrit II. Penser la vie juive aujourd'hui, op. cit.,* p. 98.
[241] André Neher, *L'identité juive, op. cit*, p. 23.

pour se référer à Ilse Losa : « elle endurcit les montagnes par sa force »[242]. Cette envie de s'établir en terre d'accueil en oubliant le passé n'a rien d'une action facilement réalisable. Car, pour cela, l'être humain doit affronter la peur de son semblable, d'où l'image de Jacob luttant contre l'Ange déguisé, comme le raconte A. Neher : « dans une nuit historique, alors que Jacob éprouve cette nostalgie de s'établir (...) l'Ange se présente. C'est la lutte avec l'Absolu et, dans cette nuit de Péniel, Jacob, d'Hébreu qu'il était de par la vertu d'Abraham, devient Israël »[243]. Ilse Losa, à travers ses narrateurs et/ou ses personnages, dépasse la barrière - sinon complètement, au moins en partie - de la peur du passé, sentiment à la fois étranger et familier. La parole circule dans son œuvre, même quand il s'agit de raconter le silence de ses personnages. Le tissu de sa narration est clair et fluide, nous entendons une voix qui a un message à transmettre. En ce sens, sa pensée s'accorde entièrement avec celle de M. Buber :

> Tu ne peux t'entendre à son sujet avec personne ; dans le tête-à-tête avec lui, tu es solitaire ; mais il t'enseigne à rencontrer autrui et à supporter la rencontre ; et par la faveur de ses apparitions, par la mélancolie de ses départs, il te conduit jusqu'au *Tu* à l'intérieur duquel se rencontrent les lignes pourtant parallèles de toute relation.[244]

Dans ce passage, M. Buber explique que l'expérience de la rencontre peut être accompagnée du sentiment de solitude et d'incommunicabilité. Ainsi, les personnages de Ilse Losa n'arrivent pas toujours à communiquer avec autrui. Néanmoins, c'est l'action d'aller vers l'autre et de répondre fraternellement à son hostilité, son indifférence ou son incompréhension qui permet leur croissance intérieure. En cens, l'idéal éthique présenté dans l'œuvre de l'écrivain se rapproche de celui de Primo Levi qui déclare : « je crois dans la raison et dans la

[242] Psaumes 65:6. Agustina Bessa-Luís, « Ilse », *in Jornal das Letras*, nº 8, Porto, 1/7/1988.
[243] André Neher, *L'identité juive, op. cit.*, p. 23.
[244] Martin Buber, *Je et Tu, op. cit.*, p. 65.

discussion comme instruments suprêmes de progrès »[245]. C'est pourquoi, lorsqu'elle est décédée, Ilse Losa a été appelée par Sérgio de Almeida « l'écrivain des affectes »[246].

L'apologie de l'altérité dans l'œuvre de Ilse Losa ne consiste pas à plaider pour l'identité juive ni pour la mémoire de la Shoah. Son œuvre porte également un regard sur la vie sociale et politique portugaise, incitant à la prise de parole contre toute forme de discrimination. Dans la chronique « *A Praça da Liberdade* », l'écrivain raconte :

> *Duas dezenas de anos depois encontrei-me em Paris com dois amigos exilados do Portugal de Salazar*. (...) *Pois é, Saudade, Heimwesh, Homesickness, Toská... soam diferentes, mas o conteúdo é o mesmo*. E não há déspota, nem que seja *Duce, Führer,* ou *Père-des-peuples*, que tenha alguma coisa a ver com isso.[247]

Nous voyons ici que Ilse Losa parle d'une oppression commune tout en préservant la spécificité de chaque peuple, ce qui peut être observé à travers l'utilisation de langues différentes pour exprimer la notion de mal du pays, ainsi que de la mention du nom du dictateur de chacune des nations considérées. L'écrivain met en valeur l'attachement nostalgique du sujet à son pays malgré la tyrannie qui l'a poussé à emprunter le chemin de l'exil. Ainsi, nous observerons que ses textes sont peuplés de personnages simples qui se détachent de l'amalgame indifférencié auquel la société les avait condamnés. Dans le système sociétal, elles passent inaperçues, même si elles sont une partie essentielle de sa construction. À l'encontre de Samuel Rawet, Ilse Losa ne revendique pas les marges ni l'exil. Son champ de bataille est vertical, à l'intérieur de son groupe identitaire ou d'accueil.

---

[245] Primo Levi, *Si c'est un homme*, Turin, Giulio Einaudi éditeur, 1976, p. 276.
[246] Sérgio de Almeida, « Ilse Losa, a Escritora dos Afectos faleceu Ontem, aos 92 anos », *in Jornal de Notícias*, Porto, 7/1/2006, p. 46. Tpn.
[247] Ilse Losa, « Na Praça da Liberdade », *in À Flor do Tempo*, Porto, Edições Afrontamento, 1997, p. 72. Les chroniques qui figurent dans cet ouvrage ont été sélectionnées par la petite-fille de l'écrivain, Ana, fille de Alexandra Losa, avec Marcela Torres, directrice de la maison d'Éditions Afrontamento, à l'époque. Il y a encore plusieurs chroniques de l'écrivain qui n'ont pas été publiées, conservées par Alexandra Losa, responsable des fonds de sa mère.

I. B. 1 – Le Dieu de l'alliance et « l'éclipse de Dieu »

M. Buber parle d'une « éclipse de Dieu »[248] pour se référer à l'époque où Dieu se cache et se tait tout en invitant l'homme à rétablir la communication interrompue. Nous voyons ici l'image de l'épisode tragique de la Shoah connu comme « le temps des ténèbres »[249], épithète qui nous renvoie à l'idée d'un écran entre le ciel et la terre cachant la lumière divine. Dans l'œuvre de Ilse Losa, cette épithète est constamment utilisée pour décrire l'événement tragique qui interrompt l'époque heureuse de la jeunesse des personnages où Dieu semblait en parfaite harmonie avec l'Homme : *E não há idade encerrada num ciclo iniciado nas trevas e terminado nas trevas. Sonhamos como se tivéssemos chegado à luz, vivêssemos na luz, regressássemos à luz* (*CD,* p. 202). Néanmoins, même après le désastre qui a provoqué des pertes irréparables, c'est la lumière sacrée qui s'impose grâce à la communication et à la rencontre entre les hommes. En ce sens, M. Buber dit que « la liberté créatrice nous revient dans notre participation à la création, à l'instar de notre propre existence (...). Il s'agit donc d'utiliser cette liberté avec vigueur »[250]. Selon le philosophe, c'est dans l'immanence humaine que nous devons chercher à faire renaître la lumière divine. En ce sens, Américo Oliveira Santos affirme que Ilse Losa mène « une aventure intérieure en quête d'identité et de racines dont la lumière est celle de la relation du moi avec le monde, avec autrui et avec sa propre écriture »[251]. L'exercice littéraire peut être compris ici comme un moyen de restituer, à travers un travail de mémoire, le temps heureux et les liens d'affection qui ont été engloutis par les ténèbres. L'écriture serait, d'après l'idéal bubérien, une forme de dialogue et de rencontre. La sacralisation du monde s'avère donc être une question fondamentale dans l'œuvre de l'écrivain pour qui Dieu n'est pas mort, mais juste « éclipsé ». Si, dans l'œuvre de Rawet, l'être humain prenait tyranniquement sa place vacante, face à la

[248] *Vd.* concept d'« éclipse de Dieu » de M. Buber, p. 42.
[249] Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, *op. cit.*, p. 214.
[250] Martin Buber, *Éclipse de Dieu, op. cit.*, p. 71.
[251] Américo de Oliveira Santos, préface de l'anthologie *Caminhos sem Destino*, *op. cit.*, p. 13. Tpn.

mort de Dieu, dans celle de Ilse Losa l'être humain rétablit la lumière divine en renouvelant son alliance avec le sacré. Quoique les sentiments de deuil et de solitude soient constamment présents dans son œuvre, le message final de ses textes n'a pas le goût amer de ceux qui ont tout perdu. Car c'est sur le contact avec autrui – passé et présent, en souvenirs et en présence – que les personnages de l'auteur s'appuient pour trouver des raisons de vivre. Dans ses récits, après une période noire, nous avons une phase où le personnage affronte ses mémoires et ses pensées, jusqu'à l'acceptation de la vie. Ilse Losa ne se restreint pas à la thématique de la Shoah. Elle traite de plusieurs petits épisodes de la vie quotidienne, dramatiques, ordinaires, joyeux, mais toujours précieux, car ils font partie de l'existence humaine. Chez elle, la vie s'impose toujours.

Le récit « *O Concerto* » (*HE*, 1950)[252] commence par une musique chantée par un personnage du passé de la narratrice, ce qui la renvoie « aux temps des ténèbres » : *Silenciosa a noite, as vielas dormem!... ». A voz volumosa e quente, vinda de alguma terra longínqua, a fascinação insondável da canção trazem-me Peter à memória*. (*CD*, p. 21). Grâce à son pouvoir mnésique, l'esprit de la narratrice s'attache à cette chanson de Schubert[253], ce qui opère un déplacement temporel (vers le passé) et spatial (vers la terre natale) de l'action. Dans le premier chapitre de son livre *La mémoire collective*, M. Halbwachs traite du rapport entre la musique et la mémoire collective. La pensée bergsonienne accepte la théorie physiologique de la mémoire et explique par la mémoire individuelle, et par elle seule, l'appel de la mémoire sonore : « le souvenir (...) représente précisément le point d'intersection entre l'esprit et la matière (...). Qu'il y ait solidarité entre l'état de conscience et le cerveau, c'est incontestable »[254]. Néanmoins, M. Halbwachs défend l'idée que la mémoire collective a un rôle fondamental pour la conservation du souvenir musical. Selon lui, « la musique est le seul art

[252] Nous utiliserons désormais le sigle de l'ouvrage suivi de la date correspondante pour faire référence à la première publication du texte en livre.
[253] Sur la place de la musique dans la vie de Ilse Losa, regarder l'entretien avec Alexandra Losa dans l'annexe I, p. IX.
[254] Henri Bergson, *Matière et Mémoire, op. cit.*, p. 5,4.

(...) qui ne se rattache à rien qui demeure, et pour la ressaisir il faut la recréer sans cesse. (...) il n'est possible de retenir une masse de souvenirs (...) qu'à condition de mettre en œuvre toutes les ressources de la mémoire collective »[255]. D'ailleurs, la narratrice se rappelle la chanson à travers la voix d'une amie, Frau Kahn, la mère de Peter, ce qui corrobore l'idée que c'est grâce à la vie en collectivité que les souvenirs sonores sont préservés, comme l'explique M. Halbwachs :

> lorsqu'il s'agit de la voix humaine (...) notre attention se porte non plus sur les mots eux-mêmes, mais sur le timbre, sur l'intonation et l'accent. (...) Ainsi nous nous reporterons à un certain nombre d'idées qui nous sont familières, idées et réflexions accompagnées d'images : figure de nos parents, de nos amis, mais aussi figures qui représentent à nos yeux la douceur, la tendresse, la sécheresse, la méchanceté, l'aigreur, la dissimulation.[256]

La voix de Frau Kahn, associée à la jeunesse heureuse du personnage, est décrite comme volumineuse et chaude, comme si elle palliait une perte. Quoique le mot « silence » dans les paroles de la chanson fasse allusion à la mort tragique de Peter et de toutes les victimes de l'horreur nazie, cette chanson fait renaître un passé voué à l'oubli. La narratrice, à l'image de l'auteur, répond à un devoir de mémoire, prêtant sa voix pour raconter l'histoire des personnages de son passé et du monde qui les a rendus muets. Ainsi, le récit est entièrement consacré à la vie de ces personnes éteintes :

> *Quando cheguei a conhecê-lo andava pelos vinte e poucos anos. A mãe, Frau Kahn, era dona de uma lojinha de quinquilharias num bairro pobre no centro da cidade (...) tanto as duas travessas vermelhas com que enfeitava o cabelo grisalho como as argolas de ouro que trazia nos lóbulos das orelhas confirmavam o conceito popular de que as judias tinham gosto em se arrebicarem à moda das ciganas.* (*CD*, p. 21)

[255] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective, op. cit.*, p. 50.
[256] *Ibid.*, p. 20.

Dans ce passage, nous n'avons pas d'homonymie attestant l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage, comme le réclame P. Lejeune pour le genre autobiographique : « c'est dans le *nom propre*, que personne et discours s'articulent »[257]. Cependant, nous y trouvons des indices autobiographiques qui nous renvoient à un récit des souvenirs. Car nous avons un texte rétrospectif à la première personne et des indices spatio-temporels qui nous rappellent l'origine juive de l'auteur, ainsi que son enfance en Allemagne. D'ailleurs, plus loin dans le conte, nous verrons qu'il s'agit d'une voix narrative féminine. Or, si nous prenons en compte le fait que la narratrice n'est pas ici l'héroïne de l'histoire mais un personnage secondaire, un complice, le récit se rapprocherait plus d'un témoignage que d'une autobiographie. En ce sens, Jean-François Chiantaretto distingue ces deux genres de la façon suivante : « tout l'enjeu pour le témoin est de solliciter d'abord l'écoute de son lecteur, alors que l'autobiographie tend à solliciter d'abord, voire exclusivement, le regard »[258]. Dans l'œuvre de Ilse Losa, à travers le travail de mémoire, le fictionnel et le factuel se confondent. En ce sens, l'air qui ouvre le récit, chanté par Frau Kahn, fonctionne comme un appel adressé à la narratrice pour qu'elle assume son rôle de témoin, sollicitant l'écoute du lecteur.

Dans ce passage, les Juifs sont rapprochés des Gitans car ces deux groupes minoritaires ont été victimes de la Shoah. En ce sens, le texte crée un espace paratopique où l'auteur peut lui aussi affirmer son altérité en terre d'accueil. La figure de Frau Kahn constitue « l'embrayeur paratopique central », d'après le concept de D. Maingueneau[259], car elle cumule l'identité sociale, en tant que femme, et ethnique, en tant que juive. La valorisation du rôle des femmes dans l'histoire est une préoccupation récurrente dans l'œuvre de Ilse Losa.

[257] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique, op. cit.*, p. 22.
[258] Jean-François Chiantaretto, *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?, op. cit.*, p. 13.
[259] Embrayage paratopique : « l'embrayage linguistique, on le sait, s'inscrit dans l'énoncé sa relation à la situation d'énonciation. Il mobilise à la fois des éléments (les embrayeurs, traduit de l'anglais « *shifter* », utilisé par Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963) qui participent à la fois de la langue et du monde, qui tout en restant des signes linguistiques prennent leur valeur à travers l'événement énonciatif qui les porte. Dans ce qu'on pourrait appeler *embrayage paratopique*, on a affaire à des éléments variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation, op. cit.,* p. 95-96.

En ce sens, M. Perrot affirme que l'histoire des femmes « n'a pas toujours existé. Du moins au sens collectif du terme : pas seulement des biographies, des vies des femmes, dans leur ensemble, et dans la longue durée. »[260]. De même, dans son étude de l'œuvre de Ilse Losa, Ana Isabel Marques explique :

> les femmes ont un rôle fondamental dans la famille, souvent responsables de son soutien matériel et spirituel. Elles se sentent donc poussées à transmettre aux générations futures non plus l'Histoire de grandes batailles, mais celles des défaites et des victoires d'un quotidien qui n'est pas toujours facile[261].

Ainsi, nous pouvons prévoir l'importance du personnage de Frau Kahn dans la lutte menée contre la propagation du nazisme. De ce fait, sa description physique contient des informations essentielles à la construction symbolique du récit : ses « barrettes rouges », fondamentalement, constituent un élément prégnant qui réapparaitra à la fin du texte. Ce qu'il nous intéresse d'analyser ici, c'est la contribution de ce personnage, en tant qu'alter-ego de la narratrice, à la diffusion de la mémoire collective juive. Dans la deuxième partie de notre travail entièrement dédiée à la question du genre, nous étudierons les images des femmes dans l'œuvre de Ilse Losa. Enfin, dans notre troisième partie, nous mettrons en lumière la place des femmes dans le discours de construction de l'identité portugaise et la contribution de la réfugiée à briser le modèle d'une identité nationale essentialiste.

Dans le passage suivant, nous voyons la complicité féminine qui s'établit entre la narratrice, encore jeune fille, et Frau Kahn, une dame plus âgée. Celle-ci, en tant que propriétaire d'un magasin de couture, offre métaphoriquement la matière pour le travail littéraire de la narratrice :

---

[260] Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, Paris Seuil, 2006, p. 11.
[261] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e Alteridade na Escrita de Ilse Losa*, *op. cit.*, p.21. Tpn.

> *Eu costumava comprar-lhe miudezas como agulhas, botões, linhas e coisas do género (...) Sempre que não havia outros fregueses, conversávamos as duas. Decerto ela apercebia-se da minha solidão na cidade gigantesca e, por isso, estimulava-me a falar da família na província distante. E eu aderia gratamente àquela mulher, da qual se desprendia calor maternal e uma rara graça feminina, e cujo dote de escutar se igualava ao de comunicar, como se igualam o saber-dar ao saber-aceitar.* (*CD*, p. 22)

Nous pouvons associer ici la figure de la narratrice à l'image mythologique de Pénélope chez qui l'action de coudre construit métaphoriquement le tissu de la narration de l'*Odyssée*, constitué des aventures d'Ulysse de son départ à son retour à Ithaque. La revendication d'une histoire produite par les femmes nous paraît donc évidente. En outre, c'est Frau Kahn qui sert de modèle symbolique d'aède. Douée d'un réel talent de communication, cette vieille dame assume au premier degré le rôle de témoin de la Shoah. La narratrice prend ensuite le relais en réponse au devoir de mémoire du groupe. Si, à travers ces indices textuels, nous avons déjà une idée du rôle de Frau Kahn et de celui de la narratrice homodiégétique, ce n'est que dans le passage suivant que nous faisons la connaissance de son fils, Peter. En tant que pianiste, c'est lui qui construit la scénographie[262] du récit :

> *Peter aprendera a tocar piano de pequeno (...) o professor o considerava um aluno fora de série (...) aceitara um emprego avesso a seu gosto para pagar as lições de música. (...) Em pé, junto do piano, Erika, alta loira e corajosa nesse tempo de rigorosa seleção racista. Recordo que me julgava fora do grupo, convidada de ocasião, forasteira. Mas a partir daquela noite comecei a sentir-me familiar* (*CD*, p. 22).

Nous pouvons constater ici quelques-unes des préoccupations idéologiques présentes dans l'œuvre de Ilse Losa. D'abord, l'existence de couples mixtes et l'éloge du courage de quelques *goys* qui ont risqué leur vie par amour. Ensuite, l'existence du sentiment d'étrangeté au sein même du groupe identitaire, contre la réduction de cette problématique aux rapports

[262] *Vd.* concept de « scénographie » de D. Maingueneau, p. 102.

entre natifs et exilés. Enfin, la mise en valeur de la convivialité humaine autour de l'art, des questions communautaires et familiales. L'enfance et la jeunesse, associées à la terre natale, sont des périodes spécialement valorisées. Quoique le mal menace l'harmonie entre les Hommes, signe de l'éclipse du Dieu bubérien, chaque individu doit assumer l'engagement éthique de rétablir les liens rompus :

> *Encaminhando-me em direção à casa de Frau Kahn, vi com horror os fardados, de cruz gamada no braço, diante de lojas de portas cerradas e com um J descomunal pintado sobre os vidros das montras. Era o dia do "grande boicote". Também na montrazinha insignificante de Frau Kahn se destacava aquela letra. (...)Uma algazarra de vozes fez-nos correr à janela. As sentinelas, de capacete em punho, estavam a altercar com Peter, que lhes respondia exaltado. (...) Quando Peter entrou, ofegante e irritado pela humilhação, entreolhamo-nos num entendimento mútuo. Depois incitámo-lo a vestir o fato escuro para o concerto.* (*CD*, p. 24)

Nous voyons ici, tout comme dans le texte rawetien, l'utilisation du langage comme instrument de domination du groupe hégémonique. La réduction du mot « Juif » à la lettre « J » représente l'anéantissement de la communauté, dépourvue de nomination, et la réduction de l'individualité de chaque Juif à une même désignation infâme. D'ailleurs, l'adjectif *descomunal* associé à la lettre « J », signifiant en portugais anormal et immense, est une marque symbolique de l'exclusion brutale dont le Juifs ont été victimes. La vitrine du magasin de Frau Kahn, décrite à l'aide du diminutif (*montrazinha)*, dénote la fragilité de ce personnage en tant qu'appartenant à une minorité ethnique, face au pouvoir nazi. Cláudia Ninhos explique que « mis en place le 1er avril 1933, le boycotte des magasins juifs a été préparé avec un mois d'avance par le biais d'une propagande intense dans le journal antisémite *Der Stürmer* (...). Dans ce journal, plusieurs *cartoons* et articles ont été publiés, blasphémant les Juifs »[263]. L'image des uniformes et des casques militaires renforce cette oppression. En plus,

[263] Cláudia Ninhos, « A Alemanha nacional-socialista », *in* Irene Flunser Pimentel et Cláudia Ninhos, *Salazar, Portugal e o Holocausto*, Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2013, p. 42. Tpn.

l'amalgame des voix corrobore l'idée d'annulation d'altérité. Toutes ces images d'homogénéité nous renvoient à la pensée de M. Eliade selon qui, « pour l'expérience profane, l'espace est homogène et neutre (...) toute *vraie* orientation disparaît, car le « point fixe » ne jouit plus d'un statut ontologique unique »[264]. Le temps profane se manifeste donc à travers la dépersonnalisation humaine et l'homogénéisation des espaces, annulant toute exaltation du sacré dans la vie juive. Cependant, les personnages du récit unissent leur esprit dans la lutte contre ce pouvoir oppresseur qui homogénéise les différences. Dans un geste de complicité féminine (*entreolhamo-nos num entendimento mútuo*), la narratrice et Frau Kahn comprennent l'arrivée du « temps des ténèbres ». Ceci est indiqué par la couleur noire du costume de Peter, son habit mortuaire, dans le passage suivant :

> *incitámo-lo a vestir o fato escuro para o concerto. (...) Peter propôs-lhe ensaiarem mais uma vez a canção de Schubert, « Silenciosa a noite... ». Mas não teríamos o prazer de lha ouvir, naquela hora nem nunca mais. (...)*
>
> *As duas sentinelas entraram com mais outro fardado (...) Depois um dos homens ordenou em tom de comando militar:*
>
> *- Vamos seu tratante! (...)*
>
> *Os olhos de Peter procuraram os nossos, em busca de amparo (...)*
>
> *- Tenho que dar um concerto. Esta noite. Não posso faltar. (...)*
>
> *- O concerto! – gritou Frau Kahn, e pôs-se em frente à porta. – O Círculo de Música conta com o meu filho! (...)*
>
> *- No sítio para onde o levarmos, não lhe faltarão ocasiões para dar concertos! – respondeu o homem, e soltou uma gargalhada de escárnio. (...)*
>
> *Uma das travessinhas desprendeu do cabelo e foi parar rente às músicas que Peter deixara cair (...) abandonada sobre o tapete cinzento onde ressaltava como uma mancha de sangue.*
>
> *No silêncio tumular, como vinda de longa distância, a voz de Frau Kahn irrompeu pra anunciar a derrocada:*
>
> *- « Silenciosa a noite... ». Era isto que ele ia cantar no concerto...* (*CD*, p. 24-25)

[264] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane, op. cit.*, p. 26, 27.

Dans ce passage, l'engagement de Peter et de Frau Kahn envers leur communauté acquiert une dimension plus importante que leur propre vie. La force de l'identité juive s'exprime très clairement dans leur geste. En prenant la place de son fils dans le concert, Frau Kahn se montre une vraie mère juive jouant son rôle de gardienne de la mémoire collective du groupe[265], d'où sa préoccupation du cercle des musiciens qui comptait sur son fils pour la réalisation du concert (*círculo de música*). En ce sens, L. Askénazi explique qu'à la différence de celle d'autres groupes humains, l'histoire des Juifs ne fait pas partie du passé et ne doit pas être cherchée chez « l'autre » ; « elle est en effet accessible à nous-même, collectivement en tout cas, et par le biais des personnes qui sont les porteurs de cette tradition »[266]. La barrette de la mère tombée par terre telle d'une goutte de sang représente l'accomplissement de sa fonction de gardienne de l'identité juive jusqu'à la fin. Tout comme dans le conte « *O Profeta* » de Samuel Rawet, nous voyons ici l'image diabolique du rire associé au pouvoir néfaste. La puissance tyrannique s'oppose au silence qu'elle exige d'autrui. Néanmoins, la mère, au niveau de l'action, et la narratrice, au niveau narratif, font circuler la parole du groupe vouée au silence. Si, dans l'œuvre de Samuel Rawet, les groupes hégémoniques avaient le contrôle du verbe divin, chez Ilse Losa, le groupe minoritaire crée un lien de solidarité constitué par un appel au secours qui provoque la réponse du narrateur. Nous avons donc ici un récit spéculaire, selon la définition de L. Dällenbach : « un rapport de rapports, la relation du narrateur *N* à son récit *R*, étant homologique à celle du personnage *n* à son récit *r* »[267]. Ainsi, les deux instances – la narratrice et Frau Kahn - reproduisent la chanson de Schubert que Peter n'a pu chanter. Suscitant l'écoute comme la parole, le récit crée une trace mnésique pour la mémoire collective juive qui s'oppose au projet nazi de destruction de la

[265] « Mère (Droits et responsabilités) : un enfant n'est juif que si sa mère est juive. Ainsi, en cas de mariage entre un Juif et une non-Juive, les enfants de sont pas considérés comme Juifs (*Qid* 3, 12). […] Même si, légalement, la femme est exempte du devoir d'éduquer ses enfants, c'est elle qui, dans la pratique, tient dans la famille le rôle prépondérant et qui a une grande influence sur ses enfants, tandis que son mari a une position plus lointaine. L'importance de la mère dans le judaïsme s'exprime aussi par le proverbe : « Dieu ne pouvant pas être partout, il a créé les mères ». Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, *op. cit.*, p. 659.
[266] Léon Askénazi, *La parole et l'écrit II. Penser la vie juive aujourd'hui.*, *op. cit.*, p. 136-137.
[267] Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, op. cit.,* p. 30.

parole. En ce sens, nous pouvons voir dans ce texte un « dialogisme », selon la définition de Bakhtine : « la voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. (...) La culture est composée des discours que retient la mémoire collective (...), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer »[268]. La complicité de la narratrice et de Frau Kahn dépasse ainsi l'espace clos du texte, faisant circuler la chanson de Schubert, la voix de Peter et la mémoire collective juive à chaque lecture, du début à la fin du récit.

Paru dans le même ouvrage, en 1950, et devenu quelques ans après, en 1979, le titre d'un recueil de contes, « *O Barco Afundado* » commence également avec une image sonore. Dans ce récit, l'allitération de la consonne « m » pour décrire le son répétitif de la mer peut être associée à un murmure qui arrache le narrateur autodiégétique à sa vie présente, le renvoyant aux souvenirs d'un passé tragique :

> *A vastidão era melancolia, o marulhar monotonia. As ondas vinham brancas. Desfaziam-se na areia… E o marulhar, sempre o mesmo marulhar, a areia ardente, o sol impiedoso. (...) Os olhos postos nelas, que vinham brancas, sempre brancas, esperava... Mas apenas traziam o passado. E surge o barco. O barco se afundara há poucos dias, conforme noticiaram os jornais, a rádio, a televisão. Mas agora ali estava; velho, sujo, e contudo impondo respeito. (CD,* p. 27*)*

Nous n'avons pas ici de passage direct de la terre d'exil à la terre natale, ni de retour immédiat à la jeunesse du narrateur, comme dans le conte « *O Concerto* », mais la création d'un espace « d'entre-deux », d'après le concept psychanalytique de D. Sibony[269]. Ainsi, la mer, représentée par le symbole du bateau, fonctionne comme un chronotope de la vie du narrateur. En tant que lieu de transition entre les deux phases de son existence, la mer offre la matière symbolique pour un travail psychanalytique de mémoire, comme l'expliquent J. Chevalier et

[268] Mikhaïl Bakhtine, *Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.8.
[269] *Vd.* concept d' « entre-deux » de D. Sibony, p. 79.

A. Gheerbrant : « tout sort de la mer et tout y retourne : lieu de naissances, de transformations et de renaissances. (...) Mais des monstres surgissent de ses profondeurs : l'image du subconscient »[270]. L'image des vagues dans leur mouvement incessant entre la profondeur de l'océan et le sable s'associe à la plongée du narrateur dans son inconscient et aux traumatismes qu'il doit affronter sur ce parcours. La couleur blanche, tantôt absence, tantôt somme des couleurs, révèle un sentiment de manque, mais en même temps la présence constante de tous ceux qui ont disparu. L'épave du bateau, telle un cadavre, signale l'urgence de faire revivre une histoire ancienne perçue comme sale, mais qui inspire le respect (*agora ali estava; velho, sujo, e contudo impondo respeito)*. Le narrateur affronte donc ces traumatismes afin d'accomplir son devoir de mémoire.

L'emploi de verbes au présent dans la description mnésique de la vie sur le bateau subvertit la notion de réel, s'opposant à l'énoncé qui raconte le naufrage de l'embarcation, écrit au passé : *o barco se afundara há poucos dias, conforme noticiaram os jornais, a rádio, a televisão*. La mémoire semble donc acquérir un sens de vérité plus fort que la réalité historique, car le bateau navigue toujours, contrairement à l'information que les médias avaient diffusée :

> *No convés, a rapariga loira, de camisola amarela, com o estudante de cabelo negro, ambos debruçados sobre a amurada.*
>
> *- Estamos quase a acostar. Tu desembarcas, não te volto a ver.*
>
> *- Vamos escrever-nos.*
>
> *Sombria, a voz dela.*
>
> *- Se me deixassem desembarcar contigo... Maldito mundo dos "vistos". Por que é que nos dificultam tudo? Antes nunca te tivesse encontrado.*
>
> *Ele toma-lhe as mãos, e a dor que lhe vejo nos olhos faz-me estremecer.*
>
> *Os dois velhos, encostados nas cadeiras de repouso, já devem ter morrido. Mas agora entreolham-se como crianças assustadas. (...) Uma mulher geme:*
>
> *- Destesto viajar de barco.*

[270] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 623.

> *- Tenha um pouco de paciência – diz a velha. – Lembre-se das coisas piores que temos passado.*
>
> *Ao ouvir estas palavras vem-me à mente que aquele casal de velhos não sabe para onde lhe destarraram a filha e a neta, e que a mulher queixosa perdera o marido, a quem fizeram arrancar ervas com os dentes, para o levarem depois, meio morto, para um dos temidos campos da morte.* (*CD*, p. 28)

Le conte « *O Concerto* » présentait une stratégie narrative plus conventionnelle, car les souvenirs de la narratrice étaient racontés au passé, tandis que son énonciation était marquée par le présent. Nous voyons ici une inversion de ces temps verbaux afin de mettre en valeur le temps sacré de la vie avant les nazis, en opposition au temps profane de l'histoire tragique de la Shoah. Dans le bateau, les personnages anéantis acquièrent à nouveau un corps et une histoire. En revanche, la nouvelle du naufrage du bateau est racontée au passé. En outre, nous entendons leur voix au discours direct, ce qui révèle la préoccupation de l'auteur de donner une voix à ceux qui n'ont pas pu s'exprimer. Ceci rejoint de nouveau Primo Levi qui explique que le souvenir de la Shoah est un devoir pour les ex-prisonniers politiques, ou pour les individus qui possèdent une forte conviction religieuse ou une forte conscience morale, ce qui est le cas de Ilse Losa : « eux ne veulent pas oublier, et surtout ne veulent pas que le monde oublie, car ils ont compris que leur existence avait un sens et que les Lager n'ont pas été un accident, un imprévu de l'Histoire »[271]. Nous voyons ainsi renaître le bateau fantôme où les personnages, jeunes et vieux, partagent leurs angoisses et leurs espoirs. À l'écoute de toutes ces voix hantées, le narrateur se met dans une position extra et intradiégétique, entre un narrateur hétérodiégétique, observateur et omniscient, et un narrateur homodiégétique, personnage secondaire, complice des autres personnages. Cet usage de la voix narrative dessine magistralement l'image du témoin. Ainsi, le dialogue entre les personnages éteints et le narrateur s'oppose à l'idée structuraliste d'un texte clos. Bakhtine écrit à ce propos :

[271] Primo Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 293.

« Contre l'enfermement dans le texte. (...) Une formalisation et une dépersonnalisation conséquentes : tous les rapports ont un caractère logique (au sens large du mot). Alors que, moi, j'entends partout des *voix,* et des rapports dialogiques entre elles »[272]. Dans les textes de Ilse Losa, les narrateurs dialoguent sans cesse avec des êtres issus de leur passé, ce qui brise la logique spatiotemporelle structuraliste. D'ailleurs, la structure spéculaire du récit est l'acte ultime contre l'enfermement dans le texte. En outre, le narrateur ne se limite pas à entendre les personnages, mais les voit et les sent. Le dialogisme du texte va au-delà de la simple transmission de messages ; il dénote le pouvoir illocutoire de l'action verbale, d'après le concept de John Langshaw Austin : « il s'agit d'un acte effectué en disant quelque chose, par opposition à l'acte de dire quelque chose »[273]. Quand la vieille dame s'adresse à la veuve (*Lembre-se das coisas piores*), cela produit chez le narrateur omniscient le souvenir de la vie antérieure de son personnage. Nous pouvons voir ici une symbiose totale entre le narrateur et les personnages, c'est-à-dire un courant de pensée, d'après les termes de M. Halbwachs : « Un « courant de pensée » sociale est d'ordinaire aussi invisible que l'atmosphère que nous respirons. On ne reconnaît son existence dans la vie normale que quand on lui résiste »[274]. Ainsi, la séparation des couples et de la famille, la question des visas pour les réfugiés, document qui les rendait visibles socialement (d'où le jeu de mot en portugais entre vu et visa, les deux termes homophones *visto*), ainsi que l'image des camps d'extermination constituent des souvenirs constamment évoqués par la mémoire collective juive, malgré la résistance de quelques membres du groupe.

Dans le prochain passage cité, nous entendons une langue étrangère qui signale l'altérité au sein du bateau. La différence linguistique n'empêche pas la communication humaine. Ilse Losa offre ici non pas l'image d'une Tour de Babel, mais celle d'une grande

[272] Mikhaïl Bakhtine, *Le principe dialogique*, *op. cit.*, p. 38.
[273] John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 113.
[274] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective, op. cit.*, p. 70.

arche de Noé où juste quelques individus plus chanceux ont pu échapper au déluge symbolique de la Shoah ; mais beaucoup d'entre eux n'échapperont pas au naufrage réel :

- *Nice hair you have.*
- *Oh danke. Oh thank you.*
  Querem entender-se. Ele é invejado por ser inglês, por ter passaporte sem restrições, por viajar em serviço. E ainda por, depois, regressar à casa. Está enamorado da rapariga ruiva – vê-se bem (...)
  Esta paixão terá morrido com o fim da viagem?
  Desço. Cabines abertas, cabines fechadas. (...) Torno a subir ao convés, desta vez para o lado da popa. Lá vejo o homem odiado, de porte rígido, feições duras e braços arrogantement cruzados sobre o peito. Depreza os fugitivos, faz-lhes sentir que ainda não estão livres. (*CD*, p. 21)

Nous pouvons voir clairement dans la première partie de ce passage l'idéal bubérien du dialogue et de la rencontre, car, malgré la différence linguistique et sociale, dans un contexte de guerre, les êtres se rapprochent à travers la parole et l'amour. Par rapport à la voix narrative, nous avons ici la confirmation du rôle du narrateur en tant que personnage secondaire de la diégèse, car il se promène sur le bateau. La question qu'il se pose sur l'avenir du couple mixte a une teneur métaphysique car nous ne savons pas si la fin du voyage est l'arrivée du bateau au port ou son naufrage. Nous voyons ici le symbole du bateau associé à celui de la barque de Caron : « le naufrage suggère l'idée d'un châtiment (...) la barque de Caron va toujours aux enfers. Il n'y a pas de nautonier du bonheur »[275], comme l'écrivent J. Chevalier et A. Gheerbrant. En ce sens, la mort est incarnée par un nazi placé à la poupe du bateau qui guiderait tel Caron les passagers à leur fin tragique. Son portrait physique s'accorde avec son portrait moral, ce qui nous renvoie à la triade platonicienne beau-vrai-bien, idée travaillée dans l'œuvre de quelques écrivains romantiques dont Chateaubriand, comme l'explique Michel Brix : « Chateaubriand utilise les notions platoniciennes du Beau et du Bien

[275] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 109.

pour prouver les dogmes de la foi chrétienne »[276]. Le profond sentiment du sacré présent dans l'œuvre de Ilse Losa, quoiqu'il ne soit pas directement lié à la religion, possède bien des allures romantiques. En tant que créateur, Dieu a façonnée la nature et les êtres humains à l'image de son âme juste et sensible. Ainsi, dans l'œuvre de l'écrivain portugais, la petite taille, la silhouette élancée et les traits délicats sont des caractéristiques associées aux personnages qui gardent leurs valeurs morales et leur sens de la justice. Par opposition, comme nous le voyons dans la description du corps de l'agent nazi dans le bateau, la grande taille, la silhouette carrée et les traits plus accentués sont associés aux personnages nazis, adeptes du régime salazariste et/ou porteurs des vices de la société bourgeoise. À ces caractéristiques s'ajoute encore l'opposition entre la rigueur et l'homogénéité d'une part, associées à l'idéal classique et aux régimes totalitaires, et la souplesse et l'hétérogénéité d'autre part, associées à la pensée libertaire romantique. En outre, dans ces deux premiers contes que nous étudions, le sentiment national et la nostalgie, l'éloge de la femme, de l'amour et de la jeunesse sont des sentiments romantiques très présents. Dans nos prochaines analyses, la thématique de la nature (les animaux, les saisons et la nuit) et l'éloge de l'enfance seront des caractéristiques romantiques sur lesquelles nous allons travailler.

Dans le passage suivant, nous voyons le bateau qui accoste finalement. Le narrateur abandonne ses souvenirs et redescend sur terre :

> *A rapariga loira tem lágrimas nos olhos. (...)*
>
> *Apenas o homem que encarna a força brutal observa a cena de despedida com sorriso de escárnio. (...) o barco ficou atrás como um palácio festivamente iluminado na noite marítima, que encobre com piedade a sua decadência.*
>
> *A água bate, como em alegre brincadeira, contra o costado. Estranho silêncio.*
>
> *De repente um grito agudo:*
>
> *- Anna!*

[276] Michel Brix, *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Bruxelles, Société des Études Classiques, 1999, p. 35.

> *Estremeci. As ondas vinham brancas, sempre brancas. Desfaziam-se na areia escaldante sob o sol impiedoso. O vagar melancólico, o marulhar monótono.*
>
> *Esse barco, de onde, agora mesmo, ouvi o grito, afundara-se há dias, conforme noticiaram os jornais, a rádio, a televisão.* (*CD*, p. 31)

Nous voyons dans cette scène de nouveau le coté satanique du rire dont le pouvoir néfaste est ici élargi au sourire de l'agent nazi. Reprenons la pensée de Baudelaire : « Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité »[277]. L'agent nazi exprime à travers son sourire la faiblesse humaine de l'homme qui se croit supérieur aux autres. Ilse Losa, dans sa vision sacrée du monde, souhaite dévoiler l'inutilité de la prétention humaine contre les forces de la nature. C'est pourquoi, à la fin du conte, l'image des vagues s'impose à celle du bateau, symbole de l'illusion humaine de la maîtrise du destin (*um palácio festivamente iluminado na noite marítima, que encobre com piedade a sua decadência*). En ce sens, Deleuze et Guattari parlent de la difficulté pour l'homme de mener son combat contre l'effet « tourbillonnaire » de la mer : « la mer comme un espace lisse est bien un problème pour la machine de guerre (...) la tâche d'occuper un espace ouvert, avec un mouvement tourbillonnaire dont l'effet peut surgir en n'importe quel point »[278]. Consciente de la puissance imprévisible de la mer, la « machine de guerre » du narrateur, c'est-à-dire son devoir de mémoire, ne prétend pas vaincre cet espace. Au contraire, il montre que le geste d'affronter le passé pour métamorphoser le présent accompagne le mouvement cyclique de la mer. Son but n'est pas de faire accoster le bateau, mais de le faire naviguer pour toujours. D'ailleurs, la mer est souvent dans la Bible le symbole de l'hostilité de Dieu, comme dans l'épisode de l'arche de Noé. En ce sens, par son geste de faire naviguer le bateau naufragé, le narrateur exprime son désir de se rallier à Dieu. C'est le courant de mémoire collective, réponse à un appel de secours, existant ou imaginaire comme le cri à la

[277] Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 17.
[278] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 449.

fin de récit, qui ressuscite le temps sacré des souvenirs contre le temps profane de l'histoire représenté par les médias : *os jornais, o rádio, a televisão*. Philippe Mesnard dit que le poète doit « métamorphoser le cri en poème tout en le faisant entendre » et que le lecteur doit « retrouver la voix dans le cri »[279]. Ainsi, à travers la littérature, Ilse Losa restitue métaphoriquement la parole à tous les êtres qui ont souffert en silence, comme nous pouvons l'observer dans ce récit. En ce sens, M. Eliade explique que « lorsqu'aucun signe (du sacré) ne se manifeste dans les alentours on le *provoque* (...) ayant comme but immédiat l'*orientation* dans l'homogénéité de l'espace »[280]. Ainsi, le dialogisme présent dans la diégèse et incarné par la structure du texte, récit réflexif, provoque une *evocatio* afin de ressusciter la mémoire des êtres anéantis.

I. B. 2 – Être installé : communication et demeure humaine

« *O Poema* » (*EO*, 1964) parle de la tentative de la narratrice autodiégétique, victime de la Shoah, de partager son expérience en terre d'accueil à travers la littérature :

> *Um dia escrevi um poema com o título Auschwitz. Título mais convencional. Reconheço-o. Reconheço-o agora. Mas naquela altura estava obsecada, supunha-o um título imorredouro.*
>
> *Aliás, o poema tinha-me saído das entranhas. Querem crer que até chorei ao escrevê-lo? É uma vergonha isto de chorar por coisas que nascem já caducas, que o vento leva depressa para o reino do esquecimento. Mas digam-me: o que se há de fazer? Deixar de dizer? Deixar de protestar? Não estou pelos ajustes!* (*CD*, p. 187)

Nous pouvons observer ici une remarquable ouverture d'esprit de la narratrice, car elle arrive

[279] Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007, p. 202.
[280] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 30-31.

à traiter de façon dérisoire un sujet qu'elle-même reconnaît être très lourd. D'ailleurs, il s'agit d'un poème, genre que Ilse Losa a très peu pratiqué, déclarant « qu'elle ne pouvait écrire des poèmes que dans sa langue maternelle »[281]. Le texte en vers, de par sa force de condensation lyrique, semble exiger un travail intérieur profond, ce qui expliquerait cette phrase : *o poema tinha-me saído das entranhas*. Cependant, Auschwitz, qui était auparavant un sujet lyrique par excellence, a perdu sa force poétique pour la narratrice-écrivain. Ce changement de regard par rapport à ses anciennes convictions peut être interprété à la lumière de la notion de « pseudo-témoin » développée par G. Agamben : « les engloutis n'ont rien à dire (...) qui se charge de témoigner pour eux sait qu'il devra témoigner de l'impossibilité de témoigner. Or voilà qui altère irrémédiablement la valeur du témoignage, et oblige à chercher son sens dans une zone inattendue. »[282].

Dans son rôle de « pseudo-témoin », la narratrice-écrivain réalise un exercice de construction discursive qui l'éloigne de l'authenticité des faits vécus, tout en la rapprochant de la création littéraire. Il s'agit d'un travail d'autant plus difficile qu'elle écrit en terre d'exil. Outre le travail de représentation lyrique de l'histoire, elle doit éveiller l'écoute d'un public qui n'a pas été directement concerné par la Shoah. La narratrice-écrivain assume donc un double défi. Si, pour la communauté des réfugiés juifs, la Shoah continue à nourrir la mémoire collective, pour les Portugais cet événement fait partie d'un passé historique. Nous voyons ici une perception différente du temps pour chacune de ces communautés : le sacré, lié à la préservation du groupe ; le profane, lié à l'histoire universelle. Selon M. Eliade, « Il y a les intervalles de Temps sacré, le temps des fêtes (en majorité, des fêtes périodiques) ; il y a, d'autre part, le Temps profane, la durée temporelle ordinaire dans laquelle s'inscrivent des

[281] *Grades Brancas* (1951) est la seule anthologie de poèmes en portugais que l'écrivain ait publiée. Dans le même article, Ilse Losa déclare qu'elle n'aime pas ce livre et que, dans sa prime jeunesse, elle a commencé à écrire des poèmes pour elle-même en allemand. Patrícia Carvalho, *Ilse Losa. O Regresso da Velha Senhora*, Lisboa, JL (Jornal de Letras), 25/2/1998, p. 13.
[282] Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1992, p. 36-37.

actes dénués de signification religieuse »[283]. Ainsi, la Shoah acquiert un statut comparable aux fêtes religieuses pour l'identité juive dans la mesure où cet événement doit périodiquement être invoqué par la communauté. Cependant, pour les autres groupes humains, la Shoah fait partie de l'histoire, ce qui indique son extinction en tant que sujet d'actualité. Dans son processus d'intégration dans la société portugaise, la narratrice-écrivain doit faire le deuil symbolique d'Auschwitz. Ceci implique le renoncement au lyrisme lié à la nostalgie de la terre natale et l'adhésion à un discours plus prosaïque tourné vers les problèmes de la terre d'accueil. Dans le passage suivant, nous voyons la narratrice au début de ce processus de reconstruction identitaire et discursive :

> *Quem havia de ser, portanto? O meu vizinho e eu trocávamos, bem comportados, o formal "Boa tarde, passou bem?". Talvez por ser esta a melhor maneira de não arranjarmos sarilhos um com o outro. Seria por isso inconcebível que eu, de repente, acrescentasse ao habitual "Boa tarde, passou bem?" uma longa frase como, por exemplo, "Sabe, caro senhor, escrevi um poema, gostava que o lesse". Seria mesmo absurdo, um atrevimento. Por fim, ocorreu-me a Etelvina.*
>
> *A Etelvina estava com a sogra. Ambas tricotavam, (...) Queixavam-se da criada que tinham « metido » há poucas semanas e que lhes saíra, no dizer delas, uma peste.*
>
> *Ansiava que acabassem com aquilo, queria falar-lhes no poema.* (*CD*, p. 188)

Les formules de politesse sont étroitement liées à « l'habitus » qui, selon P. Bourdieu, permet de comprendre pourquoi les agents sociaux sont

> « raisonnables », pourquoi ils ne commettent pas des folies, pourquoi ils sont beaucoup moins bizarres ou abusés que nous ne tendrions spontanément à le croire, et, cela, précisément parce qu'ils ont intériorisé, au terme d'un long et complexe processus de conditionnement, les chances objectives qui leur sont offertes.[284]

[283] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane, op. cit.*, p. 63.
[284] Pierre Bourdieu, *Réponses*, Paris, Seuil, 1992, p. 105.

Ainsi, « l'habitus » est le produit d'une histoire individuelle, mais aussi collective, partagée lors du processus de socialisation. La narratrice étrangère observe le comportement des natifs afin de pouvoir s'intégrer dans la société portugaise. Son désir d'intégration la pousse à ne pas franchir la barrière sociale entre soi-même et ses voisins, ce qui impliquerait d'être perçue comme non « raisonnable », « bizarre » ou « abusée ». Étant donné que la société portugaise de l'époque était fortement patriarcale, c'est entre femmes qu'elle pense pouvoir être acceptée en tant qu'écrivain. Néanmoins, nous voyons que Etelvina reproduit avec sa femme de ménage les relations de pouvoir présentes dans le monde masculin. Tandis que la narratrice s'approprie un art essentiellement dominé par les hommes, ses amies continuent à réaliser une activité artisanale restreinte aux femmes : le crochet. Ceci la distingue des autres femmes de son époque et de son milieu, et constitue un acte subversif :

> *Entreguei-lho. Soltou do peito o ganchinho que lhe segurava o fio de lã e deixou cair o pull-over no regaço. Começou a ler.*
>
> *O sangue agora gelava-me nas veias. Deixei cair os olhos sobre a folha de papel, agora pousada no pull-over. Vi a ponta de um dedo de unha cor de sangue a marcar a linha onde tinha sido interrompida a leitura: "e agora estas mãos sem vida...".*
>
> *E fui tão cobarde que consenti que a Etelvina lesse o poema até o fim. (CD,* p. 188*)*

Lorsque Etelvina commence à lire le poème, nous voyons un changement de comportement indiqué par l'abandon du crochet. Comme si pendant quelques moments elle se décrochait – d'où l'image du crochet qu'elle détache de sa poitrine - d'un « habitus », pour aller à la découverte d'un autre univers qui la bouleverse complètement. L'image des mains inanimées dans le poème semble trouver son écho dans celle du sang suggéré par la couleur des ongles de Etelvina, comme si la lecture du texte opérait une transfusion vitale entre les femmes. Nous pouvons donc trouver dans ce passage une alliance de sang symbolique entre la narratrice et Etelvina autour de l'histoire intime et profondément traumatique de la Shoah. Cette image

nous renvoie au concept de « pacte-épidémie » forgé par Deleuze et Guattari et basé sur les études d'Edmund Leach sur la sorcellerie kachin : « La sorcellerie kachin est contagieuse plutôt qu'héritière. (...) Dans la sorcellerie le sang est de contagion et de l'alliance. »[285]. Ces philosophes parlent du pacte des âmes comme d'une relation rhizomique qui s'oppose à la filiation-héritage proposée par l'État centripète. Ceci montre le désir d'installation de la narratrice en terre d'accueil, car elle sort de son noyau familial et ethnico-culturel. Réfléchissant sur les conséquences du partage de sa douleur avec Etelvina, elle se met dans la peau des gens de sa terre d'accueil. Ainsi, elle s'éloigne de son passé tout en se rapprochant des problèmes de la société portugaise, parcours de décentrage qui atteindra sa plénitude dans le roman *Sob Céus Estranhos* (1962)[286].

Sob Céus Estranhos aborde également la question de l'intégration d'un exilé juif au Portugal[287]. Nous avons ici un texte qui porte un regard sensible et analytique sur les problèmes de la société portugaise dans le contexte de la dictature salazariste et de la Seconde Guerre Mondiale, ce qui représente l'entrée définitive de l'écrivain dans l'univers littéraire portugais. En ce sens, le journal *O Século Ilustrado* parle d'un « texte de transposition de

[285] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 302.

[286] Les phases de l'œuvre fictionnelle de Ilse Losa correspondent à celles de son travail comme traductrice, comme Ana Isabel Marques nous le fait savoir : « dans une première phase Ilse Losa traduit des textes traitant des questions associées à son enfance et à sa jeunesse en Allemagne ou des classiques de la littérature allemande et européenne – des contes de Anna Seghers, Thomas Mann ou Robert Musil et des romans de Ivo Andric ou Scholem-Alejchem. Celle-ci est suivie par une période marquée par la traduction des textes dramatiques comme ceux de Max Frisch et Bertolt Brecht qui coïncide avec un engagement civique et politique plus intense. À la fin des années 60 et début des années 70, elle traduit des pièces radiophoniques pour la revue *Humboldt* ». (Ana Isabel Marques, *As Traduções de Ilse Losa no Período do Estado Novo: Mediação Cultural e Projecção Identitária*, thèse de doctorat en littérature et langues modernes, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009, p. 23-24.)

[287] *Sob Céus Estranhos* est également le titre de l'ouvrage de mémoires photographiques et audiovisuelles de Daniel Blaufuks. Né à Lisbonne, en 1963, au sein d'une famille de réfugiés juifs allemands, il a décidé de créer une « méditation évocative et poétique sur l'expérience des refugiés de l'Europe Centrale et sur un sentiment de dispersion en transit dans la ville de Lisbonne et des alentours ». En utilisant des souvenirs, des témoignages, des films de l'époque et de sa famille, des archives européennes et américaines, il a réalisé un travail beau et inédit sur un épisode majeur pour l'histoire du XXe siècle. Le rapport avec l'œuvre de Ilse Losa n'est déclaré que dans le DVD qui accompagne son livre de mémoires photographiques (« *Sob Céus Estranhos* est un livre de Ilse Losa qui vit au Portugal depuis 1934 »). À l'époque de la production de ce travail, Ilse Losa était encore en vie. Dans une conversation avec le photographe, celui-ci nous a expliqué qu'il a préféré concentrer son regard sur la communauté juive de Lisbonne ; c'est pourquoi il ne mentionne pas le parcours d'exil de l'écrivain. Daniel Blaufuks, *Sob céus estranhos. Uma história de exílio.*, Lisboa, Tinta da China, 2007, quatrième de couverture et DVD .

l'expérience douloureuse », « de la délicieuse caricature des coutumes rétrogrades de la société portugaise du Nord », « des pages sans audace, sans cris, sans prétentions, mais pourtant avec tout ce qu'il faut pour qu'elles soient considérées comme des plus vives et des plus réussies de la fiction portugaise moderne »[288]. Néanmoins, Ana Isabel Marques explique que, même si d'une façon générale le roman a été bien reçu par la critique, il a causé « une certaine polémique dans les secteurs les plus conservateurs de la société »[289], comme nous pouvons l'observer dans la recension critique de António Quadros. Cet intellectuel recommande l'ouvrage aux bibliothèques itinérantes de la Fondation Calouste Gulbenkian « sous certaines réserves » du fait que Ilse Losa dénonce la misère à Porto et critique l'esprit étroit de la bourgeoisie portugaise[290]. D'ailleurs, José Letria accuse l'écrivain d'avoir écrit le roman dans un esprit de « supériorité allemande et d'avoir fait des critiques infondées à l'atmosphère du Porto des années 40 »[291].

Dans *Sob Céus Estranhos*, à l'encontre de la majorité des textes de l'écrivain, la figure de l'exilé Juif n'est pas incarnée par une femme, mais par un homme. Selon Ana Isabel Marques, cet ouvrage a été inspiré par l'expérience personnelle du frère de Ilse Losa, Ernst Lieblich, qui a connu la ville de Porto dans les années 30, mais a décidé ensuite d'émigrer aux États-Unis :

> Parmi les épisodes racontés dans le livre, nous pouvons reconnaître l'agression dont il a été victime lorsqu'il habitait à Hildesheim, commise par un groupe d'antisémites ; son passage par quelques foyers de la ville de Porto ; ou encore son

[288] (anonyme), « Sob Céus Estranhos ». Romance de Ilse Losa, *in O Século Ilustrado,* Lisboa, 13 octobre 1962.
[289] *Cf.* Ana Isabel Marques « Sob Céus Estranhos - Espaço de Encontro entre Culturas », *Sob Céus Estranhos, uma artista chamada Ilse*, *op. cit.*, p. 33.
[290] La Fondation Calouste Gulbenkian a réalisé un travail essentiel pour la diffusion de la culture littéraire au Portugal, à partir de 1958, grâce à ses bibliothèques itinérantes. Son activité impliquait le catalogue et l'appréciation des ouvrages existant dans les librairies portugaises, ce qui nous permet d'avoir un panorama du marché éditorial portugais de la dernière moitié du XXe siècle. La recension critique de António Quadro sur *Sob Céus Estranhos* figure dans l'annexe 2, p. XII, et peut être consultée sur le site de la Fondation www.leitura.gulbenkian.pt.
[291] José Jorge Letria, « Ilse Losa: uma obra, duas pátrias », Lisboa, *Jornal das Letras, Artes e Ideias*, le 6 août 1991, p. 8.

> expérience comme professeur d'allemand au sein de groupes d'intellectuels antifascistes.[292]

Le roman constitue une source d'informations historiques importantes sur la vie des exilés au Portugal en attente d'un visa pour partir en Amérique du Nord ou du Sud. En outre, il porte un regard extérieur sur la société portugaise, spécialement la ville de Porto, analysant le régime politique, la pauvreté du pays ainsi que la soumission des femmes. Néanmoins, l'ouvrage tourne autour de l'axe central du parcours d'exil du personnage principal et de son intégration en terre d'accueil consolidée par la naissance de son fils.

Josef Berger, appelé José par les Portugais, arrive à Porto à la recherche d'un refuge contre la violence antisémite dont il a été victime en Allemagne. Après une dure période d'adaptation durant laquelle il envisage de quitter le Portugal pour les États-Unis, il finit par rester. Son père, menacé par les nazis, part alors à sa place. Cet événement change profondément la vie de José qui, petit à petit, se met à pénétrer dans la société portugaise, et ce grâce surtout à sa relation avec Teresa, la fille de la propriétaire de la maison où il loge. Le texte commence *in media res* avec le personnage principal dans la salle d'attente de l'hôpital où sa femme va accoucher. Cet espace clos, où vie et mort se côtoient et l'inertie domine les gens, fonctionne comme un chronotope de l'espace intime du personnage étouffé à l'intérieur de la société portugaise salazariste. À la présidence de cet État, se trouve Óscar Carmona, personnage qui peut être associé au portrait accroché au mur de la salle d'attente :

> *José esperou pelo novo salto do grosso ponteiro prateado. Onde tinha lido que o tempo passava devagar quando espiávamos? (...) Tempo. Atrás de si o Tempo, à frente de si Tempo: passado, futuro. E o presente? O que era o presente? O espaço invisível entre os dois traços de um minuto, de um segundo? Ou as coisas imóveis nesta sala de espera, sem porta? Estas paredes demasiado brancas? O homem na fotografia, de cara empertigada, de colarinho empertigado, de bigode à Kaiser? A mesinha, os cravos de*

[292] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa*, *op. cit.*, p. 130. Tpn.

papel, as revistas rasgadas pelo uso? (...) "Percorremos sempre o mesmo círculo. Somos alternadamente novos, velhos, vivos, mortos, e mortos, vivos, velhos e novos. Por que somos tudo aquilo que já fomos e que havemos de ser..." (*CE*, p. 7-8)

Viu-se outra vez na saleta sem porta. Imóvel, o homem de bigode à Kaiser contemplava os cravos de papel em cima da mesinha. (*CE*, p. 9)

Quoique l'histoire soit racontée par un narrateur hétérodiégétique, nous n'arrivons pas, dans ce passage, à distinguer clairement les frontières entre le personnage et le narrateur, car ces deux instances s'unissent au discours indirect libre. Nous sommes au tout début du recueil et d'un voyage diégétique et existentiel au cours duquel le sujet essaie de trouver sa place dans son pays d'accueil.

Le narrateur cède la parole à José pour que, tout seul, il cherche un sens à son parcours d'exil. L'intrigue cesse de viser le destin extérieur du personnage – comme futur père – et met en lumière l'univers intérieur de sa transformation morale. En tant que chronotope de l'espace intime du personnage, la salle d'attente opère la fusion de la société d'accueil et du pays natal. José éprouve alors une sensation de déjà vu, car il est encore une fois plongé dans un régime oppresseur. Et les sensations d'inertie et de répétition sont d'autant plus accentuées que le pays est ancré dans des institutions sociales séculaires, telles que l'Église catholique, l'état national et la famille patriarcale. L'esprit de stagnation et d'apathie de ce modèle social est matérialisé par les meubles, la salle blanche et close comme une cage, les magazines périmés et les œillets – futur symbole de la révolution à venir - ici encore inanimés. L'association de la moustache à la figure du Kaiser est due à Guillaume II qui a gouverné l'Allemagne de 1888 à 1918 avec un militarisme et un autoritarisme exacerbés, occupant le poste de commandant en chef de l'armée pendant la Première Guerre Mondiale. La forme de sa moustache est devenue un phénomène de mode, symbolisant son esprit belliqueux et autoritaire. Or, Óscar Carmona, militaire et président du Portugal après le putsch de 1926 jusqu'à 1951, portait la même moustache. Néanmoins, le véritable Kaiser de l'État

nouveau était António de Oliveira Salazar, son ministre des finances, puis premier ministre, qui concevait le régime et le dirigeait avec un pouvoir supérieur au sien. C'est dans cette atmosphère d'enfermement et de paralysie que le récit commence.

Ana Isabel Marques interprète la salle d'attente où se trouve José comme une dimension spéculaire de l'angoisse du personnage face à son déracinement : « l'isolement du sujet, la sensation de s'arrêter dans le temps et l'errance à travers les souvenirs portent des signes du syndrome de la vie en transit, thématisée par plusieurs écrivains de l'exil »[293]. Cette analyse est tout à fait pertinente, mais nous ne pouvons pas négliger l'insistance du narrateur sur le portrait accroché au mur de cette pièce. Elle nous renvoie à l'altérité qui définit cette identité comme un corps étranger et, donc, en perpétuel errance. Malgré sa détresse, le réfugié est perçu par le peuple portugais, tout au long du roman, comme un corps expansif, en liberté, contre celui des Portugais cadrés par le système. Dans l'extrait suivant, ce flux immense d'arrivants est ressenti comme une menace pour les valeurs culturelles portugaises :

> *O desembaraço com que se moviam e agiam, o descuido que manifestavam em relação ao seu arranjo, tudo isso reforçado pela inquietação de sei lá onde estarei amanhã, encontravam, para horror dos habitantes mais velhos, uma série de imitadores na gente nova.* (*CE*, p. 62)

Libérés de la Shoah et livrés à leur sort, les réfugiés incarnent l'image même de la liberté par rapport à tout type d'institution politique. En ce sens, G. Agamben écrit que « si le réfugié représente dans la structure de l'État-nation un élément aussi inquiétant, c'est avant tout parce qu'en cassant l'identité entre homme et citoyen (...) il met en crise la fiction originaire de la souveraineté »[294]. Quoique leur débrouillardise et leur agitation soient liées à l'urgence de se chercher un endroit où s'établir, ils sont perçus par les Portugais comme exubérants,

[293] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e Alteridade na Escrita de Ilse Losa*, *op. cit.*, p. 141. Tpn.
[294] Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Rivages, 2002, p. 32.

exotiques, plus civilisés, ce qui fascine les jeunes et représente un danger pour les plus âgés, déjà imprégnés de la « pédagogie nationaliste », dans les termes de H. Bhabha[295]. Cette perception s'associe à l'image du nomade qui, selon Deleuze et Guattari, construit des lignes de fuite par rapport au pouvoir centripète de l'État[296]. Néanmoins, nous comprenons qu'il s'agit ici de la figure du migrant qui va d'un endroit à l'autre pour survivre. La nostalgie exacerbée du passé ainsi que l'enfermement du pays expliqueraient le regard des Portugais sur les réfugiés associés à une dimension temporelle plus avancée, liée au progrès, au confort et à l'insouciance par rapport à la tradition. Néanmoins, ce n'est qu'une vision de l'extérieur. Le regard du personnage, en tant qu'immigré, est complètement différent :

> *Vinham acabrunhados, esfomeados como bichos, humilhados até à ira ou à apatia ou tomados desse azedume peculiar das pessoas que estão em disputa com o seu destino por saberem que o fantasma da abejcção infernal se intrometerá, para sempre, com riso de escárnio, entre elas e o mais breve momento de alegria e de despreocupação, condenando-as ao tormento das angústias, das visões macabras, da descrença em Deus e nos homens. Ainda dominados pelo medo e pelas ameaças, suspeitando em cada indivíduo um criminoso ou um denunciante, só de noite, atrás das portas fechadas e depois de se terem certificado repetidas vezes de não haver escutadores escondidos, relatavam febrilmente, de olhos assombrados e mãos trémulas, o que viram e o que suportaram.* (*CE*, p. 88)

Dans cet extrait, c'est José qui nous offre l'image de ses camarades. Nous ne voyons dans son témoignage aucune exubérance, aucune insouciance ni indépendance, mais de l'impuissance et de la perturbation. Le passé hante ces individus à travers des visions sataniques déstabilisant la structure de leur corps et leur perception de la réalité. Comparant son image personnelle à celle que les natifs se font des réfugiés, José joue un rôle de traducteur culturel. Il se rapproche donc de plus en plus de ce corps social, ce que nous pouvons constater dans l'extrait suivant où, dans un mouvement métaphorique, les frontières du pays le touchent :

[295] *Vd.* concept de « pédagogie nationaliste » de Hommi Bhabha, p. 66.
[296] *Vd*. concept de « ligne de fuite » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, p. 108.

> *Acontece assim quando as fronteiras deste pequeno país me tocam no corpo e experimento a sensação de estar preso num cárcere feito de princípios e conceitos mesquinhos, de injusticas grosseiras, de sonolenta insipidez. Acontece quando me falta a compreensão pelos miseráveis que, numa atitude de resignação indigna, me estendem o seu sorriso servil ou a mão para uma esmola.* (*CE*, p. 165)

Dans ce monologue rapporté, nous voyons une connexion profonde avec les gens de la terre d'accueil. José les regarde en face –avec un sourire, la main tendue – et se met dans leur peau. C'est le principe éthique par excellence du témoignage, car José s'oublie lui-même, oublie son groupe, parlant au nom d'une communauté qui n'est pas la sienne : « il s'agit de rendre présente l'altérité (du témoigné, du témoin) »[297], écrit à ce propos Jean-François Chiantaretto. José se considère capable d'analyser la pédagogie nationaliste de ce pays, incitant le peuple à une nouvelle performance. Dans la dernière partie du livre, son désir de voir cette nation sortir de l'enfermement et connaître un renouveau se transforme en action. Il quitte la salle d'attente, parcourant un couloir noir jusqu'à apercevoir la seule chambre éclairée, celle de Teresa, sa femme. Il la découvre pour la première fois en tant que mère. L'instance du narrateur réapparait alors :

> *José aproximou-se do berço com rendinhas e folhinhos. "Horrível berço", pensou. O menino respirava quase imperceptivelmente, e a cabeça morena realçava-se-lhe da roupa muito branca. Na Alemanha achá-lo-iam exótico. (...) "Se fosse na minha terra não me deixavam dormir no mesmo quarto com a Teresa e o menino. (...) Aqui as coisas passam-se de outra maneira, menos racional; somos como pássaros num ninho ou como a Santa Família no curral de Belém.*
>
> *Abriu a janela. A chuva lavara o ar. Era difícil advinhar se o tempo se manteria bom. "Um filho é continuação. Ou chegada? (...) O amor a outros seres, a continuação em outros seres, a ilusão de segurança e estabilidade ou somente uma estação intermédia na eterna fuga do homem? Não sei, não sei...".*

[297] Jean-François Chiantaretto, *L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, *op. cit.*, p. 12.

Fechou de novo a janela e depois as portas para que a luz que ia sendo mais forte não incomodasse Teresa. (*CE*, p. 182)

José entame ici un processus d'incorporation à la société portugaise. Le corps même de son fils, prolongement du sien, porte les traces de celui des autochtones : *cabeça morena*. Le fait qu'en Allemagne son descendant puisse être reconnu comme exotique produit une vision de « soi-même comme un autre », « un « je » désancré au regard des repères spatio-temporels solidaires de son propre corps »[298], comme l'écrit P. Ricœur. Ainsi, la naissance d'un enfant et la constitution d'un foyer signifient pour José la sacralisation du temps profane lié à l'histoire tragique de la Shoah (*Santa Família no curral de Belém*). La maison, en tant qu'*imago mundi* et réplique du corps humain[299] opère l'insertion du personnage dans le corps social de ce pays. La fenêtre ouverte et la présence de la pluie renforcent cette idée de renaissance dans un nouveau corps. Néanmoins, José remet en question la stabilité de cette demeure (*chegada*), contre l'idée d'un abri provisoire (*continuação*), ce qui nous fait penser aux questionnements sur la société portugaise. L'idée de prolongement de José dans le corps de son fils et l'action de fermer la fenêtre pour protéger Teresa nous renvoient au début du roman, à la salle d'attente blanche et close où le temps tourne en rond. L'image d'un éternel retour ici suggérée ne signifie nullement un sentiment de résignation, mais plutôt l'éthique du regard frontal.

I. B. 3 – L'éternel retour : le regard frontal

L'éternel retour est avant tout une épreuve de ténacité éthique car, pour le supporter il faut transcender la réalité factuelle et les limites qu'elle implique en transformant le désespoir le plus profond en l'espoir le plus invincible et en faisant preuve d'un grand amour pour la

[298] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 16.
[299] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane, op. cit.*, p. 152.

vie, comme l'explique Friedrich Nietzsche :

> Ma doctrine enseigne : « Vis de telle sorte que tu doives souhaiter de revivre, c'est le devoir – car tu revivras, en tout cas ! Celui dont l'effort est la joie suprême, qu'il s'efforce ! Celui qui aime avant tout le repos, qu'il se repose ! Celui qui aime avant tout se soumettre, obéir et suivre, qu'il obéisse ! Mais qu'il sache bien où va sa préférence et qu'il ne recule devant aucun moyen ! Il y va de l'éternité ! ».[300]

Nietzsche confronte l'homme à la responsabilité de son désir d'immortalité. À ce propos, la circularité du temps chez Ilse Losa engendre cette ténacité éthique nietzschéenne, car ces personnages dépassent le ressentiment, reconstruisant de nouveaux liens à travers un comportement éthique. Le récit part d'une idée traumatique centrale autour de laquelle l'action se développe de façon spéculaire, entre anéantissement et renaissance. Une relation dialogique entre parole et écoute, écriture et lecture, est créée entre plusieurs personnages autour d'un traumatisme partagé. Mais, à la fin du récit, c'est la présence vive de l'autre qui s'impose à travers le processus d'intertextualité dont parle L. Dällenbach :

> la réalité originaire s'expose presque toujours à coïncider (...) avec une parole intégrale (voix, chant, musique) qui, en même temps que fondatrice, s'affirme essentiellement mélodieuse ; et que, dans la mesure où le texte expérimente comme *manque* l'absolu qu'il s'impose, sa rhétorique ne peut que rejeter celui-ci outre-tombe, dans une antécédence fictive qui fait apparaître le présent comme le temps décalé de la perte, mais aussi du souvenir, de l'écoute lointaine, du déchiffrement ou de l'évocation restitutive.[301]

En ce sens, dans le conte « *Páscoa Branca* » (*BA*, 1979), c'est la narratrice autodiégétique qui invoque les êtres et le temps sacré perdus, imprégnée de l'esprit de renouvellement de la fête de Pâques. À l'encontre de la clôture lyrique adornienne, dont l'aphorisme emblématique

[300] Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1995, p. 345.
[301] Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 227.

« écrire un poème après Auschwitz est barbare »[302] prône l'impuissance de la parole littéraire après une époque de détresse humaine, Ilse Losa essaye de se reconstruire en tant que sujet en s'exprimant poétiquement contre les barbelés électrifiés de cette mémoire.

Les rituels des « fêtes sacrées » possèdent un rôle très important pour réactualiser les liens qui rattachent l'individu à son groupe identitaire, sous prétexte de l'existence d'un mythe fondateur qui institue les valeurs du groupe comme une vérité cosmique. Dans *Totem et Tabou*, Freud décrit des tribus australiennes primitives qui ne connaissent d'institutions ni religieuses ni sociales, mais qui s'organisent dans un système totémique. Chaque tribu célèbre des fêtes autour de son totem : « De temps en temps on célèbre des fêtes dans lesquelles les membres du totem représentent, ou imitent, dans les danses solennelles, les mouvements et les particularités de leur totem »[303]. Le totem représente donc le mythe de la fondation d'une communauté où la fête est un rituel de préservation des valeurs du clan afin d'assurer sa permanence. La définition même de fête que nous avons encore aujourd'hui réaffirme cette idée : « La fête s'élabore autour d'un thème mythique particulier et organise, sinon un désordre, du moins des dérogations à l'ordre, pour obtenir ou réactualiser dans la conscience collective l'assentiment à l'ordre préconisé.»[304]. De ce fait, la fête de Pâques, dans la religion juive aussi bien que chrétienne, possède une fonction beaucoup plus importante pour l'union du groupe autour de ses valeurs de base que simplement en tant que croyance religieuse en Moïse ou en Jésus Christ. Tout comme dans les systèmes totémiques, nous observons également l'existence d'un élément rituel commun aux fêtes de ces deux religions, le sacrifice. Selon Freud dans le même ouvrage, « Le sacrifice-fête était une occasion de s'élever joyeusement au-dessus des intérêts égoïstes de chacun, de faire ressortir les liens qui

[302] Théodore Adorno, *Prismes : critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, p. 23.
[303] Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Gallimard, 1993, p. 74.
[304] Dictionnaire *Le Trésor de La Langue Française* informatisé. Disponible sur internet : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm. Consulté le 7 juillet 2014.

rattachaient chaque membre de la communauté à la divinité »[305].

C'est ainsi que nous trouvons dans le conte « *Páscoa Branca* » la figure d'une juive exilée qui arrive, le jour de Pâques, dans son pays natal ravagé par les nazis. Elle est surprise de ne pas retrouver à l'identique l'endroit qu'elle avait quitté, et se voit pour la première fois comme une victime indirecte d'une histoire qui n'est pas la sienne, mais qui la concerne indéniablement. Pour que le jour de Pâques soit marqué par une atmosphère festive et un vrai esprit de renaissance, elle doit offrir en sacrifice les souvenirs d'un passé heureux à une mémoire collective tragique. Elle va donc surmonter la terreur que la *Shoah* lui cause et accepter cet épisode comme partie intégrante de sa vie, en tant que Juive.

Le conte commence par la description de la narratrice qui vient d'arriver à la gare de sa ville natale et qui retrouve, dans un premier moment, le paysage exactement tel qu'il était dans son enfance : *O cais era o mesmo de sempre* (*CD*, p. 199). Sa perception change pourtant quand elle prend la décision d'entreprendre un retour à son passé observé d'un regard à la fois intérieur et extérieur. Parmi le groupe des trois passagers qui sont descendus à la gare, elle est la seule à ne pas monter par l'escalier du côté ouest qui conduit à la ville. Elle préfère celui du côté est, appelé « escalier du mont ». La trajectoire de cette narratrice de l'ouest vers l'est nous fait penser à l'écrivain exilé au Portugal de retour en Allemagne. À travers le regard de la narratrice, nous avons un tiers-espace situé entre les résidents et les étrangers. Ce point d'observation privilégié, ni dedans ni dehors, mais en hauteur (*Depois de chegar ao cimo, parei, pousei a mala e olhei em volta* (*CD*, p. 199)), lui permet de se rendre compte que l'atmosphère de sa ville natale a radicalement changé. L'image de la montagne, selon M. Eliade, est une « figure parmi les images exprimant un lien entre le ciel et la terre »[306]. Cette position lui permet donc d'entamer un processus intérieur pour rétablir le temps et l'espace sacrés perdus.

[305] Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, *op. cit.*, p. 202.
[306] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.* , p. 39.

Le paysage de son enfance est maintenant chargé d'une atmosphère très lourde, triste, voire morbide, comme si la nature était solidaire de la douleur humaine qui a marqué ce lieu : *o céu cinzento, o monte calado, solitário, remoto; as árvores despidas, negras, de luto. E no entanto era Domingo de Páscoa* (*CD*, p. 199). Nous pouvons voir dans ce passage une personnification de la nature qui, telle un être humain, exprime un état de deuil : les couleurs foncées, l'impossibilité de la parole, le sentiment de solitude. Cet état ne correspond pas à l'esprit pascal de résurrection. Même les saisons ont l'air de connaître un dysfonctionnement : le printemps n'est pas encore là, l'hiver se prolonge. Elle essaie donc de lutter contre la froideur de cette image : - *A Primavera não veio este ano – disse a dona./* - *Veio sim – retorqui – Então o croco?* (*CD*, p. 200). Dans ce passage, nous pouvons constater que la narratrice, exilée pendant longtemps, n'accepte pas d'emblée la perception actuelle d'un temps chaotique en accord avec l'espace décadent qui est celui de l'hôtel où elle loge. Nous pouvons en déduire que cet hôtel est l'ancienne maison de la narratrice ou celle d'un de ses proches et que, pour cette raison, elle l'associe à un passé heureux où le « moi » était encore en harmonie cosmique avec le temps et l'espace. À cette époque heureuse qu'elle s'obstine à conserver, le Crocus printanier ou *Crocus vernus* était un signe de l'arrivée du printemps.

Nous pouvons constater que la conception du temps que la narratrice possède est de l'ordre du sacré, puisqu'elle n'accepte pas le fait que le temps mythique de la fête de Pâques ne soit pas réintégré dans le temps profane de l'histoire. Selon M. Eliade, le temps sacré possède cette nécessité d'actualisation constante : « le temps sacré est par sa nature même réversible, dans le sens qu'il est, à proprement parler, un temps mythique primordial rendu présent »[307]. Le temps intime des souvenirs de la narratrice est donc imprégné d'un sentiment sacré qui lui permet de se retrouver constamment dans son groupe identitaire à travers l'adhésion à l'idée d'un temps d'origine commun et d'un mythe fondateur. C'est ce processus qui lui fait adhérer à

[307] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 63.

une mémoire collective.

Dans un premier moment, la narratrice vit donc un conflit entre son temps intime et le monde extérieur, entre les souvenirs d'une enfance heureuse et la perception d'une réalité marquée par la Shoah. Plus loin dans le texte, elle essaie de s'évader vers un temps sacré où la chaleur de la maison renvoie symboliquement à son enfance, contre le froid qui règne sur le paysage mort de l'extérieur : *Afastei o cortinado da janela muito larga e repousei os olhos nas macieiras despidas, na terra endurecida pelo frio e, como se quisesse defender-me, pousei as mãos na superfície quente do mármore que cobria os tubos de aquecimento central* (*CD,* p. 200). Ici, l'image de la fenêtre représente une division claire entre passé et présent, entre souvenir et perception. La narratrice contemple le paysage tout en regrettant son monde perdu : - *Os ramos desenhavam-se de negro sobre o fundo do céu cinzento. Macieiras mortas. (...) Um mundo perdido, irrecuperável e, mesmo assim, ali e nos meus olhos...*(*CD,* p. 200). Soudain, il commence à neiger, ce qui lui permet d'entamer un processus d'intégration du temps sacré de ses souvenirs d'enfance dans le temps profane de l'histoire : *E a terra endurecida como um cadáver, cobre-se de branco (...) e então, por entre os troncos negros das macieiras, mudo como aquela natureza*. (*CD,* p. 200-201). La narratrice change intérieurement et sublime de son regard ce qui, à priori, n'aurai dû apporter aucun changement à l'atmosphère sombre du conte. En ce sens, Gaston Bachelard affirme que « la neige universalise l'univers en une seule tonalité. D'un mot, du mot neige, l'univers est exprimé et supprimé pour être abrité. »[308]. Ainsi, la narratrice réussit à accorder l'image du paysage de son enfance à l'image actuelle qu'elle contemple en tant qu'adulte, ce que M. Eliade associe également à un acte créateur sacré : « retrouver le Temps d'origine implique, par conséquent, la répétition rituelle de l'acte créateur de dieux »[309]. C'est la narratrice qui recrée ici l'esprit de la fête de Pâques - *Os flocos balançam, bailam lá fora (...) dentro do quarto, dentro de mim,*

[308] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/ PUF, 2008, p. 53.
[309] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane, op. cit.*, p. 76.

brancura imaculada, tranquila... » (*CD*, p. 201) -, utilisant la couleur de la neige comme un élément prégnant pour donner à cette célébration un caractère de régénération.

C'est la neige qui sert donc de corps pour matérialiser les souvenirs de la narratrice, ce qui nous renvoie à une conception bergsonienne du temps. Tout au long de son œuvre, l'auteur défend l'idée d'un circuit entre le passé (souvenir) et le présent (perception), l'un dépendant de l'autre, chacun surgissant dans l'intensité d'un moment spécifique. Dans l'extrait précédent, la neige fonctionne comme un objet du monde qui attire la perception de la narratrice parce qu'il est associé à une image-souvenir de son enfance heureuse. L'importance de cette adéquation entre le passé et le présent pour le fonctionnement de la mémoire chez l'individu est également expliquée par M. Halbwachs d'un point de vue sociologique. Ce dernier parle de l'importance de la confrontation entre les perceptions divergentes sur le temps et l'espace afin d'insérer les souvenirs du moi dans la mémoire collective du groupe : « Tout se passe comme si nous confrontions plusieurs témoignages. C'est parce qu'ils s'accordent pour l'essentiel, malgré certaines divergences, que nous pouvons reconstruire un ensemble de souvenirs de façon à le reconnaître »[310]. Pour une Juive, cette adéquation entre le temps mythique et le temps profane est d'une extrême importance. La narratrice de « *Páscoa Branca* » se montre donc entièrement fidèle à ce principe en rendant présent le temps de l'origine du groupe.

Ilse Losa utilise constamment dans ses contes des éléments de la nature pour effectuer le lien entre le passé et le présent. De ce fait, le personnage le plus important dans ce conte est un chien qui incarne de façon harmonieuse ces deux temps par sa fidélité inébranlable à sa maîtresse et à sa terre[311]. C'est lui qui est venu la chercher à la gare : *Quando ia de novo levantar a mala reparei no cão. Como sempre estava ali (...) Transida de emoção, dei um passo em direção a ele: vieste? E logo seus olhos se extinguiram, ficaram inânimes como os das estátuas* (*CD*, p. 200) . Si, au début du texte, il n'avait pas l'air de reconnaître son

[310] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective, op. cit.*, p. 51.
[311] Sur l'épisode de la vie de Ilse Losa qui semble avoir inspiré ce conte, *vd.* l'entretien avec Alexandra Losa, dans l'annexe I, p. III.

ancienne maîtresse, après l'épisode de la neige, son regard devient expressif comme s'il reconnaissait sa présence : *« Tu? », perguntei. (...) Do outro lado do vidro da janela olha-me com grandes olhos castanhos, de pupilas azuis, em que a luz branca faz cintilar uma estrela*. (*CD,* p. 201). Après avoir transformé le paysage à partir de son espace intime, le personnage arrive à communiquer avec le chien qui peut être interprété comme le représentant de tout son groupe. Contrairement à l'idée de stérilité lyrique adornienne, la force de l'image poétique de ce dialogue adoucit le désert de la terre natale ravagée par les nazis. Le chien réagit à la parole de sa maîtresse ; l'esprit de l'animal s'accorde avec le sien : c'est l'harmonie du passé reconquise. La lumière dans les yeux du chien est blanche, comme la neige et comme la fête de Pâques. Nous pouvons donc voir ici, encore une fois, la blancheur associée au renouveau de la vie et, plus particulièrement, à la continuité entre vie passée et présente.

Le texte arrive à son terme avec un dialogue entre la narratrice et la propriétaire de l'hôtel. La phrase de sa compatriote, - *Posso entrar?* (*CD,* p. 202), opère une rupture du moment d'extase que la narratrice vivait avec son chien, réintroduisant la réalité présente. Tout de suite après, la dame lui pose une deuxième question : - *Conhecia a casa?*. La réponse est : - *Conhecia. E as macieiras também* (*CD,* p. 202). Dans ce passage, le verbe *conhecia* suggère une complicité entre les deux femmes. Le mot *casa* peut être associé symboliquement à la mémoire individuelle de l'homme, à la maison qui protège les souvenirs d'enfance, ce que G. Bachelard explique ainsi : « La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison. (...) Bien entendu, grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés »[312]. En ce qui concerne le mot *macieiras* (« pommiers »), il nous renvoie, selon J. Chevalier et A. Gheerbrant, à la mémoire collective puisque la symbolique des pommiers est associée, dans les textes sacrés et dans plusieurs cultures, à la connaissance d'une vie antérieure, aux souvenirs des aïeux : « le pommier est un arbre de l'Autre-Monde

[312] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 26.

(...) la pommeraie est le nom de ce séjour mythique, où reposent les rois et les héros défunts »[313]. Nous pouvons en déduire que la narratrice, à la fin du récit, renouvelle son engagement vis-à-vis de la mémoire de son peuple, intégrant sa mémoire individuelle (*casa*) à la mémoire collective juive (*macieiras*). Ce geste révèle l'esprit romantique du texte car, selon Boaventura de Sousa Santos, « la contestation romantique propose la recontextualisation de l'identité par le moyen de trois liens principaux : le lien ethnique, le lien religieux et le lien avec la nature »[314].

Le conte « *O eterno retorno* » (*AC*, 1955) commence avec un constat : *Arrancaram a vinha virgem* (*CD*, p. 61). Tout comme la musique ou la voix d'un ami, le symbole de la vigne au début du texte fonctionne comme un appel du groupe pour la préservation de la mémoire collective. L'allitération du phonème [v] renforce la force mnésique de cette phrase à travers sa suggestivité sonore[315]. Nous pouvons interpréter que, dès lors que la narratrice autodiégétique affirme qu'on a arraché la vigne verte, elle se réfère à « l'éclipse de Dieu » d'après le concept de M. Buber[316]. Les nazis ont déraciné les gens de leur terre, rompant ainsi leur lien cosmologique avec Dieu. Ce retour à la maison de son enfance peut être compris « non comme un soi-disant retour aux racines mais comme une prise en compte de sa « trajectoire ». (...) L'identité se trouve (...) à l'intérieur (...) des évolutions historiquement spécifiques qui ont bouleversé le caractère relativement « établi » de nombre de populations », explique S. Hall[317]. En ce sens, le paysage du village natal colle à l'évolution de l'histoire, ce qui provoque tout d'abord un sentiment d'étrangeté chez la narratrice :

Só lhe faltava a sineta com cordão de arame. Em vez disso havia agora o

[313] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles, op. cit.,* p. 776.
[314] Boaventura de Sousa Santos, « Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira », *Revista Crítica de Ciências Sociais,* Nº 38, Coimbra, Centro de Estudos Sociais, décembre 1993, p. 18. Tpn.
[315] Sur la place de la musique dans la vie de Ilse Losa, regarder l'entretien avec Alexandra Losa dans l'annexe I, p. IX.
[316] *Vd.* concept de « éclipse de Dieu » de M. Buber, p. 42.
[317] Stuart Hall, *Identités et Cultures. Politiques des « Cultural Studies »*, *op. cit.*, p. 271.

> *botãozinho amarelo da campainha eléctrica, a marcar o progresso na velha aldeia. Mediu-me de alto a baixo, não lhe quis mal por isso, pois bem sabia eu que não acontece todos os dias aparecem forasteiros num lugar perdido no meio de campos e florestas. Já no meu tempo era assim.* (*CD*, p. 62)

Nous pouvons voir dans ce passage que la narratrice se considère comme une étrangère dans son village natal, ce qui opère une transformation de « l'identité-*idem* », d'où l'idée de permanence dans le temps, en « l'identité-*ipse* », l'idée de changement, de variabilité, selon P. Ricœur[318]. La diégèse serait donc un terrain de négociation identitaire avec ce nouvel espace, à la fois intime et inconnu. Les marques du progrès, associées à l'époque de l'après-guerre, opposent le temps sacré, perçu comme naturel, au temps profane, perçu comme artificiel. Comme nous pouvons le voir dans le prochain passage, lorsque la narratrice parcourt l'intérieur de la maison de son enfance, le sentiment de violation de son espace sacré se prolonge et s'accentue :

> *Os meus olhos procuraram duas plantas de cada lado da porta, mas as plantas não estavam lá. Senti um cheiro que não pertencia à casa, cheiro banal de comida gordurosa. (...) Que fazia aquela cama larga aí ao canto? E a cómoda negra? Mas que quarto era este? Passamos para o lado de lá do corredor. Ia rever a nossa sala de estar. Essa sala onde passei as tardes de Inverno, onde o avô me lia versos e trechos de livros e me contava histórias. Onde eu sonhava...O som da campainha elétrica penetrou pela casa, agudo e falso.*
>
> *- Dê-me licença por alguns momentos, vou ver quem é. Se, entretanto, quiser entrar...* (*CD*, p. 63)

Face à l'hostilité du monde extérieur, la maison acquiert des « valeurs de protection et de résistance transposées en valeurs humaines »[319], d'après G. Bachelard. Néanmoins, nous voyons ici que la maison de la narratrice est, de prime abord, un prolongement de l'hostilité du monde extérieur. Cette hostilité consiste en l'invasion d'un espace qui se confond

[318] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 12-13.
[319] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 57.

métaphoriquement avec le propre corps de l'être humain, avec sa constitution identitaire élémentaire. Pour se reconstruire en tant que sujet, la narratrice devra donc se réapproprier ce nouvel espace rempli d'altérité, reconquérir symboliquement son territoire, processus qui se développera tout au long du conte.

L'odeur est un élément sensoriel primitif qui permet à la narratrice de reconnaître son espace. L'odeur de gras renforce donc l'idée d'artificialité en opposition aux parfums des herbes de son enfance. Après l'odeur, le regard est un deuxième dispositif physique de reconnaissance. Néanmoins, la narratrice se sent complètement désorientée dans son propre territoire, car cet espace n'est plus organisé de la même façon. On peut l'observer à travers l'emploi d'adverbes et de pronoms qui indiquent différentes coordonnées déictiques, comme si son regard parcourait tous les coins de sa maison, du plus proche au plus éloigné. Ainsi, nous pouvons repérer, dans ce passage, le système déictique suivant : *lá,* référence à un objet éloigné aussi bien du locuteur que de l'interlocuteur ; *este,* référence à un objet proche du locuteur *; aí* et *essa*, référence à un objet proche de l'interlocuteur. Cependant, nous avons non pas un, mais deux interlocuteurs parce que, à travers le monologue rapporté, le lecteur participe directement à cette visite imaginaire. En ce sens, Roman Jakobson, qualifie ces déictiques d'embrayeurs, car ils ne peuvent pas être compris en dehors de la situation d'énonciation *:* « la signification générale d'un embrayeur ne peut être définie en dehors d'une référence au message (...) dans une relation existentielle avec l'objet qu'il représente »[320]. L'emploi des embrayeurs implique le lecteur dans l'histoire racontée. Lorsque la narratrice emploie les termes *aí* et *essa,* elle peut aussi bien s'adresser en pensée à la nouvelle propriétaire de sa maison qu'à nous, lecteurs. De toute façon, cet artifice narratif nous renvoie au postulat bakhtinien que l'Homme est un animal verbal, donc social. En ce sens, l'essence sociologique de la psyché humaine est mise en relief : « la pensée la plus

[320] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale,* Paris, Seuil, 1973, p. 178 et 179.

vague, laissée tacite, tout comme le développement philosophique complexe présupposent la communication organisée entre les individus »[321]. C'est lorsqu'elle traverse le couloir, symbole psychique du passage entre le conscient et l'inconscient, que la narratrice se rend au salon, pièce du partage collectif. Ses interlocuteurs sont ici les êtres éteints qui ont peuplé son enfance. Elle entend donc la mélodie de la voix de son grand-père qui lui racontait des histoires. À ce son, s'oppose le bruit de la sonnette, décrit comme aigu et faux, et qui attire l'attention de la propriétaire vers la porte d'entrée, ce qui permet à la narratrice d'être seule avec son passé. Dans l'extrait suivant, nous pouvons voir la figure de sa grand-mère, Kleine Oma, ressuscitée symboliquement :

- *Kleine Oma!*
- *Vieste.*
- *Vim…*
- *Andaste pelo mundo fora. Mas voltaste. Fizeste bem em voltar. Voltamos sempre. Sempre. A vida é um eterno retorno, mais nada, um eterno retorno…Não te esqueceste então da tua avó…*
- *Não, Kleine Oma, não me esqueci de ti. Tu vives em mim, e vivem as tuas palavras, as tuas mãos, o teu cansaço, e as meias pretas. Ai! Tantas meias pretas. Nunca mais quis calçar meias pretas. Sabes, Kleine Oma, escrevi uma história que fala de ti.*
- *Uma história? Para quê?...Uma história que fala de mim? Mas porque é que fala de mim? Diz: o que sabes de mim?*

  (...)
- *Não escrevas mais histórias, ouves? São investadas, não dizem a verdade. Só a vida diz a verdade. Aprende a saber da vida...*

VIDA! VIDA! De todos os lados ecoava a palavra. Mas desaparecera a cadeira de espaldar, desaparece Klein Oma. (...)

- *Então, ainda reconheceu a sua salinha? (...)*
- *Pois claro que reconheci, afinal passei aqui tantas horas agradáveis.* (*CD,* p. 64-65)

Kleine Oma est un personnage fondamental dans l'œuvre de Ilse Losa. Elle apparaît pour la

[321] Mikhaïl Bakhtine, *Le principe dialogique, op. cit.,* p. 54.

première fois dans le roman *O Mundo em que vivi* (1949) où l'écrivain raconte sa vie en Allemagne depuis son enfance jusqu'à son interrogatoire au bureau de la Gestapo. Dans cet ouvrage à forte teneur autobiographique, sa grand-mère est décrite comme une femme forte, fermée, et qui avait un sens pratique de la vie, par opposition à son grand-père, homme au caractère rêveur. Les chaussettes noires que la grand-mère imposait à Rose, la narratrice, étaient perçues par la petite fille comme un symbole métonymique de l'âme noircie de la vieille dame. Ce personnage nous renvoie à la grand-mère de Ilse Losa qui s'est occupée d'elle pendant plusieurs années de son enfance. P. Lejeune parle d'un pacte romanesque qui s'oppose à un pacte autobiographique[322] pour distinguer « le roman autobiographique » et « l'autobiographie ». Selon lui, pour qu'un « pacte romanesque » ait lieu, l'auteur et le personnage ne peuvent pas porter le même nom et « l'attestation de fictivité » serait activée par le sous-titre « roman » sur la couverture de l'œuvre, alors que le « récit » est, lui, indéterminé, et compatible avec un « pacte autobiographique »[323]. Or, même s'il s'agit de textes à teneur autobiographique, *O Mundo em que vivi* et *Caminhos sem Destino* ne rentrent dans aucun genre proposé par P. Lejeune. Quoique le premier ouvrage présente une histoire similaire à la biographie de l'écrivain, vécue dans la peau du personnage de Rose, le nom « roman » n'apparait pas sur la couverture. En ce qui concerne le recueil de récits courts, un pacte autobiographique n'a jamais été assumé, car le nom de l'auteur n'est associé à aucun narrateur-personnage. Ainsi, cette ambiguïté entre la vie et la fiction parcourt toute l'œuvre de l'écrivain. D'ailleurs, la relation dialogique entre ses romans et ses récits, créée par l'emprunt de personnages et d'histoires liés à l'Allemagne, au Portugal et à l'univers juif, l'accentue d'autant plus. Le terme « texte semi-autobiographique » proposé par Gérard Genette, comme nous l'avons vu dans notre introduction, serait donc le plus approprié pour qualifier la

[322] *Vd.* concept de « pacte autobiographique » de Philippe Lejeune, p. 8.
[323] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 27.

production littéraire de Ilse Losa[324]. Ana Isabel Marques affirme à propos de son œuvre que, « contrairement à l'autobiographie qui est attachée à un pacte de fidélité par rapport à un parcours factuel, la fiction autobiographique possède un statut qui lui permet de ne reconstituer de façon plus au moins diffuse que quelques épisodes de la vie de l'auteur, voire même la totalité de son trajet »[325]. Il nous semble que le terme « paratopie »[326] de D. Maingueneau définirait bien cet univers interstitiel créé entre le réel et la fiction. À ce propos, cet auteur explique : « toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance *et* la non-appartenance, l'impossible inclusion d'une « topie » »[327]. En ce sens, « O eterno retorno » est donc une paratopie de l'identité (l'écart d'un groupe), une paratopie spatiale (l'écart d'un village et d'une maison d'enfance) et une paratopie temporelle (l'écart d'un moment de la vie). Nous pouvons donc voir ici l'autobiographie éclatée. Sans qu'elle le sache, Kleine Oma est dans l'œil du cyclone ; elle qui conseille à sa petite-fille de ne pas écrire de livres et de se concentrer sur la réalité, elle est devenue un être paratopique, disloqué entre le réel et la fantaisie. Mais la narratrice, être paratopique elle aussi, préserve toujours intact son devoir de mémoire, aussi bien dans la fiction que dans la réalité. C'est pourquoi elle raconte à sa grand-mère qu'elle est le personnage principal d'une de ses histoires, faisant une autoréférence au roman *O Mundo em que vivi*. La présence récurrente de Kleine Oma révèle que son message sur l'importance de la vie a été intériorisé par sa petite-fille. Ainsi, dans une relation paradoxale, c'est à travers la fiction que la vie des êtres éteints peut être préservée. Dans l'extrait suivant, cette force vitale gérée par l'exercice littéraire aide la narratrice à retrouver un sens pour sa vie :

O ribeiro….mas aquilo não era mais do que um fio d'água! Dantes havia água

[324] *Vd.* concept de « texte semi-autobiographique » de Gérard Genette, p. 9.
[325] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na obra de Ilse Losa*, *op. cit.,* p. 44. Tpn.
[326] *Vd.*concept de « paratopie » de Dominique Maingueneau, p. 13.
[327] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.,* p. 86.

com fartura, água cristalina, fresca, que sabia cantar. E de onde vinham os calhaus? Meu ribeiro!, meu ribeiro!, diz: o que foi que te aconteceu?

Da sinagoga, do lado de lá, restavam paredes sujas, janelas tapadas por velhas tábuas. Os espojos da minha sinagoga, violada pelos bárbaros, ela que fora branca e ativa.

E agora queria cumprimentar um querido amigo meu: o salgueiro. Mas não havia salgueiro. Terra e terra, um pedacinho de relva (...)

- Aqui havia um salgueiro.

- Não que eu soubesse – a mulher falava com indiferença. (...)

Ao descer os degraus para o rua e ao olhar a fachada agora lisa e despida, o meu pensamento era o mesmo de quando os subira:

- Arrancaram a vinha virgem! (...)

Hei-de ter-te perdido para sempre, recordação? Ou encontrar-te-ei, agora que vi o sofá de estofo aos quadrados e a "Ceia" a pender da parede? Agora que está murcha a minha rosa, e o ribeiro não passa de um fio d'água? Agora que sei que meu salgueiro está morto? (*CD*, p. 65-67)

Nous trouvons dans ce passage une série d'éléments sacrés perdus : l'eau, le temple et l'arbre. Adoptant une attitude romantique de symbiose entre l'âme du sujet et celle de la nature, la narratrice s'adresse au ruisseau dans une relation dialogique. Le ruisseau, désormais muet, représente une faille dans la communication entre le ciel et la terre. Son chant ancrait l'être à la fois dans sa terre natale et dans le cosmos, comme l'écrit Laurent Mattiussi : « La musique, dans la relation schopenhauerienne, touche à l'articulation du concret et de l'abstrait (...) elle révèle la relation paradoxale de la singularité la plus intime et de l'impersonnalité la plus universelle » [328]. Abandonnée dans une terre désacralisée, la narratrice regrette sa vie perdue symbolisée par le cours de l'eau interrompu dont le chant est devenu muet. La profanation de la synagogue renforce l'idée de perte de communication avec le sacré, car le temple, selon M. Eliade, « constitue à proprement parler une « ouverture » vers le haut et assure la communication avec le monde des dieux »[329]. Dans l'extrait précédent, les planches en bois

[328] Laurent Mattiussi, *Fictions de l'ipséité*, Genève, Libraire Droz, 2002, p. 306.
[329] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane, op. cit.*, p. 29.

clôturent ce temple, constituant des barrières entre l'être humain et Dieu. Ce symbole immaculé a été sali par les nazis qui, en détruisant le temple, ont exterminé à la fois le Père et ses fils, c'est-à-dire tout le clan qui s'abritait dans cette demeure.

Lorsque la narratrice regagne l'entrée de son ancienne maison, son monologue rapporté, *arrancaram a vinha virgem*, constitue un leitmotiv qui voue le texte à un mouvement d'éternel retour. La force mnésique de cette plainte créée par l'allitération du phonème [v], que l'on retrouve ici aussi, met le récit dans un état de transe. Nous sommes renvoyés au début de l'histoire, ce qui suppose la réapparition du fantôme de Kleine Oma et de son message sur l'importance de la vie. Ainsi, la perte de tout ce qui était stable et la confrontation avec l'altérité, matérialisée par le canapé à carreaux et le tableau de la Cène, provoquent la reconstitution d'une mémoire collective menacée de disparition. Selon M. Eliade, « *pour vivre dans le Monde*, il faut le *fonder*, et aucun monde ne peut naître dans « le chaos » »[330]. À chaque commencement du texte, la narratrice renaît de ses propres cendres pour refonder son monde. La vie est d'autant plus précieuse qu'elle est précaire. Georges Poulet[331] parle du temps proustien discontinu de la perte et du temps bergsonien continu de la mémoire. Les textes de Ilse Losa se composent de ces deux perceptions temporelles car, à une première période angoissante marquée par la recherche du temps perdu, succède une deuxième période où le devoir de mémoire impose un temps dialogique fluide. L'alternance entre ces deux périodes signale un désir de complétude qui s'avère impossible. Cet écart entre soi-même et les siens imprègne l'œuvre de Ilse Losa d'une énergie vitale. En ce sens, G. Agamben propose le concept de « reste » :

> Dans ce concept de reste, l'aporie du témoignage rejoint l'aporie messianique. De même que le reste d'Israël n'est ni tout le peuple, ni une partie de lui, mais signifie précisément l'impossibilité pour le tout et pour la partie de coïncider avec soi et l'un avec

[330] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 26.
[331] Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, *op. cit.*, p. 396.

> l'autre ; et de même que le temps messianique n'est ni un temps historique ni l'éternité, mais leur écart ; de même le reste d'Auschwitz – les témoins – n'est ni les survivants, ni les naufragés ni les rescapés, mais ce qui reste entre eux.[332]

Ce résidu de l'autre en soi est le moteur de l'idée d'éternel retour chez l'écrivain portugais. C'est par le dialogue entre les personnages vivants ou éteints que le narrateur arrive à transformer la perte physique en présence spirituelle. Chaque appel d'un personnage du passé adressé au narrateur, placé au début et à la fin du texte, invoque le Tu éternel, dans une conception bubérienne[333]. Ainsi, c'est à travers les moments de contact et d'écart avec autrui que l'identité du narrateur se consolide[334], comme l'explique G. Poulet :

> en se communiquant avec la nature, en se confondant dans l'amour avec un être semblable et pourtant différent, l'homme peut projeter et retrouver reflétée au dehors l'image totale de son être. Il se possède en autrui, et en cette brève possession de soi, il trouve une jouissance brusque qu'il appelle un moment éternel.[335]

Nous voyons ici une conception de l'existence où autrui est l'élément nécessaire à la possession de soi. Elle s'oppose à un concept essentialiste d'identité, car le sujet se construit continuellement face à l'altérité. En ce sens, Américo de Oliveira Santos, dans la préface de l'anthologie *Caminhos sem Destino,* parle d'une « métamorphose de tout ce qui vit en nous »[336], d'où la notion d'une essence originelle en constante transformation, c'est-à-dire une identité-*ipse*. C'est pourquoi Ana Isabel Marques affirme que l'œuvre de l'écrivain est formée

[332] Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz, op. cit.*, p. 178.
[333] *Vd.* concept de « Je-Tu » de Martin Bubber, p. 46.
[334] En réponse à une lettre écrite par Mário Dionísio où il conseille à Ilse Losa de transmettre plus d'espoir dans ses histoires, elle lui explique, dans une lettre du 5/11/1951, que son espoir est celle d'un « peut-être ». Les lettres concernent notamment l'ouvrage *Rio Sem Ponte* (1952). (*Talvez você tenha razão: a esperança que eu quiz dar no final não convence, mas ela, afinal, não passa de um talvez. (...) Como podia eu dar soluções se o livro descreve uma época que precede a uma grande guerra mundial?) (sic)* (voir l'annexe V, p. XX, pour la lettre de Mário Dionísio et l'annexe VI, p. XXIII, pour la réponse de Ilse Losa)
[335] Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Angleterre, Edinburgh Press, 1949, p. III.
[336] Américo de Oliveira Santos, « A Metamorfose de Tudo o que Vive em Nós », *Caminhos sem Destino, op. cit,.* p. 8-17. Tpn.

de « paysages successifs, avec des choses et des personnes que le destin a obligées les personnages à abandonner, pour faire surgir d'autres paysages, d'autres nouvelles, d'autres gens »[337].

Ainsi, l'éternel retour de Ilse Losa n'est pas celui proposé par Nietzsche, car « il suffit de reformuler l'expérience de la Shoah pour la refuser catégoriquement, pour la rendre à jamais impraticable »[338], d'après G. Agamben. Mais Ilse Losa partage avec le philosophe allemand la même conviction qu'un regard frontal sur le passé peut permettre un endurcissement éthique et, par conséquent, un plus grand attachement à la vie. L'éternel retour de l'écrivain répond donc à un devoir de mémoire qui prend corps dans le processus d'écriture à travers le récit spéculaire et l'autoréférence. Nous pouvons voir ici une matérialisation du temps dans la structure du texte. En ce sens, Tânia Pellegrini met en lumière le rapport entre les techniques de spatialisation du temps et l'art cinématographique à partir de la littérature moderne :

> « Temps qui s'écoulent », « temps intemporel », « temps à l'éat pur », « syntonies temporelles », « temps rituel et cyclique » et « éternel retour » sont des dénominations utilisées pour les multiples possibilités de représentation temporelle que le récit moderne a développées dans un lien qui peut être plus étroit ou plus large, mais, de toute façon, indubitable en rapport avec l'image en mouvement.[339]

Dans le chapitre suivant, nous analyserons la technique narrative utilisée par l'écrivain pour exprimer le temps proustien discontinu de la perte et le temps bergsonien continu de la mémoire ; d'où la sensation d'éternel retour.

---

[337] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na obra de Ilse Losa*, *op. cit.*, p. 16. Tpn.
[338] Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz, op. cit.*, p. 108.
[339] Tânia Pellegrini, « Narrativa Verbal e Narrativa Visual : Possíveis Aproximações », *Literatura, Cinema e Televisão*, *op. cit.*, p. 23. Tpn.

I. B. 4 – La narration-travelling et le « corps-paysage »

L'art du cinéma peut être associé à la narration de Ilse Losa, car celle-ci échappe à la contrainte temporelle et spatiale à travers l'utilisation d'images évocatrices des gens et des lieux perdus. La fragmentation de l'action et la discontinuité du temps et de l'espace nous renvoient à l'idée d'une séquence de cadres d'image entrecoupés et intercalés. Comparativement à l'œuvre de Samuel Rawet, le nombre de plans juxtaposés est plus réduit car, chez Ilse Losa, l'utilisation de phrases verbales prédicatives freine le rythme de l'action. Le résultat est une caméra qui s'attarde davantage sur quelques plans, créant un style ralenti par le travail de mémoire. D'ailleurs, la duplication de la scène inaugurale à la fin des textes que nous avons étudiés renforce l'idée d'un exercice mnésique. On fait la distinction entre les deux auteurs par rapport à leur point de vue sur l'identité culturelle juive : l'écrivain brésilien représente l'être angoissé par le carcan de la mémoire, d'où un récit marqué par l'urgence du déracinement, tandis que l'écrivain portugais mène un combat en sens contraire, dirigé contre l'oubli.

Tout comme dans l'œuvre de l'écrivain brésilien, le narrateur de Ilse Losa, qui répond bien au concept de « conscience-caméra »[340] de Deleuze, réalise un mouvement de travelling. Il vise à mettre en lumière ce que nous appellerons le « corps-paysage » défini par M. Collot comme

> expérience, qui est des plus communes mais toujours singulière, de retisser autrement le lien social. Je placerai donc cette tentative pour faire corps avec le paysage sous le signe de cette « poétique de la relation » qu'appelle de ses vœux Edouard

[340] *Vd.* concept de « conscience-caméra » de Gilles Deleuze, p. 97.

> Glissant, qui est aussi une politique, puisqu'elle engage la relation de l'individu avec les autres et avec son environnement.[341]

Le corps-paysage est représenté par le gros plan de la « conscience-caméra », associé à « l'image-affection ». En ce qui concerne le plan moyen et le plan d'ensemble, associés à « l'image-action » et à « l'image-perception subjective »[342], nous verrons qu'ils se prêtent à la représentation des gestes et des lieux. Si le mouvement de travelling est utilisé chez Samuel Rawet pour mettre en lumière le corps paralysé par l'action contraignante de son entourage, chez Ilse Losa cette technique montre le corps en résonnance avec les lieux et les gens de sa terre natale et de sa terre d'accueil.

Comme le narrateur est assez souvent autodiégétique, ses perceptions et ses souvenirs se mêlent constamment dans un flux de conscience. Dans ce cas, c'est la voix du narrateur-personnage qui nous présente les images d'un regard subjectif. Ceci signifie donc qu'il n'y a pas de limites à dépasser entre l'extérieur et l'intérieur du sujet qui regarde toujours d'un œil songeur aussi bien le monde perçu que celui remémoré. Même quand il s'agit d'un narrateur omniscient, la « conscience-caméra » nous guide vers une zone floue entre les perceptions et les souvenirs ou les sentiments des personnages.

Le narrateur valorise les liens entre l'être humain et son milieu à travers le mouvement de travelling : en gros plan, l'Homme ; dans un plan plus large, l'espace. Monde extérieur et monde intérieur forment donc un circuit : la mémoire et les sentiments ne sont plus séparés de l'environnement géographique et historico-social. Ainsi l'être humain, chez Ilse Losa, est devenu paysage, selon le concept de J. Gil[343]. Car l'intérieur du personnage se confond avec l'extérieur du paysage, renvoyant à une même histoire commune entre ces deux espaces. En

---

[341] Michel Collot, *Actes Sémiotiques. Paysages & valeurs : de la représentation à la simulation*, Université de Limoges, nov. 2005, http://epublications.unilim.fr/revues/as/3464 (consulté le 10 juin 2014).
[342] *Vd.* concepts de « l'image-affection », « l'image-action » et « l'image-perception subjective » de Gilles Deleuze, p. 99.
[343] *Vd.* concept de « devenir paysage » de José Gil, p. 112.

ce sens, si nous pensons à l'instance auctoriale, l'œuvre littéraire peut être interprétée comme le paysage de l'auteur : « le paysage d'un auteur, c'est aussi peut-être cet auteur lui-même tel qu'il s'offre totalement à nous comme sujet et comme objet de son écriture »[344], écrit M. Collot qui emprunte ces mots à Jean-Pierre Richard. L'œuvre de Ilse Losa en est un bel exemple, car elle offre à l'œil du lecteur une perspective fictionnalisée des lieux et des personnes marqués par l'histoire de la Shoah et du Portugal salazariste. En ce sens, Ana Isabel Marques semble avoir choisi un titre très juste pour son étude sur l'écrivain : « Paysages de la mémoire »[345].

Dans le conte « *O Abismo* » (*AC*, 1955), la narratrice exilée retrouve une amie d'enfance, Klara, qui s'est mariée avec un nazi[346]. Son mari est mort au combat en France, laissant un fils de huit ans. L'histoire de ces femmes se partage en deux temps, l'avant et l'après-guerre. Nous voyons l'extérieur de la fenêtre associé à leur jeunesse commune et l'intérieur de la pièce au moment présent :

> *Estávamos sentadas uma em frente da outra, ao pé da janela aberta, tal como outrora. Ainda lá estava o castanheiro farto, e ainda chegava até nós o aroma de resina que a aragem trazia do monte. Como tudo me era dolorosamente familiar!*
>
> *Mas havia o retrato em cima do aparelho do rádio. Silencioso, interpunha-se-nos como um muro espesso. Era ele: olhos escuros, risonho, despreocupado, a prega no canto direito da boca. (...)*
>
> *Ela, um tanto hesitante:*
>
> *- O pequeno é tal e qual o pai.*
>
> *Nada mais disse. Contudo, aquilo bastou para que o muro entre nós se ampliasse.* (*CD*, p. 47-48)

[344] Michel Collot, *Les enjeux du paysage, op. cit.*, p. 192.
[345] Ana Isabel Marques, dans son ouvrage *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa, op. cit.*, a étudié les représentations de l'altérité et de l'identité dans les trois romans de l'écrivain, *O Mundo em que Vivi* (1949), *Rio sem Ponte* (1952) et *Sob Céus Estranhos* (1962), ainsi que dans sa seule chronique de voyage, *Ida e Volta. À procura de Babbitt* (1960).
[346] Dans l'entretien que Alexandra Losa nous a donné, celle-ci parle d'une amie de sa mère qui s'est mariée avec un nazi (voir dans l'annexe I, p. VII), ce qui nous fait penser que ce conte a été inspiré par un épisode de la vie de l'écrivain.

Nous avons ici un plan moyen avec une vision suffisante des personnages à l'intérieur de la pièce et du paysage à l'extérieur, dans un même cadre d'image. Par l'ouverture de la fenêtre qui laisse passer le parfum des arbres, ces deux champs communiquent, tout comme la vie des personnages. La nature, associée au temps sacré de l'enfance, d'où l'image de l'ancien châtaignier, représente l'amitié longue et fidèle entre ces deux femmes. Elle constitue donc une « image-perception subjective »[347] créée par la narratrice en tant qu'observateur issu de l'intérieur de l'ensemble observé. Dans le premier champ, les deux corps de la narratrice et de Klara face à face indiqueraient un règlement de comptes issu d'un passé familier vécu à ce-moment là comme douloureux. Nous voyons la narratrice dans un espace d'entre-deux situé entre ses souvenirs et ses perceptions. Le texte nous amène à réfléchir à la possibilité d'une relation d'amitié dans cette position interstitielle fragile où fidélité et trahison se côtoient.

En gros plan, le portrait sur la radio est une « image-affection » prégnante qui représente la frontière spatiale et temporelle de la guerre qui a séparé ces amies en deux temps et deux espaces. L'image du mari nazi prend donc la consistance du mur de cette maison, symbole de l'union du couple et de la séparation des deux amies. Ses yeux noirs et son sourire cynique matérialisent le pouvoir maléfique de ce mur. Il est l'incarnation de la Shoah qui a provoqué l'exil de la narratrice. Et l'enfant né de cette union perçue comme malsaine réactualise involontairement la présence du mal qui sépare les amies. En ce sens, Deleuze parle de « la qualité-puissance exprimée par un visage ou un équivalent »[348]. Ainsi, les qualités néfastes du portrait jouent un rôle anticipateur, ce qui nous permet d'imaginer son influence négative sur les actions de Klara et de la narratrice tout au long du récit :

> *Num relance, o meu olhar abrangeu o divã (...) e lá estávamos nós, ela e eu, a saltar em cima do divã, (...) enroscadas nos segredos do amor, abraçadas outra vez no*

[347] *Vd.* concept d'image « image-perception subjective » de Deleuze, p. 99.
[348] Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement., op. cit.,* p. 155.

> *divã, a fazer confidências, a cismar, a sonhar castelos....O meu olhar caiu sobre o retrato. E regressei. (...)*
>
> *A sua voz era cansada, ao passo que eu a conhecera fresca, garrida, e os olhos tinham perdido as chispas, endiabradas, estavam baços e cansados como a voz. (...) a sua voz arrastava-se como um carro funerário*. (*CD*, p. 48-50)

En gros plan, le divan, objet-symbole de la psychanalyse, attire l'attention de la « conscience-caméra ». Cette nouvelle « image-affection » opère une courte analepse dans le récit, renvoyant la narratrice à des moments de complicité partagée entre les deux amies dans leur jeunesse. Le divan renvoie au paysage bucolique perçu à travers la fenêtre, se confondant avec le corps de la narratrice. Ceci s'explique par l'étymologie même du mot paysage, comme l'écrit M. Collot : « Le Larousse le définit aujourd'hui comme une « étendue de pays que l'on peut embrasser dans son ensemble ». (...) Le paysage ce n'est pas le pays réel (...) Il n'appartient pas à la réalité objective, mais à une perception toujours irréductiblement subjective »[349]. Ce pays représenté par les châtaigniers, le divan et le corps de la narratrice tout à la fois est donc une « communauté imaginée », selon le concept de Benedict Anderson :

> Elle est imaginaire (*imagined*) parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens : jamais ils ne les croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion. (...) elle est imaginée comme une *communauté* par ce que, indépendamment des inégalités et de l'exploitation qui peuvent y régner, la nation est toujours conçue comme une camaraderie profonde, horizontale.[350]

Le profond attachement de la narratrice à sa terre natale l'incite à imaginer une relation idyllique avec Klara, d'où des « images-actions » liées aux désirs du subconscient : *fazer confidências, cismar, sonhar*. Cependant, le portrait du mari nazi s'interpose entre elles,

[349] Michel Collot, « La notion de paysage dans la critique thématique », *Les enjeux du paysage*, *op. cit.*, p. 193.
[350] Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996, p.19, 21.

apportant l'image d'un pays réel ravagé par la guerre. Il renvoie la narration à la surface de la conscience et au temps présent, imprégnant le récit d'une atmosphère morbide. La puissance néfaste latente du portrait agira encore tout au long du récit, transformant la relation entre les amies, comme nous pouvons l'observer :

> *Tac-tac-tac-tac…era o velho relógio da parede. O mesmo relógio, ainda o mesmo relógio...tac-tac-tac-tac...Estávamos no cimo do monte, ela e eu, ela de tranças grossas e eu de cabelo curto e liso. Mas separava-nos um abismo fundo, fundo, de onde nos contemplava um rosto desfigurado de selvageria. O rosto de um homem de uniforme negro. Aterrorizada, vi...vi-lhe, nitidamente a prega do lado direito da boca. (...) E a primeira coisa que vi foi o retrato em cima do aparelho de rádio.* (*CD*, p. 49)

Loin du temps linéaire, l'horloge acquiert pour la narratrice une valeur affective liée à un temps vécu. Cette image-affection opère de nouveau le passage du temps profane au temps sacré à travers le son envoûtant de l'onomatopée *tac-tac-tac-tac*. L'horloge nous renvoie donc à l'image d'une montagne, « *Axis mundi* qui relie le ciel et la terre »[351], comme l'écrit M. Eliade. L'harmonie fraternelle des amies au sommet de la montagne se défait lorsque, en bas, le mari nazi réapparait, tout comme dans l'image du portrait. La voix narrative retourne donc au présent et à la réalité de l'après-guerre. En ce sens, G. Poulet parle de la spatialisation de l'écart temporel à travers le concept de « dimension » :

> En découvrant l'étrange changement d'époque qu'en un éclair il a accompli, l'esprit mesure « l'abîme de la différence d'altitude ». Et la conscience de cet écart temporel, le contraste des époques à la fois reliées et séparées par tout ce vide, enfin et surtout le sentiment qu'entre elles s'établit quelque chose d'analogue à la perspective spatiale, tout cela finit par transformer ce temps négatif, ce non-être, en une apparence sensible, en une *dimension*.[352]

[351] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 39-40.
[352] Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, *op. cit.*, p. 396.

L'image du mari est associée à un mur qui sépare, mais aussi à un abîme qui engloutit tous les souvenirs heureux. Il a donc créé l'écart comme une nouvelle « dimension » dans la vie de la narratrice ; il est le corps-abîme pourrions-nous dire. Par conséquent, l'attachement de Klara à sa figure la transforme en un corps-portrait reflétant continuellement cet abysse qu'est la guerre. En tant que gardienne de la mémoire collective de son groupe, la narratrice est un corps-divan. Elle doit vivre dans cet espace interstitiel entre le paysage bucolique, d'où l'image de la communauté imaginée, et l'abîme qui la renvoie à l'image de son village après la guerre. En ce sens, elle vit constamment au bord du gouffre, mais ne peut pas s'y précipiter, car la mémoire collective du groupe s'effondrerait :

- *Não te esqueças de voltar antes de partir! Hei de procurar as velhas fotografias. Ainda as têm também?*
- *Não, já não as tenho.*
  Apetecia-me lançar-lhe à cara que mas tinham tirado, cruelmente tirado, os de uniforme negro. Mas calei-me.
  Apertámos as mãos. (...)
  Ao descer o caminho estreito, voltaram-me ao espírito as palavras que me tinham confiado ainda nessa tarde: "Ele foi um dos piores. Logo que lhe puseram a farda, perdeu a cabeça. Denunciou uma série de boa gente. Era temido como a peste". (...)
  Virei-me. E vi, por entre os arbustos, a luz branca da sala, dessa sala de divã (...) de janela aberta, por onde entrava o cheiro, a resina…E eu sabia que ela estava ali, junto dessa mesma janela, com a sua dor que eu não podia partilhar e que a vexava…Sabia que estava ali, junto do retrato, do abismo que irremediavelmente nos separava. (*CD,* p. 51)

Dans ce plan moyen, nous comprenons mieux comment l'histoire de la Shoah à laquelle le mari a participé activement s'incarne dans le corps des personnages. Nous pouvons observer que ces deux femmes n'ont pas la même expérience de la Shoah. Tandis que, pour la narratrice, le mari de Klara est le bourreau de l'histoire, pour sa veuve il n'en est qu'une victime. Elles ne peuvent donc partager leurs souffrances. Ainsi, chaque corps reflète une

période distincte de l'histoire du même village. Klara est le corps-portrait, l'après-guerre qui conserve le souvenir de la guerre ; le mari est le corps-mur ou le corps-abîme, le point zéro marqué par la guerre ; et la narratrice est le corps-divan qui essaye d'accepter le présent tout en conservant la mémoire collective du groupe. Quittant la maison de son amie, la narratrice prend ses distances par rapport à son passé, ce qui est représenté par son regard en arrière, vers la maison de Klara vue dans un plan d'ensemble. Le retour à la scène initiale du conte, plan fixe qui stabilise la discontinuité du temps et de l'espace, suggère un processus d'acceptation du destin. Ceci nous renvoie à l'image d'un corps-divan en constante analyse.

Dans le même ouvrage, « *Poesia e Verdade, ou A Morte Ressuscitada* » présente une narratrice qui se questionne sur les limites entre fiction et réalité pour la construction de la mémoire. L'action se passe dans le salon de coiffure de son village natal où la narratrice exilée, Katrina, retourne. Nous entendons la voix du coiffeur qui constate le décalage entre le progrès technologique et la décadence humaine : *Não me admira que não se lembre de mim, nem do meu salão – disse o cabeleireiro. (...) O tempo não pára e, à medida que o salão se foi rejuvenescendo, eu fui entrando em decadência. Esboçando um sorriso vago, gozou, durante uns momentos, o seu próprio cinismo (CD,* p. 75). Nous pouvons constater dans cette image en gros plan que le coiffeur est doté d'une sagesse qui s'exprime par son sourire mystérieux et sa capacité d'autodérision. Plus loin dans le texte, il amène la narratrice à réfléchir sur la susceptibilité de l'être humain face au pouvoir du temps, expérience incarnée dans son propre corps :

> *- É natural que lhe custe aceitar que já fui um rapaz jeitoso, de cabelo farto, ondulado. (...) sua cabeça calva e o corpo descomunal testemunhavam-nos a instabilidade daquilo que, durante certo tempo, nos dera a ideia de duradouro, a metamorfose de tudo o que vive em nós e que, na realidade, já não vive, daquilo que faz parte da nossa materialidade e imaterialidade e também da própria vida.* (*CD,* p. 77)

D'image-action, le corps du coiffeur se transforme en image-affection s'exposant au regard de Katrina. Sa tête chauve et son corps immense incarnent l'impuissance humaine face à l'inexorabilité du temps. Il représente aux yeux de la narratrice la perte de la vitalité de son village d'avant-guerre. Le coiffeur assume donc une fonction médiatrice entre l'identité-*idem* et l'identité-*ipse*, selon les termes de P. Ricœur[353]. Dans le prochain passage cité, cette image de transformation personnelle s'associe à celle de Frieda, une amie d'enfance :

> *Uma cara bolachuda, corada, contente, surgiu entre os cortinados que separavam os camarins. Perplexa, fitei-a. Tinha a certeza absoluta que nunca a vira em toda a minha vida. (...) abandonadas e tristes, mais eloquentes do que todas as palavras e explicações, estavam duas muletas. E o sangue subiu-me o rosto:*
>
> *- Frieda! És tu, Frieda!*
>
> *Sim, sim, sei! Sei tudo, sei de uma Frieda franzina, de rosto pálido, calmo, delicado como uma franzina flor, de uma Frieda de magras tranças cor de palha, sempre doente, que morava com os pais numa casinha pobre, junto aos campos de centeio, de uma Frieda corajosa e paciente, que nos entretinha como nos intervalos das aulas, fazendo bonecos de seu lenço. (...)*
>
> *E sei também de uma tarde de Verão, em que os campos se cobriam de flores, de uma tarde tão bela e tão triste que, ao recordá-la, me vêm as lágrimas aos olhos, em que eu quis ver, pela última vez, a minha Frieda, moribunda, e não me deixaram entrar, porque o médico não consentiu. Fui-me embora pelos mesmos campos, sempre a ver o seu rosto, sempre a ver o seu rosto...E sei do funeral da minha Frieda, que se arrastou lento, lento, através da vila...*(*CD*, p. 79)

Dans la première scène, Katrina perçoit Frieda comme un imposteur, telle une actrice qui sort des coulisses pour jouer un rôle. En gros plan, son visage sain et content semble incompatible avec l'image de fragilité que la narratrice se faisait de ce personnage. Cependant, l'image-affection des béquilles atteste définitivement l'authenticité de la Frieda actuelle, renvoyant le texte à l'enfance idyllique où ce personnage se confondait avec la beauté de la campagne : fleur fragile aux tresses couleur de paille. Elle personnifie donc l'image de la « communauté

[353] *Vd.* concepts de « identité-*idem* » et « identité-*ipse* » de Paul Ricœur, p. 163.

imaginée » de B. Anderson. Dans cette scène imprégnée de douceur, les bonshommes faits avec des mouchoirs deviennent une image prégnante qui sera actualisée à la fin du récit. La mort supposée du personnage n'est que la conséquence d'une idéalisation poussée à l'extrême. La Frieda créée par Katrina, d'où l'emploi du possessif « ma Frieda », s'évanouit à cause de son immatérialité, ce qui expliquerait le souvenir de ses funérailles. Dans le prochain passage, le visage arrondi de la Frieda actuelle se tourne vers la narratrice, renvoyant le texte au présent :

> *- Estás como quem levantou de um túmulo – disse aquela Frieda.*
> *E, de tanto rir, a cara bolachuda ainda mais bolachuda ficou. Também o cabeleireiro, ao pôr-me entre as mãos o cabo do espelho e ao virar a cadeira para que eu pudesse aprovar a sua obra de todos os lados, se riu (...) O penteador caiu ao chão, e vi-lhe o corpo pesadão, os braços roliços vermelhuscos, os seios disformes, o vestido roxo de um mau gosto* (*CD*, p. 79-80)

Nous voyons dans la première image-action la confrontation de la narratrice avec l'image fantasmagorique de Frieda qui lui adresse la parole. Frieda remet en question la propre identité de Katrina, la faisant douter de ses souvenirs. Dans la deuxième image-action, le coiffeur reprend son rôle de médiateur identitaire, tenant le miroir pour que la narratrice puisse se reconnaître. Le corps déformé de la Frieda actuelle déclenche chez Katrina un processus de confrontation avec la réalité. G. Genette parle de « palimpseste » à propos de cette superposition d'images différentes transformées par la force du temps : « le temps en effet métamorphose non seulement les caractères mais les visages, les corps, les lieux mêmes (...) pour y former une image brouillée dont les lignes se chevauchent en un palimpseste »[354]. Cette idée d'un palimpseste se rapproche de celle de l'« identité-*ipse* » de P. Ricœur. Dans le passage suivant, c'est l'image prégnante des bonshommes faits avec des mouchoirs qui va

[354] Gérard Genette, *Figures 1*, Paris, Seuil, 1966, p. 51.

rapprocher les deux Frieda, mettant en relief le rôle de la littérature dans la reconstruction identitaire du sujet :

> - (...) *Não casei, o que não é para estranhar (apontou de novo para as muletas, que continuavam imóveis, caladas, encostadas no canto junto à janela), faço costura para fora, tenho de ganhar alguma coisa, senão a reserva some-se.*
> *- Sempre foste jeitosa. Lembro-me dos bonecos que fazias dum lenço.*
> *- Olha, dessa não me lembro eu! Mas dize lá, como fazia aquilo?*
> *- Dobravas o lenço num triângulo, enrolavas as pontas...* (*CD*, p. 80)

Nous voyons ici, en gros plan, l'image des béquilles personnifiées comme si elles étaient les témoins silencieux de l'histoire racontée par Frieda. Quoique son visage se soit transformé par la force du temps, l'histoire de sa vie continue à être déterminée par son handicap. Après avoir tué la Frieda de son enfance, Katrina essaie donc de sauver celle qui se présente devant ses yeux. Les petits bonshommes en papier sont ici les conciliateurs entre le passé et le présent, car ils apportent la fantaisie nécessaire pour que la magie de l'ancienne Frieda, fine fleur de sa communauté imaginée, survive dans le corps de la Frieda actuelle, femme corpulente issue du progrès économique de l'Allemagne de l'après-guerre. Ces personnages imaginaires sont les traces du passé magique dans le palimpseste formé par l'image des deux Frieda. D'ailleurs, leur forme triangulaire nous renvoie à l'image d'un « ternaire cosmique » [355], d'où l'idée du passé et du présent unifiés, selon J. Chevalier et A. Gheerbrant. Le bonhomme en papier est le corps de transition entre les deux périodes de la vie de la narratrice. Nous voyons ici une référence implicite au processus d'écriture comme forme de reconstruction identitaire. Les bonshommes en papier sont « l'identité narrative », d'après le terme de P. Ricœur[356], qui rend possible la reconnaissance d'une identité-*ipse* tout au long de l'action de l'histoire. En ce

[355] *Vd.* symbole du triangle selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, p. 102.
[356] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 176.

sens, la fin du récit suggère un mouvement d'éternel retour exprimé dans l'image-affection qui clôt le texte : celle de petits personnages de Frieda.

En choisissant Frieda, porteuse d'un handicap, comme personnage principal de son récit et en lui attribuant la magie de sa « communauté imaginée », Ilse Losa met en évidence son idéal de valorisation de l'altérité et son projet de construction de l'être humain unique, thème de notre prochain chapitre.

I. B. 5 - L'être humain unique et l'altérité

Nous pouvons constater chez Ilse Losa une pédagogie de l'altérité, processus à travers lequel l'écrivain amène le lecteur à respecter la différence à travers sa propre expérience douloureuse comme juive et exilée. S'élevant contre l'intolérance et les politiques assimilationnistes, son œuvre nous offre l'irréductibilité de la singularité humaine. Par opposition à l'anonymat et au silence, nous avons l'individualisation et la parole. En ce sens, Anne Prouteau, dans son étude sur *Le premier homme* d'Albert Camus, parle d'édifier « un mémorial à la gloire des gens ordinaires, des personnes insignifiantes »[357]. Dans ce projet de construction de l'être humain unique, nous avons une portée éthique qui met en valeur en même temps le particulier et l'universel, selon la pensée complexe d'E. Morin[358]. Car ce n'est qu'en reconnaissant les particularités de chaque individu que l'être humain peut aspirer à l'universel. Nous reprendrons ici les mots de M. Buber : « chaque tu invoque le Tu éternel »[359].

[357] Anne Prouteau, « *Le Premier Homme* d'Albert Camus », *Mémoires, traces, récits. Le passé revisité,* Vol. 1, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 126.
[358] *Vd.* concept de « pensée complexe » d' Edgar Morin, p. 39.
[359] *Vd.* concept de « Je-Tu » de Martin Buber, p. 46.

La nouvelle « *Encontro no Outono, ou o que a Paula me contou* » (*EO*, 1964), publiée pour la première fois sous le titre réduit « *Encontro no Outono* », est un excellent exemple de mise en pratique de cette pédagogie de l'altérité. Étant donné que la voix narrative s'exprime à la première personne, nous sommes tentée de penser que Paula est la narratrice autodiégétique. Néanmoins, le nouveau titre créé par Ilse Losa remet en question tant le pacte autobiographique que le pacte romanesque. Ce titre essaie de semer le doute dans l'esprit du lecteur, jouant avec les frontières entre réalité et fiction.

Après avoir reçu une lettre de son amie Ludovica Vogler proposant une rencontre d'anciens élèves du lycée, Paula décide de partir en Allemagne. Veuve avec un enfant prénommé Miguel, cette exilée juive s'est installée au Portugal à l'époque de la Seconde Guerre Mondiale. Son voyage lui permettra de déconstruire l'image d'une « communauté imaginée » et de se contruire une « identité-*ipse* », pour emprunter le terme de P. Ricœur. Dans ce parcours, l'histoire de vie de chaque femme, aussi bien en Allemagne qu'ailleurs, l'aidera à changer son regard sur le passé et par conséquent leur relation d'amitié. Seule exilée dans le groupe, elle doit affronter le sentiment d'étrangeté vis-à-vis de ses compatriotes. Le regard sur la guerre change selon l'origine ethnique de chaque femme et son expérience personnelle avec les alliés ou les nazis. En outre, l'Allemagne divisée après la construction du mur de Berlin et les impressions sur le Portugal sont les thèmes interculturels qui révèlent le caractère de chaque femme. Ainsi, les enjeux des relations entre les amies vont tourner autour de la question de l'identification et non de l'identité stable. La conciliation entre l'image du passé et celle du présent sera décisive pour la préservation de la mémoire collective du groupe :

> *Quando me chegou às mãos a carta com os selos de Heuss, Filatélia e Johann Sebastian Bach e li o nome da remetente, abanei a cabeça. Nem quis acreditar : Ludovica Vogler. Desde o dia em que terminara o curso do liceu perdera-a de vista. E, no entanto,*

> *bastou de repente o seu nome, escrito à mão em altas letras Sütterlin, para me trazer à memória um mundo submerso como acontece quando desencantamos de uma gaveta que há muito não arrumávamos um objeto esquecido mas, ao mesmo tempo familiar. Sim, Ludovica Vogler: a rua de Friedrich Ebert, asseada, debruada com majestosos castanheiros; o cheiro das manhãs nebulosas, perfuradas pelo som do pífaro do amolador (...) o velho liceu Schiller, resguardado por altos muros de tijolo, que ansiávamos ver arder e que, mais tarde, de facto, havia de arder.*
>
> *Mas nessa altura já não andávamos lá...* (*CD*, p. 153-154)

La narratrice utilise le verbe *desencantar* qui a deux acceptions : redécouvrir et désenchanter. En ce sens, l'arrivée de la lettre provoque deux processus différents chez la narratrice : l'éveil de la mémoire et la perte des illusions par rapport à sa « communauté imaginée ». Dans ce passage, nous pouvons observer que les souvenirs liés à Ludovica se confondent avec ceux du paysage de sa terre natale. Nous constatons ici la nation imaginée marquée par un patriotisme à distance. Comme nous l'avons analysé, le parfum des châtaigniers ainsi que la musique constituent des symboles d'une mémoire individuelle active qui préserve, par la voie de la sensation, l'espace et le temps perdus. Cette perte est manifeste à travers l'image du lycée détruit pendant la guerre, alors que Paula était partie à l'étranger, ce qui implique un deuil à faire. La confrontation de sa mémoire individuelle avec la mémoire collective du groupe l'aidera à accomplir ce rituel intérieur, car, selon M. Halbwachs, « la vie en société implique que tous les hommes s'accordent sur les temps et les durées, et connaissent bien les conventions dont ils sont l'objet »[360]. Ce processus se déclenchera à partir des souvenirs du lycée activés par la photo de classe : Paula constatera la mort de l'une des filles photographiées, Sofia. Tout au long du récit, elle fera simultanément le deuil de son lycée et de son amie morte après un passage par Auschwitz. Dans l'extrait suivant, nous voyons la narratrice qui revisite le lycée Schiller ; le passé est ici présentifié :

[360] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective, op. cit.,* p. 143.

> *Como todas as alunas que vêm do centro da cidade, entro pela cancela traseira. Deixo à direita a "casa pequena", destinada às alunas do primeiro e do segundo ano, passo pelo alpendre, onde o contínuo, no intervalo das dez, distribui leite quente em canecas de faiança (...) Depois levanto os olhos para a farta copa de tília, no centro do recreio, e não posso deixar de sorrir ao avistar o banco de pedra que o cerca. É que ali tirámos, certa vez, uma fotografia divertida, nós as seis, a Princesa, a Gertrudes, a Elsa, a Pawlowa, a Sofia e eu: (...) Sofia, de cabelo preto, liso, deita o braço em volta de mim. Quando, quatorze anos mais tarde, me abraçou pela última vez, encontrava-se moribunda, numa cama de ferro pintada de branco, na clínica de São Luís em Lisboa. "Um pouco cedo demais, Paula, mas em compensação cheguei a conhecer o inferno na terra", disse-me com sarcasmo.* (*CD*, p. 154)

La lettre opère une analepse dans le récit, ce qui fait rentrer Paula métaphoriquement dans son lycée. Son parcours à l'intérieur de l'enceinte correspond à un parcours psychologique jusqu'à l'origine de son traumatisme. En ce sens, les images du tilleul et du banc pointent chez Paula un sentiment de manque, cadre pour la photo où Sofia l'embrasse. Dans ses derniers mots de moribonde, Sofia utilise la métaphore « enfer sur terre » pour se référer à Auschwitz. Ce mot tabou jalonne la rencontre entre les femmes. En effet, G. Genette explique :

> la métaphore n'est pas un ornement, mais l'instrument nécessaire à une restitution, par le style, de la vision des essences, parce qu'elle est l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de mémoire involontaire, qui seule permet, en rapprochant deux sensations séparées dans le temps, de dégager leur essence *commune* par le *miracle d'une analogie*.[361]

Sofia évoque par ce terme une mémoire collective extrêmement douloureuse, aussi bien pour les Juifs que pour les Allemands. C'est pourquoi Paula ne racontera le destin de Sofia à personne sauf à Leonore Winkelmann, surnommée *Princesa*, dont le courage et le sens de la justice étaient remarquables. Paula respecte la pensée et la douleur de chaque personne, préservant aussi bien la mémoire collective de l'Allemagne de l'avant-guerre que la mémoire

[361] Gérard Genette, *Figures 1*, *op. cit.,* p. 40.

de la communauté juive. Son rôle de conciliatrice l'empêche de juger ses amies. Elle transmet plutôt au lecteur une analyse de la complexité de l'âme humaine et des indices pour sa compréhension. En ce sens, nous pouvons voir dans le passage suivant que le comportement de Irene Mackenzie, considérée comme la traîtresse du lycée, a été façonné par son environnement familial :

> *Entro no átrio revestido de azulejos cor de marfim e pouso o olhar no lavatório redondo (...) ali algumas raparigas de nossa turma meteram a cabeça de Irene Mackenzie debaixo dessa mesma torneira, por ela ter denunciado ao professor Hübner – de alcunha o "Galo", por causa de sua voz cacarejante – a aluna que lhe espetara a fotografia de Marlene Dietrich nas costas do casaco, precisamente no sítio das suas anafadas nádegas. Nesse tempo o pai de Irene era director das Obras Públicas da cidade, mas alguns anos mais tarde, no Terceiro Reich, havia de desempenhar um cargo mais alto, no Ministério de Berlim.* (*CD*, p. 155)

Dans cet extrait où Paula est de nouveau plongée dans ses souvenirs, nous pouvons observer que l'attitude d'Irene est un reflet de celle de son père, futur fonctionnaire de l'entreprise nazie. Ilse Losa met constamment en relief l'influence du comportement des adultes sur les jeunes, aussi bien dans ses ouvrages pour adultes que dans ceux pour la jeunesse. L'influence de la famille Mackenzie se fait sentir également sur Lisa Meier, surnommée Mona Lisa, la plus belle fille du lycée, dont la famille petite-bourgeoise aspire à l'ascension sociale :

> *Creio que Irene não escolhera por acaso Mona Lisa para ser sua melhor amiga. Mona Lisa provém de uma família pequeno-burguesa, cuja aspiração máxima é a abastança. Por isso impressiona-a a casa rica dos Mackenzies, e de tal maneira que se deixa dominar por Irene. É decerto isso que agrada a Irene, que em nenhuma das disciplinas ultrapassa a mediocridade, mas se compraz em comandar os outros.* (*CD*, p. 156)

Le comportement de Mona Lisa peut être comparé à celui de plusieurs allemands qui ont adhéré au nazisme comme moyen d'améliorer leur situation économique. L'esprit de chef de Irene reproduit le comportement nazi. En ce sens, Ana Isabel Marques explique :

> les promesses de Hitler ont trouvé un terrain fertile dans une société remplie de chômeurs et de jeunes déçus. C'est dans le scénario de grandes villes où les gens les plus variés convergent et les cas de misère quasi abjecte se multiplient que la mégalomanie hitlérienne trompeuse a eu un effet spécial. La famille Krempke [du livre *O Mundo em que Vivi*] en est un exemple. (...) En effet, ignoré et blessé dans sa masculinité, habitué à passer ses journées dans les coins cachés des bars, M. Krempke voit en Hitler l'espoir d'un avenir meilleur. Adepte fanatique de la politique nazie, il devient fonctionnaire du parti, ce qui contribue à lui rendre son amour-propre.[362]

Quoique cette idée soit à peine suggérée, Mona Lisa semble victime d'un système qui pousse les familles fragilisées à chercher un avenir plus confortable en s'alliant aux nazis. À l'encontre de ce personnage, Princesa incarne le pragmatisme nécessaire à la justice. Nous apprenons plus loin dans le texte que, pendant la guerre, Princesa a sauvé la vie de plusieurs enfants juifs, les emmenant en Suisse. Elsa, amante d'hommes riches, nous laisse anticiper sa participation à la machine de guerre d'Hitler : elle fut en effet gardienne de prisonniers à Buchenwald et sera pendue à la fin de la guerre. Ainsi, par rapport à leur comportement, les personnages du lycée Schiller se partagent entre ceux qui possèdent une pulsion nazie ou antinazie et ceux qui sont complètement aliénés tout en faisant partie de ce système. Même le professeur Galo est décrit comme antisémite, ce qui expliquerait les mauvaises notes qu'il attribuait aux rédactions de Sofia. La pensée digressive de la jeune fille qui écrivait de manière libre s'opposait à la rigueur prônée par le professeur qui voulait lui imposer l'ordre chronologique (*censurava também a baralhada cronológica, CD*, p. 161) et l'utilisation de repères précis pour guider le lecteur (« *Antes de mais nada indica-se a época em que se passa,*

[362] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória, op. cit.,* p. 83. Tpn.

depois seguem-se descrições do sítio e do ambiente », enfim: o onde, quando, quem, e, ainda, o como e o quê, era a sua regra burocrática para a criação literária, *CD*, p. 162). Nous pouvons constater ici l'association de la pensée nazie à une rigueur classique, tandis que Sofia, Juive, incarnerait l'hybridité des genres et des styles propre au romantisme[363].

Dans le passage suivant, nous voyons que la narration se tourne vers le présent lorsque Paula ouvre la lettre de Ludovica, rapportant des nouvelles de leur village natal :

> *Um convite para um encontro da nossa turma, no princípio de Outubro, no « Califórnia », um hotel novo, (...) nessa rua ficara o nosso "tão amado liceu Schiller", por desgraça destruído durante um bombardeamento. (...) À última hora, antes de partir, ocorreu-me de meter na carteira uma fotografia de Sofia e outra de meu filho. (...) Apesar do excesso de luz, reconhecia-se bem os olhos escuros e dilatados no rosto prematuramente envlhecido, já marcado pela morte. De Miguel, entre uma série de instantâneos, escolhi um tirado na praia (...)*
>
> *Foi grande a minha comoção quando revi a extensa floresta outonal (...) Folhas mortas sussurravam sob os meus pés. (...) o corpo desdobrava-se em outros corpos que integravam uma identidade física e imaterial. E tudo isso fazia parte inseparável de mim mesma como a minha respiração ou como a raiz faz parte da planta.*
>
> *Mas o curso do tempo é implacável. Ilusão alguma, por mais clemente que seja, consegue impedi-lo. Por isso, o desengano não se fez esperar. Na cidade grandiosamente construída renascera vida nova das ruínas. Vida punjente e tentadora, que admirei obedientemente (...) Os velhos castanheiros tiveram de dar lugar a novas faixas de trânsito.* (*CD*, p. 162, 163)

La communauté imaginée commence à se défaire lors de l'ouverture de la lettre de Ludovica, avant même l'arrivée de Paula en Allemagne. Le lycée détruit a été remplacé par un hôtel dont le nom de *Califórnia* exprime la dépersonnalisation de l'endroit voué au capitalisme américain. Afin d'assurer ses repères identitaires, la narratrice emmène avec elle la photo de Sofia, représentation de ses racines, l'Allemagne connue, et la photo de Miguel, représentation du port d'accueil, le Portugal de son présent et de son avenir. L'automne,

[363] *Vd*. caractéristiques romantiques dans l'œuvre de Ilse Losa, p. 141.

saison symbolique de la perte et du changement, acquiert une valeur expressive très forte dans le récit. Les feuilles mortes sur le sol des aïeux renforcent l'idée de transformation, ce qui peut être confirmé par l'emploi des verbes à l'imparfait, *tudo isso fazia parte*. La narratrice, doutant de son origine stable, nous renvoie à l'idée de crise du cogito cartésien qui, selon P. Ricœur, montre un chemin différent pour la construction du sujet : « l'*autonomie* du soi y apparaîtra intimement liée à la *sollicitude* pour le proche et à la *justice* pour chaque homme. »[364]. Nous voyons ici cet idéal ricœurien d'identité car la narratrice, à travers le contact avec son groupe d'amies et la reconnaissance de chaque individu, essaie de remplacer une identité-*idem* par une identité-*ipse.* Paula, venue de l'extérieur, doit trouver sa place dans une mémoire collective qui a été profondément marquée par la Shoah. En ce sens, M. Halbwachs compare l'histoire à un cimetière : « C'est que l'histoire, en effet, ressemble à un cimetière où l'espace est mesuré, et où il faut, à chaque instant, trouver de la place pour des nouvelles tombes »[365]. Ainsi, en tant que rescapée, Paula doit s'inclure aussi bien dans l'histoire de la guerre que dans celle de cette ville qui renaît de ses cendres. Ce n'est qu'en partageant des expériences avec ses amies restées en Allemagne qu'elle pourra assurer sa place dans une histoire qui est aussi la sienne et d'où elle a été exclue à contre-cœur. Plus loin dans le texte, cette exclusion est remarquée lors de sa présentation au groupe : *A única amiga que veio do estrangeiro* (*CD*, p. 165).

La conversation entre les femmes forme une chaîne où les thèmes de la guerre se mêlent à leur vie intime : les maris morts ou handicapés, les enfants, les rêves de jeune fille brisés, les réussites malgré la catastrophe. Au discours direct, ces femmes prennent la parole pour raconter des versions tout à fait particulières d'une histoire façonnée par les hommes. En ce sens, M. Perrot écrit que « c'est le regard qui fait l'Histoire. Au cœur de tout récit historique, il y a la volonté de savoir. En ce qui concerne les femmes, elle a longtemps

[364] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 30.
[365] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 100.

manqué. » [366]. Il nous semble que Ilse Losa veut faire sortir de l'anonymat non seulement ceux qui ont été engloutis concrètement par l'histoire, comme Sofia, mais également ceux qui l'ont été symboliquement, les femmes de façon générale.

Quoique toutes les amies soient d'accord sur les préjudices causés par la guerre, personne n'ose se prononcer explicitement contre la politique nazie d'Hitler. « L'enfer sur terre » est un thème tabou dans la conversation. Nous pouvons comprendre que, la guerre étant un évènement tout récent, les Allemands aient du mal à assumer leurs responsabilités :

> *- O que faz a Cristina?, perguntei a Ludovica (...)*
> *- Trabalhou durante uns anos na BBC, em Londres. Depois da guerra regressou e está agora na Emissora do Sul, em Estugarda. (...)*
> *- (...) É que casou com um não-ariano (foi o que Ludovica disse : « não-ariano »), com quem fugiu para Londres. Ele lutou contra nós em Tobruk.*
> *Contra nós ! (...) tornou a fazer de mim a forasteira (...)*
> *- Por amor de Deus! Esperavas que ele lutasse por nós ?, disse Princesa com reconfortante lógica.*
> *Houve risos. Risos sem malícia , diga-se de verdade. Mas o que havia naquelas palavras para rir?* (*CD*, p. 169)

Nous pouvons voir dans ce passage que le mari de Cristina est encore considéré comme un ennemi. D'ailleurs, la classification ethnique hitlérienne est reprise par Ludovica, ce qui révèle le pouvoir sournois de l'idéal nazi agissant encore sur les Allemands. Ce n'est que Princesa qui ose, de façon très ironique, assumer la culpabilité des Allemands dans la guerre. Ce sujet de conversation, pris à la légère, révèle que le peuple allemand n'est pas encore prêt à admettre sa participation essentielle au fonctionnement de la machine d'anéantissement humain mise en route par les nazis. Dans ses paroles, Ludovica reproduit le discours du peuple allemand d'après-guerre, comme l'explique Bakhtine : « On y trouve à tout instant une « citation », une « référence » à ce qu'a dit telle personne, (...) à un journal, (...) parmi toutes

[366] Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998, p. IV.

les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui. »[367]. En sens inverse, l'image que les Anglais se font des Allemands est traitée dans le roman *Rio sem ponte* (1952). Le personnage principal, Jutta Berner, part en Angleterre pour travailler comme jeune fille au pair, tout comme Ilse Losa l'a fait dans sa jeunesse. Dans ce pays, elle prend pour la première fois conscience de son altérité, car « le *moi* occupe lui aussi une place dans l'imaginaire de l'autre (...) un compromis très fortement associé entre le statut de représentativité (à tous les effets elle était encore allemande) et un sentiment de rejet de l'Allemagne nazie »[368], comme l'écrit Ana Isabel Marques. De même Paula, dans son appartenance hybride allemande et juive, essaie de comprendre la complexité de la question identitaire chez les Allemands d'après-guerre, mélange d'un patriotisme ancré et d'un sentiment de honte refoulé. La narratrice préfère ne pas s'exprimer à ce sujet car, en tant que Juive, elle serait elle aussi considérée comme ennemie, comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant :

> *E então falaram dos seus mortos. "Eu perdi", "a mim, morreu-me". Só a Cristina e eu não falámos dos nossos mortos. Enquanto elas acusavam inimigos oficiais, nós, se falássemos dos nossos mortos, daríamos a impressão de termos ido àquele encontro para exigirmos que nos fossem prestadas contas. Os mortos delas encontravam-se sob proteção da "guerra legítima". Os nossos apenas tinham conhecido o rosto do crime.* (*CD*, p. 180)

La parole, chez Ilse Losa, est utilisée pour rapprocher les individus, jamais pour diviser les gens selon des principes idéologiques. Dans ce passage, le silence de Paula ne s'oppose pas au devoir de mémoire juif. L'histoire de la Shoah est connue par toutes les femmes du groupe, et l'atrocité de cet événement fait consensus. Néanmoins, si la narratrice accusait les Allemands de l'extermination des Juifs, elle agirait de façon totalitaire et manichéiste, tout comme les

[367] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 158.
[368] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa, op. cit.*, p. 113-114. Tpn.

nazis, opposant le même et l'autre. La confrontation avec l'altérité et l'apprentissage avec l'autre, même lorsqu'il s'agit des soldats nazis, marque l'œuvre de Ilse Losa d'une ouverture infinie. En ce sens, Levinas écrit : « la relation avec l'absolument autre – c'est-à-dire avec ce qui déborde toujours la pensée – (...) dans ce débordement se produit son *infinition* »[369]. La mémoire historique de la guerre est en elle-même le fantasme qui hantera pour toujours le peuple allemand, comme l'explique ce philosophe : « la paix des empires sortis de la guerre repose sur la guerre. Elle ne rend pas aux êtres aliénés leur identité perdue. Il y faut une relation originelle et originale avec l'être »[370]. Chaque femme est porteuse d'une douleur associée à une guerre commise par son propre peuple. Cette expérience tragique a radicalement changé l'identité nationale allemande. Parler de culpabilité serait donc creuser encore une division chez un peuple déjà brisé, ce qui est représenté par l'image du mur de Berlin : - *A Chinchila é viúva de guerra, intrometeu-se Ludovica. Veio de Berlim-Leste para aqui. (...) Que Deus tenha piedade com os que lá têm que viver. (...) Provincianismo*. (*CD,* p. 173). Le geste d'inviter des amies juives à la rencontre d'ex-élèves du lycée est donc la meilleure façon d'oublier le manichéisme victime-bourreau en faveur d'une union humaine.

En ce qui concerne le Portugal, nous pouvons percevoir un certain mépris envers ce pays, comme s'il était incapable de se battre comme les grandes nations, notamment l'Allemagne et l'Angleterre. Dans le passage suivant, les Portugais sont décrits comme un peuple résigné à la volonté divine :

> - *(...) O nosso país fez-se egoísta depois da guerra (depois da guerra!), não há nada que lhe baste. É insaciável, podes crer. Nem fazes ideia de como me sinto reconfortada em presença de vossos pobretões, resignados com a sorte que lhes coube. É a vontade de Deus, parece que é assim que dizem não é? (E olhando ao redor, perguntou: Não acham delicioso? (...) Mas a Princesa objectou:*

[369] Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité.*, *op. cit.*, p. 10.
[370] *Ibidem*, p. 6.

- *Ora, ora, duvido que estejam tão resignados como pode parecer a estranhos. Não sabemos olhar para dentro das pessoas.* (*CD*, p. 171)

Nous voyons dans ce passage l'opposition entre les pays ambitieux, parmi lesquels l'Allemagne, et les pays résignés, dont le Portugal. Quoique Gabriela semble parler de cette résignation portugaise comme de quelque chose de positif, l'utilisation de l'augmentatif *pobretões* et de l'adjectif *delicioso* dénote le mépris de cette femme envers ce type de mentalité et l'idée de sa supériorité sur les Portugais. Dans un entretien concédé à António Ferro, Salazar mentionne des qualités attribuées au peuple portugais qui vont de paire avec le discours de Gabriela : « (...) les qualités du peuple portugais sont supérieures à leurs défauts (...) gentil, (...) endurant, docile, accueillant, travailleur, facile à éduquer »[371]. En ce sens, J. Gil accuse la politique salazariste de réduire les Portugais à de grands enfants obéissants, étant donné que l'espace social était contrôlé par le père de la nation, Salazar :

> Ce qui dictait l'idéal moral salazariste : une succession d'actes obscurs où les Portugais avaient d'autant plus de valeur qu'ils se faisaient plus modestes, humbles, inaperçus (...) Où aurait-on pu les inscrire si il n'y avait pas d'espace publique ni de temps collectif visibles; où sinon dans l'éternité muette des âmes, selon la vision catholique propre à Salazar ? (...) Parce que s'inscrire implique une action, une affirmation, une décision (...) Le salazarisme nous a appris l'irresponsabilité, nous réduisant à de grands enfants, des adultes infantilisés.[372]

Dans le discours de Ludovica, le manque d'ambition des Portugais semble associé à cet esprit infantilisé issu de l'époque salazariste, un manque d'affirmation collective. Nous pouvons observer l'esprit belliqueux de ce personnage, car elle se réjouit de l'image de soumission des Portugais face à celle de conquérants des Allemands. La neutralité annoncée par le Portugal pendant la guerre renforcerait donc cette perception. Toutefois, Princesa refuse cette image

[371] António Ferro, *Entrevista de António Ferro a Salazar*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, 2003, p. 182. Tpn.
[372] José Gil, *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2004, p. 17. Tpn.

stéréotypée des Portugais (*olhar para dentro das pessoas*), ce qui va de pair avec le projet de l'être humain unique chez Ilse Losa. Miguel, le fils de Paula, incarne l'espoir de renouveau du peuple portugais, ainsi que l'envie de cette femme exilée de reconstruire sa vie dans « ce beau sud ensoleillé » (*CD*, p. 162). L'œuvre de Ilse Losa apporte le message que c'est à travers les individus que nous devons chercher à comprendre la nation. En ce sens, chacune des femmes qui participent à la rencontre des anciennes élèves du lycée est décrite physiquement et psychologiquement de façon très détaillée, ce qui met en relief leur transformation entre l'époque du lycée et le moment de l'énonciation :

> *A Pawlowa, tão viva na minha memória, descalça, de vestido cor de limão, a dançar na sala da minha tia Lina (...) era a mulher de corpo seco, de cabelo pintado de um ruivo berrante e de cara empastada a cobrir as rugas? (...) A voz dela, cheia e quente, contrastava surpreendentemente com os cansados olhos castanhos, a quem nem as pálpebras cobertas por uma pasta azul-esverdeada, nem os negros traços cautelosaemente desenhados a partir dos cantos superiores até o começo das fontes, conseguiram dar vigor.* (*CD*, p. 167)

Le style chargé d'adjectifs insérés dans des syntagmes verbaux prédicatifs dénote « l'anti-Neutre » barthien chez Ilse Losa, au contraire du style rawetien. Barthes explique que l'adjectif « colle à un nom, à un être (...) il selle l'être comme image figée (...) à ce titre c'est un contre-neutre puissant, l'anti-Neutre même »[373]. Tandis que Samuel Rawet vise à l'anonymat, à la désidentité, Ilse Losa veut cerner le sujet dans son individualité. C'est pourquoi les noms propres ont une place très importante dans la nouvelle tout comme les surnoms, utilisés chez Ilse Losa dans leur valeur affective : *Olga Stamm – em solteira Minden – a Pawlowa ; (...) Lisa Meier – em solteira Mertens – A Mona Lisa* (*CD*, p. 166). Selon Barthes, le nom propre est « un signe très volumineux »[374], car il dispose de trois propriétés : « le pouvoir d'essencialisation (...) ; le pouvoir de citation (...) ; le pouvoir d'exploration

[373] Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978), op. cit.*, p. 85.
[374] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, op. cit.*, p. 125.

(puisque l'on « déplie » un nom propre exactement comme on le fait d'un souvenir) »[375]. Toutes ces propriétés rassemblées marquent l'effort mnésique de la narratrice et son envie de préserver l'image de chaque individu contre la force destructive du temps et de l'histoire humaine.

En ce qui concerne Sofia, l'amie absente, sa présence est restituée à la fin du récit à travers l'évocation d'un nom propre chargé d'une puissance sémantique néfaste :

> *- De facto não sabes nada da Sofia? – perguntou a Princesa.*
> *- Sei tudo.*
> *- Onde foi?*
> *- Auschwitz.*
> *De repente apercebi-me de que há palavras e nomes que no decorrer dos anos se alargam, em som e significado, para além dos limites do tempo, impondo-nos como uma lei, e que têm o estranho poder de provocar em nós angústias (...)*
> *Caminhávamos algum tempo em silêncio. Depois tirei da carteira a foto de Sofia e mostrei-a a Princesa.*
> *E finalmente falámos de Sofia.* (*CD*, p. 179, 185)

Le crescendo d'intensité d'angoisse transmis par le mot « Auschwitz » est directement proportionnel au devoir juif de mémoire par rapport à cet événement. C'est pourquoi ce devoir acquiert un statut de loi pour cette communauté. Le geste d'abandonner la métaphore « l'enfer sur terre » et de s'approprier le mot « Auschwitz » indique que la narratrice arrive finalement à faire le deuil de Sofia et à assumer son rôle de témoin. Princesa a un rôle fondamental dans ce processus, car elle évoque la présence de l'amie éteinte et se met à l'écoute de Paula. G. Agamben affirme « qu'à Auschwitz, on ne meurt pas, on produit des cadavres. »[376]. Ainsi, la photo de Sophie prise à Lisbonne par Paula symbolise la conquête d'une mort digne, la victoire du sujet sur le projet de dépersonnalisation d'Auschwitz.

[375] *Ibid.*, p. 124.
[376] Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 77.

L’image du *Terreiro do Paço* à Lisbonne, le « beau sud ensoleillé », représente cette fin ouverte, au-delà de la terre et du texte où la parole circule dans un va-et-vient incessant : *E finalmente falámos de Sofia*.

I. C – Le pouvoir du verbe : silence et parole

Lorsqu'il s'agit de penser l'identité juive, l'écriture joue un rôle charnière. E. Jabès parle de son expérience personnelle en tant qu'écrivain juif : « je n'ai plus distingué en moi l'écrivain du Juif, car l'un et l'autre ne sont que le tourment d'une antique parole »[377]. Étant donné qu'après la mort supposée de Dieu, les hommes se sont emparés du verbe comme instrument de domination, c'est à travers le silence que Samuel Rawet essaie de retrouver cette antique parole car, comme l'explique E. Jabès, « c'est avec une parole nourrie de silence que le Juif répond à son Dieu »[378]. Ainsi, l'écrivain brésilien exprime à travers les relations mutiques de ses personnages le silence comme un choix éthique contre l'oppression de la langue. C'est pourquoi il choisit les marges sociales et linguistiques, le langage étrange et étranger au canon littéraire. Nous voyons ici un geste éthique de rupture qui s'accorde avec la pensée juive incarnée par l'image abrahamique, quoique cette rupture ne soit qu'une ligne de fuite esquissée, d'après le concept de Deleuze et Guattari[379]. En ce sens, Moïse Maïmonide, rabbin andalou du XIIe siècle et commentateur de la *Michnah*[380], affirme que « l'homme a en son pouvoir l'obéissance et la rébellion, c'est lui qui choisit dans ses actions »[381], car le judaïsme est un « monothéisme éthique (...) le judaïsme est de toute évidence une pratique. Il

[377] Edmond Jabès, « Judaïsme et écriture », *op. cit.*, p. 14.
[378] *Idem*, p. 10.
[379] *Vd.* concept de « ligne de fuite » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, p. 108.
[380] « *Michanah* : le terme est dérivé de l'hébreu *chanah* qui signifie « répéter ». Sous l'influence du mot araméen *tanna*, il s'élargit au sens d' « étudier » et fut spécifiquement appliqué à l'étude de la loi orale pour indiquer sa méthode propre, la mémorisation et la récapitulation (...) Le mot *Michnah* s'oppose à *Miqra* qui désigne la loi écrite qu'on doit lire. (...) Au milieu du XIIe (...) le terme en vint à désigner la *Halakhah* dont il devient progressivement synonyme. La *Michnah* comporte six ordres : *Zeraïm* (« Semences ») traite d'abord des bénédictions et des prières quotidiennes, puis essentiellement des lois concernant l'agriculture ; *Moed* (« Temps fixé », « Jour de fête ») expose les lois d'observance du *chabbat*, des fêtes et des jours de jeûne ; *Nachim* (« Femmes ») traite du mariage, du divorce, des vœux et autres problèmes du même type ; *Neziqin* (« Dommages ») discute des lois civiles et criminelles, du châtiment, de l'idolâtrie et commente les enseignements moraux du traité *Avot* ; *Qodachim* (« choses saintes ») est consacré à l'abattage rituel des animaux (*chehitah*), aux sacrifices et offrandes, ainsi qu'au Temple et à son service ; *Tohorot* (« Pureté ») est dévolu aux lois de pureté et d'impureté rituelle ». Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*, *op. cit.*, p. 668-669.
[381] Moïse Maïmonide, *Traité d'Éthique*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 125.

s'agit de faire ou de ne pas faire avant même de croire »[382]. Ainsi, quoique Samuel Rawet refuse la tradition dogmatique juive, son comportement éthique est tout à fait pertinent avec les enseignements juifs. En toute cohérence avec une dimension hébraïque de l'identité juive, « le silence impérieux de l'idée (...) le mutisme révélateur de la créature sont autant de portes d'accès à la présence du Verbe »[383], comme l'écrit M. Buber. Dans les textes rawetiens, nous avons le silence comme acte de rejet conscient, de non adhésion à un système linguistique qui sert une société corrompue. Ainsi, la rébellion chez Samuel Rawet ne se manifeste pas par l'affrontement ni par la révolution, mais par une politique de non-adhésion.

Si l'éthique juive se manifeste chez Samuel Rawet sous le prisme de la rébellion, Ilse Losa préfère quant à elle exercer son pouvoir d'obéissance qu'on ne doit pas confondre avec la soumission dogmatique. En ce sens, Flávio Moreira da Costa affirme « qu'il y a deux types d'écrivains d'origine juive : ceux qui respectent la tradition culturelle de leur peuple et qui en font l'essence de leur création – c'est le cas d'Isaac Singer et de Moacyr Scliar – et ceux qui luttent contre elle, comme Philip Roth et Rawet »[384]. Philip Roth est contemporain de l'écrivain brésilien. Né en 1933 dans la ville américaine du Newark, il est un petit-fils d'immigrés juifs originaires de Galicie arrivés aux États-Unis au tournant du XXe siècle. Il attaque la tradition juive incarnée dans sa famille de façon aussi violente que Samuel Rawet, mais avec un humour noir qui lui est propre, comme l'explique Jerome Charyn : « voix américaine burlesque, parfois si moqueuse à l'égard des Juifs eux-mêmes »[385]. À l'encontre de ces deux écrivains, Ilse Losa se placerait dans le premier groupe, celui de Isaac Bashevis Singer et de Moacyr Scliar. Le premier est un grand écrivain américain, né en 1902 en Pologne, émigré en 1935 aux États-Unis pour fuir la Shoah, et mort en 1991 à Miami. Jerome

[382] Moïse Maïmonide, *Traité d'Éthique*, *op. cit.*, p. 17.
[383] Martin Buber, *Je et Tu, op.cit.*, p. 137.
[384] Flávio Moreira da Costa, « Somos todos judeus errantes », *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas, op. cit.*, p. 551.
[385] Philip Roth, « Portnoy et son complexe », *in* Jerome Charyn, *Dans la tête du frelon. Anthologie de la littérature juive américaine*, Paris, Mercure de France, 2006, p. 16.

Charyn écrit que « son œuvre est une des plus étranges de l'histoire de la littérature : il écrivait en yiddish. (...) Singer ressemble à un *dibouk* mélodieux dont la présence s'impose de plus en plus au fil des années »[386]. Son attachement à sa langue maternelle ne l'a pas empêché d'aborder dans ses livres la question de la double appartenance culturelle et les problèmes de la société américaine. Le deuxième est peut-être le nom le plus connu de la littérature juive brésilienne. Moacyr Scliar est contemporain de Samuel Rawet, né à Porto Alegre en 1937 et mort dans sa ville natale en 2011. Malgré les points communs entre les deux écrivains brésiliens, Samuel Rawet a toujours eu une relation très peu amicale avec son compatriote *gaúcho* qui, selon N. Vieira dos Santos, a vécu de façon très constructive ses deux appartenances culturelles : « il utilise le regard juif comme filtre pour fabuler allégoriquement un « nouveau » portrait du Brésil (...) l'écrivain *par excellence* de la pluralité dynamique brésilienne »[387].

Comme Isaac Singer et Moacyr Scliar, Ilse Losa porte sur la tradition juive un regard très valorisant, jouant également un rôle de « traductrice culturelle », d'après le concept de S. Hall[388]. Elle utilise en effet son héritage culturel et son expérience personnelle pour construire un troisième espace-temps entre la terre d'origine et la terre d'accueil : celui de la sacralisation de la vie, de la lutte contre le fascisme et du respect des minorités. Elle a emprunté la langue du pays d'accueil pour parler de la Shoah à une époque où les témoignages se faisaient rares car, comme l'expliquent Thomas Nolden et Frances Malino, la Shoah « n'est pas seulement un événement singulier, mais une force en cours de destruction émotionnelle qu'il était souvent trop difficile pour les survivants d'articuler »[389]. Selon ces deux auteurs, dans leur étude sur la littérature juive féminine en Europe contemporaine, la

[386] Jerome Charyn, *Dans la tête du frelon. Anthologie de la littérature juive américaine*, op. cit., p. 254.
[387] Nelson Vieira dos Santos, « Ser judeu e escritor: três Casos Brasileiros: Samuel Rawet, Clarice Lispector e Moacyr Scliar », *in Samuel Rawet. Fortuna crítica em jornais e revistas*, *op. cit*., p. 505. Tpn.
[388] *Vd.* concept de « traduction culturelle » de Stuart Hall, p. 13.
[389] Thomas Nolden et Frances Malino, *Voices of the diaspora*. *Jewish Women Writing in Contemporary Europe*, Evaston, Northwestern University Press, 1992, p. XVI. Tpn.

façon ouverte dont Ilse Losa parle de la Shoah[390] en s'exprimant en langue portugaise et en obéissant aux normes grammaticales et aux modèles littéraires de son pays d'accueil est propre aux femmes de la deuxième génération d'exilés Juifs pour lesquelles

> la distance relative entre les événements qui ont brisé la vie des Juifs âgés leur a permis d'aborder l'expérience juive du XXe siècle beaucoup plus directement (...) elles ont toutes été influencées par les idéaux esthétique et littéraire (...) des littérature nationales des pays où elles résidaient.[391]

Ainsi, nous pouvons dire que Ilse Losa est définitivement une femme en avance par rapport à son époque. Son langage simple, fluide et ensoleillé, ainsi que la construction dialogique de ses récits illustrent bien son idéal d'intégration et de transcendance de la douleur. Elle utilise la langue pour unir les êtres humains et célébrer la vie contre toute forme d'anéantissement de l'être humain. La communication est donc pour Ilse Losa un moyen de s'établir dans la tradition de son peuple comme dans la culture de son pays d'accueil.

Nous analyserons, dans les pages suivantes, l'œuvre des deux écrivains simultanément afin de comparer leur écriture sur certains points linguistiques et narratologiques associés à une vision tout à fait particulière de l'éthique juive.

[390] Ilse Losa a confessé à Ramiro Teixeira qu'un médecin, le Docteur Corino de Andrade, lui avait conseillé de mettre sur le papier ses mémoires d'enfance comme une façon de combattre sa dépression aiguë. Ce fait particulier a marqué la naissance de Ilse Losa comme écrivain. (Cf. Ramiro Teixeira, *Ilse Losa: Vida e Obra Sob Céus Estranhos*, Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 2013, p. 11.)
[391] Thomas Nolden et Frances Malino, *Voices of the diaspora*. *Jewish Women Writing in Contemporary Europe*, *op. cit.*, p. XX. Tpn.

I. C. 1 – La langue : système et performativité

Ferdinand de Saussure oppose les concepts de « langue » en tant que convention sociale et « langage » comme faculté innée, à la différence de l'usage vulgaire de ce dernier concept comme manière particulière d'expression d'un groupe ou d'un individu. Saussure parle de la langue comme un instrument de cohésion du groupe en tant que corps social :

> Mais qu'est-ce que c'est que la langue ? (...) C'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus. (...) le langage est multiforme et hétéroclite à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, physiologique et psychique (...) La langue (...) est un tout en soi et un principe de classification.[392]

Étant la langue une sorte de contrat passé entre les membres d'une communauté, Samuel Rawet attire l'attention du lecteur sur le danger de son utilisation comme un moyen d'exclusion. Car cette conception de la langue implique une relation de domination associée à l'ajustement de l'individu dans ce système. Ceci déterminerait son appartenance identitaire et son statut social. Le *Dictionnaire de Linguistique Larousse* nous apprend que « dans le vocabulaire saussurien, la langue est tour à tour « un trésor déposé par la pratique de la parole dans les sujets appartenant à une même communauté » et « une somme d'empreintes déposées dans chaque cerveau »[393]. Nous voyons ici une force exercée par la communauté sur l'individu dans le sens de suivre de manière passive un modèle imposé impliquant son intégration dans le groupe. Ainsi, le silence chez Samuel Rawet renvoie tant à l'image de l'étranger, dépourvu des ressources linguistiques, que de l'insoumis, aspirant à exprimer librement sa subjectivité. Ce silence découle d'un positionnement éthique qui vise à retrouver

[392] Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1967, p. 25.
[393] Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christine Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-Pierre Mével, *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas/ VUEF, 2002, p. 267.

une voix fraternelle commune à tous les êtres humains, contraire à tout esprit dominateur et ségrégationniste. Ce positionnement éthique est représenté tant au niveau des personnages, muets, que du langage, neutre et elliptique. M. Blanchot parle du travail du poète qui « en creusant ces vers (...) doit renoncer à tout idole, doit briser avec tout »[394]. Le silence chez Samuel Rawet correspond donc à un refus de l'humanité corrompue, mais exprime en même temps un sentiment mélancolique de vide. En ce sens, le projet de désidentité rawetien s'aligne sur la pensée moderne qui prône que l'écrivain doit miner le canon littéraire comme représentation de la langue à son plus haut niveau pour s'exorciser, « éclater à chaque instant la coque renaissante des clichés, des habitudes du passé formel de l'écrivain, dans le chaos de formes, dans le désert des mots »[395], comme l'écrit Barthes. Samuel Rawet sème un chaos syntaxique en construisant des phrases nominales où les mots acquièrent une très grande indépendance, l'ellipse verbale les plaçant au milieu d'un désert linguistique où leur liberté représente la liberté désirée par l'écrivain. Quoique, à partir de son troisième ouvrage, la nouvelle *Abama* (1964)[396], un langage virulent et obscène devienne récurrent, ce qui coïncide avec la présence plus intense de la thématique homosexuelle, l'*excipit* dévoile l'unitilité d'un langage sémantiquement surchargé : *E com as descargas dos banheiros, as torneiras de pias (...) veio o dia. Findara a busca, e talvez houvesse no rosto de Zacarias uma expressão não bem definida, mas que, com um pouco de esforço se poderia aproximar de alguma. Piedade, talvez* (*AB*, p. 448). En ce sens, Rosana Kohl Bines explique que, chez Samuel Rawet, « Le langage s'exalte et se gâche, s'exalte et se gâche, dans une espèce de montagne russe verbale »[397]. C'est sur un langage minimaliste que ses récits s'achèvent, réduit à un minimum

[394] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 33-34.
[395] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 54.
[396] Faisant preuve d'une grande ouverture d'esprit, Renard Perez, dans son ouvrage *Antologia Escolar de Escritores Brasileiros de Hoje*, propose un extrait de la nouvelle *Abama* pour un travail pédagogique avec un public juvénile. Quoique les passages choisis, correspondant aux premières pages de l'ouvrage, ne contiennent pas de mots perçus comme blessants, cette écriture « dure et amère (…) avec des expérimentations techniques » est la porte d'accès à une littérature difficile où « pas la moindre concession n'est faite au lecteur ». Renard Perez, *Antologia Escolar de Escritores Brasileiros de Hoje*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d., p. 264.
[397] Rosana Kohl Bines, « Na Frequência de Samuel Rawet », *in* Marco Luccesi (éd.), *Revista Brasileira*, Rio de

de forme et de contenu. Toute lutte linguistique semble vide de sens, car le sujet est soumis à une société qui le façonne. L'écriture de Samuel Rawet entre de plain pied dans l'esthétique postmoderne[398], car elle comporte l'utopie d'une écriture libérée des métarécits. À ce propos, Barthes écrit :

> C'est parce que la littérature, en particulier, est une sémantique qu'elle est à la fois intelligible et interrogeante, parlante et silencieuse, engagée dans le monde par le chemin du sens qu'elle refait avec lui, mais dégagée des sens contingents que le monde élabore.[399]

Refusant la langue comme instrument de pouvoir, l'écrivain veut se rapprocher d'un langage plus proche des choses et moins chargé des théories humaines. Néanmoins, ce projet d'un langage neutre s'avère un acte suicidaire dans la mesure où la déconstruction du langage exprime l'anéantissement du sujet confiné à la solitude. En ce sens, la langue, par son pouvoir de nommer et de signifier, fait aussi exister socialement les individus. Ceci peut être observé dans les textes que nous avons étudiés. Le silence de Samuel Rawet, exprimé par ses personnages et incorporé au tissu de ses textes, serait peut-être la seule possibilité de rassembler les hommes autour du vide qui les reliait au cosmos, comme l'explique Foucault :

> Les langues ne furent séparées les unes des autres et ne devinrent incompatibles que dans la mesure où fut effacée d'abord cette ressemblance aux choses qui avait été la première raison d'être du langage. Toutes les langues que nous connaissons, nous ne les parlons maintenant que sur le fond de cette similitude perdue, et dans l'espace qu'elle a laissé vide.[400]

Janeiro, Abril-Maio-Junho 2012, nº 71, p. 130.

[398] « En termes doctrinaires générales, le post-modernisme est sceptique par rapport à tout « métarécit » (…) D'un pont de vue plus spécifiquement esthétique et littéraire, le post-modernisme présente quelques caractéristiques variées et variantes qui s'opposent ou pas au modernisme : le recyclage d'anciens styles avec un effet d'amalgame ou d'hybridation, (…) l'emploi du *pastiche* ou de la parodie (…) du *dialogisme* entre registres de langage diversifiés et la combinaison de plusieurs jeux de langage ». António José Saraiva et Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa,* Porto, Porto Editora, 2010, p. 946-947. Tpn.

[399] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, p. 219.

[400] Michel Foucault, *Les Mots et les choses, op. cit.*, p. 51.

Le projet rawetien de désidentification est la réaction proposée par l'auteur à ce sentiment de vide ontologique qu'aucun modèle identitaire ne peut combler. En ce sens, Alamir Aquino Corrêa explique que : « lire Rawet c'est aller à l'encontre de toutes les attentes, car le narrateur arrive, dans les grands espaces urbains (...), à conduire le lecteur au non-être, c'est-à-dire, à se « désidentifier », à corporifier la non-essence »[401]. Cet auteur reprend la thèse de N. Vieira dos Santos sur la difficulté d'être juif dans la société assimilationniste brésilienne, d'où la présence de la violence même dans les modèles identitaires considérés comme les plus intégrateurs. Si d'un côté nous avons des personnages exprimant par leur silence leur incapacité d'adaptation aussi bien dans leur groupe ethnique que dans la société s'accueil, d'un autre côté nous avons des personnages, comme dans « *Requiém para um solitário* » ou même le personnage de Flávia dans « *Canto Fúnebre de Estevão Lopes de Albuquerque* », qui achètent leur liberté d'expression contre l'intégration au système.

L'utilisation de la langue comme instrument de pouvoir est une question commune à l'œuvre des deux écrivains. Néanmoins, Ilse Losa nous montre que, dans le système linguistique lui-même, on peut trouver la ressemblance perdue après Babel, capable d'unir les êtres humains dans un monde commun, comme l'explique Foucault :

> Dans la *grammaire générale* sous sa forme la plus pure, tous les mots d'une langue étaient porteurs d'une signification plus ou moins cachée, plus ou moins dérivée, mais dont la primitive raison d'être résidait dans une désignation initiale. Toute langue, aussi complexe qu'elle fût, se trouvait placée dans l'ouverture, ménagée une fois pour toutes, par les cris archaïques. Les ressemblances latérales avec les autres langues – sonorités voisines recouvrant des significations analogues – n'étaient notées et recueillies que pour confirmer le rapport de chacune à ces valeurs profondes, ensablées, presque muettes.[402]

[401] Alamir Aquino Corrêa, « Melancolia e Finitude ou Ódio e Compaixão em Contos de Samuel Rawet », *in* Saul Kirschbaum (org.), *Dez Ensaios sobre Samuel Rawet, op. cit.*, p. 154. Tpn.
[402] Michel Foucault, *Les Mots et les choses, op. cit.*, p. 246.

C'est pourquoi rétablir le langage unique et, par conséquent, la présence du sacré, correspond à se mettre à l'écoute de ce cri archaïque présent dans toute langue à travers la voix de chacun de ses locuteurs. Les narrateurs de Ilse Losa sont constamment à l'écoute d'un appel au secours, d'une voix lointaine ou d'une parole étouffée proférés depuis un temps et un espace immémoriaux. Même les individus de nationalités différentes arrivent à communiquer entre eux, ce qui nous renvoie à l'image d'une chaîne sans maillon manquant malgré Babel, chaque individu portant en soi l'universel perdu. En ce sens, la rencontre avec Dieu est tributaire de la quête de la langue essentielle qui est cachée en chaque individu. Et la construction de l'identité se base sur le discours de l'autre, comme l'explique Foucault : « un « mécanisme» intérieur des langues qui détermine non seulement l'individualité de chacune, mais ses ressemblances aussi avec les autres : c'est lui qui, porteur d'identité et de différence, signe de voisinage, marque de la parenté, va devenir support de l'histoire. »[403]. Ainsi avons-nous un système dialogique très puissant chez l'écrivain où « toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui »[404], comme l'écrit Bakhtine. La langue est utilisée au delà de sa fonction de nomination et de classification, acquérant une capacité de transformation grâce à l'interaction communicative. Les énonciations utilisées dans les textes de Ilse Losa sont très souvent performatives, selon le concept forgé par Austin, car elles sont « des énonciations visant à *faire* quelque chose. »[405]. La mention d'un nom propre ou la description d'un endroit actualisent les souvenirs des êtres et des histoires qui ont fait partie d'un passé commun. Chaque énonciation correspond donc à un acte de mémoire qui fait revivre un monde perdu et qui sert d'inspiration à une lutte future. D'ailleurs, cette action s'introduit dans une relation dialogique, car les personnages s'adressent constamment au narrateur et le narrateur, à son tour, au lecteur. Nous pouvons donc parler d'actes illocutoires,

[403] *Ibid.*, p. 247.
[404] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 158.
[405] J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, *op. cit.*, p. 25.

pour reprendre le concept austinien[406].

Nous pouvons donc conclure que chez Samuel Rawet, le silence s'impose comme une forme de combat contre une conception structuraliste de la langue où le système linguistique reproduit l'oppression sociale. Classé par le système, l'individu ne peut pas exercer sa performativité linguistique ; il en est réduit à l'inertie. De même, chez Ilse Losa, les groupes dominants veulent réduire les minorités au silence. Néanmoins, la performativité linguistique se constitue comme un moyen de réaction individuelle contre l'oppression des sociétés fascisantes.

I. C. 2 – L'impératif : ordre et invitation

Reprenons la pensée de Saussure. Pour ce linguiste, tout se passe comme si la langue était en circuit fermé, ayant toujours comme point de départ et d'arrivée l'intimité humaine : « la langue a une partie active et une partie passive : est actif tout ce qui va du centre d'association d'un des sujets à l'oreille de l'autre sujet, et passif tout ce qui va de l'oreille de celui-ci à son centre d'association »[407], écrit-il. Oswald Ducrot, pour sa part, s'oppose à la pensée saussurienne en affirmant que, d'après les structuralistes, « l'acte de parole s'expliquerait alors, essentiellement, comme l'acte d'une pensée qui cherche à se déployer en face d'elle-même (...) ainsi l'utilisation de la parole pour les besoins de la vie sociale, comme moyen d'intercompréhension, n'est-elle pas considérée »[408]. De même, Austin, comme nous l'avons vu précédemment, va à l'encontre de la pensée saussurienne, refusant cette conception de la langue comme une activité humaine destinée à décoder passivement un message qui part

[406] *Vd.* concept de « acte illocutoire » de Austin, p. 139.
[407] Ferdinand Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 29.
[408] Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991, p. 1.

d'un émetteur pour arriver à un récepteur. Il signale l'existence des « phrases performatives »[409] exigeant une action physique de l'interlocuteur sur le monde, ce qu'il appelle un acte de parole. Pour illustrer sa pensée, il prend l'exemple des verbes à l'impératif, comme nous le ferons avec notre *corpus*. Dans les passages suivants, nous pouvons constater chez Ilse Losa l'emploi préférentiel de l'impératif dans sa fonction de performativité austinienne, tandis que Samuel Rawet met en valeur l'impossibilité pour l'individu d'assumer cette *performance*. Chacun de ces auteurs présente donc une stratégie différente de réaction par rapport à une situation de pression sociale sur l'individu :

> *Enfiou-se pelo pátio com Raul que o chamara à sua casa. No fundo do quintal cimentado, sob coberta, dispusera os dois times de botões. (...) Chamaram. A mãe cortou o melão e separou duas fatias. Raul agradeceu pelos dois. "Ah! É o Gringuinho!" Expelida pelo nariz a fumaça do cigarro o pai soltou a exclamação. Quase sufoca a fruta na boca. Os tios concentraram nele a atenção. (...) "Fala Gringuinho!" Coro.* (SR, *CI*, p. 44)

> *A porta acinzentada abriu-se. Velha, consumida, a cara da tia.*
>
> *- Vieste.*
>
> *Envolvendo-o num abraço dorido. (...)*
>
> *- Entra rapaz!*
>
> *A voz da velha era dolorosa como fora o seu abraço.(...)*
>
> *Entreaberta, a porta do quarto que fora o seu. Há séculos. (...)*
>
> *Parou em frente ao quarto dos pais. Tinham morrido. Quem lho dissera fora o abraço dorido da tia.*
>
> *- Conte lá, tia.*
>
> *- A tua mãe ficou com a saúde abalada desde o dia em que te vieram buscar (...)*
>
> *Os mortos contemplavam-no. (...) Sentado em frente ao piano, as mãos sobre os joelhos, os olhos cansados nos silenciosos antepassados de sempre.*
>
> *Ergue a mão. Fá-la tocar um acorde hesitante, tímido, que aviva por instantes o cenário dos tempos idos. (...)*
>
> *Enterra a cabeça nos braços e rompe em soluços.* (IL, *CD*, p. 33)

[409] J. L. Austin, *Quand dire c'est faire, op. cit.,* p. 41.

L'extrait du conte « *Gringuinho* » de Samuel Rawet étudié précédemment[410], et celui du récit « *Livre...* » de Ilse Losa (*HE*, 1950), présentent une situation de rencontre conviviale, ce qui supposerait l'usage de l'impératif non pas comme un ordre, mais plutôt comme une demande. Néanmoins, ce que nous pouvons observer dans le premier extrait est une pression sociale ressentie par le personnage de Gringuinho du fait de son impossibilité d'exercer la performativité suggérée par la phrase : *Fala Gringuinho!*. Le groupe semble utiliser l'impératif pour exercer son pouvoir d'action contre l'incapacité de réaction du petit garçon étranger. À ce propos, Austin dit que, pour l'exécution de l'acte de parole, « il est nécessaire que les circonstances dans lesquelles les mots sont prononcés soient d'une certaine façon (ou de plusieurs façons) appropriées »[411]. Dans le cas du texte de Samuel Rawet, les circonstances d'inégalité entre le groupe comme locuteur et Gringuinho comme interlocuteur transforment la demande en ordre, ce qui provoque l'humiliation du personnage face aux adultes. Tout au long de ce passage, la polarité entre Gringuinho et les natifs s'exprime à travers des images d'opposition : deux équipes de football, deux tranches de melon, l'action du père de souffler la fumée contre celle de Gringuinho de s'étouffer, le chœur des adultes contre le silence du personnage. Ainsi, la phrase *Fala Gringuinho!*, peut être interprétée dans ce contexte comme un ordre ayant la « fonction reconnue d'affirmer la supériorité hiérarchique »[412], comme l'écrit Ducrot. En ce sens, nous pouvons constater que l'intention de la phrase exclamative proférée par le père d'un ton moqueur (*Ah! É o Gringuinho!)* se rapproche de l'intention de la phrase impérative (*Fala Gringuinho!)* dans la mesure où toutes deux visent à mettre l'accent sur le nom *Gringuinho*, ratifiant la condition d'étranger du personnage. En effet, l'acte verbal est donc unilatéral, la fonction de la langue se réduisant à la nomination et à la classification.

[410] *Vd.* conte « *Gringuinho* » (*CI*, 1956), p. 62.
[411] J. L. Austin, *Quand dire c'est faire,op. cit.,* p. 43.
[412] O. Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, *op. cit.,* p. 17.

Nous pouvons encore observer que le personnage ne réagit nullement, même pas à travers des signes mimo-gestuels ou para-verbaux explique à ce propos Catherine Kerbrat-Orecchioni :

> les signifiants mimo-gestuels n'ont besoin d'aucun support phonique pour se réaliser. Mais il faut reconnaître que certains types de faits para-verbaux chevauchent cette frontière que nous tentons de tracer entre linguistique et non linguistique : le rire par exemple, ou les sanglots (qui sans être de nature « verbale » comportent nécessairement une composante « vocale »), ou même le sourire, qui parfois « s'entend » tout autant qu'il se voit. [413]

Ainsi, la passivité du personnage peut-elle être interprétée simultanément comme l'expression de sa condition d'opprimé et comme un acte de non-acceptation de l'ordre de la famille de Raul. Car, en utilisant le système linguistique du groupe dominant, il signalerait sa condamnation à l'humiliation totale. En ce sens, Saussure affirme que la langue « n'existe qu'en vertu d'un certain contrat passé entre les membres d'une communauté »[414]. Le personnage de Gringuinho est exclu de ce contrat social ; sa non appartenance va de pair avec son silence.

Dans le passage de Ilse Losa, le personnage exilé retourne chez lui après la guerre pour revoir ses proches et confirmer son pressentiment de la mort de ses parents. Dans ce contexte, la phrase de la tante est empreinte de gravité, appelant le narrateur à accomplir son devoir de mémoire en tant que rescapé. Celui-ci décide donc de répondre positivement à sa demande, franchissant le seuil de la maison et pénétrant dans sa chambre, espace lié aux secrets les plus intimes. Plus loin dans le texte, c'est le personnage qui utilise l'impératif pour demander à sa tante de lui expliquer la mort de ses parents. Elle se met donc à raconter l'histoire de cette tragédie. Nous pouvons voir ici l'emploi de l'impératif de façon

[413] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 14-15.
[414] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 31

performative, ce qui constitue un acte illocutoire. Le langage mimo-gestuel acquiert une fonction communicative très importante, car le personnage apprend la mort de sa famille à travers l'étreinte de sa tante (*abraço dorido*). De même, les indices para-verbaux comme la musique[415] et les sanglots semblent acquérir une fonction communicative dans le but de le rapprocher des fantômes de ses parents qui le regardent. Toutes les possibilités performatives sont exploitées dans le conte afin d'assurer la réintégration du personnage au sein de son groupe. En outre, nous avons un canal intercommunicatif entre la tante et son neuveu. Même les être éteints arrivent à communiquer avec le personnage à travers l'exécution d'un morceau de musique au piano. À la fin du concert, ses sanglots, indices communicatifs para-verbaux, représentent la voix désarticulée par la douleur dont il ne reste que le souffle. Ainsi, l'emploi du verbe à l'impératif est en accord avec la perspective performative austerienne : parler est agir. Le personnage répond de façon positive et active à l'appel du devoir de mémoire par rapport à la Shoah. Les liens entre le personnage exilé et la mémoire collective de son peuple se rétablissent à travers ce geste, brisant le silence auquel les victimes avaient été réduites.

Entre personnes d'origine ethnique distincte, l'adhésion à la mémoire collective de l'autre peut bien assumer un caractère contraignant d'assimilation identitaire, ou plaisant comme dans un jeu auquel on choisit de participer :

> *Impulsiona a faca, corta a fatia e trinca-a, acompanhada de um golpe. (...) À sua frente, Nani emborca o cálice e estende o braço autoritário.*
>
> *- Mais um pouco de vinho! Hoje é Natal* (SR, *DI*, p. 129).

> *Toda a sua cara empastada de Pan-cake tinha, nesse momento, algo de tão infantil que me lembrou uma criança a quem dessem pela primeira vez licença de fazer compras sozinha e que, convencida da sua nova importância de gente crescida e sem perguntar pelo preço, estendesse a moeda ao caixeiro: "Pega!".*
>
> *Benevolente, sorri-lhe:*

[415] Sur la place de la musique dans la vie de Ilse Losa, regarder l'entretien avec Alexandra Losa dans l'annexe IX.

- *Estamos combinados, Miss Suzette*. (IL, *CD,* p. 122)

Le premier extrait est un passage du conte « *Natal sem Cristo* » (*DI,* 1963) qui raconte l'histoire du juif brésilien Nehemias Goldenberg. Invité à un diner de Noël chez une famille catholique aisée, il doit respecter l'autorité de la matriarche, Nani. Elle assume à table la position du Christ dans la Cène, les membres du clan suivant ses commandements à l'image des apôtres. En tant que seul invité juif, le personnage est victime de l'hostilité du groupe qui active chez lui l'image du traitre pour les chrétiens. C'est Lenita, la petite-fille de Nani qui a 17 ans, qui nomme et classe l'invité à travers le mot « Juif », dévoilant les idées qui lui ont été inculquées : – *Mas não foram os judeus que mataram Cristo, papai?* (*CI,* p. 126). Ainsi, le vin représente symboliquement le sang de l'invité dans un esprit de vengeance. Le bourreau devient ici la victime, bouc émissaire sacrifié par le clan lors de cette fête religieuse. La phrase impérative de Nani, dont les mots « vin » et « Noël » sont les noyaux sémantiques, renforce l'image du Juif en tant qu'ennemi et la sujétion du personnage au pouvoir de la matriarche. La force et la sérénité de cette femme avec ses convictions religieuses s'opposent à l'esprit angoissé et perdu de l'invité, professeur d'histoire censé comprendre la réalité : *Vê nela essa continuidade histórica que não admite frases de acomodação, essa consciência formada, que não possibilita revisão ou dúvida.* (...) *E ele,(...) professor de História, inconformado, inquieto, trazendo nos atos o desespero das causas ignoradas.* (*CI,* p. 128, 125). Nehemias Goldenberg est donc nommé comme Juif et classé comme ennemi par le groupe dominant ; il ne lui reste plus qu'à participer au rituel de son propre sacrifice.

Le deuxième extrait a été tiré du conte « *Miss Suzette e Eu* » de Ilse Losa (*AC,* 1955). Il raconte l'histoire de Max, le narrateur autodiégétique, un exilé allemand installé au Portugal qui donne des cours particuliers d'anglais. Il commence à enseigner à une élève insolite nommé Miss Suzette, femme qui semble à peine alphabétisée. Tout chez ce personnage a l'air exagéré et artificiel, mais chargé d'une fantaisie infantile qui rend Max plus

heureux. En ce sens, Américo de Oliveira Santos affirme : « la rencontre entre ces deux êtres si différents se produit sous la même impulsion de tempérer avec des espoirs une vie sans gloire »[416]. À la fin du récit, Max découvre, par l'intermédiaire de la marchande de journaux, que Miss Suzette est une femme très pauvre nommée Miquinhas do Feroz, qui s'est créée une fausse identité pour pouvoir accéder à plus de dignité. L'histoire de Miss Suzette se confond donc avec celle du Portugal misérable de l'époque salazariste où l'éducation et la culture ne sont accessibles qu'à une petite partie de la population d'où les femmes sont exclues. Lorsque Miss Suzette paie le cours à son professeur, employant l'impératif (*Pega!*), elle lui demande indirectement de l'aider à sublimer la réalité. Austin explique « qu'un acte illocutoire n'aura pas été effectué avec bonheur, ou avec succès, si un certain effet n'a pas été produit »[417], ce qu'il appelle un acte perlocutoire. Cet auteur précise encore qu'un acte perlocutoire consiste en la production de certains effets, visés ou non, sur l'interlocuteur. En ce sens, Max réalise un acte perlocutoire en répondant de façon active à Miss Suzette, à travers un sourire et une phrase d'assentiment. Il a donc accepté d'entrer symboliquement dans la mémoire collective portugaise en participant activement au changement de ce pays à travers la culture.

Les deux écrivains utilisent donc l'impératif pour exprimer l'intensité de l'appel social pour l'intégration de l'individu dans le groupe. Néanmoins, cette figure de style n'a pas la même valeur dans l'œuvre de chaque auteur. Sa force coercitive est maintenue chez Samuel Rawet, ce qui explique l'effet engourdissant qu'elle provoque dans l'interlocuteur. Ilse Losa, quant à elle, crée une telle complicité entre les personnages qui transforme l'ordre en invitation à partager une expérience commune. Dans ses textes, l'impératif résulte le plus souvent dans un acte perlocutoire des personnages.

[416] Américo de Oliveira Santos, *Caminhos sem Destino*, *op. cit.*, p. 16.
[417] J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, *op. cit.*, p. 124.

I. C. 3 – L'implicite : tyrannie et complicité

La signification, selon Saussure, est formée par le signe linguistique constitué de deux parties complémentaires : « on voit dès lors l'interprétation réelle du schéma du signe. Ainsi le signifié « juger » et le signifiant « juger » veulent dire qu'en français un concept « juger » est uni à une image acoustique « juger » ; en un mot il symbolise la signification. »[418]. À ce propos, ce linguiste explique : « Entre tous les individus ainsi reliés par le langage, il s'établira une sorte de moyenne : tous reproduiront – non exactement sans doute, mais approximativement – les mêmes signes unis aux mêmes concepts »[419]. Ducrot s'oppose à cette pensée en déclarant : « dire que toutes les langues naturelles sont des codes, destinés à la transmission de l'information d'un individu à l'autre, c'est admettre du même coup que tous les contenus exprimés grâce à elles sont exprimés de façon explicite. »[420]. En ce sens, l'implicite constitue un point aveugle dans la théorie saussurienne qui ne prévoit pas le rôle du non-dit dans la communication humaine. Dire que, dans l'acte de communication, tous les parlants reproduiront approximativement les mêmes signes unis aux mêmes concepts, c'est négliger l'action trompeuse des implicites qui exige une symbiose entre les interlocuteurs qui va au-delà de la connaissance du système de codes de la langue. En ce sens, C. Kerbrat-Orecchioni explique que, pour interpréter un implicite, il faut « reconstituer la chaîne interprétative menant des contenus les plus manifestes aux couches sémantiques les plus enfouies et aléatoires »[421] parce que « la structure sémantique se constitue d'ensembles de contenus propositionnels dérivant en cascade, transitivement, les uns des autres »[422]. Parmi l'ensemble d'implicites, nous allons analyser l'ironie et le sous-entendu constamment présents dans l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa :

[418] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*,p. 232.
[419] *Ibid.*, p. 29
[420] O. Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, *op. cit.*, p. 5.
[421] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, *op. cit.*, p. 13.
[422] *Idem.*

Da língua nada havia aprendido. (...) E o "profeta" que o riso moleque lhe pespegara à entrada, ia-se tornando familiar. A palavra nunca vem sem um olhar irônico, uma ruga de riso. No banheiro recordou as inúmeras vezes em que os mesmos sons foram pronunciados à sua frente. E ligou as cenas. Do fundo boiou a lembrança de coisa análoga no tempo. (SR, *CI*, p. 27)

Estendeu-me uma barra de chocolate. Bitter, lia-se sobre o lustroso papel castanho escuro. Aceitei: - Obrigada – para não o magoar, mas logo em seguida vieram-me dúvidas se uma recusa o teria magoado.

- Bitter – disse ele, e era como se me dissesse uma data de coisas medonhas. – Preferias doces?

- Não, de maneira nenhuma. Acho enjoativo. (IL, *CD*, p. 252)

Reprenons le conte « *O Profeta* » dont le texte est chargé d'ironie[423]. Parmi les figures de style utilisées par Samuel Rawet, l'ironie remplit un rôle charnière. Selon Jean-Jacques Robrieux, « la notion de figure de style est traditionnellement indissociable de celle d'« écart » »[424]. En utilisant l'ironie, l'auteur s'oppose donc à l'idée de transparence, dans le but de montrer la tromperie sociale consolidée à travers la langue. En ce sens, nous pouvons observer, dans l'extrait ci-dessous, que le signe linguistique n'a pas été compris dans sa totalité par le personnage. Il n'en comprend que le signifiant, c'est-à-dire l'image acoustique du mot. Il ne parle pas portugais, et le signifié lui échappe complètement, bloquant la compréhension tout d'abord dans le sens dénotatif, ce que constituerait une première couche sémantique à déchiffrer. De même, il n'a qu'une compréhension partielle de la deuxième couche sémantique associée au sens connotatif.

C. Kerbrat-Orecchioni explique que l'ironie est « constituée des indices « cotextuels », associés à l'environnement verbal (exemple : « Quel joli temps ! Heureusement que j'ai pensé à prendre mon parapluie ») ; des indices « paratextuels »

[423] *Vd.* conte « *O Profeta* » (*CI*, 1956), p. 51.
[424] Jean-Jacques Robrieux, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, 1998, p. 11.

prosodiques ou mimo-gestuels (une intonation particulière, une moue contrariée, un léger balancement de la tête, etc.) ; et des indices « contextuels » (présence du référent météorologique) »[425]. En effet, le personnage ne comprend que les indices paratextuels (*olhar irônico, uma ruga de riso*), car la langue portugaise, tout comme la connaissance profonde de la culture brésilienne, lui échappent complètement. Ainsi, l'ironie renverse le sens du signe qui exige l'interprétation complète aussi bien du sens connotatif que dénotatif. Le prophète est donc incapable d'interpréter l'image négative et l'action inefficace d'une personne qui prétend diffuser le Judaïsme orthodoxe et la mémoire de la Shoah au Brésil. En ce sens, C. Kerbrat-Orecchioni parle du pouvoir tyrannique de l'ironie :

> le principal intérêt de ce trope réside donc dans le brouillage sémantique et l'incertitude interprétative qu'il institue. C'est pourquoi l'ironie, plongeant son destinataire dans un embarras dont l'enjeu peut être plus ou moins grave ou sérieux, a toujours quelque chose, pour emprunter à Alain Finkielkraut l'un de ses mots valises, de « tyronique ».[426]

De même, Philippe Lejeune explique qu'un

> énoncé ironique est un énoncé par lequel on dit autre chose que ce que l'on dit. Il fonctionne comme subversion du discours de l'autre : on emprunte à l'adversaire la littéralité des énoncés, mais en introduisant un décalage de contexte, de style ou de ton, qui les rende virtuellement absurdes, odieux ou ridicules, et qui exprime implicitement le désaccord de l'énonciateur.[427]

Dans le cas du conte étudié, le gendre ne s'attaque pas directement au discours du personnage du prophète, mais à son image dans le système de codes culturels de la société brésilienne. À cause de son obstination à conserver la mémoire de la Shoah et la tradition juive, il est perçu

[425] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite, op. cit.*, p. 16.
[426] *Ibid.*, p. 13.
[427] Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 24-25.

comme un symbole négatif sous un prisme culturel brésilien. En ce sens, B. Sorj explique que, « alors que la culture brésilienne cultive l'oubli, la culture juive est basée sur le souvenir (...) dans le mythe national brésilien le passé est dévalorisé et tout ce qui lui est proche est identifié de façon négative »[428]. Le mot « prophète » peut donc être considéré comme un « virtuème », selon la définition de Bernard Pottier :

> La fréquentation des choses du monde a nécessairement des répercussions sur la langue dans la mesure où l'on constate une perpétuelle adéquation entre la pensée et le dit, entre l'expérience et ses concrétisations linguistiques. (...) Il y a pour nous à la fois un fait de savoir sur le monde (externe) et un fait de savoir linguistique interne au niveau du virtuème.[429]

L'ironie appliquée au mot « prophète » n'a donc de sens que si nous la comprenons dans un contexte culturel brésilien, en référence à la figure conservatrice et mélancolique du personnage du prophète. Incapable de comprendre cet enjeu entre langue et culture qui le transforme en une figure ridicule, le personnage est réduit à la passivité : *Os dias se acumulavam na rotina e lhe era penosa a estada aos sábados na sinagoga.* (*CI*, p. 29). Ni le verbe divin, ni la mémoire collective juive ne circulent dans le conte. La langue est ici restreinte à une convention sociale qui a le pouvoir de nommer et de classer les individus. En ce sens, le non-dit corrobore la fonction tyrannique de la langue en tant que production sociale. L'ironie réalise donc sur le plan social l'effet d'écart qu'elle possède en tant que figure de style.

Si l'ironie marque l'implicite présent tout au long de l'œuvre rawetienne, le sous-entendu est récurrent dans l'œuvre de l'écrivain portugais. En ce sens, nous pouvons constater une préférence pour la transparence dans l'œuvre de la Portugaise, alors que l'effet d'écart est préféré par le Brésilien. Le deuxième extrait cité à la p. 215 a été tiré du conte « *O*

[428] Bernardo Sorj, « Sociabilidade Brasileira e Identidade Judaica », *op. cit.*, p. 20, 16. Tpn.
[429] Bernard Pottier, *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992, p. 24 et 26. Tpn.

Sobrevivente ou Buchenwald », publié pour la première fois sous le titre de « *O Sobrevivente* » (*ES*, 1984). Dans ce récit, la narratrice homodiégétique rend visite à un ami allemand rescapé d'un camp de concentration. Le texte mêle le flux de conscience de la narratrice et des moments d'interaction directe avec le personnage. L'image du témoin est incarnée ici par la narratrice qui se met à l'écoute du rescapé. La complicité entre les deux acteurs de la diégèse s'opère à travers la compréhension du sous-entendu présent dans le mot *bitter*, « amer » en Allemand. Le contraste entre le sens de ce mot et la douceur du chocolat peut être interprété métaphoriquement comme le contraste entre l'horreur du passé du survivant et le bonheur de sa vie actuelle.

C. Kerbrat-Orecchioni parle du sous-entendu comme d'une greffe sur l'énoncé explicite : « le contenu implicite vient alors se greffer, selon un mécanisme de « décrochement » analogue à celui qui caractérise certains des contenus de connotation, sur la totalité ou une partie d'un ou plusieurs des niveaux de contenu hyper-ordonnés dans l'énoncé »[430]. Ainsi, le mot « amer » se greffe sur la notion de douceur contenue dans le terme chocolat, nous rappelant que tout ce qui a l'air léger peut avoir un côté pesant. Lorsque le personnage demande à la narratrice si elle préfère le chocolat plus sucré, nous pouvons interpréter symboliquement, à travers une greffe de l'histoire de la Shoah sur le terme chocolat, qu'il lui demande si elle préférerait parler de sujets moins lourds. Sa réponse négative lui signale qu'elle est prête à écouter son histoire de vie amère, c'est-à-dire qu'elle a compris le sous-entendu dans le mot *bitter*. À ce moment-là du récit, le personnage et la narratrice franchissent la barrière de la peur, faisant un pacte de complicité basé sur les non-dits. La narratrice a un comportement langagier que nous pouvons qualifier d'actif, car c'est grâce à sa réponse que le personnage a pu s'ouvrir à elle pour raconter son histoire. Dans l'œuvre de Ilse Losa, nous pouvons trouver des situations de communication entre les

[430] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite, op. cit.*, p. 13.

personnages basées sur des sous-entendus, exprimant de façon figurative la douleur des événements historiques.

De même que l'ironie imprègne le texte d'un esprit d'hostilité, le sous-entendu l'imprègne d'un esprit de partage. Quoique Ilse Losa utilise également l'ironie dans ses textes, cette figure de style est plus marquante dans l'œuvre de l'écrivain brésilien. Chez lui, l'ironie comme figure de style peut être comparée à la parodie comme technique narrative, toutes deux visant à renverser la tradition aussi bien linguistique que culturelle. La parodie en tant que technique narrative et l'ironie en tant que figure de pensée disqualifient le texte source, créent un troisième espace d'interprétation. En ce sens, ces deux outils d'écriture montrent la farce des modèles originaux. Les personnages rawetiens sont donc incarcérés dans un monde trompeur et illogique où la concordance avec le système linguistique, culturel et social, et avec autrui, est difficilement possible. La présence récurrente du sous-entendu chez Ilse Losa dénote la possibilité de compréhension à travers le non-dit, complicité ancrée dans une expérience partagée ou une lutte comune. Le dit comme le non-dit provoquent une action de mémoire.

Comme nous avons pu l'observer, l'œuvre de l'écrivain brésilien dialogue beaucoup plus avec les dogmes et les mythes juifs que celle de la Portugaise, plus soucieuse de préserver la mémoire récente de la Shoah. Cela s'explique du fait que Samuel Rawet a besoin de travailler sur la tradition pour pouvoir la renverser. De son côté, Ilse Losa n'explore pas le Judaïsme en tant que religion ou imaginaire mythique, mais en tant qu'instrument de cohésion sociale. Nous analyserons dans le sous-chapitre suivant la relation dialogique que les personnages des deux auteurs tissent avec l'histoire officielle et la mémoire juive.

I. C. 4 – Le dialogisme : discours collectifs et positionnement identitaire

Dans ce chapitre, nous utiliserons le concept bakhtinien de mot bivocal, selon la définition de l'auteur : « le mot à deux voix (bivocal) qui naît immanquablement lors de l'échange dialogique (...) une double orientation – vers l'objet du discours (...) et vers un autre mot, vers le discours d'autrui. »[431]. Ce concept nous sera utile pour analyser le discours historique façonné par la mémoire collective et dont l'ambivalence et l'incohérence sont remises en question par les deux auteurs à l'étude. Néanmoins, chacun d'entre eux travaille sur une dimension temporelle différente de l'identité juive : l'histoire passée, chez Samuel Rawet, ou l'histoire vécue, chez Ilse Losa. Comme nous l'avons vu, l'auteur brésilien construit des textes parodiques calqués sur des mythes juifs et des mythes brésiliens, afin de créer une mythologie judéo-brésilienne qui déconstruit les deux hypotextes. En outre, il traite des faits de l'histoire juive en décalage temporel, par rapport au moment de l'énonciation des narrateurs. Cela implique une négociation identitaire de la mémoire collective basée sur ces faits historiques éloignés de l'expérience vécue par les personnages. Ilse Losa préfère travailler sur les mémoires collectives juive et portugaise récentes, même si la tradition juive est également présente. Ses textes parlent d'une mémoire vive, dénonçant des visions tendancieuses à propos d'événements historiques et de faits sociaux contemporains des personnages. Nous envisageons donc d'observer la fonction du dialogisme dans l'œuvre de chaque auteur dans le but de mettre en relief l'incohérence et l'ambivalence des discours collectifs et le positionnement identitaire des personnages par rapport à ces discours :

> *Levantar material sobre a Inquisição, e ver o resto, Évora, Nazaré, Braga. (...) Achou que numa história da Inquisição sentir-se-ia à vontade, poderia fundir episódios*

[431] Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 256 et 257.

pessoais, familiares, seus pais eram romenos, histórias conhecidas apenas de ouvido, perseguições, autos-da-fé.(...)

Agora era Johansen, se dizia holandês radicado em Lisboa há quase quinze anos (...) Johansen estendera as duas mãos sobre os ombros de Isac, e encararam-se os dois, rindo, em meio à gargalhada, Johansen berrou:

- Eu sou nazista, odeio vocês todos, e finalmente vocês me localizaram.

(...)

Na sua inocência, ou pretensa inocência, recompôs várias infâncias e fundiu tudo em um mundo que deu aquele tipo ao seu lado, em um mundo que tudo permitiu e que em vez de acordar do pesadelo, trocava de pesadelos, apenas. Isac chamou um táxi e acomodou Johansen dizendo ao chofer que o levasse para casa (...) Johansen soluçava no banco, soluçava alto.

- Vocês não vão me levar, não vão me prender? Por quê?

Tomou a rua em direção ao Largo junto ao rio (...) de uma coisa estava seguro. Nunca faria o trabalho sobre a Inquisição. (SR, *PQ*, p. 326, 328, 332)

Entrou o groom para entregar um cartão a Ludovica, que, depois de o ter lido, se levantou. (...) num tom de eclesiástica solenidade, falou:

- (...) Algumas de nós viram-se forçadas a comer o pão amargo do estrangeiro (olhou para a Cristina e para mim), outras perderam a vida. E no entanto: Deus é omnipotente, não nos abandonou. O nosso povo, com aplicações sem igual e consciente do seu dever, ergueu das ruínas cinzentas e desanimadoras cidades novas, modernas, luminosas. Graças à nossa dedicação à pátria e à nossa tradicional capacidade de trabalho, o mundo voltou a respeitar-nos, a admirar-nos. ("O Galo teria ficado satisfeito com o verbalismo da aluna Ludovica", pensei). (...) Até do estrangeiro veio uma boa amiga (de novo olhou para mim), o que sabemos apreciar e o que nos honra (Sorri para ela). (IL, *CD*, p. 175)

Isac, le personnage juif du récit « *Lisboa à Noite* » de *O Terreno de uma Polegada Quadrada* (1969)[432] de Samuel Rawet, se rend dans la capitale portugaise en quête d'informations pour

[432] Les contes « *Lisboa à Noite* » et « *Identificação* » de *O Terreno de uma Polegada Quadrada* (1969), ainsi que tous les contes de *Que os Mortos enterrem seus Mortos* (1981) et la nouvelle *Viagens de Ahasverus à Terra Alheia em Busca de um Passado que não existe porque é Futuro e de um Futuro que já passou porque Sonhado* (1970) ont été publiés dans le recueil *Que os Mortos enterrem seus Mortos e outras Histórias*, seul ouvrage de l'auteur publié au Portugal. (Samuel Rawet, *Que os Mortos enterrem seus Mortos e Outras Histórias*, Lisboa, Herdeiros de Samuel Rawet et Edições Cotovia, 2006).

effectuer une recherche sur l'Inquisition. Nous le voyons dominé par un discours apologique sur le judaïsme, discours transmis par sa famille, s'entêtant à dévoiler une histoire où les Juifs ont été des victimes innocentes. Néanmoins, lorsque Johansen lui avoue qu'il est Nazi et qu'il a peur des Juifs, nous sommes confrontés à un deuxième discours. Il est semblable au premier en ce qui concerne les sentiments de haine, de peur et de persécution. Mais il y a une inversion des points de vue. Ainsi, nous pouvons remarquer que les mots « Juif », « Nazi » et « Inquisition » sont des mots bivocaux qui nous renvoient à deux discours différents sur une même histoire. En effet, le texte montre que les rapports traumatiques des personnages avec un ennemi imaginaire sont équivalents. Le discours de Isac change donc radicalement, convaincu qu'il est de l'inutilité de son devoir de mémoire. En ce sens, E. Lourenço parle d'un questionnement permanent de l'individu par rapport à l'image du groupe d'origine, processus d'identification et de désir d'appartenance à cette image : « le groupe, la nation, la question de l'identité sont permanents et se confondent avec l'existence elle-même qui n'est jamais une simple donnée, acquise définitivement, mais l'acte de vouloir et de pouvoir se maintenir selon ce que l'on est ou le projet d'être ce que l'on est. »[433]. Grâce à la rencontre avec Johansen, Isac fait une négociation identitaire, refusant la version officielle de l'histoire de la victimisation des Juifs qui s'accorde avec la mémoire collective juive dont il est l'héritier.

Dans l'extrait de « *Encontro no Outono, ou O que Paula me contou* » de Ilse Losa (*EO*, 1964), conte étudié précédemment[434], nous pouvons constater également la présence de deux discours divergents sur la Seconde Guerre Mondiale. Le premier est celui de Ludovica, en tant que représentante du peuple allemand. Le deuxième est celui de Paula, en tant que Juive et exilée. Pendant l'après-guerre, Ludovica maintient le même discours nationaliste que celui que les Nazis ont soutenu pendant la guerre ; c'est pourquoi Paula pense que le

[433] Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, Casa da Moeda, 1988, p. 9.
[434] *Vd.* nouvelle « *Encontro no Outono, ou O que Paula me contou* », p. 184.

professeur antisémite Galo serait content de l'entendre. En tant que Juive exilée, Ludovica perçoit Paula comme étrangère à ce discours. Cependant, à travers son sourire, Paula surmonte le malaise que le discours de son amie provoque chez elle, assurant son intégration dans le groupe. Nous pouvons décomposer le texte en trois voix, selon la méthode utilisée par Bakhtïne pour analyser le roman *Double* de Dostoïevski :

> la décomposition de la voix et de la conscience de Goliadkine : son « moi pour le moi » incapable de se passer de l'approbation d'autrui ; son « moi pour les autres » imaginaire (le reflet dans l'autre), c'est-à-dire la seconde voix substitut d'autrui ; et enfin la voix étrangère qui le repousse mais qui toutefois n'est pas représentée réellement à l'extérieur de Goliadkine.[435]

Le « moi pour le moi » est associé au discours de Ludovica ; « le moi pour les autres » nous renvoie à celui de Paula ; et la voix étrangère est celle du national-socialisme allemand qui a laissé ses racines dans le pays même après la guerre. Ce discours impose une interprétation de la Shoah d'un point de vue nationaliste et hypocrite. Cependant, la narratrice arrive à répondre positivement aussi bien à l'appel de son devoir de mémoire juive qu'à celui concernant sa jeunesse en Allemagne. Ainsi, le discours de Ludovica aide Paula à faire une négociation identitaire entre ses origines juives et allemandes, son passé et son présent. Paula relie donc les deux périodes de sa vie, valorisant l'histoire vécue en dépit de l'histoire officielle.

La relativité des rôles de victime et de bourreau est mise en relief dans les extraits suivants, à travers un regard comparant la tradition juive et de la tradition chrétienne chez Samuel Rawet, et l'image des réfugiés juifs face aux Portugais à Porto chez Ilse Losa :

> *Na parede o crucifixo. (...) Os braços e pernas distendidos e encravados na cruz. (...) Nehemias observa-lhe (...) De ti viria a resposta? Humano ou divino, morres constantemente pela nossa vida, e nós morremos sempre a tua morte. (...) Tu e eu vivemos a perpétua morte e ressurreição pelos séculos afora. (...) E que culpa temos, se quando te*

[435]Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit., p. 298.*

procuram na feição mais primitiva, no hábito mais original, nos encontram sempre? (SR, *DI*, p. 129)

O bicho enorme, essa multidão que formigava pelas ruas, amorfa, mole e frouxa, vencida pela inércia social a que a cidade se tinha encostado e que se acentuava pela presença dos intrusos vindos nem se sabia de onde nem como: apresentavam-se de vestuário excêntrico (...) Não se estaria tão seguro na sela como se tinha suposto? Poderia alguma ventania sacudir as velhas fachadas e demoli-las?

(...) Poucos dos cidadãos portugueses advinhavam o que se estava a passar entre esses "valdevinos". (IL, *CE*, p. 62, 72)

Dans le passage du conte « *Natal sem Cristo* » (*DI,* 1963), Nehemias Goldenberg s'adresse intimement à l'image de Christ crucifié, dans un monologue rapporté remettant en question l'idée de sacrifice dans les sociétés juive et chrétienne. Le tutoiement montre que ces deux personnages ont la même fonction sociale de bouc émissaire dans l'histoire. L'interrogation de Nehemias reprend le discours des deux religions, mettant en relief l'équivalence des rôles de victime et de bourreau au fil du temps. Étant donné que la crucifixion est l'image la plus expressive de Jésus, les Chrétiens pourraient-ils vraiment célébrer sa naissance et se réjouir de sa résurrection ? Nous voyons donc, aussi bien dans l'image du messie que dans celle de l'invitée, l'importance du sacrifice d'autrui pour la cohésion du groupe identitaire. Implicitement, Nehemias convoque également le discours de victimisation des Juifs dans la Shoah où les Allemands, essentiellement chrétiens, ont joué le rôle des bourreaux. Il crée ainsi un circuit dialogique qui part du discours judéo-chrétien, incitant à connaître l'avis du martyr chrétien toujours silencieux et, finalement, invitant le lecteur à la réflexion. En ce sens, Bakhtine affirme que la vérité « ne peut jaillir et s'installer dans la tête d'un seul homme, elle naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique » [436]. Ainsi, Samuel Rawet remet en question le rôle de la mémoire collective en

[436] Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 155.

tant qu'instrument de création d'un discours tendancieux, refusant aussi bien le rôle de victime que celui de bourreau.

Dans le passage du roman *Sob Céus Estranhos*[437], le narrateur Josef Berger reproduit le discours des Portugais sur les rescapés juifs afin de montrer leur incohérence. Obligés de supporter l'attente d'un visa à Porto pour poursuivre leur voyage, ils sont perçus par les Portugais comme oisifs, dangereux et excentriques, ce qui s'oppose aux valeurs de travail, famille et discrétion prônées par Salazar. La peur de l'autre assume ici l'image d'un animal mystérieux dont la forme ne peut être bien saisie. Ces gens qui ont fui Hitler sont donc vus comme une menace pour la nation portugaise décrite pendant tout le livre sous le signe de la stagnation et de l'enfermement. Se mettant à la place de l'autre, Josef Berger ouvre son regard à la diversité de points de vue sur cette histoire. Nous observons dans le texte les catégories bakhtiniennes du « moi pour le moi » des Portugais, du « moi pour les autres » des Juifs, et de la voix étrangère du salazariste qui s'infiltre, façonnant le discours des Portugais. Tout comme dans l'extrait de Samuel Rawet, l'interrogation à la fin du livre déconstruit les certitudes, utilisant les discours juif et portugais pour mener une réflexion avec le lecteur. De même, la diversité et la relativité de points de vue exprimés dénonce de part et d'autre le risque d'une vision partielle de l'histoire à cause d'une mémoire collective qui exclut autrui en faveur d'un discours atavique. C'est grâce au regard de Nehemias Goldenberg et de Josef Berger, des Juifs bien intégrés dans les sociétés portugaise et brésilienne, que les deux écrivains à l'étude arrivent à dévoiler ces discours culturels réducteurs. Nous avons donc pu constater qu'aussi bien Samuel Rawet que Ilse Losa remettent en question l'idée d'objectivité de la grande histoire en faveur de la représentation personnelle des faits historiques.

Dans le prochain chapitre, nous allons analyser comment l'interrogation, en tant que figure de langage, est utilisée par les deux auteurs pour indiquer l'écart entre la parole

[437] *Vd*. roman *Sob Céus Estranhos* de Ilse Losa (1962), p. 147.

humaine et la parole divine. En ce sens, nous analyserons les constructions linguistiques qui expriment le questionnement ainsi que la place d'autrui dans la réflexion ontologique des personnages.

I. C. 5 – L'interrogation : transcendance, immanence et mélancolie

Lorsqu'E. Jabès essaie de définir le rapport entre le Judaïsme et l'écriture, il emploie fréquemment les termes bibliques « livre », « mot », « parole », « question », « dialogue », associant la communication humaine et divine. On peut le voir dans le titre même de son ouvrage, *Le livre des questions,* où il écrit : « Dialogue, en moi-même, avec l'autre. Réflexion. Toute pensée est quête d'une question »[438]. En effet, l'écriture comme le judaïsme, tisse des relations dialogiques tout d'abord entre soi et l'Autre à travers le langage. L'écriture juive serait donc marquée au sceau de l'étrangeté, d'une énigme insaisissable dont la phrase interrogative serait le symbole le plus évident. Sur cette fonction intimiste de l'interrogation, Nicole Ricalens-Pourchot explique :

> c'est une démarche interpellative qui consiste à poser des questions, en général moins pour exprimer un doute que pour confondre ceux auxquels elles s'adressent ou pour émouvoir ou solliciter leur accord, ou encore les faire participer à la tension contextuelle, à un questionnement parfois intimiste…[439]

Dans l'œuvre des deux auteurs, l'interrogation prend souvent la forme d'un questionnement ontologique. L' écart entre question et réponse peut être interprété comme la séparation entre l'être humain et Dieu. Nous observons la question de la mélancolie générée par cette absence

[438] Edmond Jabès, *Le Livre des questions, op. cit.*, p. 250.
[439] Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 79.

du sacré, ainsi que l'enjeu entre transcendance et immanence. B. Waldman, à propos de l'écriture de Clarice Lispector, affirme que « le Dieu juif est inscrit dans le langage où il doit être cherché, mais non pas appréhendé, ce qui oblige celui qui le cherche à reprendre toujours l'écriture. L'ouverture à une interprétation multiplicatrice, voici l'héritage juif par excellence »[440].

Cet éternel écart est donc le moteur propulseur aussi bien de l'écriture que de la conception du Dieu juif s'opposant au Dieu chrétien qui a un nom et a donné des preuves concrètes de son existence à travers son incarnation. En ce sens, Derrida, à propos de *Le Livre des questions* d'E. Jabès, explique l'affinité paradoxale entre le questionnement et l'absence de Dieu :

> Si l'absence est l'âme de la question, si la séparation ne peut survenir que dans la rupture de Dieu – avec Dieu -, si la distance infinie de l'Autre n'est respectée que dans les sables d'un livre où l'errance et le mirage sont toujours possibles, alors le *Livre des questions* est à la fois le chant interminable de l'absence et un livre sur le livre. L'absence tente de se produire elle-même dans le livre et se perd en se disant ; elle se sait perdante et perdue, et dans cette mesure elle reste inentamable et inaccessible. Y accéder, c'est la manquer ; la montrer, c'est dissimuler ; l'avouer, c'est mentir.[441]

L'absence du sacré, exprimée métaphoriquement, peut servir de paramètre pour la compréhension de l'œuvre des deux auteurs à l'étude. Comme nous l'avons vu tout au long de ce travail, la dimension hébraïque est marquée par la rupture avec une société d'origine d'où le sacré est absent. De l'autre côté, la dimension israélite est représentée par l'homme de l'alliance, d'où sa conviction de la présence du sacré dans sa vie ; mais il a dû affronter l'éclipse de Dieu et doit donc se relier au cosmos. L'œuvre de chaque écrivain, dans l'une de

[440] Berta Waldman, *Entre passos e rastros*, *op. cit.*, p. XXVII.
[441] Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 104-105.

ces deux dimensions, cherche donc à combler ce manque du sacré dans la vie de leurs personnages.

Chez l'écrivain brésilien, cette absence est représentée sous la forme d'une profonde mélancolie : les personnages n'arrivent pas à faire leur deuil, consommés par un sentiment de vide. En ce sens, Samuel Rawet affirme dans son essai « *Expêriencia de Deus* » de l'ouvrage *Alienação e Realidade* (1970) : « La fracture causée par la simple négation de Dieu crée un vide que rien ne peut combler. (...) L'expérience de Dieu est aussi, fondamentalement, l'expérience de la mort »[442]. La mort du sujet dans l'écriture, « le visible effacement de celui qui parle »[443], comme l'écrit Foucault, est intériorisée sous une forme mélancolique chez Samuel Rawet. Selon Alamir Aquino Corrêa, l'écrivain a une « vision excessivement consciente de sa finitude (...) un processus d'accommodation de la peur de la mort »[444]. Le questionnement, chez Samuel Rawet, est donc l'acte solitaire d'un sujet accablé. Nous ne pensons pas que le texte rawetien ait la prétention de transcender la vie, contrairement à ce que Elódia Xavier a écrit[445]. Nous partageons l'avis de S. Kirschbaum sur le fait que « Samuel Rawet a défendu la non-utilité de la littérature, conséquence immédiate du non-transcendantalisme du sentiment éthique humain »[446]. Dans une conception éthique de la spiritualité immanente, il mène une réflexion sur l'absurdité d'une vie où les relations humaines sont polarisées par l'intérêt matériel. L'interrogation, chez Samuel Rawet, est souvent accompagnée d'un champ lexical composé de verbes exprimant la passivité et la finitude. Même quand une interrogation est utilisée dans un récit spéculaire, elle a un sens très différent de celui présent chez Ilse Losa. Chez Samuel Rawet, la spécularité ne dénote pas la réponse à un appel à la mémoire ni l'endurcissement éthique de l'éternel retour nietzschéen,

[442] Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos*, op. cit., p. 73-74.
[443] Michel Foucault, *La pensée du dehors*, Éditions Fata Morgana, 1986, p. 56.
[444] Alamir Aquino Corrêa, « Melancolia e Finitude ou Ódio e Compaixão em Contos de Samuel Rawet », *op. cit.*, p. 138 - 139.
[445] Elódia Xavier, « Samuel Rawet: o conto interrogativo », *in* Francisco Venceslau dos Santos, *Samuel Rawet. Fortuna crítica em jornais e revistas, op. cit.*, p. 476.
[446] Saul Kirschbaum, *Viagens de um Caminhante Solitário. Ética e Estética na Obra de Samuel Rawet*, *op. cit.*, p. 232.

mais l'annulation du sens par sa répétition. Chez cet écrivain, l'évasion vers un autre monde ne s'opère donc pas.

L'œuvre rawetienne a un versant philosophique très fort qui se rapproche de la méthode socratique, articulant l'ironie et la maïeutique, comme nous l'avons vu dans l'analyse du conte « *A Fuga* »[447]. À ce propos, E. Xavier affirme que l'écrivain « présente une vocation philosophique accentuée (...) ses contes sont, en général, spéculatifs, entrecoupés par des interrogations »[448]. Ainsi, c'est à travers la confrontation de l'homme à son ignorance que l'écrivain envisage d'éveiller la conscience de son lecteur à l'absurdité des rapports humains. Les représentations les plus expressives de l'énigme de la vie étant Dieu tout comme la mort, c'est dans le contact avec la mort à travers ses images métaphoriques (l'abjection, la violence, l'excès, la laideur, la haine, l'humiliation, les vices) que l'être humain peut éprouver l'intensité du mystère divin ainsi que la mélancolie de sa perte.

Le même constat d'absence du sacré, mais sous la forme d'une éclipse, est présent chez Ilse Losa. C'est également un moteur de son écriture. Néanmoins, ses personnages luttent contre la finitude. Effectivement, la non acceptation du projet d'anéantissement nazi les pousse à agir dans le sens d'une transcendance, afin de surmonter l'éclipse de Dieu. Cette pensée est présente également dans les récits où l'action se passe en terre d'accueil, car les personnages ont toujours pour idéal de se libérer d'un contexte politique et social étouffant. En ce sens, le questionnement assume, dans son œuvre, la consistance d'un appel incessant à l'autre dans l'espoir de voir renaître la parole sacrée à travers la voix d'autrui, en accord direct avec la pensée bubérienne. En effet, les questionnements ontologiques dans l'œuvre de l'écrivain s'effectuent dans un rapport relationnel à autrui. C'est à cause de la méconnaissance de son prochain que le sujet se rend compte de sa propre ignorance. L'interrogation est souvent posée au discours directe, afin de mettre en valeur l'individualité de chaque

[447] *Vd.* analyse du conte « *A Fuga* » (*DI,* 1963), p. 92.
[448] Elódia Xavier, « Samuel Rawet: o conto interrogativo », *in* Francisco Venceslau dos Santos, *Samuel Rawet. Fortuna crítica em jornais e revistas, op. cit.*, p. 469.

personnage et de reconstituer la voix des personnes éteintes. L'éclipse du Dieu bubérien est formalisée dans son écriture par cet écart entre les moments de plénitude et les moments de vide. Les histoires finissent assez souvent par une séparation compensée par l'idée d'un mouvement, d'une nouvelle rencontre.

E. Jabès explique que le questionnement chez les Juifs est tout d'abord une relation dialogique avec leur propre parole : « la relation au judaïsme est strictement individuelle avant de se savoir – ou de se vouloir – collective. (...) privilégier la question, n'est-ce pas, sans la quitter tout à fait, échapper en partie à la solitude ? »[449]. Nous pouvons observer, dans les passages suivants, que Samuel Rawet représente le questionnement comme une voix individuelle sans réponse. Chez Ilse Losa, le questionnement individuel fait référence à un problème collectif. Ainsi, chacun des questionnements ontologiques construits par ces deux écrivains présente une caractéristique particulière, plus tournée vers un soliloque ou bien vers un monologue dialogique :

> *No parque deserto, as mesmas mangueiras continuaram dobrando galhos na mesma visão do relógio da torre, lá embaixo, e no ar, sem ouvidos, a mesma pergunta, repetida:*
>
> *- E a vida?* (SR, *CI*, p. 60)

> *E expliquei àquela Frieda, de quem apenas conhecia duas pobres muletas, como a minha Frieda, gentil como uma fina flor branca – que morrera porque eu a tinha matado – fazia bonecos do seu lenço. E enquanto ela me escutava, perplexa e divertida, em mim se debatiam as perguntas: Onde acaba a verdade? E onde começa a poesia? E qual das duas é a minha vida?* (IL, *CD*, p. 80)

Reprenons le conte « *Canto Fúnebre de Estevão Lopes de Albuquerque* »[450] (*CI*, 1956) de Samuel Rawet. L'image d'inertie domine la scène, dans une condensation d'images spatio-temporelles exprimant l'idée d'une répétition constante, sans aucun changement. La phrase

[449] Edmond Jabès, « Judaïsme et écriture », *in Écrits du temps*, *op. cit.*, p. 11.
[450] *Vd.* « *Canto Fúnebre de Estevão Lopes de Albuquerque* » (*CI*, 1956), p. 68.

- *E a vida?* répétée trois fois tout au long du conte est une palillogie, figure de langage où la répétition attire l'attention sur le mot « vie », créant un puissant effet d'exaspération. Dans la scène, la vie représentée par la nature est complètement indifférente à la souffrance du personnage. Au questionnement de Estevão qui agonise sur son lit, la vie semble donner une réponse muette par une troisième figure de style : l'ironie. Le combat du personnage et son questionnement s'avèrent donc inutiles. Même sa sœur, Flávia, se résigne à la médiocrité de son existence bourgeoise, répétition dans une lignée générationnelle. La question au discours direct renforce la force dramatique de cette scène et la fatalité de Estevão face à la force de l'oracle familial. La phrase interrogative, dont le mot « vie » est le noyau, clôture le texte et la vie du personnage, acceptation mélancolique de l'énigme de la vie. À ce propos, M. Blanchot écrit que « la fin ne serait plus ce qui donne à l'homme le pouvoir de finir, de limiter, de séparer, donc de saisir, mais l'infini, le très mauvais infini par quoi la fin ne peut jamais être surmontée »[451]. La mélancolie, chez Samuel Rawet, s'explique par cette idée d'impossibilité humaine de saisir son propre destin. Dans l'œuvre de l'écrivain, le fatalisme et l'annulation totale semblent constituer une tentative de dominer sa propre fin ainsi que l'écriture : « la nécessité de comprendre réellement quelque chose m'a mené à l'extrémité de l'annulation totale (...) la terreur d'une vie qu'on aime beaucoup (...) mais qu'une croyance ne suffit même pas à soulager. Rien que l'annulation totale. Ou la liberté totale »[452]. N'arrivant pas à se libérer totalement de la terreur de la vie, à rencontrer le sacré perdu, les personnages rawetiens cherchent l'annulation ou la passivité comme lignes de fuite. C'est le cas de Estevão qui s'offre en holocauste pour échapper à la hiérarchie familiale et à la politique brésilienne. Ainsi, la question sans adresse à la fin du récit corrobore l'idée d'une question purement rhétorique, sans réponse possible. Tout ce qui reste, c'est la terreur de la vie, l'expérience concrète de Dieu et de sa parole toujours insaisissable.

[451] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 327.
[452] Samuel Rawet, « *A Análise do Eu* », *Alienação e Realidade*, *op. cit.*, *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios reunidos, op. cit.*, p. 85. Tpn.

Tout comme pour Samuel Rawet, l'extrait de Ilse Losa a été retiré de la fin d'un conte déjà étudié : « *Poesia e verdade, ou A Morte Ressuscitada* »[453] (*AC,* 1955). Nous pouvons observer dans le titre du texte que la fiction et la poésie ne sont pas incompatibles et que la mort, censée être la fin de tout, acquiert une connotation d'infini. C'est à travers le dialogue entre la narratrice, Katrina, et son amie d'enfance, Frieda, que le questionnement ontologique a lieu dans le texte. Frieda incarne à la fois la fiction et la réalité, la mort et la vie, brouillant les frontières entre ces deux paires dichotomiques. La narratrice autodiégétique nous fait comprendre qu'elle avait créé dans son passé l'épisode de la mort de Frieda, mécanisme psychique pour surmonter la douleur d'une perte effective. De la mort de son amie dans la Shoah ? De leur séparation à cause de son exil ? On ne le sait pas exactement, car rien dans le texte ne nous permet d'associer explicitement cette histoire à celle de la vie de l'auteur. C'est à travers le dialogue entre les deux amies que le questionnement ontologique s'effectue dans le récit. Lors que la narratrice se demande « Et laquelle des deux vies est la mienne ? », elle cherche des réponses à cette question à travers la vie de Frieda, racontant à son amie l'histoire de sa mort imaginaire. Même si la narratrice se pose cette question à elle-même, elle met en exergue le rôle de l'autre pour la construction de sa mémoire individuelle. Ce n'est qu'en se confrontant à la Frieda présente que Katrina peut reconstruire sa propre histoire. Nous trouvons intéressant de relier ce texte de Ilse Losa à l'ouvrage *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec. Dans ce roman, l'écrivain dissout également les limites entre vie et mort, réalité et fiction à travers la création de deux récits parallèles : l'un autobiographique, racontant l'histoire de la mort de ses parents victimes de la Shoah ; l'autre allégorique, racontant l'histoire de Gaspard Winckler, dans l'île de W dédiée au sport. Les deux récits se développent parallèlement tout au long du livre. Écrite par l'auteur à l'âge de 13 ans, l'histoire de W, centre d'entraînement de super athlètes, se rapproche de l'image du camp de

[453] *Vd.* analyse du conte « *Poesia e Verdade, ou A morte Ressuscitada* », p. 179.

concentration d'Auschwitz où sa mère a trouvé la mort. Au début de son récit autobiographique, le narrateur-auteur affirme :

> Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent. Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue.[454]

La fiction de W vient donc combler la lacune autobiographique, construisant un travail de mémoire essentiel pour surmonter le sentiment de vide. En ce sens, C. Dana affirme que *W ou le souvenir d'enfance* « ne sera pas un livre de souvenirs, mais une fiction pour une réalité introuvable »[455]. En sens inverse, chez Ilse Losa, l'enfance idyllique est elle aussi introuvable : cela fait partie de sa « communauté imaginée », d'après le concept de B. Anderson[456]. Tout comme chez Perec pour qui l'objectivité constitue une protection, chez Ilse Losa, Katrina protège subjectivement ses souvenirs d'enfance d'une terreur réelle à travers une mort poétiquement idéalisée. Chez les deux auteurs, c'est l'ouverture à l'écoute de l'autre qui s'opère à travers la mise en écriture de la mémoire collective. C'est donc la trace de l'autre qui dessine l'histoire personnelle, faisant renaître ce qui était censé être oublié : « la trace, de même que la lecture de la trace, est la commémoration de l'imaginable »[457], écrit C. Dana.

Dans le conte « *Diálogo* », de l'ouvrage éponyme de Samuel Rawet (1963), comme dans le récit « *O Eterno Retorno* »[458] de Ilse Losa (*AC*, 1955), étudié précédemment,

[454] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 17.
[455] Catherine Dana, *Fictions pour mémoire*. *Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 169.
[456] *Vd*. concept de « communauté imaginée » de Benedict Anderson, p. 176.
[457] Catherine Dana, *Fictions pour mémoire*. *Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, *op. cit.*, p. 172.
[458] *Vd.* conte « *O Eterno Retorno* », p. 162.

l'interrogation assume le ton d'un règlement de comptes imaginaire. Chez Samuel Rawet, le discours indirect libre brouille les frontières entre les deux personnages concernés par cet enjeu, unissant la voix et la conscience du père et du fils. Chez Ilse Losa, le discours direct restitue individuellement la parole de chaque personnage, faisant renaître la voix de la grand-mère éteinte, Kleine Oma :

> *Num gesto automático, o filho imita-o, e as pálpebras se comprimem ante o insulto. Mesmo que eu pudesse lhe falar com franqueza, de que serviria? Presunção minha saber que não me pode compreender, apesar de sua intenção? Ou que me compreenderia, se outro eu fosse, como me quer? Se às vezes exibo nas irritações, e apenas no olhar, termos como os que poderia estar ouvindo agora, não vê que me arrependo logo? Porque me dói saber que não poderia proceder comigo de outra maneira, porque é de sua natureza, de tudo aquilo que lhe inculcaram, e que não conseguiu inculcar em mim.*
>
> *Imbecil! Imbecil! Te julgas mais sábio porque soltei as rédeas. Mas repara! Em que é que eu não posso te compreender? No fato de não concordar com o modo de escancarares o futuro? Com a vida que pretendes levar? Responde-me então, sábio, o que é a vida senão isso, um buscar de solidez, de segurança, um garantir-se não apenas o dia de amanhã, mas a semana, o mês, o ano?* (SR, *DI*, p. 94)

> *- Eras forte, trabalhavas sempre... E quando te morreram os filhos não choraste. Nunca choravas, tu não tinhas lágrimas, Kleine Oma.*
>
> *- Então eu não tinha lágrimas?...*
>
> *Como lhe conheci o tom desdenhoso.*
>
> *A isto seguiu um curto silêncio hostil. Depois ela:*
>
> *- Sabias tu o que se passava no meu coração?*
>
> *- Não, Kleine Oma, nunca ninguém sabe o que se passa no coração dos outros.*
>
> *- Então, nada sabes de mim. E como podias saber? Eras uma criança, a nossa menina.* (IL, *CD*, p. 64)

Dans ces deux extrais, les rapports familiaux sont au cœur du problème. Les points de vue du fils, chez Samuel Rawet, et de la petite-fille, chez Ilse Losa, divergent de ceux de leur parent. Ces conflits intergénérationnels prennent la forme d'un interrogatoire, ainsi que d'un

questionnement ontologique du personnage principal. D'abord au discours indirect libre puis au monologue rapporté, le conte « *Diálogo* » ne nous permet pas de distinguer clairement l'interrogateur de l'interrogé. Mais nous pouvons supposer, par le contenu des accusations, que les premières questions sont posées par le fils à son père, inversant les interlocuteurs dans le deuxième interrogatoire. Nous pouvons remarquer que, dans les deux paragraphes, les réponses possibles de l'interlocuteur sont anticipées par le locuteur dans sa pensée. En ce sens, ce qui était censé être un dialogue, comme le titre du conte le suggère, devient un monologue chargé de dialogisme. S. Kirschbaum affirme que l'ouvrage *Diálogo* (1963), deuxième recueil de contes publié par l'auteur, contient déjà « l'option stylistique qui va marquer toute son écriture, c'est-à-dire l'emploi de méthodes qui mettent l'accent sur le silence du personnage principal, comme le discours indirect libre, et le silence du propre narrateur, comme le monologue intérieur et le soliloque »[459]. Nicole Ricalens-Pourchot explique que « certains auteurs appellent « dialogisme » une figure qui consiste à insérer au cours d'un récit ou d'un discours un monologue où l'auteur fait les questions et les réponses, ou à insérer un débat fictif avec des personnes réelles ou imaginaires »[460]. Nous pouvons observer que les questions que le fils se pose vont beaucoup plus dans le sens d'un réel dialogue que celles posées par le père, ferme dans ses convictions. Le père utilise l'insulte et l'ironie pour désarticuler les certitudes du fils, tandis que le fils fait preuve d'affection envers son progéniteur. L'avenir que le père envisage pour son fils ne lui permet aucune transcendance. L'accumulation en tant que figure de style (*solidez, segurança (...) dia de amanhã, a semana, o mês, o ano*) ne suggère pas ici l'idée de multiplication, mais celle de choix limité aux mêmes valeurs. En ce sens, T. de Lemos, affirme à propos de cet ouvrage que le « *dialogue* [est] ce qui n'existe pas et ce dont l'inexistence déflagre la

[459] Saul Kirschbaum, *Viagens de um Caminhante Solitário. Ética e Estética na Obra de Samuel Rawet*, *op. cit,* p. 121. Tpn.
[460] Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, *op. cit.*, p. 80.

conscience de la mort »[461]. Le cliché qui marque la fin du récit montre la mort symbolique du père pour le fils : *Não há reflexos em suas pupilas. Baixa as pálpebras. Frente a frente* (*DI*, p. 96). Après la disparition du modèle idéal, le père assume ici la valeur d'ennemi, la position de combat frontal remplaçant le face à face bubérien. La mort du père peut donc être interprétée symboliquement comme la mort de Dieu, l'absence d'un guide moral dans la vie du fils.

Chez Ilse Losa, lorsque la narratrice-personnage de « *O eterno retorno* » revoit sa grand-mère éteinte, Kleine Oma, personnage du premier roman de Ilse Losa, *O Mundo em que vivi* (1949), un règlement de comptes est incontournable. Comme nous l'avons vu précédemment, la grand-mère avait la même fermeté dans ses convictions que le père du conte de Samuel Rawet. La petite-fille sentait sa subjectivité étouffée par le sens pratique de cette femme. Dans cette nouvelle rencontre entre les deux personnages, la petite-fille expose à Kleine Oma ses impressions sur le caractère froid de la vieille dame. Mais Kleine Oma a recours à la méthode socratique, l'ironie et la maïeutique, pour amener son interlocutrice à se rendre compte de son ignorance. La petite-fille part d'une affirmation sur sa grand-mère qui est remise en question de façon ironique par celle-ci. Nous pouvons observer ici un dialogisme, selon la définition de N. Ricalens-Pourchot, dans l'insertion de cette discussion imaginaire au sein de l'action principale du récit : la visite de la narratrice autodiégétique à son ancienne maison, accompagnée de sa nouvelle propriétaire. Le règlement de comptes entre la petite-fille et sa grand-mère acquiert la dimension d'un questionnement ontologique car, grâce à celle-ci, la jeune fille se rend compte de l'impossibilité de connaître entièrement les personnes. La tendresse de la grand-mère se révèle à la fin de cette discussion dévoilant l'erreur de jugement de la narratrice.

L'image de la maison nous renvoie incontournablement à l'espace où mémoire collective et mémoire individuelle se croisent. Le fait de franchir la porte peut donc être

[461] Tite de Lemos, « Diálogo », *op. cit., in* Francisco Venceslau dos Santos, *Samuel Rawet. Fortuna Crítica em Jornais e Revistas, op. cit.*, p. 111. Tpn.

interprété comme un choix entre participer à cette mémoire ou opter pour l'oubli. En ce sens, le seuil de la maison est le lieu le plus expressif pour le questionnement sur la mémoire, ce qui nous renvoie à l'épigraphe d'E. Jabès que nous avons placé au tout début de ce travail[462] : l'exercice d'écriture se confond avec le travail de mémoire, tous deux étant représentés par ce seuil à franchir entre l'individuel et le collectif :

> *O essencial é não transpor a porta. Não abri-la. Permanecer ali, diante dela, encarando-a de rijo com todas as suas possibilidades de porta. Fechada.* (…)
>
> *E depois? E depois? Sabe que o essencial é não transpor a porta. Não abri-la. Permanecer ali diante dela, encarando-a de rijo em todas as suas possibilidades de porta. Fechada. Mas os dedos escorregam na madeira, e um ranger de pinos ressoa em sua indecisão.*
>
> *- Mais um prato, Alice, temos visita!* (SR, *DI*, p. 105,107)

> *Não sei como entrou. Não ouvi a porta abrir-se nem passos no soalho. Mas lá estava, ao pé de mim, com o vestido de seda vermelha. E eu disse:*
>
> *- Vieste, Gabriela*
>
> *Um riso que não vinha dela mas dos cantos do quarto, como o eco desdobrado de uma outra voz. (...)*
>
> *Gabriela....Gabriela, porque é que partiste? Onde é que desembarcaste? Onde viveste? Onde morreste? Tantas perguntas, Gabriela…*
>
> *Mas Gabriela já lá não estava. Um estremecer. E o eco longínquo de um riso.* (IL, *CD*, p. 239, 246)

« *A Fuga* » (*DI*, 1963) présente deux phrases interrogatives sur le ton d'un questionnement ontologique : *E depois? E depois?* (p. 107). Ces phrases coupent le texte en deux parties, marquant un tournant dans l'action du personnage. Le ton angoissé et obsessionnel du texte est obtenu grâce à une série de ressources stylistiques, dont la mise en abîme, l'accumulation et la répétition. Si la première et la deuxième partie du texte semblent à priori identiques, un changement inattendu a lieu dans le récit. En l'absence d'une réponse intérieure satisfaisante à

[462] *Vd.* épigraphe de Edmond Jabès, p. 5.

son questionnement ontologique, l'indécision s'infiltre chez le personnage et dans le texte, ébranlant toutes les certitudes. Jusqu'à ce que l'écart entre question et réponse s'installe, la tessiture textuelle avait l'épaisseur de la porte, ferme et fermée. L'indécision assume alors la subtilité de la description des doigts qui glissent sur le bois, ébranlant la structure textuelle rigide. Ainsi, le doute s'installe aussi bien chez le personnage, que dans l'écriture. C'est lui qui pousse le personnage à franchir le seuil de la porte, optant pour la sécurité de la famille contre le risque de la liberté. L'ironie de la phrase du père exprime le peu de chaleur avec laquelle la famille reçoit ce fils prodigue. Le mot « visite » révèle que le fils est tenu pour un étranger au sein de la famille, et indique l'erreur de la décision du personnage. L'ironie se construit ici aussi bien par des indices « paratextuels », l'intonation indiquée par la phrase exclamative (- *Mais um prato, Alice, temos visita!),* que par des indices « contextuels », l'information sur le fait que le personnage principal soit un membre de la famille. L'effet d'écart de la phrase ironique proférée par le père en tant que représentant du pouvoir familial s'installe donc dans le texte, indiquant l'impossibilité pour le fils de trouver une demeure pour soi dans le monde. C'est à la parole du père qu'il doit se plier, réduisant au silence l'obstination de son discours antérieur. À sa question angoissée, il n'existe aucune réponse satisfaisante ; juste l'acceptation d'un destin et d'une parole qui lui sont imposés et, enfin, l'entrée forcée dans une mémoire collective dont il est l'héritier.

« *Gabriela* »[463] (*CD,* 1991) est aussi un récit spéculaire, mais détenteur d'une idée de transcendance, ce qui s'oppose complètement au texte rawetien. L'image de la porte est également présente, mais l'accueil dont bénéficie Gabriela est beaucoup plus chaleureux que celui du fils prodigue. Gabriela est l'épouse disparue d'un ami d'enfance de la narratrice. Elle a quitté un jour son mari et sa fille pour rejoindre en bateau son frère à l'étranger. Comme elle n'a plus jamais donné de ses nouvelles, nous pouvons en déduire que Gabriela n'est jamais

[463] Ce conte, tout comme le récit *A jarra quebrada,* n'avait figuré précédemment dans aucun recueil de contes de l'auteur. Publié en livre pour la première fois dans l'ouvrage *Caminhos sem Destino* (1991), le conte « *Gabriela* » figure également dans l'édition allemande, *Tagträume und Erzählungen der Nacht* (1992).

arrivée à sa destination. Étant donné que son mari a toujours gardé sa mémoire vivante, la narratrice s'est habituée depuis son enfance à la présence fantasmagorique de ce personnage féminin. Dans le récit, invoquée par la mémoire de la narratrice autodiégétique, cette femme-fantôme ressurgit tout en partant quelque temps après sans donner d'explications. Ainsi, les liens qui unissent les deux femmes sont tissés par une histoire chargée de mystère qui demande à être éclairée. Le départ énigmatique de Gabriela, tout comme son arrivée, suscite des questions chez la narratrice autodiégétique sur ce visiteur obscur. Au monologue rapporté, la narratrice partage sa voix avec celle de son ami, s'adressant à Gabriela dans un dialogue imaginaire. L'écho de son rire serait donc une réponse aussi moqueuse qu'énigmatique aux questions posées par la narratrice comme porte-parole du mari. Le coté satanique du rire renforcerait l'image fantasmagorique de l'amie qui joue avec la narratrice, sortant de sa vie, y entrant de façon inexplicable. À travers ce rire, s'exprime l'idée d'une mémoire tragique qui revient sans cesse. Cette idée d'ouverture construit la réflexivité de ce récit, l'idée d'infinitude. Ainsi, un « courant de pensée », d'après le concept de M. Halbwachs[464], s'établit entre les questions de la narratrice et la réponse mystérieuse et moqueuse de Gabriela (*o eco longínquo de um riso*), ce qui confère au texte l'idée de transcendance.

Communs aux deux auteurs, les questionnements ontologiques qui suivent cherchent à comprendre le mystère de la vie à travers le déchiffrement de la langue et du discours d'autrui :

> *(...) naquele momento, sentado no banco do aeroporto, não conseguia saber exatamente o que desejava o tipo ruivo (...) Custou a perceber que a língua do ruivo não era bem a sua, ou mais exatamente, a que usava diariamente (...) parecia disposto a não desistir enquanto permanecesse a sua interrogação. (...) O que lhe interessava não era propriamente auxiliar o ruivo mas sim entender o que procurava dizer numa língua que não conhecia de que nunca ouvira uma palavra. (...) Com esforço, abandonou a atração do teto e ingressou no cotidiano. (...) E naquele instante, associando ruídos a*

[464] *Vd.* concept de « courant de pensée » de Maurice Halbwachs, p. 139.

reminescências fragmentárias da intuição compreendeu tudo, compreendeu perfeitamente o que o outro queria dizer. (...) Como pensar em Deus se há um homem no aeroporto preocupado com um petroleiro na Noruega? (SR, *SS*, p. 152-154)

Não, não sabemos olhar para dentro das pessoas. Sabia eu, porventura, olhar para dentro delas, que pretendiam, ali no "Califórnia" (...) saltar comigo por cima de várias décadas, recuperar o passado? O que é que fizeram, disseram, pensaram? Quem amaram, odiaram, mataram?(...) O que se escondia por detrás da testa lisa da requintada Gabriela a quem a miséria alheia e o folclore serviam de descanso e de passatempo? Qual teria sido a miséria humana que a divertira, enquanto eu, do lado de lá dos Pireneus, procurava, com a coragem do desespero, abrigo, juntamente com um homem que não sabia adaptar-se à cidade transbordante de luz e a um meio desacostumado? (IL, *CD*, p. 171-172)

Em seguida contemplámos outras fotografias de filhos e filhas: (...)"...sim, matemática, desde muito pequeno teve a paixão pela matemática, tal e qual como no nosso tempo a Lena, mas o que é que lhe há-de render a matemática?...", "...vai casar com um professor de liceu, enfim, que não poderão fazer fortuna é certo e sabido...". (IL, *CD*, p. 181)

Os "ainda-te-lembras", cruzaram-se e contaram-se velhas anedotas, em que os professores eram protagonistas. (IL, *CD*, p. 179)

Dans le conte rawetien « *O Petroleiro norueguês* » (*SS*, 1967), le personnage principal est gêné par l'étrangeté d'un individu dans la salle d'attente de l'aéroport. Cet espace devient un chronotope où il peut se confronter au mystère divin incarné par son compagnon. De la description physique à la langue, tout chez l'inconnu perturbe le personnage. Sa langue, surtout, provoque une sensation d'étrangeté. Ce n'est que lorsque le personnage principal cesse de regarder le plafond, métaphore de l'espace transcendantal, et se concentre sur le moment présent que l'instant épiphanique de la compréhension se produit. C'est à partir du déchiffrement de la langue de l'étranger, écho de l'énigme divine, qu'il arrive à penser à Dieu non pas de façon métaphysique, mais concrète et immanente. Tout se passe comme si le narrateur avait eu accès à la langue unique d'avant Babel. Ainsi, la question ontologique qu'il se pose à la fin du texte nous amène à réfléchir à la cohérence d'une spiritualité détachée

d'une action éthique ancrée dans le quotidien. En ce sens, dans l'essai « *Experiência de Deus* », Samuel Rawet affirme : « Le TU est toujours un être humain. Jamais l'abstraction de la conscience, création aliénée. Le TU est un lien qui s'établit en fonction d'un IL. L'expérience, l'unique, la vraie, la singulière, est personnelle, et non pas générique, illogique, grossièrement rationalisée »[465]. Nous pouvons clairement observer ici un dialogue avec la pensée bubérienne. Contrairement à M. Buber qui croit que les relations humaines n'ont lieu pleinement que dans l'infini, Samuel Rawet croit dans la finitude du monde comme espace de cette rencontre. Dans le conte, la compréhension de la langue de l'autre, écho du verbe divin, crée ce lien entre les personnages, transformant le « il », l'étranger dérangeant, en « tu », le compagnon de l'aéroport.

Dans le premier extrait de Ilse Losa, tiré du récit « *Encontro no Outono* » que nous avons étudié précédemment[466], nous entendons le monologue intérieur de Paula à propos de ses amies du Lycée Schiller rassemblées dans l'hôtel *Califórnia*. Brisant les frontières entre le bien et le mal, elle essaie de comprendre les différents discours de ses amies, des plus humains jusqu'aux plus cruels. En sens inverse, anticipant en pensée les jugements possibles de ses amies, elle relativise son expérience personnelle d'exil, destin chanceux et pénible à la fois. À la fin de ce parcours d'introspection, le lecteur, tout comme Paula, semble se rendre compte de l'impossibilité de connaître l'âme humaine. Dans le deuxième extrait, Paula effectue l'intégration de la voix de chaque étudiante du lycée Schiller dans son propre discours, révélant la force de la présence de ses amies dans sa vie. Ces voix, préservées dans leur intégrité par les guillemets, peuvent donc entrer librement dans l'élocution de la narratrice. Les questions que ces femmes se posent quant à l'avenir de leurs enfants deviennent donc les propres questions de Paula, en totale symbiose. Finalement, dans le troisième extrait, la nominalisation de la phrase interrogative *ainda-te-lembras* pérennise cette

[465] Samuel Rawet, « Experiência de Deus », *Alienação e realidade*, *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (Org.), *Samuel Rawet. Ensaios reunidos*, *op. cit.*, p. 73. Tpn.
[466] *Vd.* analyse de la nouvelle « *Encontro no Outono* », p. 184.

question censée être éphémère, circonscrite à un contexte spécifique d'énonciation. Cela indique l'importance fondamentale de la construction d'une mémoire collective partagée dans la vie de Paula. Dans la dernière phrase, ce néologisme est personnifié comme s'il avait à lui tout seul le pouvoir d'agir, de communiquer et de rassembler. Tout se passe comme si la vie n'était qu'une grande rencontre de *ainda-te-lembras,* à la recherche du souvenir perdu.

Dans cette dernière sous-partie sur l'identité juive, nous avons pu comparer l'œuvre de chaque écrivain à l'aune de certains critères linguistiques et narratologiques communs. Partant de notre idée principale sur la langue comme système ou performativité, selon une conception saussurienne ou austinienne, nous avons analysé ces œuvres à la lumière de ces lignes de pensée. Ensuite, à travers l'observation de la phrase impérative, nous avons pu pousser notre raisonnement, de façon à observer si la réponse des personnages à cet acte de parole se produisait de façon performative ou pas. Chaque type de réaction, passive ou active, semble correspondre à un positionnement d'adhésion à la mémoire collective juive/brésilienne et juive/portugaise ou de rejet. Prenant le cas de l'ironie et du sous-entendu comme implicites les plus expressifs dans l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa, nous avons pu observer les relations de tyrannie ou de complicité que chaque écrivain veut exprimer dans son œuvre. Ensuite, le dialogisme bakhtinien nous a servi de support pour mettre en lumière l'ambivalence des discours historiques et la négociation identitaire des personnages par rapport à cette pluralité discursive. Finalement, dans notre dernier chapitre, nous avons analysé l'interrogation en tant que figure de style qui représente la quête, de l'écrivain comme du Juif, de la parole sacrée toujours insaisissable. En ce sens, chaque écrivain comprend cet écart sous des prismes différents : celui de la transcendance et de l'espoir ou celui de l'immanence et de la mélancolie. Cette trajectoire nous a permis d'observer quelques questions essentielles de l'identité juive : le pouvoir de la parole, l'impératif de la mémoire, la

force du non-dit, la négociation identitaire, et, finalement, le questionnement de l'écart entre l'homme et Dieu. Nous pensons que ce parcours analytique centré sur la langue a pu éclairer le rapport entre les deux écrivains sur certaines questions essentielles de l'identité juive.

*

Dans cette première partie de l'étude comparative de l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa, nous avons pu constater que, malgré leur conduite éthique similaire, tous deux étant en accord avec la pensée juive, chaque écrivain a un positionnement différent par rapport à son identité culturelle, spécialement en ce qui concerne le rôle de la mémoire collective chez l'individu. Pour Samuel Rawet, les sociétés juive et brésilienne contrôlent, à travers la langue, la subjectivité individuelle. Le pouvoir d'engendrement de la mémoire collective juive au sein de la société assimilationniste brésilienne provoque la paralysie du corps et de l'esprit des personnages. D'ailleurs, la hiérarchie sociale brésilienne rigide, établie par une oligarchie blanche, catholique et hétérosexuelle, reproduit le principe d'inflexibilité et d'exclusion de l'orthodoxie juive, partageant la société entre élus et marginalisés. Prônant un idéal de rupture avec les deux systèmes, sans confrontation directe, les personnages rawetiens rêvent du chemin abrahamique de la béance du désert, d'où les marges et le silence dans un projet de « désidentité ». Ceux qui se maintiennent dans le système souffrent du manque de liberté individuelle et de la culpabilité de leur assimilation.

En revanche, chez Ilse Losa, il s'agit d'extraire les sujets des marges, de les mettre en lumière en utilisant la parole comme forme d'action contre l'oubli et l'anonymat où le groupe dominant veut enfermer l'individu. Dans cette œuvre, le poids de ce devoir est aussi lourd que dans l'œuvre rawetienne, mais les narrateurs et les personnages de la Portugaise décident d'affronter la douleur de leurs souvenirs pour créer une trace mnésique contre l'oubli. En ce

sens, ils incarnent la dimension sédentarisée et combative de l'israélite menant une action personnelle engagée contre le système et se saisissant de tous les moyens d'expression possibles.

Pour les deux écrivains, la langue a un rôle essentiel dans la transmission du message éthique. La vision rawetienne du verbe comme instrument de domination semble aller de pair avec le danger d'une pensée de la langue purement structuraliste où le système de signes construit socialement sert à nommer et à classifier le monde dans une logique refermée sur elle-même. L'action du sujet sur le monde à travers le verbe, représentée aussi bien par le dit que par le non-dit, semble se plier à cette force plus puissante de catégorisation de l'individu dans et par le système linguistique. L'usage de l'impératif et de l'ironie illustre bien la lutte de pouvoir entre les êtres humains où les personnages appartenant à des groupes minoritaires sont souvent tyrannisés. L'incohérence de la société judéo-chrétienne se révèle à travers un discours ambivalent et également oppresseur où les rôles de bourreau et de victime sont équivalents. Par conséquent, les textes rawetiens étudiés présentent une profonde mélancolie exprimée par le questionnement solitaire et inutile de l'individu. Cette tentative vaine de compréhension du monde est représentée par la réduction drastique du contenu textuel. Ainsi, les personnages rawetiens font l'expérience de la mort dans toutes ses formes d'expression métonymiques. Cette expérience est inscrite dans le corps du texte par un langage elliptique, obscur, violent et anéanti. Enfin, ce que l'œuvre de l'écrivain nous montre est surtout le constat d'une société d'où le sacré est absent et d'où l'individu aspire à s'échapper en quête d'une vie plus éthique, ce qui nous renvoie à l'image métaphorique de l'hébreu qui a guidé tout notre travail.

De l'autre côté, chez Ilse Losa, le dire c'est le faire : l'action verbale brise les frontières entre le passé et le présent, mettant à mal le projet d'anéantissement nazi, tout comme le silence de la société salazariste à propos des femmes et des réfugiés juifs. En ce

sens, le concept austinien de performativité verbale semble s'appliquer à l'œuvre de l'écrivain, l'harmonie entre les effets illocutoires et perlocutoires représentant les tentatives de transcender le texte en dehors de sa propre structure. En effet, l'espace littéraire se présente comme le lieu où l'écart est toujours existant et toujours surmonté, à travers la suggestion d'un mouvement performatif à accomplir par la lecture. Parmi les constructions linguistiques et narratologiques existantes, nous avons étudié ce mouvement à travers la phrase impérative considérée par Austin comme une phrase performative par excellence. En outre, comme nous l'avons analysé, le sous-entendu corrobore également l'idée d'un message qui transcende le système linguistique, montrant la complicité des personnages et la conviction de la force de leur mémoire collective. Cela s'exprime également lorsqu'ils sont confrontés au point de vue de l'autre sur une histoire commune, conflit toujours résolu par la réappropriation de la mémoire de façon à accommoder les différences. Finalement, le questionnement ontologique chez l'écrivain est toujours construit sur une base dialogique, le destin du moi étant en rapport avec la vie d'autrui. C'est donc dans l'espace du texte lui-même que l'écrivain cherche à transcender ses propres limites, tout comme les personnages le font au sein de leur société d'origine et d'accueil. Nous rencontrons ici de nouveau la dimension israélite du Judaïsme.

Pendant toute cette première partie, nous avons été attentive à ne pas analyser l'œuvre des deux écrivains sous une approche essentiellement autobiographique. Cela ne nous a pas empêché de considérer l'existence d'un rapport entre vie et fiction qui a donné naissance à notre *corpus* de travail, un espace d'entre-deux, c'est-à-dire un texte semi-autobiographique, pour reprendre le terme de G. Genette que nous avons utilisé dans notre introduction[467]. Dans les univers paratopiques que les écrivains construisent, nous avons pu constater que la forme particulière du combat éthique représenté a un rapport avec l'expérience vécue par l'auteur ainsi que sa façon de sentir le monde. Arrivé au Brésil encore très jeune, Samuel Rawet a été

[467] *Vd.* concept de « texte semi-autobiographique » de Gérard Genette, p. 9.

fortement marqué par sa double appartenance culturelle en forme de trait d'union, juive et brésilienne, ce qui s'exprime par un conflit identitaire. Même si son parcours littéraire semble s'éloigner de la culture juive, surtout après la déception de son voyage en Israël en 1965, il ne fait qu'abandonner petit-à-petit la thématique du judaïsme, tout en préservant son héritage symbolique (du « roman à tension intériorisée » au « roman à tension transfigurée » selon la classification de Alfredo Bosi[468]). De ce fait, nous pensons que ce n'est pas l'intensité de son rapport à l'identité juive qui nous permet de diviser sa trajectoire littéraire en deux moments, mais la maturité de son écriture. La thématique de l'homosexualité surgit dans ce moment de transformation, toujours confrontée à la coercition de ses deux identités d'origine. Ainsi, comme nous avons pu l'observer, l'écrivain a tracé un parcours continu de production (1956-1981) toujours marqué par la présence angoissante de l'identité juive au sein d'un pays qui oublie l'histoire pour conserver la hiérarchie sociale. À propos de ces deux identités culturelles apparemment opposées, l'écrivain nous montre une oppression commune. Le carcan religieux et ethnique juif s'accompagne toujours du carcan social brésilien ; le pouvoir de la langue est une arme commune à ces deux identités.

De son côté, Ilse Losa, ayant connu de près la violence nazie, débarque au Portugal à l'âge de 21 ans. Elle trace un parcours littéraire à contre-courant des écrivains juifs rescapés de la Shoah, d'abord plus attachée à son passé tragique, s'ouvrant petit-à-petit à la réalité de la terre d'accueil. Cependant, nous ne pouvons pas diviser son œuvre en deux périodes, car, comme nous avons pu l'observer, les thématiques de l'exil et de la Shoah sont constamment présentes dans sa production littéraire. Tout comme pour Samuel Rawet, nous avons pu constater qu'à partir de *Sob Céus Estranhos,* son écriture devient plus symbolique et analytique et moins référentielle et descriptive, ce qui coïncide avec l'intensification du débat sur la question des femmes et des réfugiés dans la société portugaise salazariste. Enfin, figure

[468] *Vd.* concepts de « roman à tension intériorisée » et « roman à tension transfigurée » de Alfredo Bosi, p. 109.

dotée d'un grand sens de la collectivité et d'un fort esprit de justice, elle a nourri son œuvre de son expérience personnelle, restituant symboliquement leur voix aux minorités anéanties dans la Shoah et opprimées dans le Portugal salazariste.

Dans notre deuxième partie, nous analyserons, dans l'œuvre de Samuel Rawet et Ilse Losa, comment l'identité genrée peut être associée à l'identité juive autour de la question du carcan d'une identité monolithique imposée comme modèle à suivre.

Partie II

L'IDENTITÉ GENRÉE

Prometeu: - (...) ninguém pode falar de um outro como tu. (...) O perfeito procederá do imperfeito, e a tua boca dir-lhe-á as suas origens.

Ahasverus: - Visão luminosa![469]

[469] Joaquim Maria Machado de Assis, « *Viver!* », *Várias Histórias,* Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1955, p. 263.

Dans son ouvrage *Les Marginaux* qui analyse les représentations des minorités dans la littérature européenne, Hans Mayer rassemble les Juifs, les homosexuels, les femmes insoumises, les noirs et les intellectuels en tant que groupes d'individus perçus dans l'histoire comme « indignes de vivre » :

> ce n'est qu'à première vue que le phénomène Auschwitz est tributaire de la haine des Juifs, il exprime une manière de penser l'anéantissement total, qui autorise l'existence de majorités et tend à assimiler minorité et « existence indigne de vivre ». Indignes de vivre seront ici les Juifs, là les nègres, ailleurs (et partout) les homosexuels, les femmes du genre de Judith et de Dalila : sans omettre enfin ces intellectuels encore et toujours avides d'individuation et d'effort rationnel de conceptualisation.[470]

H. Mayer montre bien que l'acharnement des majorités au pouvoir sur ces groupes ne se restreint pas à un moment historique, ni à un lieu où à un projet de destruction particulier, comme c'est le cas pour les nazis. Les groupes dominants ont toujours cherché à éliminer « l'Autre - l'Étranger ; l'Étranger qui trouble le chez soi. (...) Mais Étranger veut dire aussi libre. Sur lui je ne peux *pouvoir.* »[471], comme l'écrit E. Levinas. Selon ce philosophe, l'autrui serait donc « indigne de vivre », car il mettrait en péril l'existence d'un monde stable, d'une identité-*idem* fondée sur des structures humaines archaïques qui maintiennent le pouvoir. Nous pouvons interpréter ces structures comme l'État, la famille et la religion, c'est-à-dire le système patriarcal de la civilisation judéo-chrétienne. En ce sens, les Juifs dérangent parce qu'ils sont perçus comme un groupe faisant système à part. Leur intégration dans les sociétés d'accueil serait superficielle car leur cohésion leur permettrait un modèle de pouvoir très efficace. En tant qu'identité extrêmement solide et stable dont l'origine se confond avec celle de l'humanité à travers le temps et l'espace, les Juifs constitueraient dans l'imaginaire des régimes totalitaires un ennemi très puissant. C'est pourquoi ils incarneraient simultanément la

[470] Hans Mayer, *Les Marginaux. Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, *op. cit.*, p. 473.
[471] Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, *op cit*, p. 28.

victime en tant que minorité constamment persécutée, et le bourreau au sein même de leur groupe, à cause de l'imposition à leur descendance d'une mémoire collective et d'une tradition rigide. En ce sens, Simone de Beauvoir croit que, même si les Juifs sont tout autant marginalisés que les noirs et les femmes dans certaines sociétés, le problème juif est dans son ensemble très différent des deux autres :

> le Juif pour l'antisémitisme n'est pas tant un inférieur qu'un ennemi et on ne lui reconnaît en ce monde aucune place qui soit la sienne ; on souhaite l'anéantir (...) Mais il y a des profondes analogies entre la situation des femmes et celle des Noirs : les unes et les autres s'émancipent aujourd'hui d'un même paternalisme et la caste naguère maitresse veut les maintenir « à leur place », c'est-à-dire à la place qu'elle a choisie pour eux ; dans les deux cas elle se répand en éloges plus au moins sincères sur les vertus du « bon Noir » à l'âme inconsciente, enfantine, rieuse, du Noir résigné, et de la femme « vraiment femme », c'est-à-dire frivole, puérile, irresponsable, la femme soumise à l'homme.[472]

La philosophe affirme donc que la subordination des noirs et des femmes à la place sociale choisie par le groupe dominant rend encore possible leur réussite au sein du système. En ce sens, Samuel Rawet, dans son essai *Homossexualismo: sexualidade e valor* publié en 1970, présente l'homosexuel comme celui qui refuse cet avenir commode, revendiquant une place égalitaire dans la société : « les rapports hétérosexuels impliquent (…) une possibilité de réussite et d'adéquation à la réalité conventionnelle. (…) Le rapport homosexuel (…) représente une négation de cet avenir. (…) Le marginal lucide sait qu'il fait lui aussi partie de la société »[473]. Ainsi, lorsque Mayer cite comme étant « indignes de vivre » les homosexuels et les femmes guerrières telles que Judith et Dalila qui ont vaincu leurs ennemis mâles, il parle des groupes qui refusent la place qui leur a été attribuée, remettant en question l'adéquation même des places existantes. Nous voyons donc ici des individus qui ne rentrent pas dans un système de genre binaire construit sur des principes présentés comme naturels : le sexe

[472] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. I, Les faits et les mythes,* Paris, Gallimard, 1993, p. 27.
[473] Samuel Rawet, *Homossexualismo: sexualidade e valor*, Rio de Janeiro, Olivé Editor, 1970, *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (Org.), *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos.*, *op. cit.*, p.44. Tpn.

physique et la norme hétérosexuelle. Foucault explique que le sexe est un signe de pouvoir dans le sens linguistique du terme :

> La notion de « sexe » a permis de regrouper selon une unité artificielle des éléments anatomiques, des fonctions biologiques, des conduites, des sensations, des plaisirs et elle a permis de faire fonctionner cette unité fictive comme unité causale, sens omniprésent, secret à découvrir partout : le sexe a donc pu fonctionner comme signifiant unique et comme signifié universel. (...) Le sexe est au contraire l'élément le plus spéculatif, le plus idéal, le plus intérieur aussi dans un dispositif de sexualité que le pouvoir organise dans ses prises sur les corps, leur matérialité, leurs forces, leurs énergies, leurs sensations, leurs plaisirs.[474]

Le sexe étant une construction causale fictive qui soutient la société patriarcale, la structure binaire de genre ne serait donc qu'une création arbitraire vouée à reproduire des identités stables. L'homosexuel et la femme guerrière déconstruisent donc le genre en désintégrant tout le système bourgeois qui a créé ces identités. En ce sens, J. Butler, en faisant la distinction entre le point de vue sexiste et féministe, affirme : « d'un point de vue féministe, on soutiendra que le genre doit être renversé, aboli ou rendu fatalement ambigu, précisément parce qu'il est toujours un signe de subordination des femmes »[475]. Elle soutient d'ailleurs que la déconstruction du genre passe obligatoirement par la déconstruction du langage :

> (...) la terreur et l'angoisse de « devenir gai ou lesbienne » (...) constituent une sorte de crise ontologique qui se vit simultanément à deux niveaux : la sexualité et le langage. (...) L'affaire se complique encore davantage si l'on considère les formes de mise en genre différentes et nouvelles à la lumière des pratiques transgenres et de la transsexualité, de l'homoparentalité, des nouvelles façons d'être *butch* et *fem*. Quand et pourquoi, par exemple, quand elles deviennent parentes, certaines lesbiennes *butch* deviennent-elles des « papas » et d'autres des « mamans » ?[476]

[474] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 204.
[475] Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Éditions La Découverte, Paris, 2005, 2006, p. 34.
[476] Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit.*, p. 31.

Nous voyons ici que les termes créés pour nommer et classifier l'univers homosexuel fonctionnent comme des actes de parole, c'est-à-dire qu'ils provoquent des actions et des réactions linguistiques et corporelles dans les domaines psychique et social, constituant un instrument de pouvoir qui régule l'acceptation de l'individu dans le système de genre. En ce sens, J. Butler présente le côté performative du genre : « les actes, les gestes et le désir (...) sont *performatifs*, par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des *fabrications* (...) le corps genré (...) n'a pas de statut ontologique indépendant »[477]. Cette idée de genre comme *performance* sera problématisée dans l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa où la reproduction du système hétérosexuel de domination et de nomination au sein même du rapport homosexuel et du discours féminin est un comportement social très récurrent.

En tant qu'essayiste, comme nous l'avons vu plus haut, Samuel Rawet postule avec certitude ses convictions à propos de l'homosexualité comme « *manifestation* du corps en tant que conscience par rapport à certaines valeurs »[478]. Mais, sur le terrain de la fiction, ce thème est représenté sous la forme d'un conflit identitaire où l'affirmation de la différence et sa revendication sociale ne se réalisent que très rarement. L'image la plus expressive de l'homosexuel que nous percevons dans la fiction rawetienne n'est pas celle du « marginal lucide », insouciant de l'avenir et conscient de sa place sociale, mais plutôt celle de l'homosexuel refoulé, menant une double vie, ou du marginal résigné à une marginalité plus soumise que revendiquée. Opprimés par un modèle de genre binaire hétérosexuel commun aux sociétés juives et brésiliennes, ses personnages occupent les marges temporelles, la nuit, et spatiales, les recoins discrets de la ville, mais surtout sociales à travers la déviance de la norme hétérosexuelle dominante. Toutefois, ils ne revendiquent pas leur reconnaissance ni dans le système, ni à l'extérieur. L'idéologie de la non-confrontation que nous avons pu

[477] *Ibid.*, p. 259.
[478] Samuel Rawet, *Homossexualismo: sexualidade e valor*, *op. cit.*, *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos.*, *op. cit.*, p.41. Tpn.

constater antérieurement dans notre analyse sur l'identité juive semble s'appliquer également à l'identité de genre. Le combat des personnages rawetiens est mené surtout dans leur intimité et non pas directement contre la structure sociale. Dans plusieurs textes, les personnages homosexuels jouent le rôle dominant/dominé proposé par la société hétérosexuelle. La violence de leurs relations et la haine de soi sont la preuve du malaise causé par l'impossibilité de rompre définitivement avec le système. Tout comme nous l'avons étudié à propos de l'identité juive, la langue en tant que construction sociale joue un rôle fondamental dans ce conflit personnel entre inclusion et exclusion : - *O que eu achava o principal era…o homossexual. Eu não podia admitir a hipótese de ser homossexual. As depressões eram violentas* (*PQ*, p. 290). Didier Eribon parle à ce propos de l'effet de l'injure, également très présent dans l'œuvre rawetienne, comme instrument de pouvoir : « celui qui lance l'injure me fait savoir qu'il a prise sur moi, que je suis en son pouvoir »[479]. Mettant en question le problème de l'homosexualité au Brésil dans un contexte de dictature, à la confluence des domaines psychique et social, Samuel Rawet dénonce l'hypocrisie du modèle judéo-chrétien des sociétés brésilienne et juive qui impose la reproduction d'un modèle original d'homme et de femme, « l'illusion d'un noyau interne et organisateur du genre »[480] et « la transfiguration d'un Autre qui est toujours déjà une figure »[481], comme l'écrit J. Butler. En ce sens, dans l'œuvre rawetienne, l'identité de genre et l'identité juive provoquent un conflit similaire chez l'individu, contre la filiation à une origine essentielle. Nous pouvons observer une déconstruction effective de ce concept dichotomique de genre dans la nouvelle *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado*, texte à « tension fortement transfigurée », pour reprendre l'expression de Alfredo Bosi[482]. Dans cette nouvelle, les paradigmes sociaux se

[479] Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay,* Paris, Flammarion, 2012, p.26.
[480] Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 259.
[481] *Ibid.*, p. 261.
[482] *Vd*. concept de « roman à tension transfigurée » de Alfredo Bosi, p. 109.

diluent dans un mélange entre réalité et irréalité, permettant la création de personnages au genre hybride dans un récit également hybride. Nous étudierons donc ce récit en écho avec le projet rawetien de désidentité représenté par le texte « *Crônica de um Vagabundo* » que nous avons analysé dans notre partie sur le judaïsme[483]. Ainsi, le canon littéraire se révélerait lui aussi être le faux fantasme d'un modèle original à poursuivre.

En ce qui concerne Ilse Losa, nous pouvons observer également comment les personnages féminins soutiennent eux-mêmes leur rôle de subordination dans le système, reproduisant un modèle originel de la femme qui s'avère fictif. Leur discours est également emprunté à la société patriarcale et, le plus souvent, c'est à la narratrice qu'échoit le rôle d'intervenir en défense de l'émancipation féminine. Dans l'extrait suivant de la chronique « *Solidariedade* », la narratrice, dans la salle d'attente d'un cabinet médical, entend la conversation de deux femmes qui portent des jugements moraux sur la conduite d'une troisième femme qui a abandonné sa famille pour vivre avec un autre homme :

> *O que sabemos nós dos outros e das suas secretas motivações? Que sabia eu daquelas minhas companheiras da sala de espera da médica, que tão singularmente se excitaram com a proeza amorosa de uma mulher desconhecida, para quem não tinham uma única palavra de perdão, de solidariedade?*[484]

Tout comme pour l'identité juive, la narratrice respecte le discours de chaque individu, essayant de comprendre sa pensée à travers l'analyse de son contexte social et familial. L'idéologie anticonformiste de Ilse Losa se construit sous une optique non-totalitaire ; c'est pourquoi le narrateur, aussi bien dans les chroniques que dans les ouvrages fictionnels, ne s'oppose pas directement au système, ne porte pas de jugement explicite de valeurs, nous amenant à réfléchir sur la société et à comprendre les différents acteurs sociaux. En outre, il confronte les discours interculturels afin d'analyser l'image trompeuse de l'Autre que chaque

[483] *Vd*. analyse du conte « *Crônica de um Vagabundo* » (*SS*, 1967), p. 107.
[484] Ilse Losa, « Solidariedade », *in* Ilse Losa, *À Flor do Tempo*, *op. cit.*, p. 54.

culture construit, remettant en question les concepts de liberté et les modèles identitaires.

Soucieuse de ne pas réduire toutes les femmes à une même histoire, Ilse Losa met en valeur l'altérité féminine tout en restituant la position sociale et l'identité culturelle de ces personnages. Ainsi, les femmes juives dans l'histoire de la Shoah, tout comme les femmes portugaises dans l'histoire du Portugal, sont-elles représentées dans leurs particularités. L'identité masculine est également remise en question à travers l'observation des personnages qui incarnent le discours et le comportement attribués socialement à la femme. La déconstruction du genre chez Ilse Losa est représentée de façon plus expressive dans le roman *Sob Céus Estranhos* où l'hybridité du genre n'implique pas la transfiguration du corps comme dans les métamorphoses d'Ahasverus de Samuel Rawet, mais plutôt la cohabitation d'une âme féminine et d'un corps masculin. Le corps du texte de Ilse Losa présente également une hybridité du genre littéraire, passant du roman tout court, écrit à la troisième personne, à l'autobiographie de José qui prend la parole comme narrateur autodiégétique. Tout comme dans le cas de Samuel Rawet, ce texte nous permet de réfléchir à la question des genres littéraires.

En écho à ce que nous avons pu observer quant à l'identité juive, nous prétendons donc analyser comment l'identité genrée est représentée dans l'œuvre de chaque écrivain en tant que construction socialement imposée à l'individu par le groupe social ; comment les personnages de chaque auteur occupent leur place socialement attribuée, d'où les réactions possibles d'acceptation, de relation conflictuelle, de confrontation directe ou indirecte ; et quelles formes de déconstruction du genre chaque auteur propose.

II. A - L'identité masculine en question et l'homosexualité chez Samuel Rawet

Le thème de l'homosexualité apparaît pour la première fois dans le conte « *A Luta* » (*DI,* 1963) déjà sous la forme d'un conflit identitaire très violent. Dans le parcours littéraire de l'écrivain, ce thème est présenté d'abord de façon très symbolique ; puis il prend, à partir de la nouvelle *Abama* (1964), plus de visibilité à travers la présence récurrente de personnages homosexuels et la description de leur univers marginal dans un langage injurieux et obscène.

1963 est aussi l'année de la publication du premier ouvrage de Roberto Piva, *Paranóia,* dont nous avons transcrit le poème « *L'ovalle delle apparizioni* » dans notre analyse sur l'identité juive[485]. Ce poète *beat* de São Paulo était un homosexuel assumé qui représentait son univers dans ses textes à travers un langage aussi virulent que celui de Samuel Rawet. Même si ces deux écrivains ne fréquentaient pas les mêmes groupes littéraires ni personnels, leur œuvre s'entrecroise sur plusieurs points. Tout d'abord, l'association de la pensée *beat* à une esthétique de l'errance mise en texte : le décentrage narratif incarné dans le récit donne au lecteur la sensation d'une déambulation dans les espaces urbains marginaux, répondant au désir de se détacher d'une société conservatrice et superficielle. Ensuite, la cohabitation d'un langage obscène, injurieux et d'un langage érudit dans le même espace textuel rompt avec le canon littéraire. Enfin, les auteurs abordent la question homosexuelle en plein régime dictatorial militaire au Brésil. À ce propos, le poète Claudio Willer affirme que la censure au Brésil était très dure dès avant l'ascension de la dictature militaire au pouvoir, en 1964, ce qui a empêché la bonne diffusion et la pleine réception de l'œuvre de son ami Roberto Piva :

[485] *Vd.* poème « *L'ovalle delle apparizioni* » de Roberto Piva, p. 122-123.

> le DOPS[486] agissait de façon très dure ; avec Jânio Quadros il y avait déjà la censure[487] – l'interdiction de pièces de théâtre et de films. Dans ce contexte, le livre de Piva a été caché par les marchands de livres, le contenu faisait peur.[488]

Alexandre Ayub Stephanou explique qu'aussi bien les textes politiques que ceux accusés de porter un contenu pornographique étaient des cibles des actions confiscatoires :

> Les actions confiscatoires se déroulaient de façon primaire, improvisée, effectuées par des personnes mal préparées à exécuter ce type d'opération, agissant sous prétexte de garantir la Sécurité Nationale et l'ordre moral. Elles visaient à confisquer tout le matériel considéré comme subversif, contre le régime, ou pornographique, contre la famille et les bonnes mœurs.[489]

Dans les années 70, Samuel Rawet a été lui aussi une victime directe de la censure[490] à cause de l'interdiction de sa pièce de théâtre *Farsa da Pesca do Pirarucu e da Caçada do Jacu*[491], texte rempli de jeux de mots injurieux et obscènes. Ce contexte d'étouffement culturel, associé à une crise du marché éditorial au Brésil, détermine un changement de direction de la diffusion de son œuvre, comme l'expliquent Rosana Kohl Bines et J. L. Tonus :

---

[486] « La police des États (par opposition à la police fédérale) joue un rôle primordial dans la répression politique, notamment dans le cadre des Départements de l'ordre politique et social (DOPS). Avant même le coup d'État de 1964, elle a fort mauvaise réputation pour sa violence, ses méthodes brutales et expéditives, ses connivences avec la pègre. » (Armelle Enders, *Nouvelle Histoire du* Brésil, Paris, Éditions Chandeigne, 2008, p. 211.) La branche du DOPS de l'état de São Paulo, le DEOPS/SP (Département d'état d'ordre politique et social de São Paulo) a fonctionné entre les années 1924 et 1983 ayant pour but de prévenir et réprimer les délits considérés d'ordre politique et social contre la sécurité de l'État. Une partie des archives du DOPS de São Paulo peut être consultée en ligne : http://www.arquivoestado.sp.gov.br (consulté le 9 septembre 2014).

[487] Sandra Reimão écrit à ce propos : « en mai 1961 le président de l'époque Jânio Quadros a confié aux états le droit d'exercer la censure. Cela simultanément à la législation qui, depuis 1946, donnait à la Police Fédérale la responsabilité de réaliser la censure préventive de films, pièces de théâtre, disques, présentations de groupes de musique, affiches et spectacles publics en général (« Fases do Ciclo Militar e censura a livros – Brasil, 1964-1978 », in *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, nº 28, 2005, Rio de Janeiro. Anais... São Paulo, Intercom, 2005. CD-ROM, p. 5). Tpn.

[488] Camila Hungria e Renata d'Elia, *Os Dentes da Memória. Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia*, São Paulo, Azougue Editorial, 2011, p. 62. Tpn.

[489] Alexandre Ayub Stephanou, *A Censura do Regime Militar e a Militarização das Artes*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001, p. 215. Tpn.

[490] « Je prétendais retourner au théâtre, mais l'interdiction de ma pièce *Farsa da Pesca do Pirarucu e da Caçada do Jacu* par la censure m'a fait reprendre d'autres projets ». Esdras do Nascimento, « O Solitário Caminhante do Planalto », *Ficção*, Rio de Janeiro, Ano 3, nº 3, 1976, p. 80-85, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, *op. cit.*, p. 320. Tpn.

[491] « Aucun élément ne nous permet de dater avec précision cette pièce, à laquelle Rawet ne se réfère qu'en 1971 ». *Cf.* José Leonardo Tonus, « Samuel Rawet e o teatro da transgressão: uma leitura das peças inéditas *Os amantes* e *A farsa da pesca do pirarucu e da caçada do jacu* », *op. cit.*, p. 90.

> face à la crise du secteur éditorial au Brésil dans les décennies 1970 et 1980, Rawet se voit obligé de chercher des voies de diffusion littéraire parallèles, comme les revues spécialisées, les journaux littéraires et les maisons d'édition marginales. Cela explique la publication de ses derniers livres par les revues *Suplemento Literário de Minas Gerais, Revista Civilização Brasileira, Revista Leitura* et *Revista Escrita*, ainsi que par de petites maisons d'édition comme *Orfeu, Olivié* et *Vertente.*[492]

L'autofinancement de ses œuvres, surtout dans des canaux de diffusion *underground*, a permis à l'écrivain de s'exprimer plus librement à propos de l'homosexualité et contre l'hypocrisie de la famille bourgeoise, un des piliers du régime dictatorial militaire. Cette stratégie a été également adoptée par Roberto Piva qui a pu compter avant tout sur l'appui de la maison d'édition de Massao Ono pendant les années de plomb. En ce sens, Beth Brait, dans une note sur la deuxième édition de l'ouvrage *Diálogo* publiée dans le *Jornal da Tarde* en 1977, associe pour la première fois l'écrivain à la répression exercée par la dictature militaire au Brésil en dénonçant la médiocrité à laquelle l'État réduisait la production littéraire :

> Rawet n'a pas encore éveillé dans le public l'intérêt que sa littérature mérite. À une époque où l'on interdit Joyce et Rubem Fonseca, José Loureiro et Dalton Trevisan, il faut qu'on sépare de la médiocrité autorisée les travaux qui contribuent de façon positive au panorama de la littérature brésilienne.[493]

De même, N. Vieira dos Santos voit un rapport entre le changement de thématique chez Samuel Rawet et le contexte politique de la dictature militaire : « Dans les récits pos-1964, ses thèmes idéologiques de la marginalité, de l'altérité et de la persécution se heurtent avec l'atmosphère de répression de la droite au Brésil »[494].

Ainsi, même si l'écrivain n'a jamais attaqué le gouvernement directement, même s'il

[492] Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos., op. cit.,* p.11. Tpn.
[493] Beth Brait, « Rawet: dez contos e um único tema: a solidão », *in* Francisco Venceslau dos Santos, *Samuel Rawet. Fortuna crítica em jornais e revistas*, *op. cit.*, p. 343. Tpn.
[494] Nelson H. Vieira, *Jewish Voices in Brazilian Literature. A Prophetic Discourse of Alterity*, University Press of Florida, 1995, p. 87. Tpn.

n'a jamais voulu produire de littérature engagée, en mettant en lumière l'existence d'un comportement homosexuel au sein de la famille bourgeoise dans un langage condamné par la morale dominante, il a provoqué l'ébranlement des structures de pouvoir. Ceci nous semble intentionnel et calculé dans tout son œuvre. Nous pouvons trouver dispersées dans ses textes quelques rares allusions historiques qui corroborent l'idée que l'écrivain était attentif à la scène politique brésilienne ; d'où l'hypothèse que son intérêt accru pour la thématique homosexuelle à une époque de forte répression était un choix conscient, guidé aussi bien par des motivations personnelles que par une conscience éthique en tant que membre d'une collectivité : *Zupa, que era Raimundo, foi na conversa de uns comunistas e acabou moído pela turma do DOPS.* (*PQ*, p. 311). En effet, l'intérêt de l'écrivain ne se portait pas directement sur le régime politique en vigueur au Brésil, mais sur tout type d'institution humaine répressive dont le régime dictatorial brésilien n'est qu'un exemple.

Auparavant connu des critiques comme le premier écrivain juif de la littérature brésilienne grâce à son ouvrage inaugural *Contos do Imigrante* (1956), il est dorénavant « le créateur d'un style *weird,* passant sans transition du *gag* au tragique », comme l'écrit T. de Lemos[495]. D'ailleurs, selon J. L. Tonus, son langage obscène opère une mise en texte des processus de transgression qui nous fait « accepter de perdre nos repères moraux, sociaux, culturels, linguistiques, voire psychiques »[496]. L'intensification d'un langage subversif dans son écriture expliquerait le fait qu'après son premier ouvrage, *Contos do Imigrante* (1956), Samuel Rawet n'a plus eu la même réception enthousiaste de la part de la critique. Nous pouvons donc observer un comportement conservateur ancré dans le milieu intellectuel qui pourrait être causé par la peur du régime ou tout simplement pour des raisons propres au statut d'autorité de ce groupe, ou encore par une conjonction de ces deux facteurs. En effet, Samuel

[495] Tite de Lemos, « Diálogo », *op. cit., in* Francisco Venceslau dos Santos, *Samuel Rawet. Fortuna Crítica em Jornais e Revistas, op. cit.*, p. 109-111. Tpn.
[496] José Leonardo Tonus, *Samuel Rawet face à l'exclusion. Représentation, poétique et éthique de la non-appartenance, op. cit.*, p. 279.

Rawet s'est toujours battu dans son œuvre contre l'esprit conservateur du milieu littéraire comme représentant de la langue et donc du pouvoir. En ce sens, N. Vieira dos Santos affirme qu'il exprime dans son œuvre le conflit entre « le discours officiel (autoritaire à son époque) qui mettait l'accent sur les idées de « famille », de « propriété » et de « sécurité sociale », et « les discours divergents qui ont été interprétés comme subversifs ou quelque chose comme allochtone (...) les Juifs, les noirs, les marginaux et les homosexuels étaient associés au différent, au mauvais, au pervers »[497]. Ce critique utilise le concept de « dissémie » forgé par l'anthropologue américain Michael Herzfeld et définit comme « structure paradigmatique, une catégorie de principes formels et sociaux qui produit des paires comme opposition/ conflit et échange/ transaction »[498]. Les scènes homosexuelles dans les textes de Samuel Rawet, ainsi que son langage perçu comme « pornographique » par les autorités brésiliennes, nous semblent donc constituer une arme discursive contre le discours dominant en vigueur dans la tentative d'une négociation difficilement réalisable.

Pour toutes ces raisons, nous pensons que Samuel Rawet était sensible au contexte de répression dans lequel le Brésil était submergé. D'ailleurs, en affirmant la problématique de l'homosexualité en ce moment historique tourmenté, décrivant surtout les espaces marginaux de Rio de Janeiro, l'auteur apporte également sa contribution à la réflexion sur une perception contextualisée du genre et de l'identité homosexuelle. En effet, Éric Fassin explique à ce propos que « L'histoire de l'homosexualité ne se résume plus à l'avènement d'une libération. (...) c'est l'identité même de l'homosexualité qui est remise en cause. (...) D'une époque à l'autre elle n'est en effet jamais, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre »[499]. Guido Mantega affirme également que ce n'est qu' « en cette fin des années 70 que la famille

[497] Nelson Vieira dos Santos, « Samuel Rawet na Fronteira do Real e do Irreal: « Dissemia», Sexualidade e a Consciência do/ no Mundo », *in Noah/ NOAJ,* nº 16-17, juillet 2007, p. 288. Tpn.
[498] Michael Herzfeld, « Dissemia », *Semiotics*, 1980, New York, Plenum Press, 1982, p. 205, *apud* Nelson Vieira dos Santos, « Samuel Rawet na Fronteira do Real e do Irreal: « Dissemia», Sexualidade e a Consciência do/ no Mundo », *in Noah/ NOAJ,* nº 16-17, juillet 2007, p. 288.
[499] Éric Fassin, « Politiques de l'histoire : Gay New York et l'historiographie homosexuelle aux États-Unis », *Actes de la recherche en Sciences Sociales. Homosexualités,* Paris, Seuil, nº 215, décembre 1998, p. 6.

brésilienne assiste à une plus grande souplesse par rapport à la censure sexuelle dans le pays »[500]. Samuel Rawet était conscient de ce rapport entre censure politique et sexuelle, entre identité genrée et histoire du Brésil, comme il l'écrit dans l'essai *Homossexualismo: sexualidade e valor* : « ma conscience n'est à moi et n'est conscience que lorsqu'elle est une évidence dans le monde en tant que corps » [501]. C'est donc à travers le corps que l'auteur participe phénoménologiquement au monde.

L'apparition et la fixation de la thématique homosexuelle dans l'œuvre de Samuel Rawet coïncide avec cette période d'ascension dictatoriale et de lente ouverture démocratique du Brésil (*DI*, 1963 - *QM*, 1981). En ce sens, la littérature rawetienne construit un espace paratopique, d'après le concept de D. Maingueneau, pour cette thématique [502].

Il nous semble que chez Samuel Rawet la stratégie éthique et esthétique par rapport à l'identité genrée va de pair avec celle utilisée pour l'identité juive engendrant une poétique du tourment où les personnages acculés par le système esquissent des lignes de fuite, l'idéologie de la non-confrontation et l'exposition du mal social comme une arme contre la société elle-même, le langage neutre dépourvu de sa fonction assertive et utilisé dans « sa force d'hystérie » comme l'écrit Barthes[503], l'histoire se construisant par ses non-dits comme l'explique M. Blanchot : « cette part de désastre où sombre, sauve et intacte, toute réalité »[504], et finalement l'exil comme abandon du *statu quo*, d'où l'image de la rue contre celle de la maison.

Tout comme les Juifs, les personnages homosexuels de Samuel Rawet tentent de rompre définitivement avec leur origine ; mais le défi personnel prend une autre ampleur, car défaire le genre implique l'effondrement de tout un système de valeurs de l'humanité, et pas

[500] Guido Mantega, *Sexo e Poder*, São Paulo, Círculo do Livro, s/d, p. 5. Tpn.
[501] Samuel Rawet, *Homossexualismo: sexualidade e valor, op. cit*., *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos., op. cit.,* p.29. Tpn.
[502] *Vd.* concept de « paratopie » de Dominique Maingueneau, p. 13.
[503] *Vd*. le concept de « neutre » de Roland Barthes, p. 117-118.
[504] Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre, op. cit,* p. 65.

seulement d'une communauté ou de quelques communautés d'origine. En outre, le genre est perçu comme un principe basique structurant de l'individu dès son plus jeune âge, l'illusion d'une essence stable, d'un « noyau interne » dans les termes de J. Butler[505]. Rompre avec le genre comme forme de pouvoir n'implique pas de s'attaquer simplement aux institutions de pouvoir, mais avant tout à son propre corps en tant que système organisé, comme le proposent Deleuze et Guattari à travers le concept de corps sans organe : « un *corps* ne se réduit pas à un organisme, pas plus que l'esprit de corps ne se réduit à l'âme de l'organisme. »[506]. Cependant, l'attachement des personnages rawetiens au modèle binaire de genre les enferme dans leur corps. Condamnés à une double vie, ils doivent se cacher dans les coins discrets de la ville et ce n'est que pendant la nuit qu'ils peuvent exprimer librement leur sexualité au centre-ville, réservé aux hétérosexuels pendant la journée. Ainsi, l'exil ne constitue pas ici le déplacement d'un endroit connu à un endroit inconnu, mais de la clôture de la maison vers une réappropriation de l'espace public où l'homosexuel passe, à travers les textes de l'écrivain, de l'invisibilité complète à la visibilité partiel. Néanmoins, la haine dans les rapports homoérotiques des personnages montre d'une façon extrême que, tout comme pour l'identité juive, la rupture complète avec le système hétérosexuel n'est possible que moyennant la destruction interne du sujet. De même, la déconstruction du genre textuel n'est qu'un projet éthique imaginé à travers la déconstruction du texte.

C'est dans cette optique que nous nous proposons de présenter l'œuvre de l'écrivain brésilien dans cette sous-partie A. Notre parcours commencera donc par l'analyse du fantasme de la masculinité, modèle reproduit dans les rapports homosexuels, mettant en lumière le genre en tant que *performance*. L'image du corps paralysé reviendra ici associée à l'incorporation de la répression du système hétérosexuel, d'où la jouissance sexuelle à travers la haine et l'impossibilité d'une liaison amoureuse. Ensuite, nous porterons un regard sur la

[505] *Vd.* critique de J. Butler à l'idée essentialiste de genre, p. 255.
[506] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux, op. cit.,* p. 453 et 341.

contrepartie masculine du modèle binaire : la femme, objet de peur et de fascination comme le grand Autre de l'homme. Notre quatrième chapitre analysera la représentation de l'enfant dans l'œuvre rawetienne qui s'oppose à l'image angélique et asexuée construite par la famille bourgeoise judéo-chrétienne. L'enfant sera ici victime du système répresseur, tout en restant son agent reproducteur. Finalement, à travers le récit du juif errant, Ahasverus, nous élargirons le projet rawetien de désidentité à la déconstruction du genre sexuel et textuel tout à la fois, ébranlant la stabilité et brouillant l'unilatéralité du discours officiel.

II. A. 1 - La coercition dans le modèle masculin

Les personnages masculins rawetiens sont attachés à des normes de comportement sexuel qui ne sont pas imprimées de l'extérieur sur leur psyché, mais qui constituent leur propre fondement ontologique. C'est pourquoi leur rupture avec un modèle d'homme original est si difficile. En ce sens, J. Butler affirme que les normes « nous précèdent, nous mettent la main dessus avant même que nous devenions conscients de leurs opérations. Elles travaillent à nous rendre lisibles, intelligibles, préalablement à nos efforts de les comprendre ou d'évaluer leurs effets sur nous »[507]. Ainsi, dans l'œuvre de l'écrivain brésilien, l'individu est un agent collaborateur de sa propre stigmatisation en tant que porteur de la construction binaire qui l'a formaté. Ce n'est donc qu'à travers une série de comportements autodestructifs et inter-destructifs que plusieurs personnages homosexuels essayent de se libérer de ce système à la fois interne et externe : la haine de soi, la violence dans les rapports affectifs et l'humiliation. De même, la ligne de fuite qu'ils tracent de la maison vers l'espace urbain, zone chaotique où les références identitaires se perdent dans un mélange culturel et social, est une

[507] Judith Bultler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, p. 291.

façon de rencontrer leurs semblables et de s'approprier l'espace public plus librement. D. Eribon parle à ce propos d'une mythologie de la ville chez les homosexuels :

> cette mythologie de la ville – et donc de la migration vers la ville – a longtemps coexisté avec une mythologie plus générale du voyage et de l'exil, non plus vers la capitale, mais vers d'autres pays, d'autres continents. Il y a eu – et sans doute y a-t-il encore - une fantasmagorie de l'«ailleurs » chez les homosexuels et autres déviants.[508]

Nous pouvons observer cet exil symbolique dans le récit « *Sôbolos Rios que vão* » (*SS*, 1967) où la thématique de l'identité juive rejoint celle de l'homosexualité autour de l'envie « d'ailleurs ». Ce titre est une parodie du poème en heptasyllabes du poète portugais Luís de Camões, le premier vers servant de base à une subversion de la mémoire collective juive. Si l'hypotexte de Camões parle de la nostalgie de Jérusalem à Babylone où les Juifs ont été déportés[509], l'hypertexte de Samuel Rawet présente l'attachement à la terre promise comme une imposition et non pas comme un désir. Ceci opère un renversement des rôles où Jerusalem, image sous-entendue comme symbole de la morale juive, devient la terre de captivité, et Babylone, représentée par l'espace urbain chaotique d'une ville brésilienne, la terre promise. En effet, tout comme dans le conte *Kelevim*[510] du même recueil étudié précédemment, ce récit subvertit la tradition juive tout en s'opposant à l'utopie de l'*eldorado* tropical brésilien, comme nous pouvons le constater dans l'extrait suivant où nous avons une image dégradante de l'espace urbain brésilien :

> *A rápida rememoração desses episódios fez com que desistisse de procurar o alto da montanha, substituto para a sua antiga necessidade de deserto e de solidão. Por isso retomou o caminho da descida, e trazia em seus passos todos os ímpetos necessários*

[508] Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay, op. cit.*, p. 32.
[509] « *Sôbolos rios que vão/ por Babilónia, me achei,/ Onde sentado chorei/ as lembranças de Sião/ e quanto nela passei./ Ali, o rio corrente de meus olhos foi manado,/ e, tudo bem comparado,/ Babilónia ao mal presente,/ Sião ao tempo passado. ».* Luís de Camões, *Obras completas.Volume I: redondilhas e sonetos,* Lisboa, Sá da Costa, 1946, p. 111.
[510] *Vd*. analyse du conte « Kelevim » (*SS*, 1967), p. 80.

> *para afrontar a cidade: o choro, o furto, a prece, o gesto pornográfico, o golpe mortal, e o ódio suficiente para amá-la em suas transições de ínfimo e sonho. E principalmente a grande dignidade de se humilhar em qualquer momento.* (*SS*, p. 184)

Le dialogue avec le poème de Camões peut être observé ici dans l'association de l'image de la montagne à celle du mont Sion. Dans le poème, le terme *Sião* est une référence métonymique à la terre sainte de Jérusalem construite à partir de l'image du mont sur lequel se trouvait le temple du roi Salomon, situé à quelques kilomètres de là. Lorsque le personnage refuse à la fois le haut de la montagne et le désert, préférant se placer au pied de la colline où se trouve la ville, nous pouvons entendre la voix de l'auteur qui annonce un changement de perspective dans son œuvre. Comme nous l'avons étudié précédemment, *Os Sete Sonhos* (1967) marque un tournant dans sa production littéraire : il passe de la tension intériorisée à la tension transfigurée, selon le concept de Alfredo Bosi[511]. Nous pouvons donc constater que les personnages et l'écriture se tournent vers l'univers chaotique et dégradé de l'espace urbain pour y chercher une nouvelle conscience éthique et esthétique. Il ne s'agit plus ici d'esquisser des formes de rupture avec le système social à travers l'isolement ni de regarder les groupes sociaux d'un œil moralisateur. C'est en plaçant ses personnages en plein cœur de la société dite vicieuse que l'auteur se juge capable d'ébranler la structure sociale et de rendre la question homosexuelle plus visible. Dans les textes de Samuel Rawet, le profane s'associe au sacré dans le but de dénoncer la farce de la morale bourgeoise. En ce sens, la haine dans les rapports homoérotiques équivaut à l'amour libre de contraintes et de moralisme, car elle représente la pulsion sexuelle poussée à l'extrême. Selon G. Bataille, « l'amour porté à l'extrême, est un mouvement de mort »[512]. Cet auteur explique que la société essaie de freiner les pulsions liées à l'excès, c'est-à-dire le sexe et la mort, à travers l'imposition des interdits. Ces deux pulsions sont très présentes dans l'œuvre de l'écrivain brésilien où le sexe est

[511] *Vd*. concept de « roman à tension transfigurée » de Alfredo Bosi, p. 109.
[512] Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 44.

étroitement lié à la violence. En effet, il affirme que « le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence »[513]. Ne désirant pas réduire l'érotisme à une contrainte social, Samuel Rawet l'exprime sous la forme la plus directement liée à l'excès meurtrier : la haine. En ce sens, la haine ne s'oppose pas à l'amour ; elle en est son expression la plus libre, mais également la plus destructrice pour le sujet. Même si dans son essai *Eu-Tu-Ele* (1972) l'écrivain affirme « que la nécessité de haïr n'apparaît pas comme le pôle opposé à la nécessité d'aimer, mais comme moins d'amour »[514], nous pouvons observer dans ses récits que l'intensité des rapports amoureux s'accompagne d'un fort sentiment de haine quasi cathartique. C'est pourquoi, plus loin dans le même essai, il cite une phrase d'un auteur inconnu : « qu'il ose parler de l'amour celui qui n'a pas connu la haine »[515]. Ainsi, chez Samuel Rawet, la haine ne nous semble pas être une diminution de l'amour, mais au contraire un excès dangereux de ce sentiment refoulé. En ce sens, analysant des patients névrosés, Freud affirme que « c'est aussi par le truchement de cette liaison entre la libido et la cruauté que s'effectue la transformation de l'amour en haine (...) Dans le domaine de la sexualité, les choses les plus élevées et les plus viles sont partout liées les unes aux autres de la façon la plus intime.»[516]. Ainsi, le psychonévrosé possède-t-il un degré excessif de refoulement sexuel compensé par une intensité démesurée de sa pulsion sexuelle, qui penche à la perversion.

Dans l'essai « *A Análise do Eu* » de *Alienação e Realidade* (1970), l'écrivain affirme que « Freud était homosexuel et dans l'Europe de son époque, il n'a pas eu le courage de Gide »[517]. Dans « *Memória Onírica* » du même recueil, il explique que « l'origine de la psychanalyse des rêves n'est importante que du point de vue historique. Pour le reste,

[513] *Ibid.*, p. 18.
[514] Samuel Rawet, *Eu-Tu-Ele*, *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus, *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos.*, *op. cit.*, p. 102-103. Tpn.
[515] *Ibid.*, p. 116. Tpn.
[516] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 81, 74.
[517] Samuel Rawet, « *A Análise do Eu* », *Alienação e Realidade, op. cit.*, *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios reunidos*, *op. cit.*, p. 79. Tpn.

l'analyse est fausse et pleine de superstitions médiévales »[518]. Sceptique quant à la théorie psychanalytique, Samuel Rawet semble pourtant construire des personnages fortement marqués par une souffrance psychique causée par le carcan social. Outre la haine, l'humiliation peut être également comprise comme une réaction libératrice radicale contre un refoulement sexuel excessif. La perte de l'honneur étant une question qui touche l'individu comme la famille et la collectivité, l'humiliation devient une arme contre le système. En ce sens, Charles Baladier affirme que, dans le lexique de l'ancien français comme dans celui des autres langues, « la notion de honte a pris le sens d'« humiliation » (...) l'existence en portugais de l'expression *não ter vergonha na cara* synthétise de manière emblématique le lien étroit – passant par le visage (*cara*) (...) entre l'intime et la *personna social*, le sujet et l'autre »[519]. Se soumettant à l'humiliation, les personnages de Samuel Rawet essayent donc de désarticuler en même temps l'intérieur et l'extérieur de soi, la structure sociale intériorisée comme la collectivité qui perpétue et réaffirme cette structure. J. L. Tonus explique que « chez Rawet, l'humiliation n'est pas un sentiment dévalorisant puisque, au contraire, elle permet à l'être humilié d'accéder à l'humanité. L'humiliation est une forme de reconnaissance par la négation »[520]. Ainsi, dans l'extrait suivant, lorsque le policier suggère son homosexualité au personnage principal, il commence à abandonner le masque de l'autorité, acquérant une fragilité humaine. L'action ultime envisagée, la confession de son homosexualité au criminel, est ici décrite comme un moment aussi humilliant qu'épiphanique :

> *Em poucas palavras, e arriscando-se a sofrer uma reação mais violenta se fosse apenas ilusão sua, deu a entender que percebia os sentimentos mudos, e que não tinha objeção nenhuma se fossem a alguma parte. O corpo do policial tremeu, caminhavam agora lado a lado (...) Com um murmúrio quase explicou que a sua posição não lhe dava*

[518] *Ibid.*, p. 67. Tpn.
[519] Charles Baladier, « La honte et l'honneur dans les langues d'Europe occidentale », *Sigila. Revue transdiciplinaire franco-portugaise sur le secret. La honte – a vergonha.*, *op. cit.*, p. 25.
[520] José Leonardo Tonus, *Samuel Rawet face à l'exclusion. Représentation, poétique et éthique de la non-appartenance*, *op. cit.*, p. 34.

> *a oportunidade de efetivar seus impulsos, e que isso o perturbava bastante. Tinha medo. Um lampejo de ódio varreu os olhos do homem pela implícita humilhação no ato de se confessar.* (*SS*, p. 186-187)

Le modèle masculin inculqué par la société patriarcale est celui de la domination, le domaine sexuel reproduisant le domaine social. En ce sens, le métier de policier incarne de façon idéale cet emblème de virilité. Néanmoins, lorsque le policier dévoile son homosexualité au personnage principal considéré comme un criminel, il abandonne sa position supérieure, se plaçant au même niveau que son partenaire. Le binôme égalité du rapport homosexuel *vs.* inégalité de l'ordre civil se matérialise dans la paire formée par le personnage principal et le policier qui marchent côte à côte. Jean Bergeret explique que le qualificatif « homosexuel » n'apparaît dans la langue française qu'à la fin du XIXe siècle, quelques années après son apparition en anglais et en allemand, lorsque « la notion de « sexualité » a commencé à susciter un intérêt croissant dans le monde littéraire tout autant que dans les milieux scientifiques »[521]. En analysant sa construction sémantique, il signale l'ambigüité du terme, mettant en relief la discordance entre la notion inégalitaire de genre et l'égalité et la complémentarité sexuelle et humaine des partenaires : « « homo » correspond à une relation avec un semblable alors que la « sexualité » suppose une distinction de genres, donc une relation entretenue entre deux sujets de nature différente, de statut personnel tout à fait égalitaire et de complémentarité fonctionnelle. »[522]. L'image du policier et du criminel côte à côte est donc chargée d'une valeur d'autant plus subversive qu'elle représente un renversement de l'idéal de l'hétérosexualité en tant que norme naturelle et civile. En ce sens, Foucault affirme : « dans l'ordre civil comme dans l'ordre religieux, ce qui était pris en compte, c'était un illégalisme d'ensemble. Sans doute la « contre-nature » y était-elle marquée

[521] Jean Bergeret, « Les ambiguïtés d'une notion : l' « homosexualité » », *in Jean Bergeret et coll. L'érotisme narcissique. Homosexualité et homoérotisme*, Paris, Dunod, 1999, p. 6.
[522] *Ibid.*, p. 9.

d'une (...) forme extrême du « contre la loi » »[523]. Ainsi, le policier censé représenter un modèle de la loi civile en tant qu'autorité, comme de la loi naturelle en tant qu'incarnation de la virilité, menace le système social en désirant s'unir à un individu doublement transgresseur, en tant que criminel et qu'homosexuel.

Si, dans un premier moment, le policier et le personnage se trouvaient au même niveau, nous passons ensuite à un retournement de niveaux de pouvoir. La confession du policier ne s'effectue pas ; elle reste à peine suggérée, ce que nous pouvons observer à travers les termes employés dans l'extrait : *poucas palavras, deu a entender, sentimentos mudos, um murmúrio, quase explicou, implícita humilhação no ato de se confessar.* La contrainte sociale qui impose à l'individu le geste moral d'avouer les péchés est interprétée par Foucault comme le besoin de contrôle de la société sur la sexualité de l'individu : « si profondément incorporée que nous ne la percevons plus comme l'effet d'un pouvoir qui nous contraint ; il nous semble au contraire que la vérité (...) ne « demande » qu'à faire jour »[524]. Le comportement de chaque corps en tant que partie constitutive du grand corps social doit être connu, analysé et formaté. Conscient de l'impossibilité de vivre pleinement sa sexualité dans la société patriarcale et refusant de nourrir la volonté de savoir d'une société qui contrôle l'individu à travers un système discursif, le policier se place dans une position interstitielle entre désir et devoir. Le silence et le refoulement sont utilisés ici comme moyens de dénoncer l'hypocrisie du système sans pour autant l'affronter directement. Ainsi, malgré l'intensité de ce moment de confidence, la relation entre les personnages n'évolue pas, interrompue par un rappel à l'ordre de la communauté :

> *Aproximaram-se do polícia, a farda era uma garantia, e o moreno explicou que o velho lhe fizera propostas indecentes. O resto do bando saltitava em volta confirmando o fato com guinchos de exaltação. O velho se debatia (...) Negava num grito que era quase*

[523] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir, op. cit.*, p. 52.
[524] *Ibid..*, p. 79.

> *de choro (...) o polícia conduzia o velho pelo braço e o bando de moleques seguia-o. Provavelmente para dar o testemunho.* (*SS*, p. 187)

Nous voyons ici une relation spéculaire où le policier perçoit son propre corps dans le corps pathétique du vieil homme complètement dominé par la foule. En ce sens, Peter Brooks, se basant sur la théorie psychanalytique lacanienne du stade du miroir, explique que « le rapport avec notre propre corps se manifeste symboliquement dans un moment visuel privilégié : l'auto-reflet dans le miroir. (...) l' identité est donc aliénée, elle est le produit d'un regard »[525]. Le policier refuse l'identification avec cette image de soi réfléchie dans le corps du vieux. Refoulant ses pulsions sexuelles, il reprend son ancienne image d'autorité, s'identifiant métaphoriquement au père, c'est-à-dire à la loi qu'il représente. Ainsi, l'image antérieure d'égalité où le policier marchait côte à côte avec son partenaire est remplacée ici par l'image du policier qui tient le vieillard par le bras. Les pulsions contre-nature sont donc dominées par l'imposition de la loi sociale, ce qui met en évidence le genre et le sexe en tant que constructions de la société patriarcale. D'ailleurs, la présence de gamins en tant que témoins renforce l'idée d'un jugement où l'ordre civil rejoint l'ordre sexuel. En outre, leur excitation renforce l'idée d'une volonté de savoir soutenue par la société bourgeoise à travers la contrainte à l'aveu. La fin du récit de Samuel Rawet présente le personnage principal dans une scène qui renforce l'idée d'un conflit identitaire entre son désir et l'ordre imposé : *Tinha sono. E só antes de adormecer, já com as pálpebras juntas percebeu que ele era o sonho de um outro, de um outro homem talvez* (p. 190). On perçoit le personnage se perçoit comme étranger à lui-même, d'où le concept freudien d'*unheimlich* : « serait *unheimlich* tout ce qui devrait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti. (...) L'étrangement inquiétant est donc aussi le chez soi »[526]. Pour le policier, la sensation de ne pas vivre sa propre vie s'explique par la scission ontologique provoquée par la confrontation entre le fondement

[525] Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, op. cit., p. 14. Tpn.
[526] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 222.

identitaire qui l'a structuré dès le plus jeune âge, c'est-à-dire l'identité genrée, et sa subjectivité qui désire la rupture avec l'ordre établi. Il ne se reconnait pas dans le modèle qui l'a façonné toute la vie, se voyant comme étranger à lui-même. Son homosexualité refoulée, son côté *unheimlich*, est perçue comme une nature illusoire, ce qui l'empêche de rompre avec les paradigmes et de s'affirmer en tant que sujet. C'est pourquoi les personnages rawetiens vivent dans une dualité permanente entre le jour et la nuit, la maison et l'espace public, la réalité et le délire, la norme et la transgression, la stabilité et l'exil. La dernière phrase du récit confirme l'hypothèse que la réalisation de la sexualité n'est possible que dans le domaine onirique : *E só antes de adormecer, já com as pálpebras quase juntas percebeu que ela era o sonho de um outro, de um outro homem talvez* (SS, p. 190).

Tout comme le corps, le langage reproduit le caractère dichotomique dominant *vs* dominé du système patriarcal, dévoilant les penchants psychiques *heimlich* et *unheimlich* des personnages. Dans le passage suivant du récit « *Uma carreira bem sucedida* » du recueil *O Terreno de uma Polegada Quadrada* (1969), le serveur d'un bar à Brasília se rappelle ses aventures sexuelles avec un homme dont le comportement se rapproche d'un modèle de féminité rejeté par ce personnage bisexuel :

> *Lembrou-se do dono de um cabaré em Goiânia que o deixara de lado por um funcionário do banco. Era tão bicha que foi a São Paulo se operar, cortar o que atrapalhava, e o que mais pedia é que lhe fizesse massagem nos peitos quando deitava com ele, e que dissesse que eram bonitos.* (*PQ*, p. 319)

Nous pouvons observer dans cet extrait que le personnage perçoit son partenaire comme inférieur à cause de son association à l'image de féminité indiquée ici par la castration. Pendant tout le récit, le personnage s'oppose à cette image à travers la réalisation d'une performativité masculine : il a des relations amoureuses avec des femmes et a fréquenté dans son adolescence des maisons de passe féminines : *aos doze anos (...) já rondava o mulherio*

da noite (*PQ*, p. 319). Issu d'une famille de classe moyenne déstructurée, il a quitté le foyer familial à l'âge de quinze ans, abandonnant ses études. Le titre du récit (« *Uma carreira bem sucedida* ») est une référence ironique à son échec personnel et professionnel symbolisé par une vie vagabonde entre les métropoles brésiliennes - Belo Horizone, São Paulo, Curitiba, Goiânia, Brasília - où, entre autres, il a vécu de l'argent d'un homme riche. Une fois leur relation terminée, il s'est prostitué, a vendu de la drogue et, finalement, a travaillé comme serveur pour pouvoir survivre. C'est pourquoi il mentionne avec amertume la profession du nouvel amant de son ex-compagnon : employé de banque. En ce sens, ses tentatives de maintenir une image de masculinité à tout prix semble s'associer à une envie de réussite sociale. Quand il utilise le terme *bicha* adjectivé de façon péjorative pour désigner l'homosexuel passif et porteur de caractéristiques féminines, il veut s'opposer à un échec naturel et social. En ce sens, dans son étude sur l'homosexualité au Brésil, Peter Fry explique que, dans la périphérie de Belém, en 1974,

> la catégorie « *bicha* » se définit par rapport à la catégorie « *homem* » selon le comportement social et sexuel. Tandis que « l'homme » devrait se comporter d'une façon « masculine », la « *bicha* » a la tendance à reproduire des comportements généralement associés au rôle du genre (*gender role*) féminin.[527]

Cet auteur constate que le rôle sexuel (actif/passif), utilisé comme pastiche du paradigme hétérosexuel, est considéré comme plus important que l'orientation sexuelle elle-même (hétérosexuel/homosexuel). Ce modèle est appliqué surtout dans le Nord et le Nordeste du pays parmi les gens pauvres des grands centres urbains et de l'intérieur. Toutefois, les classes moyennes des villes de São Paulo et Rio de Janeiro adoptent, depuis la fin des années 60, un modèle dichotomique basé sur l'orientation sexuelle. Observant l'évolution du modèle hiérarchique jusqu'à l'égalité des partenaires (ce qui ne veut pas pour autant dire l'acceptation

[527] Peter Fry, *Para Inglês Ver,* Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982, p. 90. Tpn.

sociale de l'homosexuel), il soutient l'idée que

> les notions de hiérarchie et d'égalité exprimées à travers le langage du sexe imposent le silence au plus profond de la conscience, plus qu'à travers tout autre langage. Cette suggestion a comme présupposé qu'au moins dans un sens, Freud a raison lorsqu'il situe la sexualité à la base de la psyché et de la société humaine.[528]

L'homosexualité étant perçue comme un trouble aussi bien par la communauté juive que par la société brésilienne, la figure de l'homosexuel dans l'œuvre de Samuel Rawet est porteuse d'une homophobie intériorisée, assumant une position active qui allègerait sa condition. Jean Bergeret attire l'attention sur un registre narcissique chez Freud qui « situe nombre des fantasmes, à allure sexuelle dans le conflit, au sein (...) d'une « homosexualité » opposant des éléments « masculins » et « féminins ». (...) les préjugés phallique actif d'un côté et « castré » passif de l'autre (...) des représentations de « forts » et « faibles ». »[529]. Quoique Samuel Rawet situe son personnage à Belo Horizonte à une époque que nous pouvons imaginer dans les années 60, nous pouvons observer que le personnage principal reproduit la classification des identités sexuelles observées par Peter Fry. La hiérarchie sociale joue un rôle très important dans le récit, car le personnage appartient à une classe moins favorisée ; mais il exprime clairement son désir d'ascension sociale. Dans le passage suivant, nous pouvons constater l'emploi du terme *veadinho* comme une variante de *bicha* pour distinguer la paire hétérosexuel-homosexuel, à travers la *performance* du genre masculin ou féminin :

> *(...) havia Lolô, o veadinho, que diziam ser um grande poeta, mas que ele não conseguia suportar. Os tiques, o desassombro dos comentários em tom ambíguo irritavam-no, além, naturalmente, de sua condição. Não sabia bem o que era, diziam que doença, deficiência glandular, de qualquer modo inconveniente como companhia.* (*PQ*, p.

[528] *Ibid.*, p. 112. Tpn.
[529] Jean Bergeret, « Des ambigüités de la mémoire et de l'histoire », *L'érotisme narcissique. Homosexualité et homoérotisme*, Paris, Dunod, 1999, p. 30-31.

262)

Dans cet extrait de la nouvelle « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* » de l'ouvrage homonyme de 1969, l'orientation sexuelle de Lolô est perçue comme une dégénération à la fois biologique et sociale, associée à son comportement excessif et ambigu. Foucault explique qu'à partir du milieu du XVIIIe siècle, la bourgeoisie s'est emparée de la sexualité pour se constituer à partir d'elle un corps de classe : « avec une santé, une hygiène, une descendance, une race : autosexualisation de son corps, incarnation du sexe dans son corps propre, endogamie du sexe et du corps. »[530]. Paulo refuse donc de reconnaître le talent de Lolô et évite sa compagnie car, en tant qu'être contre nature, il ne peut pas servir de modèle de réussite dans un milieu bourgeois. Ce même rapport entre le statut social d'un personnage et sa performativité de genre apparait dans le récit « *Nem mesmo um Anjo é Entrevisto no Terror* » du recueil *Que os Mortos enterrem seus Mortos* (1981) :

> *Encostou-se na banca de jornais quando viu o mulatinho chegar ao ponto. O homem indiferente despertou e a cabeça nervosa oscilou entre o velho da banca e o mulatinho. O mulatinho enfiou as mãos no bolso, sorriu e se postou quase ao lado do homem. Você está querendo o quê, eu sou um homem casado, tenho mulher, tenho filhos, está pensando o quê. O velho cruzou outra vez a pista, sem deixar de sorrir diante da voz esganiçada e do corpo em desequilíbrio do homem. Conhecia esses tipos. Era casado, tinha mulher, e filhos, tudo isso arrotado com meneios de macheza duvidosa e terror. Quase gargalhou ao ouvir a voz do mulatinho. E alguém lhe perguntou alguma coisa, seu idiota! (...) O trecho da calçada tinge de sombras a visão de velhos troncos imbricados em sua dor. (...) Resta apenas a nítida visão do vazio e o próprio corpo para enfrentá-lo ou sucumbir à sua recusa do mundo. Quinze para as três no relógio da Mesbla. Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror.* (*QM*, p. 368)

Nous pouvons constater ici que le personnage prostitué possède deux stigmates : sa couleur de peau et sa *performativité* de genre, toutes deux représentées par le signe de l'hybridité. Ceci

[530] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 164.

s'oppose à l'idée de pureté de la société bourgeoise blanche hétérosexuelle. Le personnage principal, désirant conserver sa position sociale dominante, ne se laisse pas séduire par son partenaire perçu comme antinature. Dans son monologue intérieur, il présente le mariage et la procréation comme des arguments qui attestent son adéquation à sa position naturellement masculine, contre la menace déstructurante incarnée dans l'image d'un prostitué métis. Celui-ci, à son tour, lui répond sous forme d'un monologue intérieur où il dénonce l'hypocrisie sociale ancrée dans le discours de son partenaire. Ainsi, un dialogue muet prend place dans la narration, dévoilant l'impossibilité de compréhension effective entre les interlocuteurs. Un jeu de forces a donc lieu entre le personnage principal, en tant que modèle de naturalité, et le métis, en tant qu'incarnation de l'hybridité. Rejetant le prostitué, le personnage projette sur l'autre son côté *unheimlich*, tout ce qui lui fait peur en tant que désir refoulé. Le sentiment de vide qu'il éprouve est dû à un combat narcissique érotique dont il est la principale victime. Le centre-ville de Rio dans la nuit construit le décor parfait pour matérialiser l'épaisseur de sa douleur fantasmatique et fantasmagorique. Le temps représenté par l'image de la grande horloge peut être interprété comme un rappel aux règles sociales, combat sans merci.

II. A. 2 – La somatisation de l'histoire : la violence dans les rapports sexuels

P. Brooks affirme que le corps de l'histoire et le corps des personnages sont toujours en résonnance ; nous dirons que la somatisation du corps correspond à une sémiotisation de l'histoire du texte[531]. « A Luta » (*DI*, 1963), premier récit de Samuel Rawet qui traite de la thématique homosexuelle, commence par les paroles du personnage principal qui souffre

[531] *Vd.* somatisation du corps des personnages/ sémiotisation de l'histoire du texte, P. Brooks, p. 100.

d'amnésie, ce qui provoque une lacune dans sa vie et une ellipse temporelle dans le texte :

> *Quando abriu os olhos, perdida a memória de tudo o que se referisse à sua vida anterior, percebeu o cubo em que se encontrava, e junto à quina oposta algo parecido vagamente com um homem, ou o que lhe parecia dever ser um homem* (...) *A princípio tentou contemporizar com o outro. Primeiro utilizou argumentos, e embora não obtivesse resposta, insistiu (...) Pelo menos a palavra ainda existia para ele. (...) Foi então que dirigiu ao outro a primeira pergunta. Não obteve resposta. A segunda. A mesma imobilidade.* (*DI*, p. 130)

Sa tête semble vidée de toute mémoire de sa vie antérieure. Mais son corps a somatisé une histoire qui ne lui permet pas d'être le contemporain de son partenaire ; c'est le prélude de la problématique qui se développera tout au long du texte, celle de l'impossible rencontre. Nous retrouvons ici l'image du temps, tout comme avec l'horloge du conte précédent, associée à l'imposition d'un ordre sociale de base contre le temps de l'expression du désir individuel. Si nous acceptons le fait que l'identité culturelle est constituée d'un ensemble d'informations emmagasinées dans le cerveau humain au fil des années, il est curieux de voir que le protagoniste amnésique est encore capable d'un jugement moral sur le genre de son partenaire, ce qui peut être interprété par l'emploi du modalisateur « devoir » dans un sens déontique : *o que lhe parecia dever ser um homem*. Ceci ne fait que confirmer l'hypothèse que son identité culturelle d'origine est inscrite dans son corps, ce qui le pousse à classer d'autres corps à sa façon, ce que J. Butler explique ainsi : « le corps est toujours pris d'assaut (...) l'histoire est une pratique signifiante qui requiert l'assujettissement du corps pour créer des valeurs et des significations »[532]. La philosophe comprend la binarité du sexe, le genre et le corps, comme des catégories fondamentales de l'identité « qui relèvent d'un processus de production qui crée l'effet de naturel, d'original, de nécessité »[533]. De ce fait, quoique l'esprit

[532] Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 250.
[533] *Ibidem*, p. 53.

du protagoniste soit libéré du carcan de sa mémoire – *Sabia que deixara alguma coisa, ou alguém, estava lúcido, mas a ignorância não chegava a perturbá-lo. (...)Sentia-se bem* (*DI*, p. 130) –, son corps est encore prisonnier du discours qui l'a façonné. En ce sens, Tatiana Levy affirme que, chez Samuel Rawet, « le corps est scriptural »[534]. Il est la source et le *locus* du sens, d'où l'analogie entre le corps du personnage principal et le corps du texte. Son corps est donc porteur de langage et le texte lui-même devient un grand corps en résonnance. Néanmoins, ni le personnage principal, ni le texte n'arrivent à exprimer son message. En ce qui concerne la construction du récit, nous observons la transgression du modèle d'un scénario idéal : deux personnages anonymes, immergés dans un espace clos et noir dont l'isolement, au lieu de les rapprocher, les éloigne ; des indices temporels et spatiaux insensés, un langage elliptique et un vocabulaire chargé de violence révèlent au lecteur l'image d'une histoire vouée à l'échec.

À la page suivante, l'étrangeté du rapport entre les deux personnages se renforce car, au discours indirect libre, le narrateur cède la place à son personnage qui avoue avoir eu avec l'inconnu une relation sexuelle qui a dégénéré en violence :

> *Havia uma condensação de sombras, porém, e concluiu que as pregas escuras forçosamente encobriam um ser semelhante ao seu, um homem, portanto. (...) ergueu-se de um salto e maior foi a satisfação ao verificar que os membros respondiam sem cansaço ao apelo dos músculos. O corpo se aprumava flexível sobre as pernas distanciadas, e vibrava do recente encontro com o chão. Jamais sentira, tinha agora a certeza sem saber por quê, o prazer do músculo distendido e relaxado, do movimento desordenado dos braços e pernas. Apesar da obscuridade via com nitidez a cor de sua pele, as suas formas, sabia que o sangue circulava ardentemente, e não podia acumular essas energias sem participar o acontecimento a alguém. (...) Deu alguns passos, devia estar separado do outro por centímetros apenas. Falou-lhe da necessidade de um diálogo, e sem perceber um movimento sequer das sombras, recebeu um golpe violento na altura do peito.* (*DI*, p. 131)

[534] Tatiana Levy, « Andar e estar Só: Corpo e Imigração em Samuel Rawet », *in* Saul Kirschbaum (org.), *Dez Ensaios sobre Samuel Rawet*, *op. cit.*, p. 75.

Au début du récit, le corps du personnage principal semble libéré du poids de ses origines, nous renvoyant à l'image du corps sans organes de Deleuze et Guattari : « Expérience déchirante, trop émouvante, (...) d'un centre vivant et intense de la matière (...) Point insupportable où l'esprit touche la matière et en vit chaque instant, la consomme »[535]. L'image réelle de son partenaire cède la place à ses contours dans le noir ; la force de la pulsion érotique surmonte tous les jugements de valeur incorporés dans sa vie passée. Au moment épiphanique de l'acte sexuel, le protagoniste a l'impression d'être en parfaite synchronie avec son amant ; néanmoins, lorsque le personnage principal essaye de partager ses sentiments avec l'autre, il est violemment agressé, comme si leurs corps devaient se détruire pour expurger leur mal. Le secret qu'ils partagent s'avère donc impossible à verbaliser, leur corps étant contraint soit à la destruction soit à la reconstitution de leur fonction sociale. La diégèse devient donc un *ring* où l'espace cubique emmure les personnages dans le temps pendulaire de leur combat d'un mur à l'autre. Nous voyons là une relation de domination où le personnage principal, dans ses tentatives de compréhension et de dialogue, s'anéantit face à la brutalité de son amant-adversaire. Cette dichotomie dominant-dominé dans un contexte sexuel peut être associée à la construction sociale binaire de la civilisation judéo-chrétienne où l'homme, marqué par sa force d'action, impose son pouvoir à la femme, marquée par sa passivité et sa subjectivité, ce qui nous renvoie au concept de performativité du genre chez J. Butler.

Dans le conte « A Luta », les références spatio-temporelles semblent se diluer au maximum afin d'acquérir une dimension psychanalytique très forte au niveau du subconscient : deux personnages dans un anachronisme temporel, placés ensemble dans un cube noir, isolés de la vie sociale dans un jeu spéculaire de forces : homme contre homme,

[535] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, op. cit.*, p. 26.

égal contre égal dans l'espoir fantasmatique d'une prise de pouvoir qui légitime psychiquement et socialement leur masculinité. Ce cadre symbolique nous permet d'associer les personnages aux instances freudiennes d'« idéal du moi », le personnage principal désignant les valeurs positives auxquelles aspire le sujet, et de « surmoi », son amant et son double désignant le retournement de la violence contre soi de peur de perdre l'amour de ses parents[536].

Cet univers angoissant qui déchire le protagoniste entre présent et passé, l'empêchant de vivre pleinement le moment présent, est façonné par une écriture construite sur la répétition : l'idée de chaque phrase est reprise sans cesse, l'action dessinant un cercle autour d'un même noyau qui est l'irréalisable rencontre, aussi bien de l'amour que de la clarté d'expression. La conquête d'une masculinité paradigmatique va de pair avec celle d'un langage, selon les canons du Modernisme[537] : *articulou as sentenças mais simples, mais diretas, nas quais não se pudesse subentender outros caminhos, e num esforço que não lhe parecia comum, sabia-o agora também sem motivações, resumiu no fim com maior clareza a linha mestra de sua exposição* (*DI*, p. 131-132). À plusieurs reprises, tout au long de son œuvre, l'écrivain fait des références subtiles à son incapacité de rentrer dans ce canon littéraire qui ne peut lui servir à exprimer son sentiment d'étrangeté et son angoisse au sein de la communauté juive et de la société brésilienne. Son impossibilité d'appartenir à aucune de ces deux identités culturelles, l'une tournée vers le passé et l'autre vers l'avenir, expliquerait cette lacune temporelle du personnage principal. Ainsi, la lutte fantasmatique du protagoniste avec son passé concernerait aussi bien son corps que le corps du texte, tous deux prisonniers des carcans sexuel et esthétique façonnés par le poids de l'identité culturelle d'origine au sein de celle de la terre d'accueil. Porte-parole de l'auteur, le personnage principal ne communique avec autrui ni à travers l'amour ni à travers le langage. Dans le fragment suivant, nous le voyons

[536] *Cf.* Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme », *in Œuvres Complètes*, XII, 1913-1914, Paris, PUF, 2005.
[537] *Vd.* rapport entre Samuel Rawet et le Modernisme brésilien, p. 23.

dans un exercice de mémoire afin de comprendre sa vie présente :

> *Via na própria inquietação um motivo para garantir que ele está errado, ou já esteve. Mas à medida que tentava fazer aflorar nessa outra penumbra um vestígio de confirmação, a inquietação aumentava, o bem-estar se perturbava, e a cabeça ia-se-lhe empedrando e pesava como pesam as pedras. Antes de abandonar o que tanto mal lhe trazia ainda conseguiu captar uma frase, mas de onde? Ser Pedro de si mesmo, negar-se três vezes antes que o galo cante. E ele que nem sabia o que era galo. Havia no entanto uma vibração entre os dois, um espaço mais denso, condensação de fúrias, talvez. Sentiu um golpe no pé esquerdo, como se uma pata o tivesse atingido, e recuou com a perna. (...) Após várias voltas no cubo, agora já mais rápidas, pois o ataque se transforma em perseguição e a recusa em fuga, viu-se acuado em uma quina. O vulto, que era bem mais alto do que ele, foi perdendo altura e ganhando largura, numa estrita compensação, até, colocado nas duas paredes impedir qualquer retirada.* (*DI*, p. 132 et 133)

Perturbé, le personnage principal cherche les raisons de son échec amoureux dans un passé commun aux deux amants. Cette quête existentielle endurcit son corps, absorbant l'angoisse de sa vie antérieure. Lourd de ce poids, il se met à culpabiliser à propos d'une faute qui n'existe pas, se voyant à l'image de l'apôtre Pierre qui, au lieu de renier Jésus, renierait ses propres convictions. Ce travail de mémoire ne fait qu'accélérer le mouvement de persécution et de fuite, et nourrir de sa propre angoisse la monstrueuse figure de son double. Dans cette symbiose, « l'Idéal du Moi » perd sa force au profit du « surmoi », ce qui révèle le poids social sur l'individu. Dans le fragment suivant, prisonnier de ses origines juives et incapable de s'adapter à l'idéal de l'homme brésilien, le protagoniste emprunte le chemin subversif du silence qui se constitue en tissu narratif :

> *Fez-se silêncio, então. Aterrador. Exasperante. Foi quando ele ergueu o braço e desferiu o primeiro murro. Um choque de aços. Olhou sua mão, seu braço. Tinha a mesma consistência do outro, e a mesma aparência. Sombras condensadas. Impossível retrocesso. Lança-se à luta com todo o corpo, e para evitar que alguma parte de si mesmo conservasse*

> *um vestígio do que fora, ou para não sofrer o desespero do que se sabe duplo, sem totalidade, prepara a cabeça para o último golpe. Desfere-o.* (*DI*, p. 133)

Ce passage contient le postulat de toute l'œuvre de l'auteur : combattre le pouvoir oppresseur du verbe par le biais de la force du silence[538]. C'est pourquoi, dans cet enjeu, l'ellipse acquiert une place très importante. Si, dans un premier moment, nous pouvons observer l'idée d'excès exprimée à travers l'image de la condensation du corps, dans un deuxième moment cet excédent doit être éliminé. Ce parcours qui commence par l'excès et finit par l'élimination brutale nous renvoie à la pensée de G. Bataille à propose du rapport entre la pulsion sexuelle et la violence[539]. D'un langage sémantiquement hyperbolique où les phrases tournaient autour d'un travail obsessionnel de communication et, postérieurement, de mémoire, le texte passe à une tessiture lacunaire : *Fez-se silêncio, então. Aterrador. Exasperante. (...) Sombras condensadas. Impossível retrocesso*. De ce fait, le texte, tout comme le protagoniste, coupe l'excès de façon radicale. Le personnage principal est conscient que, dans cette fracture, en tant que partie constitutive de son double, il peut lui-même être éliminé. En ce sens, Claude-Gilbert Dubois compare l'ellipse à une hache :

> L'écrivain-bûcheron émonde, étête, abat, c'est dire qu'il réduit l'écriture aux normes du style ordinaire. La hache du bourreau est tout autre. Elle met un terme, violemment, en un dénouement bref et sanglant, à une tragédie préalable. Elle conclut l'histoire d'un crime comme agent du châtiment.[540]

Nous voyons chez Samuel Rawet la hache du bourreau de soi-même qui fait du personnage principal l'agent de son propre destin (*Lança-se*, *prepara*, *Desfere-o*) contre l'oracle de son

[538] *Vd.* partie « I. C – Le pouvoir du verbe : silence et parole », p. 198.
[539] *Vd*. pensée de Georges Bataille, p. 119.
[540] Claude-Gilbert Dubois, « La Hache et L'Alambic deux principes de fonctionnement de l'ellipse. Entre l'« Ordre Flamboyant » et « l'Âge Baroque » (1480-1640) », *Ellipses, Blancs, Silences, in* Bertrand Rouge (org.), Actes du Colloque du CICADA, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1992, p. 23-30.

identité culturelle, sexuelle et littéraire. À l'encontre de l'expression idéologique et esthétique naturelle et plaisante, Samuel Rawet nous offre sa poésie elliptique du déchirement, signe de l'étrangeté, de l'antinature, trou dans le tissu social et textuel, pour trouver sa place dans le souterrain. Refusant de réduire sa sexualité et sa textualité à un « style ordinaire » - où nous pouvons lire la norme hétérosexuelle et le canon littéraire des deux premières phases du Modernisme brésilien -, l'écrivain revendique une position marginale. Dans ce lieu d'expression maudit et privilégié à la fois, il nous offre sa poétique du tourment[541] où l'image de la violence infligée au corps individuel et textuel se constitue en un langage puissant dans son combat mené contre le carcan social.

Dans le récit « *O encontro* » du recueil *Os Sete Sonhos* (1967), nous trouvons l'image d'une lutte incarnée dans la métaphore de la chasse :

> *Inútil adiar o instante. Olhou mais uma vez pela janela, viu no mesmo lugar o tipo baixo e magro, encolhido na própria espera e aparente distração, mediu-lhe o grau de ódio pelo aspecto surrado da camisa e pelas calças rotas (...). Passou rente ao tipo numa nítida sugestão de caçada. (...) Sentiu-se seguido.* (*SS*, p. 155)

Dans ce passage, un prostitué choisit son futur client tout comme un animal sauvage guette sa proie. Nous voyons ici encore une fois un jeu de domination où la haine est associée à la pulsion sexuelle. L'image de la chasse nous permet de prévoir la fin tragique de l'un des personnages car l'érotisme, poussé ici à l'extrême, prend des contours meurtriers. L'apparence physique du client se confond avec celle d'un animal fragile et ses habits déchirés indiquent une position sociale inférieure. Guidé par sa pulsion sexuelle ainsi que par son instinct de survie, le prostitué s'animalise face à cette victime potentielle. Néanmoins, dans l'extrait suivant, nous pouvons constater que le client réagit à l'attaque du prostitué en essayant de dominer la situation à travers son pouvoir sexuel et économique, d'où l'image de son phallus

[541] *Vd.* « poétique du tourment », terme que nous avons proposé, p. 83.

en érection associée à celle des billets qu'il fait tomber sur la table :

> *Não o conhecia ainda, não sabia se era magro, ou gordo, alto ou baixo, preto ou branco, sabia apenas que era um homem, e que o serviço deveria ser feito. Mas do que o suficiente para odiá-lo. (...) O membro erecto, o corpo em tensão, a cabeça pesada e os olhos dilatados. (...) Principiou a tirar o dinheiro que pusera no bolso da camisa, e a soltar as notas uma a uma. Percebia pelas pausas dos passos que o seguiam que o tipo se abaixava para recolhê-las. (...) O tipo encarou-o duro, maciçamente duro, na certeza de que além do trabalho, e além do que havia recolhido, haveria ainda mais pelos bolsos. E mais duro ainda porque era suficientemente sagaz para perceber a humilhação. Foi então que ele deixou cair o último maço de notas no centro da pequena clareira em que se encontravam, a dois passos um do outro. E se aproximou do tipo que o esperava tendo já na mão o brilho de uma faca, lâmina larga de dois gumes, e ainda conseguiu abraçá-lo e beijá-lo antes que um reflexo de prata e sangue lhe atingisse os olhos.* (*SS*, p. 156, 158*)*

Nous avons dans ce passage un changement de focalisation, le narrateur abandonnant la conscience du prostitué et mettant en lumière celle du client. De son amant, le client ne connaît que le genre, information qui s'impose sur toutes les autres, constituant l'aliment de sa pulsion érotique et donc de sa haine qui est tout d'abord haine de soi. Ce que nous voyons ici, c'est l'érotisme du corps, considéré par G. Bataille comme « quelque chose de lourd, de sinistre. Il réserve la discontinuité individuelle, et c'est toujours dans le sens d'un égoïsme cynique »[542]. Chaque partenaire, dans ce jeu de séduction, essaie de se préserver en tant qu'individu à travers l'association du pouvoir sexuel au pouvoir économique dont le phallus du client en érection est le symbole le plus expressif. Son état d'excitation sexuelle ne s'accompagne pas d'un corps langoureux ; au contraire, il est tout entièrement tendu, en position de combat. L'image du dernier paquet de billets qui tombe sur la table peut être interprétée comme une métaphore de l'éjaculation, l'acte sexuel se confondant avec une prestation de service. Le geste de tendresse final du client montre bien l'association étroite

[542] Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 20.

entre l'amour et la haine, pulsion érotique libre menée à l'extrême de la mort. La métaphore du couteau à double tranchant indique que la destruction du client signifie l'autodestruction du prostitué en tant que projection narcissique d'un côté *unheimlich* refoulé. Dans la phrase *antes que um reflexo de prata e sangue lhe atingisse os olhos,* le pronom *lhe* ne nous permet pas de savoir clairement si l'effet mortel atteint le client ou le prostitué. Ainsi, la pulsion érotique poussée à l'extrême est utilisée chez Samuel Rawet avec deux effets antagoniques : en tant que libération et destruction du corps tout à la fois. Ceci nous renvoie au projet de désidentité de Samuel Rawet où la libération de toutes contraintes sociales implique l'ébranlement identitaire de l'individu. L'assujettissement du corps par la force du grand corps social, représenté par la société patriarcale et incarné dans la famille, la société et l'État, réduit les personnages homosexuels rawetiens à une vie d'imposture où la violence est la seule façon d'esquisser une ligne de fuite.

II. A. 3 – Femmes fatales : le pouvoir de l'Autre

Simone de Beauvoir affirme que la femme « se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle. (...) Il le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre »[543]. Samuel Rawet semble s'intéresser à la figure féminine justement pour cette opposition à une identité perçue comme essentielle, d'une sexualité originaire et définie en elle-même. Il explore dans l'image de la femme en tant que l'Autre de l'homme son côté effrayant, représenté par les mythes les plus anciens, ainsi que sa puissance créatrice et créative. D'ailleurs, il écrit la diversité dans ses personnages féminins qui représentent des femmes d'origines ethniques, de milieux sociaux et culturels et de comportements sexuels très

[543] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. I, Les faits et les mythes*, *op. cit.*, p. 17.

variés, mais souvent associées à un univers marginalisé et/ou refoulé. Chez lui, la femme en tant qu'altérité naturellement admise par la société peut plus facilement bouleverser l'ordre social de l'intérieur. C'est pourquoi les personnages féminins rawetiens sont souvent décrits comme des êtres forts et fascinants, comme nous avons pu l'étudier dans le conte « *Judith* »[544] dont l'héroïne éponyme est décrite par Mayer comme « le contraste horrible entre la féminité et la non-féminité ; mais aussi comme l'idée séduisante d'un rapport entre volupté et mort »[545]. Judith est le seul personnage de Samuel Rawet à imposer son désir individuel à sa famille, remplissant un rôle de traducteur culturel du judaïsme sur le sol brésilien. Femme marquée par l'amour et le meurtre, elle fonde une nouvelle organisation familiale judéo-brésilienne dont elle assume le commandement. Tandis que Judith, avec son esprit guerrier, lève le masque féminin construit par la société, le personnage du conte « *O seu minuto de Glória* » (*SS*, 1967) le revêt dans sa *performance* du genre :

> *Seu rosto se transfigura lentamente. Os traços esmaecidos da feição cotidiana, um ou outro acento que traía dúvidas, à força de cremes e pinturas se revelam com aquele halo de beleza que não é bem das mulheres, mas que sob as luzes de holofotes ou a penumbra de um palco deixam entrever a máscara feminina por excelência. (...) Ajusta a roupa de baixo com trejeitos obscenos despertando o acanalhamento implícito na fase ambígua, e estranho monstro observa os esgares pelo espelho (...) Era um homem, sabia-o naquele instante. Gira o corpo à procura da porta do camarim e de relance, imagem passageira, vê o reflexo belo de um sonho não desejado. Pode humilhar-se agora.* (*SS*, p. 209 - 210)

Nous pouvons observer ici que l'emploi du mot « masque » associé au genre féminin déconstruit l'image d'une femme originelle qui servirait de base à la *performance* du personnage. D'ailleurs, l'association entre le genre féminin et le maquillage tend à renforcer l'artifice du personnage, ce qui lui permet de jouer plusieurs rôles au quotidien. Ceci explique

[544] *Vd.* analyse du conte Judith, p. 72.
[545] Hans Mayer, *Les marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne, op. cit.*, p. 38.

l'association de la femme à l'image de l'artiste qui joue constamment avec la réalité et le rêve, le réel et la fantaisie. En ce sens, Carl Gustav Jung explique que le féminin personnifie un aspect de l'inconscient nommé *anima* : « l'anima est la personnification de toutes les tendances psychologiques féminines de la psyché de l'homme, comme par exemple (...) la sensibilité à l'irrationnel, (...) les relations avec l'inconscient. »[546]. Possédé par cette *anima*, dans la mesure où il s'approprie ce corps féminin imaginaire, il reproduit des gestes de séduction qu'il refoulait. Néanmoins, lorsqu'il se regarde dans le miroir, il est de nouveau confronté à la réalité sociale, car ce n'est plus le masque féminin qu'il voit, mais le corps d'un monstre. Dans la théorie du stade du miroir, Lacan explique que « l'enfant se retourne vers celui qui de quelque façon l'assiste »[547]. Lorsque le personnage voit un monstre de l'autre côté du miroir, il refuse d'intégrer cette *anima* à son corps propre en s'attaquant à elle. Nous pouvons voir ici l'image d'un miroir inversé : l'intérieur du personnage s'extériorise en image ; il a absorbé si fortement le regard extérieur qu'il rejette tout ressenti personnel. Nous voyons le personnage scindé entre le corps imposé et le corps désiré, stagnant dans la deuxième étape du stade du miroir, incapable de symboliser un corps unitaire et de se construire ainsi en tant que sujet.

Nous pouvons encore interpréter cette scène à la lumière du concept freudien de « surmoi », censure venant du père représentée par les contraintes sociales, contre l' « Idéal du Moi » associé à l'envie de réaliser son rôle féminin. Le « surmoi » étant plus fort que « l'Idéal du Moi », sa confrontation au miroir est ressentie comme une humiliation. Néanmoins, ce n'est que par l'humiliation que le personnage peut s'humaniser, réalisant à travers l'art un rêve qu'il est censé ne pas désirer.

Dans le passage suivant du conte « *Identificação* » (*PQ*, 1969), la question psychanalytique de l'identification au masque féminin est encore une fois remise en question :

[546] Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p 177.
[547] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 70.

> *Os anos de internato devem ter sido duros, solidão, angústia, deixa, deixa eu usar essas palavras. Nada lhe faltava, nada, você tinha casa, comida, roupa, estudos, dinheiro, nada lhe faltava, nada. Mas até o ponto em que eu possa julgar, tudo lhe faltou. Talvez você seja filho do meu ódio, talvez no fundo eu o tenha odiado antes mesmo de você nascer.(...) Sou uma puta. (...) Um dia, por ódio ainda, desejei ter um filho. Você! Dizem que as putas sabem quando engravidam de quem foi a coisa. Balela! Creio que não há mais nada a dizer. Fim. Pelmex Produções! Sem dizer uma palavra, sem um gesto, olhando a calçada, ele a amou infinitamente, e amou todos os homens que com ela dormiram.* (*QM*, p. 323-324)

Dans ce récit, la mère du personnage principal, une prostituée qui travaille à São Paulo, rend visite le jour de son anniversaire à son fils qui habite à Rio de Janeiro. Elle essaie de se mettre à la place du fils abandonné, d'anticiper ses questions face à l'argument économique qu'elle utilise pour expliquer son choix de vie. Lorsqu'elle lui raconte sa naissance, dans un monologue rapporté, elle n'a pas recours à une histoire d'amour tragique ni à la pulsion maternelle. Elle rompt avec l'hypocrisie sociale autour de l'image de la maternité dévoilée ici comme arbitraire et haineuse. Nous pouvons donc percevoir une désacralisation de l'image de la mère et la dissociation entre l'amour et l'acte sexuel. Selon S. de Beauvoir, la maternité a été manipulée par l'Église de façon à contrôler le grand mystère de l'humanité dont la femme est porteuse : « C'est comme Mère que la femme était redoutable ; c'est dans la maternité qu'il faut la transfigurer et l'asservir »[548]. La mère du conte se réapproprie sa redoutable force naturelle tout en s'éloignant de l'image sacrée associée à la mère. Son image est beaucoup plus proche de Marie-Madeleine que de la Vierge Marie. En jouant sur le besoin humain de tragédie et de commisération représenté au cinéma, elle utilise l'ironie pour annoncer cinématographiquement la fin de son discours : *Fim. Pelmex Produções!*. Le fils, lui, ne juge pas sa mère, mais s'identifie au contraire à son image. Nous voyons donc ici un complexe

[548] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. I, Les faits et les mythes, op. cit.,* p. 284.

d'Œdipe renversé, car le fils se fixe sur le modèle masculin, intériorisant le modèle féminin de la mère prostituée. C'est encore la figure de la prostituée sublimée qui apparait dans le récit « *A Lenda do Abacate* » (*QM*, 1981) :

> *Tinha a consciência da noite e a realidade dos mitos. Schlimazel Mensch cruzou os braços e ficou observando a fumaça do cigarro. (...) A mulher abriu as pernas diante dos faróis, alisou o encontro das coxas com as palmas das mãos unidas, e ritmou o movimento da língua na boca aberta. (...) O lugar-comum, o eterno feminino, a dama da noite, a deusa do amor com seus filtros e feitiços, fêmea feroz de gestos polidos e armadilhas, suma concentrada de mitologias (...) A imagem cafuza mergulhada de dia em alguns dos milhares barracos amontoados na miséria e na prodridão da Ceilândia, vivendo seu sonho de serpente mãe-d'água nas noites da W-3. A imagem bíblica do cruzamento de paquistanês e etíope, prostituta sagrada convivendo uma impossibilidade de convivência à espera da tromba de um elefante que a lance no dorso e equilibre seu mundo. (...) Ao dar o primeiro passo o melado lhe escorre pelas virilhas e surge o embrião de uma possível lenda do abacate. Talvez pelo caroço.* (*QM*, p. 383-385)

Ce conte est une parodie des légendes du folklore brésilien de source indigène qui expliquent la création des plantes tropicales et des animaux sauvages. M. Eliade affirme que « toute histoire mythique relatant l'*origine* de quelque chose présuppose et prolonge la cosmogonie. (...) toute apparition nouvelle – un animal, une plante, une institution – implique l'existence d'un monde »[549]. Cette légende expliquerait ironiquement la naissance d'un fruit au noyau aussi grand et dur que l'avocat par l'histoire de *Schlimazel Mensch*, nom qui signifie homme malchanceux en yiddish. Se positionnant contre son origine identitaire, ce noyau identitaire inflexible, l'auteur fait donc une « traduction culturelle », pour reprendre le concept de S. Hall[550], créant un mythe cosmogonique d'une identité juive-brésilienne échouée. Dans ce conte, à l'hypotexte du folklore brésilien s'ajoutent des éléments de la culture noire et portugaise, ce qui crée un texte hybride emblématique de l'identité multiculturelle brésilienne.

[549] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 35.
[550] *Vd.* concept de « traduction culturelle » de Stuart Hall, p. 13.

Avec son personnage juif pathétique, Samuel Rawet insère la culture juive, de tradition mythique millénaire, dans l'imaginaire à l'origine raciale ternaire de sa terre d'accueil. Selon Peter Burke, le terme « hybride » est une métaphore botanique ou raciale qui a été spécialement populaire aux XIXe et XXe siècles ; il est « issu d'expressions insultantes comme « bâtard » »[551]. Dans cette légende rawetienne, nous pouvons voir l'apologie de la femme bâtarde en opposition à la femme blanche atavique. Dans le roman *O Guarani* de José de Alencar, ouvrage phare du romantisme brésilien, l'indien Peri et la blanche portugaise Ceci partagent des valeurs morales élevées, ce qui expliquerait la création d'un pays béni par Dieu. Dans le texte de Samuel Rawet, la prostituée bâtarde, *cafuza*, mélange de noir et d'indien, représente le peuple brésilien dans toute son exubérance, son pouvoir de séduction et sa capacité de sublimer une vie difficile. Sortant de la périphérie misérable de la ville de Ceilândia, elle s'approprie l'avenue W3 de l'axe monumental de la capitale. Dans son nouvel habitat, elle se métamorphose symboliquement en serpent-femelle et sirène indigène, *Iara mãe d'água*. Selon J. Chevalier et A. Gheerbrant, le serpent est « le porteur du monde dont il assure la stabilité »[552], comme Ananta dans la mythologie hindoue. De même, l'éléphant est un porteur du monde en tant que substitut ou complément thériomorphe du serpent. D'ailleurs, le symbole du serpent femelle est associé « aux couches profondes de la conscience (...) on ne peut prévoir ses décisions, soudaines comme ses métamorphoses »[553], selon les mêmes auteurs. La prostituée de la W3 est donc porteuse du monde et de ses mystères, d'où sa figure ambiguë entre sacré et profane représentée par l'image obscène de la

[551] Peter Burke, *Hibridismo cultural*, São Leopoldo, Editora Unisinos, 2003, p. 53. Il est intéressant d'observer que les métaphres botaniques sont encore aujourd'hui utilisées pour se référer aux nouveaux phénomènes d'hybridité, comme c'est le cas des *joubous*, les juifs convertis au bouddhisme : « L'expression *joubou* est une invention intellectuelle, une créature fictive créée par Marc Lieberman […]. Mais elle a été popularisée par Rodger Kamenetz, journaliste et écrivain, dans un célèbre ouvrage [*Le Juif dans le lotus*, 1997]. […] Liberman fait plusieurs références à une métaphore végétale : le *joubou* a « des racines juives », mais « des pétales bouddhistes » ». Lionel Obadia, « Les *joubous*, juifs-bouddhistes, « un judaïsme métissé » ? », *Ethnologie française. Des mondes juifs contemporains*, XLIII, 2013/4 - octobre, Paris, Presses Universitaires de France, p. 665.

[552] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit*., p. 868.

[553] *Idem.*

lumière des phares entre ses jambes écartées. Sa force s'explique par sa bâtardise, concentration des fantasmes de plusieurs cultures. De ce fait, elle est appelée l'éternel féminin, « les derniers mots de Goethe, dans le second Faust, pour désigner l'attrait qui guide le désir de l'homme vers une transcendance »[554], comme l'écrivent J. Chevalier et A. Gheerbrant. Néanmoins, cette femme porteuse du monde et de ses mystères rêve d'être portée par un homme, d'où l'image phallique d'une trompe d'éléphant. Toujours selon ces deux auteurs, l'éléphant et aussi « la monture des rois, et d'abord d'Indra, le Roi céleste »[555] dans la mythologie védique de l'Inde ancienne. Nous pouvons donc voir ici le rêve de réussite du personnage féminin associé à la stabilité sentimentale.

Néanmoins, la fin du texte sous-entend l'éjaculation précoce de Schlimazel Mensch, ce qui montre l'incapacité du personnage à « porter » cette femme sublime. Le mot « avocat » est originaire de la langue nahua, *ahuacatl,* où il signifie testicule[556] à cause de sa morphologie, d'où l'image de sa naissance à partir du sème du protagoniste. En outre, l'image de l'avocat, à cause de son noyau grand et dur, peut supposer la naissance d'un être endurci. Ainsi, sachant que la prostituée sublime n'a pas généré ce fruit, ce qu'il reste à cet embryon est l'héritage de son père, c'est-à-dire sa malchance. Comme toutes les légendes, celle-ci est basée sur une fécondation mystérieuse ; il ne s'agit pas d'un acte divin, mais du pur hasard, voire même de la pure malchance.

Si, dans ce récit, le pouvoir de la femme face à l'homme est à peine suggéré, dans le conte « *Uma velha história de maçãs* » (*DI,* 1963), il est poussé à l'extrême :

> *A mulher continua com o pão na mão esquerda, e na direita a faca. Seus olhos, porém, o procuram, e há neles certa avidez de espera. (...) Viu a sua morte nos olhos da mulher. Sabia que naquela sopa terminavam os seus dias, e por maior que fosse a*

[554] *Ibid.*, p. 431.
[555] *Ibid.*, p. 397.
[556] *Aguacate. Del nahua ahuacate, fruto del árbol del mismo nombre testículo. Diccionario de la lengua española. Real academia española*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1998, p. 64.

> *certeza, não ousava levantar-se, gritar. (...) Num rasgo de lucidez apóia os olhos nos olhos da mulher, e aguarda a decisão numa palavra que espera ouvir. (...) Uma palavra e poderia sorrir diante da violência da sugestão. Uma palavra, e adiaria esse minuto para um outro, definitivo. (...) As duas cabeças imóveis não conhecem o diálogo. (...) Agora, enquanto ele aguarda um som, uma articulação, um grunhido, recorda-se já meio confuso de uma velha história de maçãs. Mas a palavra não veio. Poucos instantes depois o corpo tombou sobre a mesa, e a cabeça espatifou o prato. (DI*, p. 122)

Dans la première phrase de ce passage, la femme guette son mari d'un regard prédateur, le couteau levé, prête à en finir. L'empoisonnement de son mari la rapproche d'une sorcière, d'où l'allusion à l'histoire de Blanche Neige (*uma velha história de maçãs*). Porteuse du mystère lié à la vie, la femme est également ici porteuse de celui lié à la mort. Nous pouvons remarquer que ce mystère est maintenu jusqu'au dernier soupir du personnage principal, car nous n'avons que la version masculine de cette histoire, celle du narrateur. En ce sens, S. de Beauvoir explique que le monde est pensé d'un point de vue masculin, car il n'y a pas de réciprocité du mystère : « mystère pour l'homme, la femme est regardée comme mystère en soi »[557]. Entre les personnages, nous ne voyons pas la complicité supposée dans un mariage, mais le silence qui renforce le secret autour de l'image féminine. Nous pouvons donc constater que la femme comme la mort sont entourées de silence et de mystère : aucune compréhension n'est possible. En ce sens, l'association de la femme et de la mort en tant que tabou se matérialise dans l'image de la sorcière, comme l'explique S. de Beauvoir : « Suprême idole dans les régions lointaines du ciel et des enfers, la femme est sur terre entourée de tabous comme tous les êtres sacrés, elle est elle-même tabou ; à cause des pouvoirs qu'elle détient on la regarde comme magicienne, sorcière »[558]. En tant que grand Autre de l'homme, elle incarne donc toutes ses peurs les plus refoulées, se confondant avec sa propre *anima* qui « est souvent personnifiée par une sorcière ou une prêtresse – femmes qui

[557] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. I, Les faits et les mythes, op. cit.*, p. 400.
[558] *Ibid.*, p. 123.

sont des liens avec « les forces obscures » et « le monde des esprits » (c'est-à-dire avec l'inconscient). »[559], comme l'écrit Jung. En ce sens, le mari et la femme sont complémentaires en tant que couple, car la femme assume l'image de cette région redoutable de son inconscient masculin. Ainsi, lorsque la femme empoisonne son mari, nous pouvons conclure à la domination de l'*anima*, en tant que projection des craintes les plus refoulées, sur le moi.

Si la femme en tant que chair a été transformée par l'église en vierge sainte, réduite à la fonction de la maternité, Samuel Rawet veut la restituer à sa matière originale : « la chair qui est pour le chrétien l'Autre ennemi ne se distingue pas de la femme. C'est en elle que s'incarnent les tentations de la terre, du sexe, du démon (...) elle a conduit Adam au péché »[560], comme l'écrit encore S. de Beauvoir. Guerrière, artiste, prostituée, serpent, sirène indigène, sorcière, la femme incarne donc le pouvoir de l'Autre qui s'oppose à l'ordre établi, au connu, au prévisible, constituant l'essence des rêves les plus subversifs et redoutables des personnages masculins de l'univers rawetien. C'est à travers la femme qu'ils matérialisent leur *anima*.

II. A. 4 – L'enfance, source de traumas

Sous un prisme judéo-chrétien, l'enfance est souvent perçue comme le symbole de l'innocence de l'état édénique. Chez Samuel Rawet pourtant, l'enfant porte déjà la faute d'Adam et d'Ève, péché cultivé par une société vicieuse et transmis de génération en génération à travers les liens familiaux et communautaires. En effet, dans l'œuvre de l'écrivain brésilien, nous pouvons remarquer chez l'enfant deux comportements pathologiques liés à des expériences traumatisantes : la névrose et la perversion. Selon Louis

[559] Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles, op. cit.*, p. 176.
[560] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. I, Les faits et les mythes, op. cit.,* p. 279.

Crocq, l'origine étymologique du mot « trauma », contraction du mot « traumatisme »

> vient du grec ancien *traumatismos* qui peut être traduit par « blessure ». Transposé à la pathologie chirurgicale, il signifie « transmission d'un choc mécanique violent exercé par un agent physique extérieur sur une partie du corps et provoquant une blessure ou une contusion ». Transposé ensuite à la psychopathologie, le mot –assorti de sa précision « psychique » - signifie « transmission d'un *choc psychique* (et non plus mécanique) exercé par des *agents extérieurs psychiques* (et non plus physiques) sur le psychisme (et non plus sur le corps) et y provoquant *des désordres psychiques* (et non plus somatiques).[561]

La névrose traumatique est donc une manifestation pathologique à la suite d'une expérience vécue comme traumatisante. Freud explique que, chez les névrosés, « au lieu d'actes, nous avons seulement des impulsions, des motions de sentiments qui veulent le mal mais ont été empêchées de le faire. (...) Ce qui caractérise la névrose c'est qu'elle (...) réagit à des pensées avec un sérieux aussi grand que les êtres humains ne le font qu'à des réalités »[562]. Dans l'extrait suivant du conte « *O Riso do Rato* » (*QM*, 1981), nous pouvons trouver chez le personnage du fils ce désordre psychique à la suite de la situation traumatique d'un viol dont il a été témoin. Le crime commis par la fratrie Kugelman contre leur petit frère lui revient constamment en mémoire comme s'il s'agissait de la scène d'un film, fiction perçue comme une réalité qui le traumatise profondément :

> *Dissera à polícia que vira o pai tentar violar o filho (...) Não permitiria que esse professorzinho atrapalhasse seus planos, como o idiota atrapalhara a operação com sua filial em Haifa, através de um intermediário de Bruxelas. (...) O breve relato do filho, arrancado aos pedaços, em meio a convulsões, antes do colapso, e que resumia em sua frente em letras invisíveis, como um luminoso de noticiário: o idiota deitado nu no canto da sala, onde habitualmente dormia, e os outros dois, Eliezer e Manuel Kugelman, chamando-o alternadamente, sussurros e gritos, junto aos ouvidos, de todos os*

[561] Louis Crocq, *16 leçons sur le trauma*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 14.
[562] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 316.

> *palavrões. (...) e submeteram-no a uma permutação de possibilidades sexuais. O menino acordara e ao olhar da janela vira luz na sala dos vizinhos. (...) Atravessou a rua e do lado de fora da janela presenciou a cena.* (*QM*, p. 346, 348-349)

Nous pouvons observer dans ce passage deux versions de la scène du viol, celle d'un des agresseurs, Eliezer Kugelman, et celle du père de la victime. Le narrateur pénètre les deux consciences successivement afin de dévoiler au lecteur les deux discours sur un crime commis pour des questions financières, dans une histoire où la violence, la sexualité et le pouvoir sont étroitement associés. Au discours indirect libre, nous pouvons donc écouter la voix de l'agresseur et avoir accès à la vérité des faits contre le mensonge de la version officielle divulguée à la police. En effet, nous pouvons percevoir la mascarade de la justice humaine guidée par des relations de pouvoir. Cette dénonciation semble s'adresser tout spécialement à la communauté juive, aussi bien par la mention du nom d'une ville israélienne, Haïfa, que par le nom de famille de deux frères agresseurs. C'est à Haïfa que Samuel Rawet avait participé avec Niemeyer au projet de construction d'une université, se fâchant avec l'équipe et quittant le pays avant sa conclusion[563]. En ce sens, selon S. Kirschbaum, ce récit nous renvoie « à l'éloignement par rapport à la communauté juive que l'auteur s'est imposé, ce qui met en évidence que son conflit [avec l'identité juive] est toujours vif et intense »[564]. En outre, nous retrouvons ici une problématique que nous avons analysée dans la partie précédente sur l'identité juive : l'utilisation de la langue comme instrument de pouvoir par le groupe dominant[565]. Le seul membre de la fratrie à ne pas être désigné par son vrai nom est le frère cadet, victime de violence. Surnommé « l'idiot » par ses agresseurs, il est à la fois agressé sexuellement et verbalement, le verbe constituant une arme utilisée contre les plus faibles. En ce sens, les pratiques sadiques des frères s'associent à un pouvoir de domination qui reproduit

[563] *Vd.* Biographie de Samuel Rawet, p. 22.
[564] Saul Kirschbaum, *Viagens de um Caminhante Solitário. Ética e Estética na Obra de Samuel Rawet*, *op. cit.*, p. 206. Tpn.
[565] *Vd.* sous-partie I. C, « Le pouvoir du verbe : silence et parole », p. 198.

le comportement de la société patriarcale, comme l'explique Freud :

> En ce qui concerne l'algolagnie active, le sadisme, ses racines dans la normalité sont faciles à mettre en évidence. La sexualité de la plupart des hommes comporte une adjonction d'agression, de penchant à forcer les choses, dont la signification biologique pourrait résider dans la nécessité de surmonter la résistance de l'objet sexuel autrement encore que lui faisant la cour. Le sadisme correspondrait alors à une composante agressive de la pulsion sexuelle devenue autonome, hypertrophiée et propulsée par déplacement en position principale.[566]

« Cette nécessité de surmonter les objets » que Freud associe à une « signification biologique », Foucault l'interprète sous un angle sociologique : « plaisir et pouvoir ne s'annulent pas ; ils ne se retournent pas l'un contre l'autre ; ils se poursuivent, se chevauchent et se relancent. Ils s'enchaînent selon des mécanismes complexes et positifs d'excitation et d'incitation. »[567]. Nous pouvons constater dans le texte que le sadisme des frères est associé à une vengeance contre le benjamin qui a osé s'imposer contre le pouvoir de la primogéniture. La sodomie de ses frères est donc le geste de domination le plus traumatique que « l'idiot » ait pu subir. En ce sens, le père, connaisseur de ce secret à travers le témoignage de son fils, met en péril la position de commandement des deux frères au sein de la fratrie. Quant au fils-témoin, il représente l'enfant traumatisé par cette lutte de pouvoir où la langue comme la sexualité sont utilisées comme des armes de coercition. Comme personnage involontaire d'un fait divers macabre (*como um luminoso de noticiário)*, il est entré également dans le projet de destruction des frères juifs. À cause de l'accusation calomnieuse contre son père, non seulement l'enfant a été détruit, mais aussi toute l'institution familiale qui le soutient. Cet enfant sera donc probablement blessé pour la vie, car il porte en lui la conscience vive du mal. Détournant la vérité des faits, les frères juifs ont bien compris que la vérité est celle qui

[566] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 69.
[567] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 66.

s'affiche aux yeux du grand public, tandis qu'en privé l'impunité gouverne les rapports. Les traumatismes causés par les relations familiales sont donc une fois de plus travaillés par Samuel Rawet, dans le cas de ce récit sous un prisme sexuel.

Dans la nouvelle *Abama* (1964), c'est un enfant qui séduit un adulte, Zacarias, le personnage principal. Nous pouvons observer que le garçon possède un esprit pervers et une grande maturité sexuelle :

> *Empurrado, pedindo desculpas com gestos, sorrindo, sorrindo sempre, recebeu um golpe acima das canelas, e alguns tentáculos tentavam se desvencilhar de sua perna enredando-se cada vez mais. Força com os cotovelos uma clareira e de cabeça baixa vê um rosto infantil, desdentado, sardento, melado, uns braços delgados acima dos joelhos e (...) mãos enterradas nos vincos da calça. Dos olhos vinha um ódio, tão elementar, tão desvinculado de quaisquer afrontas, um bloco de ódio, puro, imaterial, carga sem compromissos nem antecedentes, um ódio difícil de encontrar em um adulto.* (*AB*, p. 417)

En opposition au discours religieux judéo-chrétien qui érige l'enfant comme la source d'un amour pur et désintéressé, nous voyons ici l'enfant porteur d'un sentiment de haine qui lui donne une énergie sexuelle extrêmement puissante. D'après Gérard Bonnet, la perversion inclut toujours, plus ou moins consciemment, « une haine ou une hostilité virulente tout en constituant un véritable appel à l'autre sur le mode du défi »[568]. D'après cet auteur,

> l'expression « perversion sexuelle » a été créée à la fin du XIXe siècle par les psychiatres, et reprise ensuite par la psychanalyse qui l'a profondément réinterprétée. Elle désigne une conduite sexuelle très précise qui offre à celui qui s'y livre les moyens d'accéder à un plaisir sexuel découplé, en dehors de convenances courantes.[569]

En ce sens, Freud affirme que la perversion « résulte du renforcement intrinsèque des stades infantiles du développement sélectif affectif du sujet, ou bien du refoulement du courant

[568] Gérard Bonnet, *Les perversions sexuelles*, Paris, PUF, 1983, p. 13.
[569] *Idem*.

sexuel. Les éléments affectifs rencontrés chez les pervers sont exactement les mêmes que ceux que nous rencontrons dans l'enfance de tous les humains névrosés ou non. »[570]. C'est pourquoi nous pouvons observer que l'intensité de la haine chez l'enfant s'accompagne de l'intensité d'une perversion sexuelle qui le pousse à enlacer le corps de l'adulte, objet sexuel qui lui résiste mais qu'il désire à tout prix. En ce sens, Deleuze et Guattari parlent de « devenir enfant », c'est-à-dire d'utiliser son corps non pas comme un organisme déjà structuré, mais dans toute sa longitude fonctionnelle : « l'ensemble d'éléments qui varie d'après ses connexions, ses rapports de mouvements et de repos »[571]. En effet, les bras très fins du petit garçon acquièrent un pouvoir monstrueux d'extension de façon à posséder le corps de l'autre dans son ensemble et à se rétrécir ensuite sur soi, obéissant à une pulsion sexuelle sans barrières. Cette liberté que possède l'enfant est représentée par Samuel Rawet comme une forte puissance qui peut tourner au bien ou au mal.

Freud parlait déjà de la sexualisation précoce de l'enfant due à l'influence externe de l'adulte, ce qui lui permet ensuite d'utiliser son propre corps pour satisfaire son plaisir érogène : « au premier plan se trouve l'influence de la séduction qui traite prématurément l'enfant comme un objet sexuel et qui lui fait connaître, en des circonstances propres à l'impressionner, la satisfaction des zones génitales »[572]. Le psychanalyste croit donc au rôle de l'adulte pour inciter l'enfant à connaître les potentialités érogènes de son propre corps. En ce sens, le traumatisme sexuel créerait des enfants précocement sexualisés. À l'encontre de cette pensée, nous pouvons constater que la haine du petit garçon envers l'adulte n'est pas associée à un règlement de comptes par rapport à une expérience antérieure de violence, mais à la pure intensité sexuelle qui lui est inhérente, manifestée ici comme une perversion. Contre l'idée d'un facteur externe qui éveille la sexualité chez l'enfant, Samuel Rawet croit que la masturbation est la première relation homoérotique de tout être humain, représentée ici chez

[570] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle, op. cit.,* p. 30.
[571] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux, op. cit.,* p. 313.
[572] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle, op. cit.,* p. 117

l'enfant. Ainsi, la masturbation constituerait une façon de déconstruire le genre à travers le renversement de ces deux contraintes de base : la relation duale et opposée. Dans son essai *Homosexualismo: sexualidade e valor* du livre éponyme (1970), Samuel Rawet affirme que « la masturbation ne conduit pas à l'homosexualité, comme on l'a dit, mais que cet acte est déjà une pratique homosexuelle »[573].

Dans le prochain passage cité du même livre, nous avons une deuxième scène de séduction entre Zacarias et un enfant. Nous pouvons observer que, même si l'enfant n'a pas été victime de violence sexuelle, il est également traumatisé par la répression brutale de la société patriarcale qui lui impose un modèle de genre binaire :

> *O palavrão viera da calçada onde um tipo miúdo e franzino fora parar após o estalo violento do tapa que o outro, um homem robusto e maduro lhe assertara na cabeça.* (...) *De repente o miúdo soltou com uma voz fininha, mas igual, sem ambigüidades, tudo o que provavelmente vinha represado há muito tempo, e vinha com tanta energia que o outro não moveu um dedo. Uma ponta de assombro refletiu-se nos olhos e daí para a admiração o caminho seria bem curto. Nenhuma barreira impedia o avanço. Todas as possíveis obscenidades, todas palavras na aparência comuns, mas ali expelidas com os acentos pornográficos, todas as partes do corpo humano saturadas de carga erótica, todas as inversões possíveis, todas as aproximações apenas imagináveis, todos os orifícios, numa sarabanda de sugestões de cópula. E os lábios contorciam de ódio e a língua produzia uma grotesca contração de membro.* (*AB*, p. 422)

L'insistance sur le mot « inversion » nous renvoie à l'idée de perversion, comme l'explique G. Bonnet :

> le terme « perversion » vient du latin *pervertere* qui signifie « retourner, renverser » (...) Littré, en 1875, définit ce mot de la manière suivante : « Perversion : changement de bien en mal… Le terme apparaît pour la première fois en France avec le sens psychologique qu'on lui donne aujourd'hui en 1882 dans une communication de

[573] Samuel Rawet, *Homosexualismo: sexualidade e valor*, *op. cit.*, *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios reunidos*, *op. cit.*, p. 44. Tpn.

Charcot et de Magnan intitulée : « Inversion du sens génital et perversions sexuelles ».[574]

Nous pouvons constater que l'enfant pervers est également l'enfant « inversé » dont la sexualité refoulée, car perçue comme antinaturelle, s'exprime de façon virulente. De par son comportement sexuel et sa position égalitaire en tant qu'adversaire, le garçon est érigé ici au statut de l'adulte. Il ne s'agit plus de le regarder en tant qu'être en formation ou dans un état édénique parce qu'il porte les symptômes d'un refoulement sexuel qui le pousse à posséder l'objet de son désir à tout prix. Son cri initiatique montre sa force de réaction contre cette société qui l'enferme, dans un élan de rupture des barrières du corps et du genre, ce qui suscite l'étonnement de son partenaire. Le garçon parvient à faire ce que Zacarias n'a pas réussi, le geste qui casse définitivement les barrières entre les deux personnages. Le corps de l'enfant reconquiert donc une liberté infantile où les sensations érogènes sont très étroitement liées à la cruauté, comme Freud l'explique :

> C'est dans une indépendance encore plus grande à l'égard du reste de l'activité sexuelle, liée aux zones érogènes, que se développe chez l'enfant la composante cruelle de la pulsion sexuelle. Le caractère infantile est en général facilement porté à la cruauté, car l'obstacle qui arrête la pulsion d'emprise devant la douleur de l'autre : la capacité de compatir, se forme relativement plus tard.[575]

En ce sens, sa force érotique est chargée d'une agressivité indépendante de tout attachement à l'autre et qui lui permet d'exprimer librement toutes ses pulsions sexuelles. La cruauté des personnages infantiles de la nouvelle *Abama*, dépourvus de tout sentiment moralisateur de compassion, est chargée d'une sincérité qui s'oppose à l'amour jugé limité et hypocrite de la société patriarcale judéo-chrétienne. L'emploi du terme « possibilités » suggère une déconstruction du modèle binaire hétérosexuel en faveur d'une multiplicité de genres. À ce propos, J. Butler explique que, « alors que nous luttons pour obtenir des droits sur notre

[574] Gérard Bonnet, *Les perversions sexuelles*, Paris, PUF, 1983, p. 12-13.
[575] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle, op. cit.,* p. 121.

propre corps, ces corps pour lesquels nous luttons ne sont presque jamais exclusivement les nôtres »[576]. L'enfance, période sensible où toutes les expériences traumatiques sont susceptibles de s'imprimer sur le psychique humain, peut nous offrir des pistes pour repenser le système de genres. Déconstruisant l'image idéalisée de l'enfant, Samuel Rawet déconstruit également la sexualité normative. Ainsi, le corps infantile, ouvert aux expériences sensorielles, est un corps sans-organe[577], d'après le concept de Deleuze et Guattari.

Dans les dernières lignes de ce passage, nous pouvons observer que l'image de la langue tendue s'associe à celle du membre sexuel, ce qui induit que l'enfant essaye de conquérir parallèlement sa liberté linguistique et sexuelle, désirant exprimer sa subjectivité et se relier à l'autre contre toutes les formes de domination.

II. A. 5 – *Ahasverus* : l'hybridité sexuelle et textuelle

Le recueil *Viagens de Ahasverus à Terra Alheia em Busca de um Passado que não existe porque é Futuro e de um Futuro que já passou porque Sonhado* (1970) parle du mythe du juif errant, Ahasverus, qui, selon B. Waldman,

> a comme source le Nouveau Testament (...) circulant dans la tradition orale du Prochain Orient jusqu'au XVe siècle, mentionné pour la première fois dans un texte écrit du XVIIIe siècle où l'on présente le Juif comme celui qui s'est adressé à Jésus avec irrévérence, lui jetant des pierres, selon certains. C'est pourquoi il a été puni par l'immortalité.[578]

[576] Judith Butler, *Défaire le genre, op. cit.*, p. 35.
[577] *Vd.* concept de « corps sans organe » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, p. 264.
[578] Berta Waldman, *Entre Passos e Rastros, op. cit.*, p. 90. L'auteur nous aprend encore que cette légende a circulé avec des variations dans des chroniques, des poèmes, des pièces de théâtre, du XIIIe au XVIe siècle en Italie, en Espagne, en France et en Angleterre, mais également en Allemagne au XVIIe siècle, avec des registres dans différents textes littéraires, où elle subit des altérations clairement antisémites. Pendant le XVIIe et le XVIIIe siècles, elle a été le thème de quelques opéras français et anglais et de la peinture de Gustave Doré. La légende est également présente dans le romantisme allemand, chez Goethe et chez Shelley, le personnage étant

Dans le livre de Samuel Rawet, cette immortalité est représentée sous la forme de multiples métamorphoses qui imprègnent le personnage et le texte d'une grande hybridité, car le personnage se situe dans l'entre-deux (*pareceu-lhe naquele momento ter que reconquistar tudo, para chegar à intersecção, que era aquele instante*, *VA*, p.453). Rien dans ce récit n'est stable ; les caractères psychologiques et physiques des personnages, les traditions et même l'espace de la diégèse sont situés dans une zone interstitielle, dans l'imminence du changement. Ceci nous renvoie au concept « d'écriture migrante »[579] surgi dans un contexte post-moderne de réfléxion sur la pluralité culturelle de l'écriture québécoise. L' « écriture migrante » propose un « voyage au-dedans, une épiphanie du monde interne (...) Alors que le sujet de la chronologie est soumis à la bascule du temps, le sujet dit migrant incarne la pluralité de temps de la mémoire »[580], comme l'écrit Simon Harel. Ainsi, la légende de Ahasverus est elle-même déconstruite à travers la relation d'amitié entre le personnage de Ahasverus et Nazareno, personnage qui nous renvoie à l'image de Jésus Christ. Dans le récit, le messie chrétien est associé au personnage brésilien du *malandro* défini par Roberto Da Matta comme un personnage « utilisant toutes les ressources de la « débrouille » individuelle : marginal sans l'être tout à fait, malhonnête sans être complètement délinquant, il se caractérise par une dérision permanente de l'ordre établi »[581]. En ce sens, la figure du *malandro* représentée par Nazareno, double d'Ahasverus, nous apprend que les apparences sont toujours trompeuses. Ainsi, dans la nouvelle de Ahasverus, les traditions juive et chrétienne sont constamment en dialogue, créant un espace intermédiaire où les rôles du

---

représenté sous des traits diaboliques chez les Allemands (Karl Gustow et Kierkegaard). En France, le passage de Ahasverus est associé à des calamités comme des tempêtes, des épidémies ou des sècheresses. Au Brésil, au XXe siècle, la figure apparaît dans le poème de Castro Alves « *Ahasverus e o gênio* » et dans le récit de Machado de Assis « *Viver!* ». Dans la littérature de colportage du Nord-est brésilien, elle est présente dans trois poèmes d'auteurs populaires recueillis dans l'ouvrage de Henrique Perez Escrich, *O Martyr do Golgotha*, Porto, Companhia Portuguesa Editora, s/d, p. 225-318. *Cf.* Berta Waldman, *Entre Passos e Rastros*, *op. cit.*, p. 90 et 91.

[579] *Vd*. concept de « écriture migrante » de Simon Harel, p. 13.

[580] Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, XYZ éditeur, Montréal, 2005, p. 54, 57.

[581] Roberto da Matta, *Carnavals, bandits et héros. Ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 20.

bourreau et du bouc émissaire deviennent équivalents.

Dans la nouvelle de Samuel Rawet, la stratégie de déconstruction du discours judéo-chrétien s'opère fondamentalement à travers la déconstruction des genres sexuel et littéraire, car le corps d'Ahasverus et le corps du texte abandonnent une forme supposée « naturelle » en faveur des formes hybrides. En ce sens, J. Butler considère le genre comme une « répétition stylisée des actes » où « l'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable »[582]. En élargissant cette idée du corps humain au corps du texte, nous pourrions dire que le genre textuel et le genre sexuel sont perçus comme stables à cause d'une répétition de styles associant forme et contenu, signifiant et signifié, de façon à construire un signe toujours reconnaissable dans le système social au fil du temps. En ce sens, la nouvelle de *Ahasverus,* brouillant les frontières des genres sexuels et littéraires établis, réalise le projet de désidentité de l'auteur qui ne peut être réalisé que dans l'univers onirique. Si, comme nous l'avons étudié précédemment, « *Crônica de um Vagabundo* » (*SS*, 1967)[583] nous avait présenté un personnage pour qui l'exil était une ligne de fuite illusoire, Ahasverus, par contre, est un personnage qui, du début à la fin du récit, adhère au principe d'identification en dépit d'une identité stable. En outre, *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado* est le seul récit de l'écrivain à posséder une teneur autobiographique affirmée. Il se rapproche du genre de l'autofiction, car le personnage principal, Ahasverus, se métamorphose en l'auteur, Samuel Rawet, constituant un récit où les genres fantastique et autobiographique se confondent.

Nous pouvons observer que la triade platonicienne-aristotélicienne de genre a perduré jusqu'à nos jours, imposant des contraintes entre forme et contenu sous prétexte de l'existence

[582] Judith Butler, *Trouble dans le genre, op. cit.*, p. 265.
[583] *Vd.* analyse du conte « *Crônica de um Vagabundo* » (*SS*, 1967), p. 107.

de formes naturelles à suivre. Par opposition, G. Genette explique que dans « la classification des espèces littéraires (...) aucune instance n'est par essence plus « naturelle » ou plus idéale »[584]. S'intéressant aux relations qui unissent un texte singulier à un ensemble défini par des questions thématiques, modales, formelles, et pragmatiques, G. Genette propose le concept d'« archigenre » :

> Arch – parce que chacun d'eux est censé surplomber et contenir, hiérarchiquement, un certain nombre de genres empiriques, lesquels sont de toute évidence, et quelle que soit leur amplitude, longévité ou capacité de récurrence, des faits de culture et d'histoire ; mais encore (ou déjà) – genres, parce que leurs critères de définition comportent toujours (...) un élément thématique qui échappe à une description purement formelle ou linguistique. (...) tout genre peut encore contenir plusieurs genres[585].

Nous pouvons considérer la nouvelle de Samuel Rawet comme un « archigenre » qui construit une « architexture », concept définit par G. Genette comme la « relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminations déjà entrevues : thématiques, modales, formelles, et autres (?) » [586]. Ceci vient du fait que ce récit est un texte hybride où l'idée de naturel ou de pureté cède la place à une multiplicité d'éléments thématiques représentés sous plusieurs formes et plusieurs modalités énonciatives. À partir de l'hypotexte de la légende du juif errant, Ahasverus, ce qui devait être à priori la narration du mythe judéo-chrétien est devenu un mélange de récit fantastique et d'autofiction[587]. En outre, le texte répond à un brouillage discursif : c'est une narration à la troisième personne avec la présence d'un ton lyrique ou dramatique (tragique ou comique) observé dans quelques passages au monologue rapporté. D'ailleurs, le récit est composé de formes multiples : textuelles, visuelles et même typographiques (texte en prose, esquisse

[584] Gérard Genette, *Introduction à l'architexte,* Paris, Seuil, 1976, p. 70.
[585] *Ibid.*, p. 69.
[586] *Ibid.,* p. 87-88.
[587] *Vd.* concept d' « autofiction » de Serge Doubrovsky, p. 9.

d'une forme versifiée, acronyme, jeux d'hasard, gravures, changement de police).

Le premier paragraphe du texte nous renvoie à un récit fantastique, genre à la thématique hybride fondé sur l'ambiguïté entre croyable et incroyable, vraisemblable et invraisemblable :

> *Ahasverus bocejou, esfregou os olhos, estirou os braços, e procurou no contraste do azul com o verde, além da janela, uma identificação para o seu estado. Não sabia se era real como resíduo de um sonho, se era sonho, resíduo do real. Nem mesmo sabia se podia assumir a responsabilidade de sua consciência (...), sempre alerta ao movimento dela mesma (...) um olho dentro do olho (...) incapaz, quase sempre, de assumir suas metamorfoses.* (*VA*, p. 453)

Dans les premières lignes du texte, la banalité des actions de Ahasverus nous porte à croire qu'il s'agit d'un texte fictionnel inspiré de faits réels, constituant donc une histoire vraisemblable. La thématique de la vie quotidienne associée à la forme d'un récit court nous renvoie à des genres littéraires comme le conte ou même la chronique. Néanmoins, l'hésitation du personnage lui-même à propos de la véracité de son existence nous conduit également au doute. L'univers onirique représenté par les couleurs en dégradé, l'image de l'horizon et l'expérience de la métamorphose nous font penser à un récit fantastique. En effet, Tzvetan Todorov explique que « le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »[588]. Selon Jean-Luc Steinmetz, le mot fantastique

> remonte vraisemblablement, via un adjectif latin, *fantasticum*, au verbe grec *phanta-sein* : « faire voir en apparence », « donner l'illusion », mais aussi « se montrer », « apparaître », lorsqu'il s'agit de phénomènes extraordinaires. La *phantasia* est une apparition, tout comme le *phantasma*, qui désigne aussi un spectre, un fantôme (on trouve ce dernier emploi dans Eschyle et Euripide). L'adjectif *phantastikon*.[589]

[588] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29.
[589] Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 2008, p. 3.

Lorsque Ahasverus hésite sur la réalité de sa propre existence, il se crée pour le lecteur l'image d'un fantôme, être interstitiel entre présence et absence. L'immortalité du personnage dans le mythe judéo-chrétien dont il est issu est elle-même quelque chose de fantastique, pour employer ce mot dans son sens étymologique. Symbole de la clairvoyance, le deuxième œil construit pour le lecteur l'effet d'un superpouvoir attribué au personnage de Ahasverus. Dans le conte, son regard, tourné vers l'extérieur et l'intérieur de soi tout à la fois, représente une conscience hallucinée entre l'être, en tant que conscience individuelle, et le paraître, en tant que *performance* de l'individu dans le monde. C'est pourquoi l'ambigüité de cette métaphore oculaire constitue encore un indice qui sème le doute chez le lecteur sur la réalité de l'univers représenté dans l'histoire. En ce sens, T. Todorov parle de l'importance du regard dans les récits fantastiques : « toute apparition d'un élément surnaturel est accompagnée par l'introduction parallèle d'un élément appartenant au domaine du regard. »[590]. Ahasverus semble donc être hanté par sa propre histoire, incapable de comprendre ses transformations constantes au long des pays et des époques qu'il parcourt. J. Steinmetz explique que le récit fantastique « appartient souvent à l'imaginaire collectif et il implique une dynamique. Il porte en lui les germes d'une intrigue dont les grandes lignes vont être remodelées au gré de l'écrivain qui en use. »[591]. Ainsi, Samuel Rawet reprend le mythe du juif errant pour faire une auto-analyse en tant qu'héritier de cette culture, construisant un récit qui mélange le fantastique (le mythe d'Ahasverus, la mémoire collective) et l'autofiction (le conflit entre le personnel et le collectif).

Tout au long du texte, la force du flux de conscience d'Ahasverus opère une transformation du discours narratif en monologue rapporté. Le personnage s'exprime donc au premier plan sur un ton tantôt dramatique, tantôt lyrique. Dans les deux prochains passages,

[590] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 127.
[591] Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 23.

nous pouvons voir que les aventures de Nazareno sont rapportées sur un ton comique :

> *lembrou-se de uma conversa com um nazareno num monte de oliveiras. Que bela conversa! Que companheiro excelente! (...) Falavam e riam dos episódios do filho pródigo, e o nazareno, entre malicioso e ingênuo, contou-lhe o artifício dos pães, do leproso, e num determinado momento gargalhou tanto que Ahasverus teve medo. No entanto sentia-se estranhamente ligado a ele, uma relação vital nas duas existências* (*VA*, p. 454)

Les phrases exclamatives présentes dans le récit, expression directe de la pensée enthousiaste de Ahasverus, nous permettent de placer une partie du texte dans la modalité dramatique. Si l'histoire de Nazareno nous semble être une comédie, si nous essayons d'attribuer une valeur au personnage, nous hésitons à le classer selon la pensée aristotélicienne qui associe les genres littéraires épique et tragique à des êtres supérieurs à nous, lecteurs ou spectateurs, et le genre comique à des êtres inférieurs. En tant que messie chrétien, Nazareno est « un homme pas comme les autres ». Cependant, ses miracles sont ici démasqués, ce qui déconstruit son image sacrée, nous renvoyant à celle d'un escroc sordide. Or, si nous pensons que Nazareno est le produit d'un milieu lui aussi sordide, désireux d'un messie qui l'expurge ses maux, l'image du *malandro* brésilien, entre le bien et le mal, nous renvient à l'esprit. En ce sens, Nazareno peut être compris comme un homme ordinaire qui, par sa ruse, se détache de la normalité, ce qui explique le pouvoir d'attraction sinistre qu'il exerce sur Ahasverus. Si les aventures de Nazareno, interprétées de façon isolée, nous transmettent les valeurs du mal, de l'interdit ou de l'odieux, lorsque Ahasverus raconte ces épisodes dans le contexte de leur relation amicale, nous les associons à celles du bien, du licite et du désirable. En faisant l'examen de la « mise en texte » des valeurs, Vincent Jouve conçoit le terme « point-valeur », c'est-à-dire la manifestation des valeurs au niveau local qui peut différer selon les personnages et les étapes qui scandent le parcours d'un même acteur. Cet auteur explique que « c'est l'évaluation globale de ces valeurs locales qui va fonder le système idéologique du

texte et permettre de saisir son « message » »[592]. Ainsi, Ahasverus opère l'évaluation globale du « point-valeur » local présenté dans les actions de Nazareno, fournissant au lecteur une vision valorisante de ce personnage, non pas comme un homme supérieur ou inférieur à nous, mais comme l'un de nos semblables, avec des vices et des vertus qui doivent être compris de façon interrelationnelle et relativisée.

Néanmoins, cette impression de normalité qui inspire Nazareno est mise en doute lorsque nous apprenons que, tout comme Ahasverus, ce personnage a des pouvoirs surnaturels, ce qui nous renvoie au modèle du récit fantastique : *Raios! Já estava novamente a imagem do Nazareno…Estava aonde? À sua frente? Atrás? Imagem visual? Auditiva? Dentro ou fora do cérebro, por trás dos olhos, entre a retina e a hipófise.* (*VA*, p. 459). Le narrateur est ici encore une fois absent, cédant sa place au personnage principal, Ahasverus, qui s'exprime en soliloque. Nous pouvons constater dans ce passage un ton dramatique obtenu par l'accès au monologue intérieur du personnage. Ahasverus s'interroge sur la persistance de l'image de son fidèle compagnon Nazareno dans son esprit, comme si celui-ci avait le pouvoir de l'omniprésence. L'ambiguïté propre au récit fantastique s'intensifie à travers l'usage d'un vocabulaire scientifique associé à l'idée d'un événement mystérieux qui ne peut être expliqué rationnellement. La présence de Nazareno dans la vie du personnage est prégnante car, selon la légende, Ahasverus portera éternellement le poids de la faute commise contre son compagnon. À l'image d'un Prométhée pour qui l'immortalité est une punition liée à la souffrance éternelle, ce personnage est constamment tourmenté par le remords de la passion de Christ[593]. En ce sens, la Chapelle des os à Évora est une torture pour Ahasverus car, construite avec des squelettes humains, elle est dédiée au *Senhor dos Passos* qui représente la souffrance du Christ sur son chemin de croix :

[592] Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 35.
[593] L'écrivain brésilien Joaquim Maria Machado de Assis, dans son conte « *Viver!* », imagine la rencontre entre Prométhée et Ahasverus (Joaquim Maria Machado de Assis, « *Viver!* », *in Várias Histórias*, Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1955).

> *Lembrou-se de Évora. (...) Pensou em deslocar a transformação para o momento em que entrara na Capela dos Ossos. Fluidez de imagens auditivas e visuais. Ambigüidade de ressonâncias passadas e vindouras. Fragmentação de sentidos em grotesca e lírica composição de gritos e avidez de gestos. Horror.* (*VA*, p. 458)

L'esprit du personnage s'imprègne d'une mémoire sensorielle qui opère un changement discursif dans le texte. Du mode d'énonciation comique, nous passons au lyrique. La transformation des syntagmes verbaux en syntagmes nominaux dénote l'abandon graduel d'une forme prosaïque en faveur d'une forme versifiée où le mot acquiert une intensité, indépendamment de sa fonction syntactique. C'est pourquoi le mot « horreur » condense à lui seul la force du passage de Ahasverus par la Chapelle des os à Évora. Nous voyons de nouveau la poétique du tourment[594] de Samuel Rawet associée ici à la thématique du châtiment chrétien.

Le mode ludique est également une caractéristique du récit fantastique explorée par Samuel Rawet. Les jeux de mots présentés dans le texte s'accompagnent d'une variété structurelle et typographique, de façon à suggérer l'idée de déchiffrement d'une énigme linguistique ainsi que d'un jeu de hasard :

> *Para conseguir deslocar-se dali para ali mesmo pronunciou a palavra v a r i n a. E a palavra trouxe-o de novo a N A Z A R É. De novo a N A Z A R E N O. De novo à palavra. De novo à A H A S V E R U S. AH. HAS. AHA. SVER. AHA. ERUS. E dessa vez, sim o turbilhão. (...) um pensamento puro jogava. A, 1. B, 2. C, 3. D, 4. E, 5. F, 6. G, 7. H, 8. I, 9. J, 10. Certos números tinham precedência. Zero. Três. Sete. Seis. Mas o principal era o Um. Em determinado momento o Zero e o Um começam a brincar (...) e Ahasverus, como prova concreta de Ahasverus gemeu e sorriu.* (*VA*, p. 460)

Le mot *varina*, figure de la poissonnière typique de quelques villes portugaises comme Nazaré, nous renvoie phonétiquement au mot *varinha*, c'est-à-dire la baguette magique en

[594] *Vd.* définition de « poétique du tourment », terme que nous avons proposé, p. 83.

portugais. Ce jeu sonore transporte le personnage dans la ville de Nazaré, nom qui lui rappelle phonétiquement son compagnon Nazareno. Le mythe de Ahasverus étant indissociable de celui de Jésus, c'est le nom *Nazareno* qui lui sert de matière ludique. Ainsi, nous voyons un acronyme avec le mot Ahasverus, dans un procédé d'autoréférence mise en abyme qui fragmente le nom du personnage jusqu'à en extraire son composant linguistique fondamental : le mot magique du dieu grecque de l'amour, Éros. C'est à partir du déchiffrement de cette énigme linguistique que le personnage sent la puissance d'une force érotique multiple qui le pousse à éprouver des expériences mystiques représentées par les chiffres kabbalistiques zéro, trois, six et sept. À partir de la combinaison du chiffre zéro avec le chiffre un, formes associées respectivement à l'orifice érogène et au phallus, le personnage rêve de la jouissance sexuelle. Néanmoins, Samuel Rawet semble nous transmettre le message que le genre sexuel binaire, tout comme la triade classique des genres littéraires, ne permet pas la jouissance. C'est l'image du tourbillon, de la multiplication propulsée par le sentiment de perpétuelle insatisfaction qui domine l'esprit de son personnage :

> *E subitamente precipitou-se uma avalanche de metamorfoses incompletas até assumir a forma de íncubo e depois súcubo, e nas duas formas de súcubo e íncubo exalar um cheiro de esperma e enxofre, produto de uma sexualidade (...) insatisfeita, ávidas sempre as duas formas de gozo (...) e no auge do gozo desejando mais gozo, tanto gozo que as duas formas eram insuficientes, e se multilplicaram em quatro, oito, dezesseis (...)* (*VA*, p. 463)

Ahasverus, l'hermaphrodite, démon masculin et féminin tout à la fois, n'est pas encore satisfait. Son désir de multiplier les formes de plaisir prouve l'insuffisance du modèle sexuel proposé par la société patriarcale. J. Butler va dans ce sens : « la construction de la cohérence masque les discontinuités du genre traversant les contextes hétérosexuels, bisexuels, gais et lesbiens où le genre ne découle pas nécessairement du sexe, et où le désir, la sexualité en

général ne semble pas déprendre directement du genre »[595]. Ainsi, Ahasverus fait l'expérience de toutes les zones érogènes en désorganisant le corps comme inscription sociale : *Alisou os cabelos, esfregou o rosto, desceu com satisfação as mãos pelo peito e ventre e segurou o membro com intensa euforia, depois sentindo uma leve irritação na região glútea afagou o ânus com o dedo médio.* (*VA*, p. 467). D'ailleurs, l'idée d'une performativité du genre est exprimée dans le passage où Ahasverus incarne simultanément Roméo et Juliette : *Cumprimentaram-se à entrada do palco, vindos do camarim, prontos para a cena. Ator e atriz.* (*VA*, p. 474). Ce projet onirique de déconstruction du genre sexuel et littéraire, qui s'associe à celui de désidentité que nous avons étudié précédemment[596], semble unir créature et créateur autour du même rêve d'instabilité incarné dans la figure du juif errant :

> *E Ahasverus foi Samuel Rawet com plenitude, escreveu VIAGENS DE AHASVERUS À TERRA ALHEIA EM BUSCA DE UM PASSADO QUE NÃO EXISTE PORQUE É FUTURO E DE UM FUTURO QUE JÁ PASSOU PORQUE SONHADO, e como Samuel Rawet sondou o mundo. E Ahasverus, farto de metamorfoses, realizou a mais dura, e a mais penosa, a mais solene, a mais lúcida, a mais fácil, a mais serena. Metamorfoseou-se nele mesmo, AHASVERUS.* (*VA*, p. 477)

Le récit fantastique rejoint ici l'autofiction. La métamorphose du personnage en auteur[597] fait coïncider les deux êtres dans une histoire où le réel lié au nom propre de l'écrivain[598], et la fantaisie liée à la légende du juif errant cohabitent. À cette impression de réalité s'ajoute un

[595] Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 258.
[596] *Vd.* chapitre « L'être humain universel et la « désidentité » », p. 107.
[597] *Vd.* pensée de Derrida à propos de l'idée de l'auteur en tant que « *sujet* du livre », p. 120.
[598] Serge Doubrovsky, dans sa définition d'autofiction (*vd.* p. 9), met en jeux le concept d'authenticité proposé par Philippe Lejeune, dans *Le pacte autobiographique*. Selon Lejeune, « toutes les questions de *fidelité* (…) dépendent en dernier sort de la question de l'*authenticité* (problème de l'identité), qui elle-même s'exprime autour du nom propre. (…) L'identité de nom entre auteur, narrateur et personnage peut être établie (…) de manière patente, au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui de l'auteur sur la couverture ». Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 26 et 27.

côté psycho-fantastique, d'où « l'idée que l'être ne pourra pas atteindre à sa vérité tant qu'il ne sera pas élargi, mis en question par la fiction. »[599], comme l'écrit Thomas Regnier. Ainsi, cette nouvelle présente toutes les caractéristiques que Doubrovsky[600] a attribuées à l'autofiction. Dans les deux genres, l'ambiguïté entre réalité et fiction fait partie d'un travail de mémoire qui met en valeur la béance de l'hybridité contre le carcan d'un modèle original, comme l'explique Philippe Vilain : « Quand Doubrovsky invoquait l'hybridité du genre, Philippe Lejeune, dans *Le Pacte autobiographique*, soulignait en termes d'ambigüité le fait qu'un texte soit à la fois fictionnel et factuel, induisant l'idée que l'ambigüité résulte d'une lacune informative »[601]. Cette lacune dont P. Lejeune parle est l'énigme de soi inhérente aussi bien à l'autofiction qu'au récit fantastique, comme l'explique Jean-Luc Steinmetz : « presque tous ces récits pourraient être résumés par un proverbe célèbre légèrement modifié : « dis-moi qui te hante, je te dirai qui tu es. » Et il est vrai que l'être de hantise donne à voir inéluctablement sur le sujet qui l'éprouve. »[602]. S'associant à son personnage, l'auteur semble s'assumer non pas en tant qu'instance suprême, mais en tant « qu'un discours à propos d'un autre discours, un mot avec le mot, et non pas un mot sur le mot (non pas un métadiscours vrai) »[603], comme l'écrit Julia Kristeva en se basant sur le concept de la polyphonie bakhtinien. En ce sens, la voix de l'auteur rejoint celle de sa communauté d'origine autour du même trauma, fait unique dans toute l'œuvre rawetienne : « certains thèmes seraient communs à tous les hommes et appartiendraient à l'inconscient collectif, d'autres seraient liés à des expériences personnelles, la plupart du temps traumatisantes. Le problème reste celui d'une conjonction du collectif et de l'individuel. »[604], écrit encore J. Steinmetz. Nous pouvons observer à travers le personnage de Ahasverus que l'inconscient collectif rejoint l'inconscient

[599] Thomas Regnier, « De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale », *in L*es écritures *du MOI de l'autobiographie à l'autofiction, Magazine Littéraire*, Paris, nº 409 mai 2002, p. 65.
[600] *Vd.* définition d' « autofiction » de Serge Doubrovsky, p. 9.
[601] Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie,* Paris, Les Éditions de la transparence, 2009, p. 13.
[602] Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 23.
[603] Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », préface à *La Poétique de Dostoïevski* de Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 16.
[604] Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 24.

individuel, déconstruisant la fausse idée de stabilité sur laquelle l'identité juive a été bâtie. En tant que personnification de l'entre-deux, Ahasverus serait-il pour les Juifs le héros légendaire martyrisé ou leur fantasme refoulé ? Un alibi pour un exil forcé ou pour un exil désiré ? L'homme atavique ou l'être hybride, identité essentiellement multiple et fragmentée ? Il nous semble surtout que c'est dans son union fusionnelle et complémentaire avec le *malandro* Nazareno que nous devons l'interpréter dans l'œuvre de Samuel Rawet.

II. B - L'identité féminine en question chez Ilse Losa

Les identités masculine et féminine consistent avant tout dans une représentation sociale marquant la construction d'un sujet. Ilse Losa s'oppose à une représentation univoque de l'identité féminine et à sa soumission à un système binaire de genre. Dans son œuvre, elle entreprend une lutte contre l'idée d'une identité féminine essentialiste, mettant en lumière tout d'abord les femmes dans l'histoire de la Shoah puis les Portugaises dans le régime salazariste. En ce sens, ses premiers récits suscientent les questions suivantes : pourrait-on parler d'une expérience spécifiquement féminine de la Shoah ? Quelle est le rôle des femmes dans la représentation de cet événement tragique ? Est-ce que les récits des femmes ont une place considérable dans la littérature de la Shoah[605] ?

Comme cela arrive très souvent dans les récits historiographiques, l'épisode tragique de la Shoah a été lui aussi raconté majoritairement par des voix masculines. Thomas Nolden et Frances Malino parlent à ce propos de la domination de « grands vieux hommes » des lettres juives :

> Les livres de Primo Levi (Italie), d'Imre Kertész (Hongrie), d'André Schwarz-Bart e de Marek Halter (France), de Jurek Becker (Allemagne) et de Henryk Grynberg (Pologne) peuvent être facilement trouvés en librairie et leur œuvre est étudiée et reconnue dans le monde entier. Cependant, le travail de leurs collègues femmes est

[605] « La littérature de la Shoah (romans, poèmes, pièces de théâtre) forme un ensemble d'une richesse et d'un éclétisme remarquables, tant par le style que par le contenu. Les meilleures œuvres constituent un témoignage unique et puissant de tout ce que les Juifs et les autres peuples endurèrent aux mains des nazis, ainsi que de leurs collaborateurs. On trouve des œuvres écrites par des personnes qui vécurent les difficultés, l'avilissement et l'horreur de la Shoah, ainsi que des textes écrits après la Seconde Guerre mondiale, par des rescapés et des personnes extérieurs au drame. (…) Quant au rôle d'une telle littérature, Milton Teichman est formel : « Ceux qui lisent cette littérature ne pourront plus considérer la Shoah comme une abstraction. La Shoah dépasse les faits historiques, les théories, les spéculations – aussi importants ces aspects puissent-ils être. Elle devient le vécu des individus, des victimes, des instigateurs, des témoins. Elle devient un événement écrasant, qui dérègle la vie des individus… On en partage le drame ; on éprouve de la colère, de l'indignation, de la compassion. Et l'on est souvent amené à considérer ses propres valeurs, à réfléchir au sens que la Shoah peut donner à notre propre vie. ». Samuel Totten, « Littérature de la Shoah », *Le livre noir de l'humanité. Encyclopédie mondiale des génocides*, Toulouse, Éditions Privat, 2001, p. 369 et 371.

> difficilement connu au-delà des frontières de leur pays de résidence.[606]

Gisela Bock explique que « la moitié des victimes du racisme nazi furent des femmes » et que

> les premières lois antisémites (...) s'appliquent aussi aux universités, où parmi les étudiants juifs la proportion des filles était plus forte que chez les non juifs. (...) La proportion des femmes victimes du nazisme ne cessa de croître avec (...) la stérilisation eugénique forcée (...) en 1935 la loi (...) fut étendue à l'avortement. (...) Quand on mit en route les chambres à gaz, à la fin de 1941, ce furent en majorité des femmes juives, en particulier celles accompagnées de leurs enfants, qui furent sélectionnées dès leur arrivée pour aller à la mort. « Un enfant juif signifie automatiquement la mort pour sa mère », alors que la plus part des hommes étaient orientés vers le travail forcé. [607]

De même, Catalina Sagarra affirme que « dans tous les camps qui disposaient d'une chambre à gaz, les mères étaient automatiquement gazées avec leur progéniture. »[608]. Alexis Nouss, pour sa part, prétend que les femmes ont une expérience particulière de la Shoah, car le rapport au corps et à l'engrendrement est différent chez les hommes et chez les femmes : « le maternel est lié au don de la vie. (...) Il ne s'agit pas dans ce cas d'un don de mort mais de l'accueil de la mort dans la vie » [609].

Si l'expérience féminine de la Shoah est effectivement marquée par un rapport physique intrinsèque et indélébile avec la mort, les femmes ont également souffert de l'anéantissement de leur parole. En ce sens, C. Sagarra écrit « qu'il est donc étrange et à la fois inquiétant que de nombreuses plumes aient fait si peu de cas de cette femme victime »[610].

---

[606] Thomas Nolden et Frances Malino, *Voices of the diaspora. Jewish Women Writing in Contemporary Europe*, *op. cit.*, XI. Tpn.
[607] Gisela Bock, « Le Nazisme. Politiques sexuées et vies des femmes en Allemagne », *in* Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes. Le XXe siècle*, vol. 5, Paris, Plon, 1992, p. 145, 146, 150.
[608] Catalina Sagarra, « La femme et la déportation : des indices romanesques sempruniens à la réalité des crimes de guerre », *in La parole mémorielle des femmes*, HOTTE, Lucie et CARDINAL, Linda (dir.), Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2002, p. 35.
[609]Alexis Nouss, « Juive et pornographique : Else Lasker-Schüler », *in Femmes et Exils*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, p. 258.
[610] Catalina Sagarra, « La femme et la déportation : des indices romanesques sempruniens à la réalité des crimes

Le silence est une caractéristique associée historiquement aux femmes : « leur posture normale est l'écoute, l'attente, le repli des mots au fond d'elles-mêmes »[611], écrit M. Perrot. Nous pouvons en conclure que l'expérience féminine de la Shoah est celle d'un double silence : le silence auquel les femmes sont historiquement confinées dans une société où les hommes ont toujours pris la parole et le silence par rapport à une guerre perçue comme une réalisation exclusivement masculine. C'est pourquoi témoigner de la Shoah est un rôle essentiellement masculin, une façon de plus de construire une histoire où les hommes sont les principaux héros et les principaux martyrs. En ce sens, chez les femmes, prendre la parole pour parler de la Shoah signifie briser les paradigmes d'un univers essentiellement masculin et oser exprimer une douleur physique et psychologique particulièrement féminine. En outre, c'est pénétrer dans l'intimité masculine la plus profonde où l'homme doit assumer faiblesses et échecs. Et, comme nous avons pu l'observer précédemment, c'est dans les coulisses de la guerre, l'univers domestique auquel les femmes ont accès privilégié, que la subjectivité féminine et les secrets masculins peuvent être révélés. C'est pourquoi nous pouvons effectivement parler d'une expérience féminine de la Shoah.

Dans le domaine du cinéma, une femme polonaise a été la pionnière : Wanda Jakubowska tourne à Birkenau *La Dernière Étape* (1947), première fiction consacrée à l'univers concentrationnaire[612]. Dans le domaine littéraire, quelques femmes ont lentement réussi à s'exprimer sur cette tragédie à travers des textes où l'histoire ne peut être comprise que remise en question par l'écriture personnelle féminine. Parmi ces femmes qui ont vécu de près les atrocités nazies et qui en ont fait le fil conducteur de leur œuvre, nous trouvons le nom de quelques écrivains aujourd'hui reconnus aussi bien par la critique que par le public

---

de guerre », *op. cit.*, p. 36.

[611] Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, *op. cit.*, p. II.

[612] « Un des rares témoignages réalisés tout après la guerre par une femme et un des films les plus puissants et les plus authentiques sur Auschwitz, tourné avec des acteurs communiquant dans leur langue d'origine (polonais, russe, allemand, français), sur les lieux des événements et avec des personnes qui les ont vécus, dont la réalisatrice elle-même ». Luiz Nazario, « Narrativas Pioneiras do Holocausto no Cinema », *in* Lyslei Nascimento et Julio Jeha (org.), *Estudos Judaicos: Shoá, o Mal e Crime*, São Paulo, Humanitas, 2012, p. 119-120. Tpn.

comme Anna Langfus, Anna Seghers, Anne Frank, Anne-Lise Stern, Charlotte Delbo, Chava Rosenfarb, Ida Fink, Nelly Sachs et Ruth Klüger, entre autres[613]. Même si son œuvre a été minorée en dehors de sa terre natale et de sa terre d'accueil, le nom de Ilse Losa pourrait parfaitement s'insérer dans cette liste de femmes qui représentent la littérature de la Shoah, car elle a apporté une contribution précieuse à la compréhension de l'ascension du nazisme en Allemagne, du fonctionnement du système nazi, du rôle du Portugal en tant que terre de passage et terre d'asile et de la reconstruction de l'Allemagne après la guerre. Elle raconte l'histoire officielle d'un point de vue féminin, mettant en lumière l'action et le ressenti de femmes juives dans un combat mené par les hommes. Du côté portugais, elle a réalisé un

[613] Anna Langfus : Lublin, 1920 - Gonesse, 1966. Arrêtée par la Gestapo, en 1943, elle est transférée à la prison de Plonsk, puis libérée par l'armée soviétique. Écrivain de langue française d'origine polonaise, elle publie des romans basés sur l'expérience de la Shoah : *Le Sel et le soufre* (1960), *Les Bagages de sable* (1962), *Saute, Barbara* (1965).

Anna Seghers : Mayence, 1900 - Berlin, 1983. Écrivain de langue allemande, elle rejoigne le Parti communiste allemand (KPD) en 1928 et, après la prise de pouvoir des nazis, elle est arrêtée par la Gestapo, puis relâchée. Sa fuite avec ses deux enfants du Paris occupé en zone libre constitue la trame du roman *Transit* (1944). En 1942 paraît son roman *La septième croix* en édition anglaise aux États-Unis et en édition allemande au Mexique. Le roman décrit l'horreur des camps de concentration d'avant-guerre.

Anne Frank : Francfort-sur-le-Main, 1929 - camp de concentration de Bergen-Belsen, 1944. Écrivain de langue néerlandaise, elle est l'auteur du célèbre *Le Journal de Anne Frank* (1947).

Anne-Lise Stern : Berlin, 1921 – Paris, 2013. Psychanalyste française née en Allemagne, issue d'une famille assimilée et militante de gauche. En 1944, elle est arrêtée à Paris et déportée à Birkenau, puis à Theresienstadt. Le 2 juin 1945, Anne-Lise retrouve la France. En 1989, elle participe à l'ouvrage collectif *Penser Auschwitz*. En 2004, elle publie *Le Savoir déporté - camps, histoire, psychanalyse*.

Ida Fink : Zbaraz, 1921 - Tel Aviv, 2011. Entre 1941 et 1942, elle vit dans le ghetto de sa ville natale, parvenant plus tard à rejoindre le « côté aryen » de sa ville avec de faux papiers. Israélienne de langue polonaise, elle a écrit exclusivement sur la Shoah : *Le Jardin à la dérive* (1991), *Le Voyage* (1992), *Traces* (2000).

Charlotte Delbo : Vigneux-sur-Seine, 1913 – Paris, 1985. Membre de la résistance française, déportée à Auschwitz en 1943. *Aucun de nous ne reviendra* (1965), *Le Convoi du 24 janvier* (1965), *Qui rapportera ces paroles ?*(1974) sont peut-être ses ouvrages les plus emblématiques sur la question de la shoah où l'histoire des femmes est mise en lumière.

Chava Rosenfarb : Łódź, 1923 - Lethbridge, 2011. Écrivain et poète canadienne de langue yiddish. Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle est enfermée dans le ghetto de Łódź. Déporté en 1944 à Auschwitz. Elle a écrit toute son œuvre en yiddish sur la thématique de la Shoah avec quelques titres traduits en anglais: *The Tree of Life* (2004), *Bocainy* (2000), *Of Lodz and Love* (2000), *Survivors: Seven Short Stories* (2005).

Nelly Sachs : Schöneberg, 1891 - Stockholm, 1970. Elle échappe au nazisme en 1940 et trouve refuge à Stockholm. Son œuvre poétique est délibérément née de la Shoah et elle choisi d'écrire en allemand, cherchant à « une reconciliation libératrice qui reintroduise l'allemand au sein d'une humanité purifiée ». (Ricardo Forster, « La barbarie de la lengua y el judaísmo como memoria : Paul Celan », *in* Lyslei Nascimento et Julio Jeha (org.), *Estudos Judaicos: Shoá, o mal e crime*, *op. cit.*, p. 237). Ses titres publiés en français sont *Brasier d'énigmes et autres poèmes* (1967), *Présence à la nuit* (1969), *Eli / Lettres / Enigmes en feu* (1990), *Correspondance Nelly Sachs-Paul Celan* (1999), *Éclipse d'étoile* (1999), *Exode et métamorphose* (2002), *Partage-toi, nuit*, précédé de *Toute poussière abolie, La mort célèbre encore la vie, Énigmes ardentes* et *Elle cherche son bien-aimé et ne le trouve pas* (2005).

Ruth Klüger : Vienne, 1931. Elle est déportée avec sa mère à Theresienstadt, puis en 1944 à Auschwitz et finalement transférée dans le camp de travail de Christianstadt en Basse-Silésie d'où elle réussit à s'échapper en 1945. Ce ne qu'en 1992 qu'elle écrit *Weiter leben* (continuer à vivre), livre des réflexions sur sa déportation, traduit en français sous le titre *Refus de témoigner* (1997).

travail d'une extrême importance pour la réflexion sur le positionnement du Portugal pendant la Seconde Guerre Mondiale, ainsi que sur le malaise des Portugais, surtout des femmes, durant la dictature salazariste. En ce sens, Ana Isabel Marques affirme que « l'auteur qu'on associe normalement à la littérature pour les enfants a été également une femme gênente pour le régime »[614].

Le message antifasciste de ses textes, exprimé par la voix de ses narrateurs – qui sont d'ailleurs très fréquemment des narratrices - va de pair avec sa lutte personnelle. Ana Isabel Marques nous fait savoir que, pendant les années 60 et 70, Ilse Losa et son mari, l'architecte Arménio Losa, ont participé activement à la Commission nationale de secours aux prisonniers politiques portugais (*Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos Portugueses*) dans le but d'abolir les prisons politiques au Portugal et de dénoncer les conditions dans lesquelles vivaient les prisonniers. Ceci expliquerait le renforcement, pendant cette période, de la surveillance par la PIDE du couple dont le courrier est systématiquement contrôlé et ponctuellement confisqué[615]. En ce qui concerne l'engagement de l'écrivain dans la lutte pour les droits des femmes, nous pouvons mentionner son rôle auprès de l'AFPP (Association Féminine Portugaise pour la Paix, 1936-1952). Même si ce mouvement n'a pas de filiation politique directe, il soutient moralement le Parti Communiste Portugais. En ce sens, I. Flunser Pimentel affirme que « de façon similaire au Mouvement d'Unité Démocratique[616], l'AFPP a rassemblé dans un même front d'opposition au régime, des communistes, des socialistes et des libéraux »[617]. Dans l'entretien que nous avons eu avec Alexandra Losa, celle-ci affirme

[614] Ana Isabel Marques « Sob Céus Estranhos - Espaço de Encontro entre Culturas », *Sob Céus Estranhos, uma artista chamada Ilse*, *op. cit.*, p. 33.
[615] *Cf.* Ana Isabel Marques, *As Traduções de Ilse Losa no Período do Estado Novo: Mediação Cultural e Projecção Identitária*, *op. cit.*, p. 79.
[616] Le MUD (Mouvement d'Unité Démocratique) a été créé en 1945 afin de réorganiser l'opposition, préparer les partis d'opposition pour les élections et promouvoir le débat politique au Portugal. En 1948, sous prétexte de coalition avec le PCP (Parti Communiste Portugais), le gouvernement a interdit les activités du mouvement.
[617] Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas do Estado Novo*, Lisboa, Temas e Debates – Actividades Editoriais, 2001, p. 117. Tpn.

que sa mère avait des relations amicales avec Maria Lamas[618], écrivain portugais engagé dans la cause féministe et l'une des plus importantes figures féminines de la direction du MUD et du CNMP (*Conselho Nacional das mulheres portuguesas*)[619]. I. Flunser Pimentel considère encore que l'AFPP ainsi que le CNMP, créé en 1914 par Adelaide Cabete, ont été les deux seules organisations féminines actives en 1936 au Portugal. Cette année-là a marqué l'histoire des organisations féminines dans le pays à cause de la fondation par le ministre de l'éducation nationale, António Carneiro Pacheco, de l'OMEN (*Obra das Mães para a Educação Nacional*) et, l'année suivante, de la MPF (*Mocidade Portuguesa Feminina,* jeunesse portugaise féminine) dans un projet politique spécifique de l'État nouveau pour la formation des femmes selon son idéologie[620].

L'objectif initial de l'AFPP consistait dans l'envoie de ravitaillement aux prisonniers des camps de concentration à travers la Croix Rouge Portugaise et, plus tard, pendant la guerre, via la Croix Rouge Polonaise. Cependant, entre la fin 1942 et le début 1943, l'association n'a plus le droit d'aider les prisonniers des nazis. Le travail du groupe se tourne donc vers la formation culturelle et professionnelle des femmes portugaises, leur proposant des cours de langues étrangères, une formation d'infirmière, des séminaires de littérature, d'architecture et de médecine, ainsi qu'une formation spécifique en puériculture afin de leur apprendre à former les jeunes générations selon les principes de l'éthique et de la paix[621]. I. Flunser Pimentel écrit que l'AFPP a été fermée par la PIDE « à la suite des commémorations de la journée internationale de la femme en raison d'une séance politique que l'association

[618] Pour l'entretien avec Alexandra Losa, voir dans l'annexe I, p. II. Dans une lettre du 29/1/1950, Maria Lamas commente de façon élogieuse les ouvrages *Faísca Conta a sua História* (1949), *O Mundo em que vivi* (1949) et *Histórias quase Esquecidas* (1950), en annonçant la naissance de Ilse Losa en tant qu'écrivain. Voir l'annexe III, p. XIII.

[619] « Le CNMP n'était associé à aucune organisation philosophique, politique ni religieuse. Ce mouvement avait pour but de lutter pour l'amélioration des conditions matérielles et morales des femmes, spécialement les ouvrières, pour une rémunération égalitaire, pour la répression du trafic de femmes. » (Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas do Estado Novo*, *op. cit.*, p. 114. Tpn.

[620] *Cf.* Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas do Estado Novo*, *op. cit.*, p. 114, 9.

[621] *Ibid.*, p. 80-82.

avait réalisée »[622].

Ainsi, dans l'œuvre fictionnelle de Ilse Losa, nous pouvons trouver chez les personnages, de façon explicite ou implicite, des traces du positionnement idéologique de l'auteur contre une société répressive. Outre le combat contre la guerre conçue et menée par les hommes, la conquête féminine de l'espace public est une des revendications que nous pouvons lire dans ses textes. L'écrivain n'utilise pas pour autant un discours basé sur la scission des genres. En ce sens, sa pensée est en lien avec celle de J. Butler qui explique :

> Lorsqu'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui-même un artefact affranchi du biologique, ce qui implique que *homme* et *masculin* pourraient tout aussi bien désigner un corps féminin qu'un corps masculin, et *femme* et *féminine* un corps masculin ou féminin.[623]

Considérant les femmes dans leur diversité et mettant en valeur leur histoire individuelle dans le contexte d'une lutte collective contre le carcan de la société patriarcale, l'idée de « *continuum* lesbien », proposée par A. Riche, nous semble également appropriée à la conscience d'une solidarité féminine dans l'œuvre de Ilse Losa. Cette symbiose entre individuel et collectif nous renvoie à la notion de « courant de pensée » de M. Halbwachs[624], que nous avons utilisée dans notre analyse de la mémoire collective juive. Même si, chez Ilse Losa, nous n'avons pas de personnage lesbien, la notion de « *continuum* lesbien » va au-delà du rapport homo-affectif, comme l'explique A. Riche :

> (...) des expériences impliquant une identification aux femmes et pas seulement le fait qu'une femme a eu ou a désiré une expérience sexuelle génitale avec une autre femme. Si on élargit ce terme pour y inclure les multiples formes de rapports intenses et privilégiés entre femmes, qui comprennent aussi bien la capacité de partager sa vie

[622] Irene Flunser Pimentel, *ibid.*, p. 118. Tpn.
[623] Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*,, p. 68.
[624] *Vd.* concept de « courant de pensée » de Maurice Halbwachs, p. 139.

> intérieure que celle de faire front contre la tyrannie masculine et que celle de donner et de recevoir un soutien pratique et politique (...) on commence à comprendre des pans entiers de l'histoire et de la psychologie des femmes.[625]

Déconstruisant le binarisme du genre, ces propos montrent le rejet d'une vision manichéiste qui opposerait l'intérêt des hommes à celui des femmes. De même, les textes de Ilse Losa dénoncent la séparation culturelle entre femmes pauvres et femmes riches, ce qui va de pair avec les revendications du mouvement *gender studies* américain à partir des années 1975-1980. Au contraire de l'identité unitaire et univoque de la femme prônée par le mouvement féministe des années 1960 et 1970, les textes de Ilse Losa essaient de rendre compte des questions socio-politiques (différence de classe, de nationalité et d'ethnie). Ainsi, au lieu de prêcher une identité féminine contre une identité masculine, cette œuvre propose de briser les oppositions binaires sur lesquelles la notion de genre a été construite (public/privé, culture/nature, associées à homme/femme). En effet, Laura Lee Downs oppose les *gender studies* aux mouvements féministes antérieurs : « plutôt que de se consacrer seulement aux femmes, les études du genre s'attachent au processus de définition du masculin et du féminin dans une société particulière, afin de comprendre comment les représentations du genre ont participé à la création des réalités économiques et sociales. »[626]. La problématique du genre chez Ilse Losa est centrée sur la réalité portugaise de l'État nouveau. L'auteur analyse comment la représentation féminine et masculine est créée à partir d'un discours social, économique et politique spécifique, pendant l'époque salazariste, et comment la performativité du genre contribue à la consolidation de ce régime.

Dans les prochains chapitres, nous effectuerons un parcours qui commencera par l'analyse de **«** La subordination dans le modèle féminin » (II. B. 1), suivie de l'étude de « La femme étrangère : l'anti-modèle » (II. B. 2). Dans le troisième chapitre, nous observerons les

[625] Adrienne Rich, *La contrainte à l'hétérosexualité,* Genève, Éditions Mamamélis, 2010, p. 85.
[626] Laura Lee Downs, « Les gender studies américaines », *in* Margaret Maruani (org.), *Femmes, genre et sociétés*, Paris, La Découverte, 2005, p. 358.

conséquences de la répression du système patriarcal sur le corps féminin : « La somatisation de l'histoire : la sexualité contrôlée » (II. B. 3). Le regard valorisant sur l'enfance comme période idyllique de la vie apte à la formation éthique de l'être humain seront analysés dans le quatrième chapitre, « L'enfance : pari sur l'avenir et pédagogie de l'altérité » (II. B. 4). Finalement, l'étude du roman *Sob Céus Estranhos* nous permettra de penser à la possibilité d'une hybridité sans travestissement du corps, basé sur le principe du brassage idéologique et spirituel des genres, dans « *Sob Céus Estranhos* : hybridité et altérité » (II. B. 5).

II. B. 1 – La subordination dans le modèle féminin

Comme nous avons pu l'analyser précédemment dans les contes de Ilse Losa dont la thématique est centrée sur l'univers allemand d'avant et d'après-guerre, les personnages féminins ont une position centrale dans la diégèse. Quelques noms nous viennent encore à l'esprit : la mère du pianiste Peter, Frau Kahn, dans « *O Concerto* » ; Anna, le passager fantôme de « *O Barco Afundado* » ; Klara, l'amie veuve d'un nazi dans « *O Abismo* » ; Frieda, la petite fille ressuscitée dans « *Poesia e Verdade, ou A morte Ressuscitada* » ; la grand-mère Kleine Oma de « *Eterno Retorno* » ; Paula, Sofia et toutes les anciennes élèves du lycée Schiller dans « *Encontro no Outono, ou O que a Paula me contou* ». Il y a encore le conte « *Gabriela* » sur l'amie-fantôme qui entre dans la vie de la narratrice et en sort de façon mystérieuse et dont l'action n'est pas située géographiquement. De toute façon, dans toutes ces histoires, nous avons des femmes comme personnage principal et la présence systématique d'une narratrice complice. Nous pouvons donc observer la valorisation de la présence féminine dans un contexte historique marqué par le nazisme et par la guerre. Ces femmes expriment leur soutien aux figures masculines et à leur famille, entretenant des

rapports humains favorables à la construction d'une société plus pacifique. Les petites histoires de vie de ces voix nous expliquent l'histoire officielle à partir de l'intérieur d'une société, et ce en liaison avec les affects.

Dans les contes dont l'action se passe au Portugal, nous pouvons également citer quelques noms féminins : Etelvina avec qui la narratrice juive fait un pacte de sang autour d'un poème intitulé « Auschwitz », dans le conte « *O Poema* » ; Teresa, l'épouse portugaise du juif allemand exilé au Portugal, Josef Berger, dans *Sob Céus Estranhos* ; et Miss Suzette, l'identité magique que Miquinhas do Feroz s'est créée pour le professeur Max afin de sublimer sa triste existence, dans « *Miss Suzette e Eu* ». Pour ces deux derniers titres, nous avons une figure masculine avec le narrateur homodiégétique qui partage la souffrance des femmes au sein de la société patriarcale salazariste. Nous pouvons observer dans ce type de récit une intensification du débat sur la condition des femmes dans la société et une plus grande préoccupation de briser la barrière entre homme et femme. En ce sens, dans le roman *Sob Céus Estranhos*[627], le personnage de Maria[628], âme féminine en profonde syntonie avec le narrateur Josef, incarne de façon plus explicite l'esprit de combat pour les droits des femmes : *Maria nessa tarde contestava a caducidade da lei à qual a mulher tinha de se submeter, lei que datava do tempo de Napoleão* (*CE*, p. 135). D'ailleurs, la mise en lumière du travail domestique des femmes, surtout les plus pauvres, dénote la tentative de l'écrivain de valoriser leur histoire silencieuse car, comme l'explique M. Perrot, « la difficulté de l'histoire des femmes tient d'abord à l'effacement de leurs traces, tant publiques que privées »[629]. Trois titres portent des noms de femmes, « *Idalina* », « *Adelaide* » et « *Palmirinha* » (*ES*, 1984). Ce sont des portraits de Portugaises simples et battantes contraintes aux règles d'une société où

[627] *Vd.* roman *Sob Céus Estranhos* (1962), p. 147.
[628] Dans un entretien avec Ilse Losa, Ana Isabel Marques lui pose des questions à propos du lien entre Virgínia Moura, premier ingénieur femme diplômée au Portugal et activiste politique contre l'État nouveau, et le personnage de Maria de *Sob Céus Estranhos*. *Cf. Paisagens da Memória. Identidade e Alteridade na Escrita de Ilse Losa*, *op. cit.*, p. 211.
[629] Michelle Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, *op. cit.*, p. 9.

elles ne peuvent pas s'exprimer. Même si ce recueil a été publié après la Révolution des Œillets, l'action du premier récit est située entre la fin des années 30 et les années 60, et les rapports sociaux entre les classes et les genres représentés dans les deux derniers textes nous renvoient à la mentalité dominante pendant l'État nouveau.

Idalina est une femme de ménage qui n'est devenue connue qu'après sa mort. Entre l'ironie et la joie, la narratrice nous apprend que cette femme serait contente de savoir que son nom est paru dans le journal dans une brève sur une femme renversée par un tramway. Ainsi, mettant en lumière l'histoire de Idalina, la narratrice prête sa voix à toutes les femmes dont la vie courageuse n'a pas été reconnue de leur vivant : *O que diria se soubesse que o seu nome veio no jornal? Nome de batismo, nome de família, idade e residência, tudo. Mas já não o pode saber. Ou não será verdade que os mortos estão mesmo mortos e não podem saber coisa nenhuma? É pena.* (*CD*, p. 255). La profusion de données sur l'identité de Idalina morte indique l'hypocrisie des médias sensationnistes au détriment de la valorisation de l'individu. Tout comme la vie de Idalina, sa mort a été méconnue et banalisée. M. Perrot écrit à ce propos que « les femmes sont imaginées beaucoup plus que décrites ou racontées »[630]. Idalina en est réduite au jugement superficiel stéréotypé. Sa vraie histoire de vie n'est connue que par la narratrice. D'ailleurs, nous pouvons remarquer qu'en tant que femme, elle n'a accès à l'espace public qu'à travers sa mort tragique. Tandis que les femmes aisées se cloitraient dans leur propre maison, les plus démunies s'enfermaient chez les autres. Dans les deux cas, l'homme, selon le modèle créé par la société patriarcale, est érigé comme le gardien de la liberté féminine. Au sein de la famille, le père incarne l'autorité de l'État représentée par la devise « Dieu, Patrie, Famille ». Ainsi, Dieu, le Père de tous, Salazar, le père de la nation, et le père de famille forment une triade redondante dans le but d'intensifier le contrôle social de l'homme :

[630] Michelle Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'histoire, op. cit.*, p. III.

> *A Idalina começava lá pelas 9 horas da manhã e ia-se embora pelas 9 ou 9 e meia da noite, conforme a hora em que o jantar estivesse pronto. Dava-se-lhe as refeições, pois de outro modo como teria subsistido com os dez escudos por dia? (...) Quando, finalmente chegou o tempo em que se começavam a pagar os ordenados domésticos à hora – não generosa, mas de qualquer forma mais dignamente – ela então já de idade avançada, suspirou: "Ai! Agora queria ser nova!"* (*CD*, p. 256)

Dans ce passage, nous pouvons voir clairement que l'état n'a pas intérêt à émanciper les femmes par le travail. I. Flunser Pimentel affirme que Salazar s'est révélé « élégamment antiféministe, comme Mussolini, comme presque tous les dictateurs »[631]. Dans un entretien concédé à A. Ferro, il déclare en effet que, « dans les pays ou dans les lieux où la femme mariée fait concurrence au travail de l'homme – dans les usines, dans les ateliers, dans les bureaux, dans les professions libérales – l'institution de la famille pour laquelle nous nous battons est menacée de s'effondrer »[632]. Selon I. Flunser Pimentel, le discours salazariste contre le travail féminin en dehors du foyer, tout en valorisant les activités domestiques réalisées habituellement par des femmes, était « une façon habile de gagner le soutien des femmes que le libéralisme avait aliénées »[633]. En outre, ce même auteur dénonce une législation « idéologiquement fondée » pour empêcher la concurrence du travail féminin surtout dans l'industrie[634]. Idalina, en tant que femme et en tant que femme de ménage, est donc doublement subordonnée à ce système social faussement protecteur, résignée à une survie où son travail n'est jamais récompensé. L'espoir d'une justice sociale arrive toujours trop tard et s'avère au fond illusoire.

Mère-célibataire, Idalina est d'autant plus silencieuse et résignée : *Homens não os*

[631] Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas do Estado Novo*, Lisbonne, Temas e Debates, 2001, p. 27. Tpn.
[632] António Ferro, *Entrevista de António Ferro a Salazar*, *op. cit.*, p. 90. Tpn.
[633] Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas do Estado Novo*, *op. cit.*, p. 28.
[634] « Le décret-loi nº 24 402 de 24 août 1934 considérait dans son préambule que tant qu'il y avait des hommes au chômage il n'était pas permis, dans nombreuses industries, d'avoir recours de façon abusive à la main d'œuvre moins chère fournie par les femmes ». Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas do Estado Novo, op. cit.*, p. 43-44. Tpn.

havia na sua vida, ou melhor: já não os havia. Ignorava quem era o pai, e se sabia quem era o pai da criança a quem dera a vida e que lhe morrera cedo, não o dizia a ninguém. Este segredo levou-o consigo para a cova. (*CD,* p. 257). La trajectoire de vie du personnage dénote un déterminisme qui voue les individus à l'accomplissement d'un destin social tragique. Tout se passe comme si l'absence d'une figure masculine dans la vie de Idalina la condamnait à l'échec.

Néanmoins, la narratrice, soucieuse de transmettre un portrait digne de Idalina, refuse le cliché qui la réduirait à une marie madeleine portugaise. En ce sens, le personnage de « Idalina » nous renvoie au personnage de « Adelina » du triptyque « Adelina, etc. », dans *Esta Cidade!,* de Irene Lisboa[635]. Les textes des deux auteurs portent sur la complicité entre une femme de ménage et sa patronne, narratrice homodiégétique. Ces deux écrivains partagent le même idéal de mettre en lumière cette figure essentielle de l'univers féminin dont la valeur est minorée. De même, leur écriture présente beaucoup de similarités : l'emploi du discours direct et des phrases courtes, le regard du chroniqueur et la valorisation d'un langage populaire en privilégiant les récits courts[636]. Ilse Losa déclare, d'ailleurs, dans la chronique « *Solidão* » : Irene Lisboa *escutava onde estivesse e por onde andasse o que preocupava a gente da pequena burguesia ou a do povo com as suas falas rústicas e espontâneas*[637]. Dans leur œuvre, nous trouvons un portrait de la vie du peuple dans les deux principaux centres urbains portugais, dans les années 30 et 40, Porto chez Ilse Losa et Lisbonne chez sa congénère. En ce sens, Paula Mourão, à propos du recueil *Esta Cidade!* de Irene Lisboa, explique que : « ses textes (…) nous fournissent un portrait des types, des lieux et des

[635] *Cf.* Irene Lisboa, « Adelina etc. – I », « Adelina etc. – II », « Adelina etc. – III », *Esta Cidade!*, Lisboa, Editorial, Presença, 1995, p. 17-50, 122-160 et 227-252.
[636] Dans une lettre du 2/4/1957, Irene Lisboa, à propos de *Retta ou o Ciúmes da Morte* (1958), parle de façon élogieuse du panorama social que Ilse Losa brosse dans cet ouvrage en analysant la mentalité bourgeoise portugaise et en faisant une critique des classes sociales tant au Portugal qu'en Allemagne : *essa rápida pintura da alma e mentalidade do burguês, ocasionalmente português, (…) muito interessante também a figura de Retta com o seu espírito de crítica às classes, os patrícios e portugueses.* En outre, Irene Lisboa valorise l'écriture claire et objective de Ilse Losa (*tenteada sempre* (...) *com seu fito*) par opposition à l'écriture digressive et au langage prolixe de Agustina Bessa-Luís (*a Bessa largada, à toa, (...) palavrosa*). Voir l'annexe IV, p. XVI-XVII.
[637] Ilse Losa, « *Relendo Solidão* », *À Flor do Tempo, op. cit.*, p. 120-121.

situations de Lisbonne à la fin des années 30 et au début des années 40, tel qu'ils ont été perçus par un témoin (…), ce qui peut être observé à travers l'emploi de l'exclamation dans le titre de l'ouvrage »[638]. Nous trouvons ce même regard dans le récit « *Idalina* » de Ilse Losa où la narratrice homodiégétique s'affirme comme le témoin de la ville de Porto, situant la diégèse à l'époque de la Seconde Guerre Mondiale, à l'image de l'auteur dont la perspective bifocale rapproche la terre natale et la terre d'accueil autour du problème commun du fascisme en Europe: *Foi no fim dos anos 30, desse memorável anos 30 muito apreciado à modas do vestuário (...) esses anos 30 em que as ditaduras na Europa (...) atingiram seu auge, e as guerras e as guerrinhas culminaram na Segunda Guerra Mundial* (*CD*, p. 256). En outre, tout comme Ilse Losa, Irene Lisboa a dédié sa vie à la question de l'éducation des enfants en écrivant des études de pédagogie et des textes littéraires[639]. Pour toutes ces affinités, Ilse Losa, dans la chronique « *Irene Lisboa* », exprime son admiration envers cette femme de lettres :

> *Não sou socióloga nem filósofa », disse Irene Lisboa em uma entrevista. (...) é muito mais do que isso. É intérprete da vida. Conhece a vida pela experiência, uma experiência muitas vezes amarga. (...) e nos fala de um modo simples e natural (...) A meu ver, Irene Lisboa é hoje a melhor estilista da língua portuguesa.*[640]

En profonde synergie avec la pensée de Irene Lisboa, Ilse Losa nous présente son personnage « Idalina » dans toute sa complexité humaine :

> *Fazer dela o retrato sentimental de uma morta que, em vida, fora sempre boazinha e virtuosa, seria transformá-la abusivamente nesse slogan ideológico de que basta ser-se pobre para se ser bonzinho. Se fosse assim para quê reivindicar vida melhor para os menos favorecidos? (...) Não, Idalina não era perfeita. Havia nela uma agressividade latente.* (*CD*, p. 259)

[638] Paula Mourão, préface de Irene Lisboa, *Esta Cidade!*, Lisboa, Editorial Presença, 1995, p. 8. Tpn.
[639] Pour une recherche approfondie sur Irene Lisboa consulter les ouvrages critiques de Paula Morão : *O Essencial sobre Irene Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa de Moeda, 1985 ; *Irene Lisboa – Vida e escrita*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, et *Irene Lisboa 1892 – 1958*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1992.
[640] Ilse Losa, « *Irene Lisboa* », *À Flor do Tempo, op. cit.*, p. 117-118.

La narratrice s'éloigne ici du discours salazariste qui prône l'humilité et la servilité comme qualités humaines appréciables. La symbiose idéologique et affective entre la narratrice-aède et son héroïne Idalina s'exprime dans toute sa force à la fin du récit, lorsque la narratrice s'approprie le discours officiel du prêtre, créant un « *continuum* lesbien », d'après le concept d'A. Riche[641] : *"A nossa irmã Idalina", chamou-lhe o padre que dizia a missa e, como se Água de Colônia fosse, borrifou-a com água benta, a ela, cujo cheiro mais característico fora o suor. (...) E foi bonito, foi. "A nossa irmã Idalina". Que pena que não tenha visto.* (*CD*, p. 260). La transformation de l'eau bénite en eau de toilette libère l'esprit de la femme de ménage du moralisme chrétien dont elle a été prisonnière de son vivant. La sueur amère, trace d'un système injuste qui lui collait à la peau, est donc symboliquement expurgée de son corps. Si, chez Ilse Losa, le symbole de l'eau dans les funérailles de Idalina sublime sa vie ordinaire, construisant l'idée de renaissance, chez Irene Lisboa c'est également sur l'idée de continuation que le troisième volet du triptyque de Adelina s'achève : *As verdadeiras histórias nunca têm desfecho, continuam-se indefinidamente* [642]. Nous voyons chez les deux écrivains, à travers l'image de l'infinitude, un désir partagé de transmettre au lecteur la force dégagée par ces figures féminines contre tout système oppresseur, y compris la tradition littéraire, milieu essentiellement dominé par des hommes et, qui dévalorise les thématiques populaires, surtout féminines, enfermant les femmes dans l'univers des couvents, des contes de fées ou les idéalisant comme objet amoureux.

Tout comme « *Idalina* », le récit « *Adelaide* » raconte l'histoire d'une femme simple qui porte également le fardeau social d'une union non conforme aux principes de la morale de son milieu. En ce sens, sa sœur incarne l'esprit moralisateur qui censure Adelaide : *tal como as fervorosas missionárias, tentava emendar a irmã que, para seu desgosto e pavor, tinha "o*

[641] *Vd.* concept de « continuum lesbien » d'Adrienne Rich, p. 321.
[642] Irene Lisboa, « Adelina etc. – III », *Esta Cidade!*, Lisboa, Editorial, Presença, 1995, p. 252.

diabo metido no corpo. (CD, p. 264). La possession de Adelaide par des forces maléfiques s'expliquerait par son union avec un homme, Rui, non officialisée par l'institution du mariage. Si, au regard de la sœur de Adelaide, Rui est le diable, Adelaide, quant à elle, l'érige en divinité : *o meu Deus é o Rui!* (*CD*, p. 265). La supériorité de son amant s'explique du fait qu'il incarne le modèle d'homme du peuple postulé par la société patriarcale salazariste : *Nele tudo tendia para o robusto, o ruidoso, o pão-pão-queijo-queijo, para aquilo que, no seu dizer, era « próprio de um homem que se preza de ser homem ». Os seus apertos de mão deixavam-nos knock-out (...) a sua conversa girava, de preferência, à volta de « mulheraças »* (*CD*, p. 264). Sa brutalité physique va de pair avec une mentalité rigide qui sépare dichotomiquement les hommes et les femmes selon les notions d'activité et de passivité, sexuelles et sociales. Le paradigme présenté par Rui reproduit le discours salazariste dont nous avons l'écho dans ces paroles de A. Ferro : « Nous devons (...) laisser l'homme se battre avec la vie en dehors du foyer, dans la rue … Et la femme doit la défendre, la porter à bout de bras à l'intérieur de la maison »[643]. Pour Adelaide, la performativité virile de Rui surpasse toute autre image du pouvoir ; c'est pourquoi elle est convaincue du statut quasi divin de son amant. En tant que pair dichotomique de Rui, Adelaide incarne le modèle de passivité et d'obéissance féminine dans l'administration des activités domestiques de sa pension, comme nous pouvons le constater dans le passage suivant :

> *Sucedeu instalar-se na pensão de Adelaide uma viscondessa. (...) É que a dita viscondessa já não tinha nem solar nem casa (...) o senhor que lhe pagava a conta da pensão sustentava, além dela, uma legítima e numerosa família. Mas apesar de informações tão pouco aliciantes, Adelaide achou por bem reservar uma mesa separada para a viscondessa (...) deferência que nunca antes dispensara a ninguém.* (*CD*, p. 265)

Dans ce récit, les modèles d'homme et de femme sont associés à la classe sociale de chaque

[643] António Ferro, *Entrevista de António Ferro a Salazar*, *op. cit.*, p. 90. Tpn.

personnage. Ainsi, Rui est le stéréotype de la virilité populaire tout comme l'amant de la vicomtesse est le modèle de la virilité raffinée. Tous deux sont représentés sous le signe du caractère dominant, mais chacun à sa façon. De même, la vicomtesse incarne le modèle de passivité féminine propre à une classe aisée, habituée aux galanteries et à être servie, en opposition au comportement servile de Adelaide. C'est pourquoi, lorsque l'amant de la vicomtesse s'adresse de façon galante à Adelaide (*pegou com a mão direita na de Adelaide, dobrou-se rápido e agilmente para baixo e beijou-a* (*CD*, p. 266)), il brouille le paradigme qui relie la hiérarchie sociale à la hiérarchie des sexes, ce qui provoque la colère de Rui. Déstabilisé dans son rôle masculin auprès d'Adelaide, il la quitte un an après cet événement.

Malgré leurs différences, les deux figures masculines présentées dans le texte possèdent une notion très claire de la nécessité d'avoir une femme soumise. En outre, ces deux personnages ont des aventures parallèles avec d'autres femmes, ce qui va de pair avec leur rôle de mâle dominant. En ce sens, I. Flunser Pimentel explique que « pendant l'État nouveau, la prostitution était initialement régulée (...) elle n'était pas interdite et le proxénétisme n'était considéré comme un crime que lorsqu'il s'agissait des mineures (...) Ce n'est que le 19 septembre 1962 que la prostitution a été finalement interdite »[644]. Quant à l'adultère, la loi était beaucoup plus sévère pour les femmes que pour les hommes :

> l'adultère de l'épouse était puni de prison ferme de deux à huit ans ou avec déportation temporaire, le « co-accusé sachant que la femme était mariée » subissant la même peine, quoiqu'on ne retienne contre lui que des preuves de flagrant délit ou écrites. Mais l'homme marié ayant commis l'adultère avec « quelque demoiselle dans la maison conjugale » était condamné à une simple amende qui pouvait aller de trois mois à trois ans de son revenu.[645]

C'est donc aux femmes, dans la société salazariste, de se subordonner à la loi des hommes.

[644] Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas do Estado Novo*, *op. cit.*, 2001, p. 37. Tpn.
[645] *Ibid.*, p. 39. Tpn.

C'est au genre féminin, stable dans sa passivité malgré ses déclinaisons de classe, que le système voulait réduire l'individu, comme nous pouvons le voir encore dans « *Palmirinha* », le dernier récit de cette trilogie dont les titres portent des noms de femmes : *Devo dizer que a senhora Palmirinha se impunha ao nosso respeito. Sustentava um homem dado ao vício das cartas; um filho que aspirando à vida dos grandes negócios, passava o tempo à espreita de furos que não achava* (*CD*, p. 269). Selon la pensée du président Salazar[646], la femme doit toujours soutenir la famille, « la porter à bout de bras ». En ce sens, si l'homme n'arrive pas à « se battre avec la vie en dehors du foyer, dans la rue », comme c'est le cas du mari et du fils de Palmirinha, la femme doit le faire. Cette couturière incarne donc l'image inversée de Pénélope, car elle n'attend pas l'action de son héros pour construire son histoire. C'est à cette femme battante que la narratrice dédie *o dia da senhora Palmirinha* (le jour de Mme Palmirinha) (*CD*, p. 270), référence au mercredi où ce personnage se rendait chez la narratrice afin de réaliser quelques travaux de couture. Le temps banal de l'histoire des êtres humains est donc sacralisé dans ce récit, devenant le chronotope des mercredis dans cette maison marquée par l'esprit attentif de Palmirinha.

Malgré leur soumission au système, guidées par un instinct de survie, ces femmes débordent le moule censé de les contenir. Elles ne rentrent que de façon apparente dans le modèle de femme proposé par Salazar dans son discours, car elles l'adaptent à leur façon, révélant l'inadéquation d'un modèle essentialiste du genre. Idalina possède une servilité agressive, Adelaide une adéquation marginale au système, Palmirinha est l'homme et la femme du clan tout à la fois. En ce sens, nous pensons que les textes de Ilse Losa font écho à la pensée de J. Butler qui accuse le féminisme de créer une unité et une universalité, un sujet stable, ce qui a pour conséquence ironique de faire échouer ses propres ambitions. La philosophe pose donc une question qui peut synthétiser le message présent dans la trilogie de

[646] *Vd.* entretien de Salazar à António Ferro, p. 330.

Ilse Losa que nous venons d'étudier : « La construction de la catégorie « femme » comme un sujet cohérent et stable n'est-elle pas, à son insu, une régulation et une réification des rapports de genre ? »[647]. Contre la coercition du modèle de femme imposé par l'État nouveau, Ilse Losa nous présente donc trois possibilités de subversion docile. De façon silencieuse, ces femmes ont construit une nouvelle histoire à partir des marges sociales et de genre.

Dans ce contexte de lutte contre la construction binaire du genre, l'écrivain mène également un combat contre l'idée d'une littérature mineure, associée à l'écriture féminine et destinée aux enfants, et celle d'une littérature majeure, associée à l'écriture masculine et destinée aux adultes. Dans sa chronique « *Uma frase infeliz do Eça* », le grand écrivain portugais Eça de Queirós est critiqué pour son mépris de la littérature pour les enfants qui serait propre, selon lui, aux « femmes intelligentes et pauvres » :

> *Eça diz: (...) « Muitas senhoras inteligentes e pobres se poderiam empregar em escrever essas fáceis histórias...! ». Achava Eça que as senhoras com posses se achariam distintas demais para utilizarem a sua inteligência em prol da criança? E por que razão indica apenas senhoras? (...) Ou fará tudo isso parte das famosas ironias do Eça, com que pretendia zombar da sociedade portuguesa e dos colegas escritores?* [648]

Ce commentaire sur Eça de Queirós nous renvoie au problème présenté dans l'introduction de notre thèse à propos de la réduction de l'œuvre de Ilse Losa, femme et étrangère de surcroît, à sa production littéraire pour les enfants, ainsi qu'à la perception de son langage simple et clair comme un déficit linguistique[649]. Ceci nous fait encore penser à l'existence d'une écriture dite féminine : cette notion pourrait-elle être appliquée à l'œuvre de l'auteur portugais ? Selon B. Didier, « l'écriture féminine semble le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire, souvent si violent chez la femme, et une société qui manifeste à l'égard de ce désir, soit une hostilité

[647] Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 66.
[648] Ilse Losa, *À Flor do Tempo*, *op. cit*., p. 126.
[649] *Vd.* réflexion à propos de réduction de l'œuvre de Ilse Losa à la littérature pour la jeunesse, introduction, p. 17-18.

systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu'est l'ironie ou la dépréciation »[650]. Si B. Didier comprend l'écriture féminine comme le produit d'une réalité sociale partagée, elle se montre prudente lors qu'il s'agit d'assumer un style d'écriture proprement féminin :

> Proust venait s'imposer comme une sorte d'objection qui remettait en cause la découverte de tel thème, de telle écriture comme proprement féminine (...) Proust écrivain androgyne par excellence. Il n'est certes pas le seul ; il l'est certainement à un plus haut degré que d'autres. C'est ignorer la bisexualité qui est présente dans tout être, et plus encore dans l'écrivain qui, en l'exprimant, l'accuse, que d'imaginer deux langages différents et incommunicables. [651]

De son côté, Isabel Allegro de Magalhães s'attache à des éléments narratologiques (dans la construction du récit, dans la structure, dans la syntaxe, dans la sémantique et dans le rythme) qui exprimeraient une manière féminine d'être dans le monde :

> nous constatons fréquemment la construction d'un discours qui, même s'il est clairement littéraire, intègre des aspects proches de la parole, du langage oral. (...) Nous nous trouvons face à des récits qui, à cause de leur fragmentation, de leur errance et de leur désordre apparent manifestent l'association constante de plusieurs réseaux sémantiques non-hiérarchisés de la mémoire.[652]

Or, Samuel Rawet comme Ilse Losa possèdent les caractéristiques stylistiques que cet auteur associe à l'écriture féminine : la présence de l'oralité et la fragmentation discursive liée à un travail de mémoire. C'est pourquoi nous préférons penser à l'existence d'une écriture féminine privilégiant certains thèmes et genres littéraires associés à une condition commune aux femmes plutôt qu'à une façon d'écrire propre aux femmes.

Dans une interview donnée au *Jornal de Notícias*, Ilse Losa affirme que son intérêt

[650] Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 2004, p. 11.
[651] *Ibid.*, p. 39.
[652] Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, Lisboa, Editora Caminho, 1995, p. 42-43. Tpn.

pour l'univers féminin a surgi lorsqu'elle est arrivée au Portugal où elle a pu remarquer une grande différence avec la condition féminine dans l'Allemagne de l'avant-guerre. Elle s'interroge donc sur la raison pour laquelle un grand nombre d'écrivains portugais de sexe féminin veulent construire des personnages masculins frustrés et/ou abrutis et des personnages féminins victimes : « même si l'homme portugais n'est pas comme cela (dans sa totalité), je reconnais qu'il doit y avoir une raison forte pour que les écrivains femmes le présentent de cette manière. Vengeance ? Audace ? Attitude ? Expérience ? »[653]. L'œuvre de Ilse Losa se rapproche de la pensée de Irene Lisboa qui s'oppose à ce manichéiste tout en dénonçant l'oppression des femmes présente dans la société salazariste.

Nous pouvons observer, dans les chroniques de Ilse Losa, le souci de mettre en valeur le travail des femmes écrivains afin de faire connaître à la société portugaise leur participation à l'histoire universelle et leurs expériences de vie ainsi que de proposer une réflexion sur la pluralité de l'identité féminine. Dans ces textes, nous pouvons observer que la notion de « *continuum* lesbien » est fortement présente, comme c'est le cas de la chronique « *Lembrando Anna Seghers* » :

> *Numa tarde de verão subi a escada de uma pequena habitação em Berlim Leste. Anna Seghers abriu-me a porta e cumprimentou-me com tal cordialidade como se me conhecesse há muito tempo. (...) A nossa conversa girou em torno de mil e uma coisas: A Alemanha de antes e depois da guerra, nas nossas vivências fora dela; o México, Portugal, a literatura. (...) A Sétima Cruz, A Revolta dos Pescadores de Santa Bárbara, O Passeio das Raparigas Mortas e Transit permanecem vivos, porque pertencem à grande literatura universal. Para mim serão sempre o espelho desse rosto claro, desse sorriso belo e dessa comovente simplicidade de Anna Seghers, que tive a felicidade de encontrar numa tarde inesquecível*.[654]

Ilse Losa éprouve une admiration presque physique pour Anna Seghers dont le corps, tout

[653] José Nogueira Gil, « Ilse Losa: Por que será que as Escritoras Portuguesas criam Figuras Masculinas Flagrantement Frustradas? », Porto, *Jornal de Notícias*, le 20/12/1962, p. 4. Tpn.
[654] Ilse Losa, *À Flor do Tempo*, *op. cit*., p. 25, 28.

comme les œuvres, est perçu dans son immortelle beauté[655]. Le lien qui l'unit à sa compatriote est constitué d'une complicité autour des valeurs intellectuelles et du contact humain. Ceci explique le travail de Ilse Losa comme traductrice de l'allemand vers le portugais[656] d'un recueil de contes et de nouvelles intitulé *Ana Seghers* (1954)[657].

De même, dans la chronique « *Sobre os contos de Anne Frank* », Ilse Losa exprime son admiration pour ce jeune talent dont elle a été la première traductrice au Portugal : *Anne escrevia por necessidade e não a interessava ufanar-se com as suas produções (...) E o que me parece mais extraordinário é o facto de ela nunca exprimir nem ódio, nem inveja, nem mostrar espírito de vingança*[658]. Ce besoin d'écrire semble guider également l'œuvre fictionnelle de Ilse Losa, car nous trouvons un message humaniste dans tous ses textes, bien que sa littérature ne puisse pour autant être classée comme engagée, dans le sens d'un engagement idéologique. Le genre sexuel n'y est pas perçu comme un déterminant absolu, mais comme un élément constitutif d'un ensemble identitaire complexe. J. Butler affirme à ce propos

> qu'être une femme ne définit pas certainement tout un être ; le terme n'arrive pas à l'exhaustivité (...) parce que le genre n'est pas toujours constitué de façon cohérente ni conséquente selon les différents contextes historiques, et parce que le genre est partie

[655] Dans une lettre de à Ilse Losa du 31/10/1951, Mário Dionísio la compare à d'autres écrivains allemands célèbres dont Anna Seghers, Ernst Glaeser et Erich Maria Remarque pour leur langage simple et leur peinture des paysages naturels allemands. Mário Dionísio voit plus de similitudes entre l'écriture de Ilse Losa et celle de Anna Seghers. Selon lui, toutes deux possèdent la capacité de mettre en valeur la singularité humaine de leurs personnages : *Queira ou não, você é uma escritora alemã. Digo-o com satisfação porque o que me leva a pensar nisso é o verdadeiro ar de família que lhe encontro com escritores que me interessam muito como Anna Seghers, Glaeser, certo Remarque (...) Há uma simplicidade, um amor quase pagão aos prados, às maçãs, a certas paisagens que são característicos naqueles escritores e que você inegavelmente possui. Mas o tom de Seghers, por exemplo, é diferente. É o mesmo que encontro nos seus livros.* Rio sem Ponte *mantém a mesma capacidade de pôr de pé e diferenciar perfeitamente as personagens. Cada uma delas é realmente uma pessoa e tem o condão de suscitar a nossa simpatia ou a nossa aversão durante o livro todo.* (voir l'annexe V, p. XVIII-XIX).

[656] Pour une recherche approfondie sur le travail de traduction de Ilse Losa, consulter la thèse de Ana Isabel Marques, thèse de doctorat en littérature et langues modernes, « As Traduções de Ilse Losa no Período do Estado Novo: Mediação Cultural e Projecção Identitária », *op. cit.*.

[657] Anna Seghers, *Antologia do Conto Moderno. Ana Seghers*, Coimbra, Atlântida Editora, 1975. L'anthologie se compose des récits courts « Der Ausflug der toten Mädchen » (1946), « Das Obdach » (1941-1942), « Der Führerschein » (1932), « Das Ende » (1945-1946), traduits sous les titres respectifs de « O Passeio das Raparigas mortas », « O Refúgio », « A Carta do Condutor » et « O Fim ».

[658] Ilse Losa, « *Sobre os contos de Anne Frank* », *À Flor do Tempo*, *op. cit.*, p. 34.

> prenante de dynamiques raciales, de classe, ethniques, sexuelles et régionales où se constituent discursivement les identités.

C'est pourquoi la voix des personnages féminins de Ilse Losa est toujours proférée à partir d'un lieu social constitué par l'enjeu complexe de coefficients identitaires. Ainsi, le genre est construit à partir des coordonnées d'une localisation sociale qui sémiotise le corps : « le corps où je suis née n'était pas seulement féminin et blanc mais également juif (...) Mais je suis une juive américaine née à 5000 kms de la guerre en Europe »[659], écrit encore A. Riche. Déconstruire le genre, chez Ilse Losa, implique de démasquer sa fausse cohérence, l'idée d'un modèle naturel universel en faveur de la mise en relief du caractère particulier socialement manipulé. En ce sens, l'image des femmes portugaises est contrastée avec celle des femmes réfugiées au Portugal, dans le but de montrer la relativité du concept de femme.

II. B. 2 – Femmes étrangères : l'anti-modèle

Pour démontrer que la femme n'est pas une entité stable, Ilse Losa présente, surtout dans le roman *Sob Céus Estranhos* (1962), un anti-modèle de l'idéal féminin prôné par le régime salazariste : la refugiée. La femme portugaise et la femme étrangère, toutes deux considérées par les mouvements féministes comme appartenant à la même essence femme, sont pourtant interprétées par les Portugais, dans le roman, comme des pôles antinomiques. À travers ses textes, Ilse Losa montre que la femme est une construction sociale et les sociétés ne sont pas des institutions universelles, mais particulières. En ce sens, la réfugiée, dans son déplacement territorial, est un objet précieux d'observation de cette construction sociale qu'est le genre.

[659] Adrienne Rich, *La contrainte à l'hétérossexualité, op. cit.*, p. 109.

Dans ce roman, le terme de réfugié est utilisé pour désigner l'individu qui a dû s'enfuir des persécutions du Troisième Reich, cherchant asile au Portugal, quoique de façon temporaire. L'emploi de ce terme est très subjectif, associé plutôt à la condition de ces individus qu'à un statut politique acquis. I. Flunser Pimentel explique que « plusieurs individus qui sont arrivés au Portugal dans les années 30 avant l'éclosion de la guerre considèrent qu'ils sont venus en qualité « d'émigrants », terme qui est d'ailleurs utilisé dans la littérature d'exil allemande. Cependant, ce terme désigne l'action plus ou moins volontaire de ceux qui ont immigré »[660]. Ainsi, la nuance entre les termes de « réfugié » et d'« immigré » signe un statut différentié au sein de la communauté des Juifs échappés à Hitler. C'est le cas du narrateur-personnage Josef Berger qui, arrivé au Portugal avant la guerre et marié avec une Portugaise, est perçu comme différent par ses compagnons d'exil.

Nous analyserons dans cette partie aussi bien l'image de la femme émigrée pendant la période d'ascension du nazisme que celle de la réfugiée de guerre. Nous allons pourtant concentrer notre regard sur les femmes réfugiées qui, à cause de leur instabilité, étaient obligées de traîner dans les rues de Porto, occupant l'espace public d'une façon inhabituelle pour les femmes portugaises à cette époque. En ce sens, M. Perrot, à propos de l'image du Paris du XIXe siècle, « ville-Babylone », « ville prostituée, ville prostitutionnelle », oppose « la femme publique », l'horreur, « l'homme public », l'honneur »[661]. Les réfugiées, de par leur appropriation de l'espace public, représentent la menace de transformer Porto en Paris, la « ville-Babylone », comme le narrateur autodiégétique José nous l'apprend :

> *Começaram a ver-se raparigas de famílias bem instaladas em simulado négligé de penteado à "refugiada", a fumar cigarros nas confeitarias, a discutir com gestos largos. Rapazes, que até então só saíam à rua com raparigas de sua roda e sempre acompanhadas por mais alguém da família a garantir decência, mostravam-se por toda a*

[660] Irene Flunser Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em fuga de Hitler e do Holocausto,* Lisboa, A Esfera dos Livros, 2006, p. 22-23. Tpn.
[661] Michelle Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'histoire, op. cit.*, p. 281.

> *parte com as "valdevinas", aparentemente cheias de desprezo pela tranquilidade burguesa. Essa gente estranha, espalhada pelos cafés e pelas praias, a levar uma vida de nómadas, quase de ciganos, destoava do ambiante e criava uma atmosfera de instabilidade, incerteza e angústia*. (*CE*, p. 62)

Nous pouvons observer ici que la présence des réfugiées dans l'espace public, ainsi que leurs habitudes considérées comme masculines, est ressentie comme une menace pour le paradigme du genre binaire imposé par la société patriarcale salazariste. Nous remarquons l'existence de deux ensembles sémantiques opposant les Portugais et les réfugiés. Dans le premier, nous avons les idées d'expressivité, d'expansion et d'ouverture associées au corps et aux habitudes des réfugiées. Dans le deuxième, les idées de contrôle, de stabilité et d'enfermement sont associées aux Portugaises. En ce sens, dans un mélange de fascination et d'horreur, la réfugiée incarne le fantasme d'une civilisation supérieure apte à subjuguer la nation portugaise. Contre une identité bien ancrée dans un territoire national et son histoire, d'où un modèle de genre associé à un discours national, la réfugiée offrirait à la fois l'image d'une civilisation plus moderne et celle de la non-appartenance à un quelconque État-nation. C'est pourquoi G. Agamben affirme que le réfugié est « un concept-limite qui met radicalement en crise les fondements de l'État-nation et, en même temps, ouvre le champ à des nouvelles catégories conceptuelles »[662]. Le modèle de genre féminin créée par l'État salazariste est donc ébranlé, d'où le fantasme de l'étrangère dominatrice et émancipée en opposition à l'idée essentialiste de la femme soumise à l'homme et confinée à l'espace domestique.

I. Flunser Pimentel explique à ce propos que « les Portugais ne se rendaient pas bien compte des drames angoissants vécus par les réfugiés, fascinés par leurs « signes extérieurs, leur air civilisé et différent »[663]. Dans cet enjeu social et sexuel entre l'attraction et la crainte de l'autre, l'idéologie bourgeoise joue un rôle très important, comme Foucault l'a étudié dans

[662] Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique,* Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002, p. 34.
[663] Irene Flunser Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em fuga de Hitler e do Holocausto, op. cit.*, p. 253. Tpn.

son célèbre ouvrage *L'histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. Ce philosophe soutient l'idée d'un besoin de contrôle de la bourgeoisie sur la sexualité à travers la création de la notion causale fictive de genre :

> la société qui se développe au XVIIIe siècle – qu'on appellera, comme on voudra, bourgeoise, capitaliste ou industrielle - n'a pas opposé au sexe un refus fondamental de le reconnaître. Elle a au contraire mis en œuvre tout un appareil pour produire sur lui des discours vrais (...) à se constituer (...) un corps spécifique, un corps « de classe » avec une santé, une hygiène, une descendance, une race : autosexualisation de son corps, incarnation du sexe dans son corps propre, endogamie du sexe et du corps.[664]

Cette image d'incarnation du sexe dans le corps social est exprimée également dans le discours d'un fonctionnaire du consulat américain qui affirme ne pas vouloir émigrer aux États-Unis à cause des femmes américaines : *Fazem dos homens gato-sapato, são elas que mandam em tudo, julgam-se mais do que eles. Deus me livre a mim não me levavam elas, nisso não ponha dúvidas. Uma mulher tem que se pôr no seu lugar, e o seu lugar é em casa.* (*CE*, p. 44). Tout se passe comme si le pouvoir de la femme sur l'homme représentait ici le pouvoir d'un pays plus puissance économiquement, les États-Unis, sur un pays plus faible, le Portugal.

De même, l'exotisme d'un pays méconnu, l'Allemagne, est incarné par Retta, dans le récit « *Retta ou Os Ciúmes da Morte* » (*RC*, 1958). Le personnage principal, Franz, Allemand installé au Portugal, appelé França par les Portugais, fait la connaissance du mari de Retta, immigrante allemande récemment décédée. En espérant trouver la clé pour comprendre l'action extrême de Retta, le mari raconte à Franz l'histoire tragique de sa femme, dévoilant une pensée culturellement rigide[665] :

[664] Michel Foucault, *L'histoire de la sexualité I. La volonté de savoir, op. cit.*, p. 92, 164.
[665] Voir lettre de Irene Lisboa à Ilse Losa sur l'ouvrage *Retta ou o Ciúmes da Morte* (1958) dans l'annexe IV, p. XVI.

- Estive a observá-lo um bocado (...) É raro os alemães inspirarem-me confiança. Têm quase todos não sei o quê de soberbo (...)

- Nunca me agradeceu por eu ter casado com ela. Achava a coisa mais natural deste mundo que eu, homem formado e funcionário, casasse com uma bailarina de revista. (...) E eu tinha-lhe posto essa condição: se quiser ser minha mulher nunca mais volte ao palco. (...) Em certas coisas era pouco feminina. Eu é que lembrava ela de que a mulher pertence à casa (...) Não podia levá-la ao café, pois não é verdade? Só imagina a cara dos meus amigos! (...)

- Foi a semana passada. (...) estava estendida no chão, banhada em sangue...tinha cortado os pulsos (...)

- Ela escondia-me alguma coisa. Concorda agora? (*CD*, p. 140, 142, 144 et 148)

L'inconnu semble faire un transfert de la méfiance qu'il éprouve envers les Allemands sur sa femme Retta. C'est pourquoi, même après sa mort, celle-ci est supposée avoir trahi sa confiance. Incapable de se rendre compte qu'il a causé indirectement la mort de sa femme, il essaie de jeter sur Retta la faute de ne pas s'adapter à un modèle de femme supposé naturel. En effet, le couple vivait dans une guerre constante de pouvoir entre l'imposition d'un modèle de femme valable pour la société portugaise et le besoin intérieur de Retta de se construire en tant que sujet à part entière. En ce sens, I. Flunser Pimentel affirme que « parler de la pensée de Salazar sur la femme impose, tout d'abord, de faire référence à ses idées anti-individualistes sur la famille (...) l'individu n'existait « qu'à travers de l'agrégation naturelle à laquelle il est lié par nature » »[666]. La personnalité de Retta est donc étouffée dans ce contexte de répression. Outre l'interdiction de l'exercice d'une profession perçue comme dévalorisante et la dévotion à la vie domestique, l'imposition de la maternité semble être un grand fardeau dans la vie de ce personnage féminin :

- Desde então metiam-lhe na cabeça as ideias mais absurdas. Hoje queria ser enfermeira, amanhã caxeira de uma perfumaria.... Quando as mulheres não têm filhos, voltam a ser infantis. (...) E à medida em que ia ficando

[666] Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas do Estado Novo*, *op. cit.*, p. 25. Tpn.

velha, ia ficando mais infantil. (*CD,* p. 145)

S. de Beauvoir parle à ce propos du rôle de la maternité comme instrument de contrôle social de la société patriarcale à travers l'église catholique :

> L'église exprime et sert une société patriarcale où il convient que la femme demeure annexée à l'homme. C'est en se faisant sa servante docile qu'elle sera aussi une sainte bénie. Ainsi au cœur du Moyen Âge se dresse l'image la plus achevée de la femme propice aux hommes: le visage de la Mère du Christ s'entoure de gloire. Elle est la figure inversée d'Ève la pécheresse; elle écrase le serpent sous son pied ; elle est la médiatrice du salut, comme Ève l'a été de la damnation. C'est comme Mère que la femme était redoutable; c'est dans la maternité qu'il faut la transfigurer et l'asservir.[667]

Si, à partir du Moyen Âge, le mystère féminin a été contrôlé par la société patriarcale à travers l'image religieuse de la Vierge Marie, Retta, qui n'a pas été bénie par la maternité, garde entier le pouvoir de son mystère en s'associant à l'image d'Ève, la pécheresse. Reprenant la pensée de Foucault, nous pouvons ajouter un autre contrôle, celui de classe exercé par la bourgeoisie sur le corps de la femme, à partir du XVIIIe, à travers le souci de la santé féminine, d'où la question de la maternité. Cette stratégie de contrôle va s'intensifier de façon accrue avec l'essor des sciences naturelles au XIXe siècle jusqu'à atteindre ce que nous appelons aujourd'hui le biopouvoir. C'est dans ce cadre de préservation du « corps de classe » que le discours du mari de Retta, « fonctionnaire et diplômé » respectueux de l'église et de l'État, s'insère. En outre, son discours va de paire avec celui prôné par le régime salaziste qui considérait les femmes comme « les bases de soutien de la nation », à travers la maternité (...), responsables de la « sauvegarde moral de la famille » et du « renouvellement de la race »[668], comme l'écrit I. Flunser Pimentel. Nous voyons clairement ici une association entre la maternité et l'avenir du pays, discours qui justifierait le contrôle du corps de la femme par

[667] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. I, Les faits et les mythes, op. cit.*, p. 284 et 285.
[668] Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas do Estado Novo, op. cit.*, p. 15. Tpn.

l'État. Ne contribuant pas à la natalité de sa nation d'accueil à travers l'accomplissement de sa fonction naturelle de femme, Retta est perçue d'autant plus comme traitre par son mari.

Ainsi, le suicide de Retta constitue une réaction extrême contre le pouvoir oppresseur de l'État, exercé socialement sur la sexualité féminine. Ce pouvoir s'exprime à plusieurs niveaux : familial, religieux et politique. Les modèles antagoniques de femme, portugaise et étrangère, révèlent l'arbitraire de la notion causale fictive de genre, indiquant l'insuffisance de ce modèle binaire pour rendre compte de la complexité de l'esprit humain.

La belle fin que ce récit nous offre brise les frontières de la dichotomie masculin-féminin, indiquant une complicité basée sur la compréhension de la subjectivité humaine :

> *França subiu para o carro. Sentado à janela, viu lá fora o homem (...) nesse momento - não, França não se enganava - surgiu uma mulher, baixinha e franzina, ao lado do homem. (...) Os seus olhos verdes olharam para França com uma cumplicidade agarotada (...) França acenou com a mão, num cumprimento. (...) Retta se inclinava com tanta graça como se estivesse em um palco a receber os aplausos* (*CD*, p. 152).

Franz voit ici le fantôme de Retta qui s'exprime de façon sereine, à l'encontre de l'image tourmentée que son mari se faisait d'elle. La complicité qui se crée entre ces deux personnages étrangers peut être interprétée comme une synergie d'esprits qui se rapproche du concept de « *continuum* lesbien » d'A. Riche[669]. La différence de sexes n'empêche pas le partage d'une même émotion à partir d'une expérience commune. Le cliché des yeux verts brillants de Retta, ces yeux qui demeurent comme une conscience symbolique, s'oppose aux idées de disparition et d'invisibilité auxquelles la société portugaise voudrait réduire ce sujet féminin. La complicité des regards échangés entre ces deux personnages s'explique du fait qu'ils se situent dans une position d'entre-deux cultures. Comme migrants allemands, ils parlent des lieux sociaux rapprochés et son parlés par eux ; mais Retta, en tant que femme,

[669] *Vd*. concept de « continuum lesbien » d'Adrienne Rich, p. 321.

occupe une place sociale encore plus opprimée. En ce sens, H. Bhabha affirme : « Salman Rushdie écrit sous forme de fable historiographique de l'Inde et du Pakistan de l'après-indépendance dans *Les Enfants de minuit* et *La Honte*, pour mieux nous rappeler dans *Les Versets sataniques* que l'œil le plus vrai est peut-être désormais celui de la double vision du migrant. »[670]. Si Retta est partie, succombant à la force d'anéantissement de la pression sociale, Franz est le gardien de cette âme féminine. Il est donc porteur d'une double vision, sociale et sexuelle. Ainsi, à travers son compatriote, Retta trouve sa demeure interstitielle entre l'Allemagne et le Portugal, le regard et l'invisibilité, la présence et la disparition.

II. B. 3 - La sexualité sous contrôle

Lorsque Josef Berger arrive au Portugal, il s'installe chez Sousa, propriétaire d'une pension et gardien de l'honneur des cinq femmes de son foyer : son épouse D. Maria da Liberdade, sa belle-sœur Maria Paula, sa belle-mère Maria da Piedade, sa fille Luisinha et sa femme de ménage, Elvira. Les prénoms « Liberdade » et « Piedade », chargés d'ironie, sont des indices de l'inégalité présente dans le rapport entre les genres au sein du clan. Toujours sous le prisme d'une analyse onomastique d'après la pensée lacanienne, le nom du père incarne l'autorité dont il est le symbole[671]. C'est à travers l'usage du nom de famille « Sousa », contre l'intimité exprimée par le prénom « Felizberto », que toutes ces femmes, sauf sa fille Luisinha, démontrent leur soumission à cette figure masculine : *A sogra, a cunhada e a mulher tratavam-no respeitosamente por Sousa, o seu primeiro nome, Felizberto, nunca lhes ouvi pronunciá-lo* (*CE*, p. 47 et 48). Sousa est donc le totem du clan dans une

[670] Homi Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale, op. cit.*, p. 35.
[671] *Vd.* concept de « nom du père » de Jacques Lacan, p. 77.

conception freudienne[672]. Sa fonction de protection s'exerce à travers un contrôle strict de la liberté des femmes de la famille et la surveillance des hôtes étrangers perçus comme des ennemis potentiels. En tant que chef de la famille, il est le propriétaire symbolique des femmes du foyer, les réduisant à un bien marchand. Leur sexualité doit être donc attentivement surveillée pour qu'il ne perde pas sa position socialement et économiquement dominante, comme l'explique Beauvoir : « Du fait qu'elle ne possède rien, la femme n'est pas élevée à la dignité d'une personne ; elle fait elle-même partie du patrimoine de l'homme, d'abord de son père, puis de son mari. »[673]. Maria Paula, la belle-sœur, étant célibataire et n'ayant plus de père, appartient à Sousa. Lorsque Nils, l'Allemand fêtard, a un rapport sexuel avec Maria Paula sous le toit de Sousa, cet animal totémique exprime sa haine contre l'ennemi :

> *Uma gritaria fez-me saltar. (...) Que deu ao Sousa para gritar daquela maneira às sete da manhã? (...)*
>
> *- Uma vergonha! Uma vergonha! – gritou. – Porco de estrangeiro! Madito boche! (...)*
>
> *No quarto de Maria Paula ouvia-se soluçar fortemente. A velha D. Maria da Piedade parecia ainda mais velha no seu roupão escuro e com os rolos de papel no cabelo. Luisinha agarrava-se a ela e cruzava os olhos em Nils. (...)*
>
> *- O homenzinho não contava com um rival como eu, não te parece?*
>
> *Desconcertado, olhei para o Nils. O Sousa? Mas era possível? (...) Não lhe inspirava o menor espanto a situação familiar na casa dos Sousa.* (*CE*, p. 87)

Nous pouvons constater, à travers l'usage de l'insulte *boche* et *porco de estrangeiro* pour se référer à Nils, que ce personnage est le double rival de Sousa, en tant qu'homme et en tant qu'étranger. Le discours nationaliste salazariste dont la devise « fièrement seuls » exprimait la méfiance envers tout ceux qui venait d'ailleurs peut expliquer ce comportement doublement hostile de Sousa. L'affrontement entre Sousa et son rival est une démonstration du pouvoir du

[672] *Vd.* concept de « totem » de Freud, p. 77.
[673] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. I, Les faits et les mythes, op. cit.*, p. 139.

mâle dominant sur son territoire, spectacle auquel les femmes de la maison doivent assister. Foucault met en lumière le rapport entre la sexualité et la construction d'un discours propre :

> Mais ce n'est pas pour autant une pure et simple mise au silence. C'est plutôt un nouveau régime de discours. (...) il faudrait essayer de déterminer les différents manières de ne pas les dire, comment se distribuent ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas en parler, quel type de discours est autorisé et quelle forme de discrétion est requise pour les unes et les autres.[674]

Chez Sousa, l'emploi d'un discours moralisateur et euphémistique à propos de la sexualité ne dénote pas l'abolition totale de ce sujet, mais plutôt l'existence d'un code hiérarchique qui distingue ceux qui ont droit à la parole et ceux qui sont voués au silence. En tant que tabou imposé par le chef du clan, l'expression sexuelle lui appartient dans ses dits et ses non-dits. Conscient de cet enjeu de pouvoir autour de la sexualité, Nils dévoile à Josef le secret de la maison : Sousa rend effectif son pouvoir de propriétaire de sa belle-sœur célibataire en entretenant des rapports sexuels avec elle.

Dans un autre passage du même roman, Hannah, immigrée allemande à Porto, ressent le poids de cette répression de la sexualité féminine lorsqu'elle rend visite à Nils, son amant, dans une chambre d'hôtel :

> *Hannah entrou no Hotel Universo o porteiro cumprimentou-a com o seu eterno e rigidamente amável "Boa noite, Madame", em que se sentia bem o nítido tom de reprovação. (...) Mulheres que visitavam hóspedes no quarto tinha-as como levianas. A sua cara reservada e o seu eterno "boa noite, Madame" iam-se tornando uma tortura para Hannah. A índole dela, sensível e delicada, sucumbia à severidade impermeável do lacaio que se arvorava em juiz, mas se fartava em fazer vénias ao receber uma gorjeta vistosa. Via nele a personificação do mundo hipócrita e hostil (...) e, nessa noite, depois de ter atravessado o átrio e entrado no elevador, encostou-se à parede, exausta e com lágrimas nos olhos.* (*CE*, p. 99)

[674] Michel Foucault, *L'histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 38.

Le respect de la femme fait place ici à un protocole de formalités marqué par l'intérêt économique. Par l'emploi du pronom de traitement *madame* français, nous pouvons observer que la tolérance pour le comportement de cette femme est due à sa condition d'étrangère perçue comme économiquement supérieure, mais comme moralement inférieure, comme nous avons pu le constater dans le discours de Salazar[675]. Dans la chronique « *Não tão fácil como parece* », Ilse Losa parle de l'usage des pronoms de traitement dans le portugais européen en citant comme exemple son histoire personnelle : *na pensão onde me instalei ninguém me tratava por « menina » nem pelo meu primeiro nome. Para todos, donos, hóspedes e pessoal, era a « mademoiselle » ou a « miss »*[676]. Si la société portugaise s'acharne moins sur les femmes étrangères que sur les femmes portugaises par rapport à leur vie sexuelle, c'est parce que leur comportement renvoie à une autre référence culturelle et donc identitaire. Le comportement sexuel de Hannah renforce donc son étrangeté dans cette société et sa perception en tant qu'ennemie. Foucault parle ainsi des rapports entre l'état et l'individu autour de la sexualité : « entre l'État et l'individu, le sexe est devenu un enjeu, et un enjeu public ; toute une trame de discours, de savoirs, d'analyses et d'injonctions l'ont investi. »[677]. Tout se passe comme si la sexualité de Hannah ne concernait pas l'État portugais ni, par conséquent, ses citoyens. Cependant, sensible à l'hostilité de l'employé de l'hôtel, elle ressent sur son corps le poids de ce contrôle social sur le corps féminin. Tout comme pour Maria Paula, la belle-sœur de Sousa, l'eau qui pourrait être associée à la jouissance sexuelle représente ici, à travers l'image des larmes, l'éclatement d'un corps réprimé avide de liberté. La sexualité de la femme comporterait donc un facteur social très évident. En ce sens, S. de Beauvoir accuse Freud de ne pas avoir pris en compte l'enjeu social dans son analyse de la sexualité féminine : « La souveraineté du père est un fait d'ordre social : et Freud a échoué à

[675] *Vd.* opinion de Salazar à propos des femmes étrangères dans l'entretien à António Ferro, p. 326.
[676] Ilse Losa, *À Flor do Tempo, op. cit.*, p. 17. Tpn.
[677] Michel Foucault, *L'histoire de la sexualité I. La volonté de savoir, op. cit.*, p. 37.

en rendre compte »[678].

Le discours de la société patriarcale contamine également la mentalité des femmes qui deviennent à leur tour disséminatrices de l'idéal d'un corps sous surveillance, comme c'est le cas de Dona Branca, mère de Teresa et propriétaire de la pension de famille où Josef réside. Cette femme qui a abandonné un mari tyrannique, ayant plusieurs hommes (*seus protetores*) jusqu'à ce qu'elle trouve un compagnon stable, Severino, conserve une mentalité façonnée par le moule de la société patriarcale salazariste : *Só uma coisa não consentia: eu tinha de ir dormir numa outra casa. Que o noivo dormisse debaixo do mesmo tecto que a noiva considerava inadmissível.* (*CE,* p. 159). Nous pouvons constater ici une scission entre l'espace dévolu à la femme et l'espace dévolu à l'homme marquée symboliquement par ce rituel à la veille du mariage. En effet, la maison, comme le corps même de la femme, peut être interprété comme une prison symbolique. L'idée d'un corps qui ne peut pas déborder ses limites à travers la jouissance sexuelle trouve son écho dans l'interdiction de s'exprimer dans l'espace public, d'aller à la rencontre de l'autre. En ce sens, H. Dufrénois et C. Miquel parlent de la jouissance érotique comme d'une ouverture sans scission : « la jouissance ouvre une brèche dans le monde fermé des corps individuels (...) Dans la jouissance le corps perd ses bornes et contours figés. Il cesse de renfermer une identité close sur elle-même »[679]. Refusant la jouissance de la femme au-delà de l'institution du mariage, la société patriarcale maintient la logique binaire du genre, la hiérarchie sociale entre l'homme et la femme, d'où l'image du dehors et du dedans, de la rue et de la maison, du pays et de l'ailleurs, représentations d'un monde scindé.

[678] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. I, Les faits et les mythes, op. cit.*, p. 85.
[679] Huguette Dufrénois et Christian Miquel, *La Philosophie de l'exil, op. cit.*, p. 56.

II. B. 4 – L'enfance : pari sur l'avenir et pédagogie de l'altérité

Les textes de Ilse Losa interprètent la question de la maternité comme une possibilité de changement social à travers l'éducation de l'enfant. Contrairement à S. de Beauvoir et Luce Irigaray, parmi d'autres féministes, elle ne considère pas la maternité comme un instrument de contrôle de la société patriarcale sur le corps féminin[680]. Ceci ne veut absolument pas dire que la maternité soit imposée aux femmes comme destin biologique. En critiquant la pensée de S. de Beauvoir et de L. Irigaray, J. Butler s'oppose à

> la théorie de l'incorporation qui marque l'analyse de Beauvoir (...) clairement limitée par le fait qu'elle reproduit (...) la distinction cartésienne entre la liberté et le corps (...) Beauvoir maintient le dualisme corps/ esprit (...) elle soutient ouvertement que le corps féminin est marqué dans le discours masculiniste, moyennant quoi le corps masculin, assimilé à l'universel reste non marqué. Irigaray dirait que le marqueur et le marqué sont maintenus à l'intérieur d'un mode masculiniste de signification dans lequel le corps féminin est pour ainsi dire « démarqué » du domaine du signifiable.[681]

Valorisant la maternité en tant qu'unité indissociable entre corps et désir personnel visant à la construction d'une société plus éthique, Ilse Losa échappe à la dichotomie entre chair et esprit présente dans la pensée de S. de Beauvoir. D'ailleurs, elle ne pense pas, comme L. Irigaray, que « la maternité supplée aux carences d'une sexualité féminine refoulée », marquée phalliquement par la figure du mari[682]. D'après J. Butler, ces discours féministes finissent par reproduire le binarisme de genre à la base de la société patriarcale. En outre, toujours selon cette philosophe, ils créent une catégorie essentialiste et réductrice de femme. En ce sens,

[680] L'importance de la maternité pour Ilse Losa peut être observée également par le choix des pièces de théâtre brechtiennes qu'elle traduit en portugais où la figure de la mère a un rôle charnière : *Der Gute Mensch von Sezuan, Mutter Courage un ihre Kinder* (en portugais *A Boa Alma de Sé-Chuão* et *Ti Coragem e os seus Filhos*, publiées dans l'ouvrage Bertolt Brecht, *Teatro I*, Lisboa, Portugália, 1962) et *Der Kaukasische Kreidekreis* (en portugais *O Círculo de Giz Caucasiano*, publiée dans Bertolt Brecht, *Teatro II*, Lisboa, Portugália, 1963). (*cf.* Ana Isabel Marques, *As Traduções de Ilse Losa no Período do Estado Novo: Mediação Cultural e Projecção Identitária*, *op. cit.*, p. 24).
[681] Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit*., p. 76-78.
[682] Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 27.

même si la théorie de S. de Beauvoir et celle de L. Irigaray fournit des idées précieuses pour l'analyse des textes de Ilse Losa dénonçant la coercition dans le modèle féminin salazariste, la pensée anti-dichotomique de J. Butler est en lien avec l'œuvre de Ilse Losa également en ce qui concerne la question de la maternité.

Dans un article publié en commémoration aux 40 ans de carrière littéraire de Ilse Losa, Óscar Lopes affirme que l'écrivain a apporté à la fiction portugaise pour les adultes « quelque chose de séculairement ou millénairement humain » et, qu'en même temps, « elle est devenue une référence obligatoire dans notre littérature pour enfants si pauvre en traditions »[683]. Il explique encore que les enfants « nous font sentir qu'il y a toujours un autre cycle à recommencer après le nôtre. Peut-être intérieur au nôtre »[684]. Ilse Losa semble chercher chez l'enfant cette réconciliation avec un passé lointain où le sacré est toujours présent. En ce sens, l'enfance n'est pas tout simplement une étape chronologique dans la vie de l'être humain, mais un état d'âme, comme l'écrit Óscar Lopes.

Lorsque Ilse Losa nous présente la société scindée par la dichotomie masculin-féminin, c'est dans l'image de l'enfant qu'elle cherche la réconciliation possible. Tout comme Samuel Rawet, elle nous montre l'enfant comme un être traumatisé par la société, mais capable cependant de lui apprendre à vivre différemment. L'enfance porte donc dans l'œuvre de la Portugaise une image très valorisante, érigée à un niveau d'importance équivalent ou voire encore supérieur à celui des adultes, comme nous pouvons le constater dans le conte « *O Colar Vermelho* » (*AC*, 1955) :

> *O pai era desses homens que nunca conseguem passar de empregado a patrão e se consomem à espera de um aumento de ordenado. A mãe, nova e bonita, tinha os olhos negros num rosto branco e apreciava, de preferência, tudo o que lhe realçasse a formosura.*
>
> *O menino, tal como há muitos por toda a parte, tinha fome de amor, desejos que*

[683] Óscar Lopes, « Ilse », *in Letras & Letras*, Porto, nº 6, 1/5/88, p. 11. Tpn.
[684] *Idem.*

ardem, sonhos que nunca deixam de ser sonhos. (*CD*, p. 57)

Dans cette famille représentée par les deux stéréotypes de l'homme et de la femme associés au pouvoir économique et à la beauté, l'enfant se situe comme un être marginal. Ce cadre familial n'est pas exclusif au clan représenté dans le texte, mais dénonce un problème généralisé de négligence de l'enfant. Reprenant la pensée de Óscar Lopes, tandis que les adultes cherchent l'extériorité dans leurs rapports au monde, c'est dans la figure de l'enfant que nous pouvons trouver l'intériorité de l'être humain. Dans le passage suivant, nous pouvons observer cette séparation entre l'univers des enfants, tourné vers l'intérieur, et celui des adultes, tourné vers l'extérieur :

- Sempre me compras o colar vermelho? Diz tão bem com o meu vestido novo. (...)

- Por favor, não insistas! Bem sabes que não to posso dar. (...)

- Alfredo! – exclamou a mãe – o que fizeste ao teu fato? Como te atreves a vir nessa figura para a mesa?

(...) A mãe não ouviu as palavras de amor que essas mãos, cobertas de tinta, lhe segredavam.

E agora as dela, brancas e indiferentes, desembrulhavam um colar de bolotas pintadas de vermelho, enfiadas num pobre fio de elástico. Uma gargalhada. (...)

Lágrimas tão pesadas que, com muito custo, as reprimiu até chegar ao quarto, onde as chorou no regaço escuro da noite. (*CD*, p. 59)

Témoin de la dispute, l'enfant a une fonction réconciliatrice. Cependant, il interprète le problème et essaie de le résoudre de façon symbolique et personnelle, tandis que sa mère l'interprète de façon réelle et sociale, car l'objet désiré lui permettrait de remplir son rôle social de femme. En ce sens, Françoise Dolto écrit : « l'enfant ne sait pas qu'il est un enfant, il est un reflet de la personne dont il est interlocuteur. Il s'imagine dans une activité qui le valorise tout le temps et qui soutient son allant-devenant grand. »[685]. Nous pouvons voir ici

[685] Françoise Dolto, *Tout est langage*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 43.

que la pensée de Ilse Losa rejoint celle de la psychanalyste F. Dolto à propos de l'importance de la relation entre l'enfant et l'adulte à travers l'interaction communicative : parler et écouter. Les théories de F. Dolto étaient en vogue dans les années 50, car la psychanalyste présente des études innovatrices sur la souffrance des enfants et leur rapport avec la mère, affirmant sa pensée dans un milieu dominé par des hommes[686]. Dans le texte de Ilse Losa, lorsque la mère n'écoute pas les mots d'amour de son enfant, elle le blesse psychiquement ; c'est-à-dire qu'elle provoque un traumatisme qui peut constituer un épisode ponctuel aussi bien que chronique. Il nous semble très important de signaler le fait que l'attitude de la mère s'insère dans un contexte social qui explique son comportement. En effet, le rapport entre l'enfant et sa mère est le symptôme d'un malaise social où la femme n'a pas droit au rêve, obligée de remplir un rôle social imposé.

La dernière phrase du texte relie l'enfant à la nuit, période où le pragmatisme social cède la place à la rêverie personnelle. L'image de l'enfant s'associe ainsi à celle du subconscient. C'est pourquoi, dans le conte « *Gabriela* », l'amie-fantôme de la narratrice affirme : *As crianças não são frutos dos nossos gostos, mas de nossas inquietações* (*CD*, p. 254). Tout au long de l'œuvre de l'écrivain, le bonheur perdu, le désir d'ailleurs et l'esprit de fantaisie renvoient à la période de l'enfance. Comme nous l'avons vu, l'enfant porte en soi une temporalité sacrée qui s'oppose de façon radicale au temps de l'histoire des hommes où s'insère l'événement de la Shoah.

Le conte « *Edward* » (*BA*, 1979) rend hommage à un petit garçon anglais qui a marqué l'enfance de la narratrice autodiégétique. Ce récit dialogue avec le deuxième roman de

686 (*Discours de Rome* en septembre 1953) : « Dolto prend position en rappelant l'importance des stades anal, oral et phallique dans l'organisation de la psyché. C'est une première prise de distance par rapport à Lacan et sa volonté d'imposer un sujet anhistorique et c'est aussi la seule vraie critique à son encontre à Rome (Lagache et Favez-Boutonier étant plus diplomates dans leurs remarques), reprise dans *La sexualité féminine* p.284 à propos de la parole pleine et du placenta, où ses conceptions sont très divergentes de celles de Lacan. ». Jacques Sedat, « L'apport de Françoise Dolto à la théorie de la sexualité féminine sur les plans clinique, théorique et politique de la psychanalyse », *in* Sophie de Mijolla-Mellor (dir.), *Les femmes dans l'histoire de la psychanalyse*, Paris, L'Esprit du temps, 1999, p. 89.

l'écrivain, *Rio sem Ponte* (1952)[687], où ce personnage apparaît pour la première fois[688]. Ana Isabel Marques affirme que « *Rio sem Ponte* contient des motifs, des paysages, des figures et des situations inspirés (...) des expériences personnelles de l'écrivain. (...) Le fait que *Rio sem Ponte* raconte l'expérience d'une jeune fille allemande qui travaille au pair en Angleterre nous renvoie immédiatement à la vie de l'auteur qui, dans sa jeunesse, a vécu une situation analogue »[689]. Dans le conte, la narratrice anonyme retourne deux fois de suite à Morley Road dans la ville de Twickenham où Jutta Berner, la narratrice de *Rio sem Ponte*, avait vécu dans sa jeunesse. Avec la même persistance, elle demande des nouvelles de Edward, le garçon le plus âgé dont elle s'occupait. Mais aucun des nouveaux habitants de la maison ne connait cet enfant ; juste son petit frère, Miguel. Ceci renforce l'intuition qu'elle avait déjà à propos du mépris de la famille envers Edward : *Enfim, Edward e eu vivíamos à margem naquela casa onde a dona se preocupava, de preferência, consigo própria, e o dono com a sua carreira profissional.* (*CD,* p. 231). Nous pouvons voir de nouveau le sentiment d'exclusion de l'enfant au sein d'un couple préoccupé de sa performativité sociale. Dans le regard de la narratrice, Edward est pourtant le seul membre de la famille qui s'exprime de façon authentique : *E, no entanto, Edward era a única criatura em Twickenham a quem me sentia ligada. Edward, selvagem, sádico, proporcionava-me momentos inesquecíveis.* (*CD,* p. 231). Nous voyons ici la description de Edward associée au concept du « devenir animal » de G. Delleuze et F. Guattari :

> Devenir animal, c'est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre à un *continuum* d'intensités qui

[687] Ilse Losa, *Rio sem Ponte*, Lisboa, Europa-América, 1952, 1ère éd./Porto, Edições Afrontamento, 1988, 3e éd..
[688] Dans une lettre à Ilse Losa du 31/10/1951, Mário Dionísio affirme que, dans *Rio sem Ponte* (1952), Ilse Losa arrive à individualiser et humaniser les personnages, caractéristiques essentiels d'un bon roman. Elle réussit d'ailleurs à attendrir les lecteurs : *Este invejável poder de distinguir as personagens, de criar pessoas que vêm enriquecer a nossa vida bastaria para assegurar as suas qualidades como ficcionista. Juntemos a isto o modo como sabe provocar a emoção do leitor*. (voir l'annexe V, p. XIX)
[689] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa*, *op. cit.*, p. 94. Tpn.

> ne valent plus que pour elles-mêmes, trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non-formée, des flux déterritorialisés, des signes asignifiants[690].

Tout au long de l'œuvre de Ilse Losa, l'enfant, tout comme l'animal, possèdent un comportement sensoriel et impulsif qui s'oppose à la conduite excessivement réfléchie et peu affectueuse des adultes. C'est pourquoi le même surnom, « la créature », employé dans un sens très valorisant, est utilisé pour se référer au chien Sinbad[691] dans le conte « *Sinbad ou a Criatura* », publié pour la première fois dans le même ouvrage. Si Edward est affectueusement animalisé, Sinbad est tendrement personnifié : *um dia vi Sinbad e Sinbad viu-me a mim. (...) Apenas Sinbad e eu, os pólos do mundo. (...) atravessou a rua, parou diante de mim, numa entrega espontânea* (*CD*, 212). Edward et Sinbad font partie d'un passé idyllique où le sujet faisait l'expérience du « devenir animal ». Pour Samuel Rawet, l'enfant possède une sexualité plus expansive que l'adulte, utilisant toutes les zones érogènes de son corps de façon intense et désorganisée. Chez Ilse Losa, il a une potentialité sensorielle similaire. Cependant, celle-ci voit cette sensibilité sous un prisme affectif et non sexuel. Pour les deux écrivains, l'enfant est la cible des traumatismes causés par le malaise social des adultes ; mais l'œuvre de Ilse Losa nous transmet un message d'espoir centré sur la communication entre l'adulte et l'enfant.

C'est une véritable pédagogie de l'altérité que Ilse Losa prône aussi bien dans son œuvre écrite pour les enfants que dans celle adressée à un public adulte. En ce sens, António Torrado affirme que l'écrivain a un talent spécial pour aborder des sujets difficiles à expliquer aux enfants, parlant des problèmes et des doutes des êtres humains où « les petits et les grands martyres nous glorifient toujours »[692]. Le conte « *O Senhor Leopardo* » (*AC*, 1955) illustre

[690] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 24.
[691] Sur l'épisode de la vie de Ilse Losa qui semble avoir inspiré ce conte, regarder l'entretien avec Alexandra Losa, dans l'annexe I, p. III.
[692] António Torrado, « Literatura sem Vocativos », Lisboa, *Jornal de Letras*, 6/8/1991, p. 10. Tpn.

très bien cet idéal de l'auteur parce que le récit présente deux personnages, un homme mûr, Senhor Leopardo, et un petit garçon, Mário, le narrateur autodiégétique, qui construisent une relation d'amitié basée sur un échange mutuel de connaissances culturelles et d'impressions sur la vie :

> - *Quem me dera, ao menos uma vez só, os montes da Suíca!*
> - *Que têm de especial esses montes, Sr. Leopardo?*
> - *São de uma altura inconcebível (...) têm pontas como as agulhas das catedrais góticas (...) têm neve todo o ano e nas encostas há aldeiazinhas tão asseadas, tão lindas como brinquedos de meninos ricos.*
> - *Para que lado fica essa terra? (Já me tinha esquecido do nome.)*
> - *A Suíça, Mário, a Suíça! Fica para além da Espanha e da França.*
> - *Ena!*
> - *Como vês é longe e quem ganha pouco dinheiro nunca lá pode ir.*
> - *Ver os montes da Suíça é o seu maior desejo, Sr. Leopardo?*
> - *O maior, maior, talvez não seja...*
> - *Então qual é?*
>
> *Vi-lhe nos olhos tamanha angústia que tive vontade de lhe afagar o rosto pontiagudo, num gesto de consolo e de encorajamento. (CD,* p. 96)

La croissance intérieure est ici mutuelle, car Mário et le Senhor Leopardo s'enrichissent avec la complexité des interrogations et l'impossibilité de trouver des réponses satisfaisantes pour comprendre l'écart entre les désirs humains et la réalité. Si les Alpes suisses en tant que métaphore d'un énorme rêve ne peuvent pas être atteintes à cause de raisons financières concrètes, à l'intérieur du personnage se cachent des rêves encore plus difficiles à représenter et à réaliser. À travers ce jeu de parole et de silence, Mário peut comprendre la complexité du monde extérieur ainsi que celle liée aux frustrations de l'âme. F. Dolto, reprenant la théorie lacanienne du stade du miroir, explique l'importance de l'altérité de l'adulte pour la construction de l'identité de l'enfant :

> Heureusement, le miroir ne fait pas des Narcisses auto-mutilants ou totalement mutilants de leur propre vie, comme dans l'histoire de Narcisse. Mais ce serait le cas si personne ne répondait, si on ne faisait que faire écho à ce que dit l'enfant, au lieu de lui donner une rencontre physique valable pour son psychisme, une rencontre de quelqu'un d'autre qui respect son être, qui montre un désir différent, et qui le lui signifie.[693]

Si, pour Lacan, l'autre qui tient le miroir pour que l'enfant se regarde, impose l'autorité sociale répressive, pour F. Dolto il peut imposer également l'affectivité constructive. Face à la présence signifiante de la rencontre avec Senhor Leopardo, Mário lui répond avec son affectivité. Il est conscient de leur façon différente de concevoir le monde ; mais il est capable de voir la béance de cette différence : *Os nossos modos de ver e de sentir nem sempre coincidiam, mais isso não nos impedia de sermos amigos a valer* (*CD*, p. 97). Ainsi, les deux amis grandissent intérieurement ensemble, partageant leurs joies et leurs souffrances. Lorsque Senhor Leopaldo connaît Emma dos Correios et se marie avec elle, le garçon se sent naturellement abandonné. Mais un abandon plus grand viendra ensuite, lorsque cette femme et le bébé du couple meurent au moment de l'accouchement et que Senhor Leopardo décide de quitter la ville. Malgré la frustration de cette séparation, le récit finit sur la voix de Mário, adulte, ressentant toujours la présence de cet ami dans sa vie : *Nunca mais voltei a vê-lo. (...) Mas a sua história faz parte de mim como uma lágrima faz parte da vida* (CD, p. 104).

Ainsi, nous pouvons constater chez Ilse Losa l'importance de l'expérience de la douleur pour la croissance personnelle des êtres humains et du dialogue ouvert entre adultes et enfants. Comme dans les autres contes que nous avons analysés, la séparation entre les personnages complices n'est jamais définitive, se perpétuant grâce à l'exercice de mémoire. En outre, la différence d'âge et la diversité de pensée ne sont pas un obstacle à l'entente mutuelle. Tout comme pour le paradigme de genre, la tendance chez Ilse Losa est de mettre en valeur la liberté humaine au détriment des mécanismes de classification sociale.

[693] Françoise Dolto, *Tout est langage*, *op. cit.*, p. 46.

II. B. 5 – *Sob Céus Estranhos* : hybridité et altérité

Si Samuel Rawet présente des personnages efféminés, travestis, ou des êtres fantastiques qui portent dans leur corps la marque de leur hybridité, Ilse Losa représente toujours l'hybridité sans transmutation du corps. H. Bhabha parle de « la double vision du migrant »[694] à propos de l'œuvre de Salman Rushdie. Dans le roman *Sob Céus Estranhos* (1962), Josef Berger, juif allemand, se met à la place des femmes portugaises de façon si fusionnelle que nous pouvons constater l'existence d'une double vision genrée et culturelle qui crée un troisième espace intermédiaire entre les pôles de ces deux paradigmes dichotomiques. En ce sens, H. Bhabha explique que

> les « limites » épistémologiques des idées ethnocentriques sont aussi les frontières énonciatives de toute une gamme d'autres histoires et d'autres voix dissonantes, voire dissidentes – les femmes, les colonisés, les groupes minoritaires, les porteurs de sexualités sous surveillance.[695]

Grâce à la béance de son expérience d'exil, Josef Berger devient le porte-parole des femmes portugaises, se situant dans la limite épistémologique du modèle ethnocentrique de genre prôné par la société salazariste. En effet, à travers la métaphore de la salle d'attente de l'hôpital analysée précédemment[696], ce personnage simule l'expérience de sa femme, Teresa, créant un espace intermédiaire où les sentiments d'angoisse, d'espoir et d'impuissance des femmes portugaises se joignent à ses propres sentiments d'exilé juif allemand :

> *Enfiou-se pela porta. José enterrou a mão nos bolsos. (...) Depois respirou fundo e bateu (...) Simulando bom humor e despreocupação encaminhou-se, de passo*

[694] *Vd.* « la double vision du migrant » de Homi Bhabha, p. 344.
[695] Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*. *Une théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 34.
[696] *Vd*. image de la salle d'attente de l'hôpital dans le roman *Sob Céus* Estranhos (1962), p. 149.

desembaraçado, para junto da cama branca de ferro esmaltado. (...) Dona Marcelina, a parteira, empurrou-o para o lado.

- O senhor é melhor sair daqui (...) Viu-se outra vez na saleta sem porta.

(*CE*, p. 9)

Dans cet univers mystérieux de la maternité, Josef est soumis à la loi des femmes. Complice impuissant de Teresa, c'est dans la salle d'attente qu'il se prépare à accoucher de ses souvenirs. Deux femmes jalonnent son parcours d'exil : Hannah, en Allemagne, et Teresa, au Portugal. Ces deux femmes se confondent avec les image de chaque pays :

Eu amava Hannah com o desespero de quem sabe que não é correspondido. (...) A sua pureza era inviolável, e estava para além de todos os princípios e prescrições (...) Mas, ao tomar Teresa nos braços esqueço-me de tudo (...) O corpo dela, desabrochado, liberta-me e enfeitiça-me como me libertava e enfeitiçava outrora o vasto prado florido que se estendia entre a casa paterna e o bosque (...) e onde o mundo me pertencia e eu era rei. (*CE*, p. 154)

Nous pouvons voir ici que Hannah fait référence à la « communauté imaginée »[697], d'après le concept de B. Anderson, représentant un modèle idéal qui ne peut jamais être atteint ; tandis que Teresa incarne la terre-mère, celle qui accueille Josef dans son ventre en lui faisant éprouver la même sensation de protection et de liberté que dans son enfance. Le corps de Teresa personnifie donc le pays d'asile. C'est pourquoi Josef, à partir de l'intensité de cette expérience avec ce corps, s'intéresse à toutes les femmes de ce pays. C'est à travers un regard à la fois de l'intérieur et de l'extérieur que ce personnage essaye d'analyser leur condition sociale :

Também não gostava dos paninhos de renda que as mulheres faziam para matar o tempo. Mas quem tinha a coragem de fazer ver a D. Branca que não devia oferecer prendas de mau gosto? A mulher a dias também fizera das suas: uma série de livros de

[697] *Vd.* concept de « communauté imaginée » de Benedict Anderson, p. 176.

> *pernas para o ar! O que sentirá um analfabeto ao limpar uma estante de livros? Pena por um mundo dentro do mundo lhe estar vedado, como acontece com os cegos?*
>
> (*CE*, p. 21)

La bibliothèque de la maison de Josef fonctionne comme un observatoire du comportement des femmes portugaises privées d'accès à la culture. Si l'image de D. Branca nous renvoie à la figure mythique de la Pénélope d'Ulysse dans la passivité de son activité de couturière, celle de la femme de ménage nous fait penser au mythe de la caverne de Platon avec l'image d'un monde parallèle où les hommes, aveugles à la lumière, se contentent d'un monde d'ombres. En ce sens, leur temps (*matar o tempo*) comme leur espace (*mundo vedado*) les éloignent de la société des hommes. Ceci nous renvoie à l'image du grenier travaillée par Virginia Woolf[698] :

> *Abrira o livro no sítio onde pusera a marca e leu: "Como uma freira que se refugia ou uma criança que sobe uma torre, subiu as escadas, deteve-se na janela, entrou no quarto de banho. Viu o pavimento verde e uma torneira a gotejar. Era o vazio perto do centro da vida: um sótão...", Virginia Woolf.* (*CE*, p. 21)

L'image du grenier, « signe de l'ascension vers la plus tranquille solitude »[699], comme l'écrit G. Bachelard, est le symbole de la clôture féminine qui tantôt opprime la femme, tantôt lui offre le privilège d'une rencontre plus profonde avec soi-même. En ce sens, la salle d'attente de l'hôpital où Josef accouche de ses souvenirs se rapproche du chronotope du grenier. Nous pensons que la mention à Virginia Woolf ne fait pas ici allusion à un style d'écriture proprement féminine. Mais il s'agit plutôt de la réalité de l'oppression de la femme qui lui interdit le dehors, ce qui l'oblige à se tourner vers le dedans pour s'évader de sa clôture. En ce sens, B. Didier, dans la préface de son livre *L'écriture-femme*, parle du piège de « catonner l'écriture féminine dans l'intimité et dans l'intimisme (...) On peut se demander s'il n'y a pas

[698] *Cf.* Virginia Woolf, *Mrs. Dolloway*, Porto Alegre, L&PM Editores, 2012.
[699] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 41.

eu un phénomène de société (...) qui a consisté à exclure les femmes des genres littéraires qui supposaient un contact direct avec le public : le pamphlet, le théâtre »[700]. Dans la pension des Sousa, Josef éprouve lui aussi l'expérience de l'enfermement et de l'exclusion sociale dont parle V. Woolf : *Era como se não lhes pertencesse e fosse alheio ao que se passava: via-me sentado na alcova dos Sousas, em cima da cama, a cabeça metida a soluçar: que vim eu cá a fazer?* (*CE*, p. 162). G. Bachelard écrit que « les valeurs d'intimité de la chambre sont absorbantes »[701], ce qui nous permet d'associer le chagrin de Josef dans sa condition d'exilé à celui des femmes dans cette société en nous mettant nous aussi, comme lecteur, à leur place.

Toujours complice des femmes de ce pays, il ne comprend pas pourquoi les sages-femmes refusent de partager avec lui le secret féminin de l'accouchement de Teresa : *Activas e solícitas as mulheres tratavam de abrilhantar filho e mãe. Lia-se-lhes a satisfação nos rostos. Dir-se-iam se uniam numa espécie de orgulho de classe. Qual era o seu papel? E por que é que o classificavam de desajeitado?* (*CE,* p. 181). Nous pouvons voir ici de nouveau l'image d'un « continuum lesbien »[702], dans les termes d'A. Riche, auquel Josef revendique sa participation. A. Riche affirme en effet que « l'identification-aux-femmes est une source d'énergie, une fontaine potentielle de pouvoir féminin, qui est violemment stoppée et gaspillée sous le règne de l'institution hétérosexuelle »[703]. Josef, personnage masculin, reconnait cet enjeu « d'identification-aux-femmes », s'associant à elles dans l'espoir de briser les paradigmes non seulement sexuels, mais plus profondément de genre. C'est pourquoi, à travers le contact affectif avec le corps de Teresa, il se sent proche de toutes les femmes de son pays et, métonymiquement, de cette terre d'asile :

> *O cabelo muito negro, solto, sobre o travesseiro branco, roçando pela minha cara, o corpo moreno, quente de sono, encostado ao meu. E sinto-me como alguém que*

[700] Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, *op. cit.*, p. 9.
[701] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 32.
[702] *Vd.* concept de « continuum lesbien » d'Adrienne Rich, p. 321.
[703] Adrienne Rich, *La contrainte à l'hétérosexualité, op. cit.*, p. 97.

> *volta duma longa viagem solitária para se saber de novo acolhido, amparado. (...) E como interpretar o mistério que solicita os corpos um para o outro e de tal maneira que as almas também comungam? (...) mas nada disso exclui as horas em que me sinto tomado por desejos que não falo a Teresa. Acontece quando a vida em público, decorrendo sem a presença de mulheres, me simboliza atraso, enfado, falta de espírito e de graça* (*CE*, p. 164)

M. Collot affirme que l'émotion ne peut prendre forme « qu'en investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots »[704]. Le corps du pays et le corps de Teresa se mettent en résonnance dans l'espace littéraire pour matérialiser l'émotion du sentiment de protection que Josef éprouve. Les cheveux noirs et la peau mate de Teresa se confondent avec sa terre ensoleillée dont l'exubérance est pourtant réduite à cause de l'absence des femmes de l'espace public. À travers le corps de Teresa, Josef se connecte à toutes ses compatriotes opprimées dans une même synergie. Comme l'écrit M. Collot, « l'affectivité n'est donc pas un univers subjectif clos sur lui-même, mais une manière de vivre le monde. »[705]. L'amour de Josef pour Teresa signifie donc son installation dans le monde qui l'entoure et, par conséquent, une liaison également affective avec ce monde. Il n'existe donc de clivage entre le subjectif et l'objectif ; le dehors et le dedans communiquent, corps et émotion participant d'un même ensemble. De même, il n'existe pas de relation causale entre sexe physique et âme genrée ; à travers l'affectivité, les frontières se brisent dans un dédoublement d'âmes proprement camonien offert par le contact des corps, dans une relation d'intériorité avec le monde qui dépasse toute construction sociale. Josef peut être vu comme un être hybride dont le corps d'homme porte une âme de femme dans une identification profonde avec l'altérité féminine et avec cette terre étrangère si en retard en matière de droit des femmes par rapport à l'Allemagne nazie.

Cette hybridité est marquée dans le corps du texte par la présence d'une voix narrative

[704] Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, PU, 1997, p. 3.
[705] *Ibid..*, p. 20.

tantôt à la première, tantôt à la troisième personne. Le premier et le dernier chapitre du roman, associés au moment de l'accouchement de Teresa, présentent un narrateur hétérodiégétique, tandis que tous les autres chapitres, associés au temps passé des souvenirs du héros, présentent Josef en tant que narrateur autodiégétique. Nous pouvons donc voir ici l'existence des deux modalités d'énonciation classées par Philippe Lejeune dans la catégorie du roman autobiographique :

> J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lequel le lecteur peut avoir des raisons pour soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que de récits « impersonnels » (personnages désignés à la troisième personne).[706]

La présence du discours indirect libre et du monologue rapporté dans les chapitres marqués par un narrateur hétérodiégétique renforce l'idée de l'esprit hybride du personnage principal : Josef est soi-même et un autre, l'homme allemand qui a échappé aux Nazis et le refugié isolé et mal compris en terre d'accueil dont le silence se rapproche de celui des femmes portugaises opprimées qui portent l'espoir de l'avenir dans leur ventre. Ceci nous renvoie à l'idée de dépliement que E. Lourenço associe à la culture portugaise : « notre culture n'est pas la seule où le sujet *masculin* a porté de façon si ostentoire le délicieux fardeau féminin sans se rendre compte qu'il se transportait lui-même. Mais nous pouvons penser à la constance et à la facilité que notre culture a de réitérer son travesti doublement *original* »[707]. Pour soutenir sa thèse, le penseur portugais prend comme exemple les chansons d'ami et les vers de Camões qui parlent d'une âme amante masculine qui porte en soi la partie désirée. En ce sens, lorsque Josef, avec sa propre voix ou avec une voix extérieure qui lui cède constamment la parole, raconte son

[706] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 25.
[707] Eduardo Lourenço, *As Mulheres, a Identidade Cultural e a Defesa Nacional*, Lisboa, Edição da Comissão da Condição Feminina, 1989, p. 27. Tpn.

parcours d'exil ; il porte en lui le fardeau de Teresa et de toutes les femmes de son pays. E. Lourenço affirme encore que, dans « leur silence les femmes emprisonnent de quelque façon la masculinité du masculin »[708]. Nous pouvons en déduire que le dédoublement de l'âme de Josef en celle de Teresa signale effectivement la quête d'une demeure affective qui, tout en libérant la parole féminine étouffée, installe le sujet masculin dans la terre d'accueil. Ce n'est donc qu'à travers un processus d'hybridité que le corps peut éprouver la béance de l'exil.

Dans notre troisième sous-partie, nous ferons une analyse comparative des deux auteurs en mettant en évidence l'importance de la représentation du corps des personnages et de leur interaction avec d'autres corps dans l'enjeu de construction de l'identité personnelle.

[708] *Ibid.*, p. 31. Tpn.

II. C – Le corps et ses images

Se basant sur la théorie lacanienne du stade du miroir et son interprétation proposée par F. Dolto, Juan-David Nasio affirme que l'identité passe par un rapport au corps qui est toujours constitué d'un corps réel, « matière vivante où naît l'excitation suivie de sa réponse », et de « l'image mentale du corps », car « toute sensation perçue imprime inévitablement son image »[709]. Néanmoins, poursuit ce penseur, « pour qu'un événement sensoriel soit représenté et vécu, encore faut-il qu'il soit relié à la présence intériorisée d'autrui »[710]. Dans les textes analysés dans cette deuxième partie, nous avons pu constater que la présence d'autrui, représenté par la société, joue un rôle charnière. Les personnages rawetiens, comme ceux de Ilse Losa, possèdent une image mentale scindée entre le corps ressenti et le regard d'autrui. Si, chez Samuel Rawet, ce clivage des personnages homosexuels est insurmontable, les poussant à la destruction du corps ressenti en faveur de l'image socialement imposée, les personnages et les narrateurs de Ilse Losa tentent de surmonter ce clivage à travers la valorisation des ressentis au détriment de l'image socialement imposée. En ce sens, J. Nasio affirme :

> il n'y a pas de moi pur ; le moi résulte toujours de l'interprétation toute personnelle et affective de ce que nous sentons et de ce que nous voyons de notre corps. Interprétation toute personnelle et affective, dis-je, parce que les images de notre corps, qu'elles soient celles de nos ressentis ou celles de notre apparence, sont des images nourries dans l'amour ou dans la haine que nous avons de nous-même.[711]

Ainsi, le moi des personnages rawetiens est très souvent constitué d'une image nourrie dans la haine de soi à cause de la soumission des ressentis à l'apparence. Ils sont des victimes de la

[709] Juan-David Nasio, *Mon corps et ses images*, Paris, Éditions Payot et Rivage, 2013, p. 8-9.
[710] *Ibid.*, p. 11.
[711] *Ibid..*, p. 81.

performativité du genre dans la mesure où ils se voient comme des copies ratées d'un original qui « n'est rien d'autre qu'une parodie de l'*idée* de nature et d'original », comme l'écrit J. Butler[712]. L'accent mis sur la performativité du genre chez Samuel Rawet montre l'importance du regard d'autrui dans la vie des personnages. Lorsque ceux-ci essaient d'assumer leur ressenti, créant une performativité du genre en désaccord avec la société, nous avons pu observer des réactions d'auto-flagellation, ainsi que d'attaque à leurs partenaires. C'est un corps morcelé que nous voyons, reclus dans sa condition antinaturelle, conscient de sa propre monstruosité. Mais cette image mentale du corps chez les personnages rawetiens est également le reflet de l'image d'un corps social vicieux. Construisant des corps haineux générés par un corps haineux, Samuel Rawet nous offre donc un portrait de la société vicieuse à travers ses *frankensteins*.

Tout comme ceux de Samuel Rawet, les personnages de Ilse Losa sont des victimes du regard social qui impose la prédominance de l'apparence sur les ressentis. Ceci est d'autant plus fort dans le cas des régimes fascistes, aussi bien allemand que portugais. Néanmoins, nous avons chez l'écrivain portugais de façon très récurrente la résistance à ce regard social oppresseur à travers la valorisation de l'écoute, en dépit du regard. Les narrateurs et les personnages sont attentifs à la parole d'autrui qui transmet des sensations corporelles et affectives liées à une mémoire partagée, à des ressentis communs. L'image mentale de leur corps est donc finalement marquée du sceau de la plénitude, de la relation et de la beauté. Cette solidarité créée dans l'œuvre de Ilse Losa permet à ses personnages d'essayer une nouvelle performativité du genre, quoique de façon subtile. Leur corps devient donc un anti-portrait de la société vicieuse, car il sublime par le biais de l'affectivité l'image de laideur et de fadeur créée par la société.

[712] Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 107.

Nous nous proposons donc, dans cette troisième sous-partie, de faire une analyse comparative de l'œuvre des deux auteurs afin de comprendre comment l'image du corps construit un discours particulier pour représenter l'insertion de l'individu au sein de ses groupes identitaires, juif, brésilien et portugais. Pour Samuel Rawet, l'expérience des marges et de la mélancolie semble liée à la représentation d'un corps dominé par le carcan du genre et dont le contact avec d'autres corps est marqué par un conflit personnel. Le corps des personnages de Ilse Losa est également soumis au poids de leur groupe ; mais, à travers l'affectivité et le langage, ils construisent un réseau symbolique qui leur permet d'échapper à la contrainte sociale et de s'installer dans le monde. Dans notre parcours, nous observerons la construction de l'image mentale du corps à travers la métaphore oculaire ou auditive ; puis nous analyserons la représentation du corps vide et du corps plein associée à l'idée de mélancolie ou de transcendance ; ensuite, nous aborderons l'idée de solitude ou de relation établie par les rapports narcissiques et, finalement, les images de l'horreur et de la beauté représentant l'image affective du corps des individus.

II. C. 1 – Le corps : regarder et écouter

Si l'œuvre de Samuel Rawet est marquée surtout par la métaphore oculaire, celle de Ilse Losa porte le signe de l'ouïe, chacune de ces catégories d'images étant liée à un rapport de l'individu à son groupe social. Les personnages de l'auteur brésilien sont assez souvent incapables de s'auto-représenter par une image mentale du corps correspondant à leurs désirs personnels. C'est pourquoi l'œil de l'autre surveille constamment l'individu au point de l'empêcher de se construire pleinement en tant que sujet. Dans le cas des personnages de l'auteur portugais, l'ouïe renvoie constamment le sujet à un ailleurs, l'enfance où le corps trouve les plus délicieuses sensations de jouissance, ou bien le corps d'autrui où l'individu

trouve le réconfort et de la complicité nécessaires.

Même si l'image du miroir est une métaphore psychanalytique commune à l'œuvre des deux écrivains, elle ne peut être interprétée de la même façon dans l'analyse de l'œuvre de chaque auteur. Les conceptions lacanienne ou doltonienne peuvent nous fournir des clés pour comprendre les particularités de ces deux œuvres. À la différence de Lacan, F. Dolto considère le miroir comme « un objet de réflexion pas seulement du visible, mais aussi de l'audible, du sensible et de l'intentionnel »[713]. Pour cette psychanalyste, l'image reflétée dans le miroir n'est pas extérieure au moi, mais un *continuum* entre l' « image inconsciente du corps » et l'image spéculaire. Elle appelle « image inconsciente du corps » « la mémoire inconsciente des vécus de notre corps d'enfant (…) le pouvoir de faire coïncider les sensations que nous éprouvons aujourd'hui, adultes, avec celles éprouvées au tout début de notre vie »[714]. Tandis que, pour Lacan, la source de l'image spéculaire est l'apparence de notre corps, image visuelle et monomorphe, pour F. Dolto cette image est multisensorielle et polymorphe. Ces théories comparées sont essentielles pour comprendre l'image du corps chez les deux écrivains. Dans les passages suivant, nous voyons la métaphore du miroir dans la nouvelle *Abama* (1964) et le récit « *O Riso do Rato* »[715] (*QM*, 1981) de Samuel Rawet :

> *A limitação voluntária dos próprios sonhos (...) Não vê no rosto do espelho o que procura. Não é um desconhecido, é o seu próprio rosto. Identifica-se. A fronte, as sobrancelhas, o nariz, a boca, o queixo, o contorno das faces. Talvez os olhos, as pupilas. A imagem nas pupilas. Devia estar vendo o seu avesso.* (SR, *AB*, p. 445)

> *Viu-o de perfil no espelho, enquanto ensaboava as mãos, de volta do mictório. E viu seu rosto cansado, viu a própria exaustão de alguns dias nos olhos inexpressivos (...) atrás da barba no espelho, examinou-lhe melhor o perfil. Eliezer Kugelman (...). Enquanto fechava a torneira viu em fração de segundos o rosto de Eliezer.* (SR, *QM*, p.

[713] Interview de Françoise Dolto à Juan-David Nasio, *Mon corps et ses images*, *op. cit.* , p. 185. Publié également dans *L'Enfant du miroir*, Paris, Payot, 2002, p. 56-63.
[714] Juan-David Nasio, *Mon corps et ses images*, *op. cit.*, p. 38.
[715] *Vd*. analyse du conte « *O Riso do Rato* » (*QM*, 1981), p. 295.

345)

> *Não bem à sua frente, mas quase um ser sobre a sua figura, envolvendo-a, integrando-a, como se compusesse um conjunto antigo, desfeito pelo acaso ou pela necessidade. Abama. (...) Sua forma, a forma dupla do avesso da forma humana. De mãos dadas, em círculo, capotões negros e cachos de cabelo encaracolados sobre a face saltitavam eufóricos num fundo de neve e noite de medo.* (SR, *AB*, p. 447)

Nous pouvons observer, dans le premier passage, que Zacarias (*AB*, 1964) se résigne à s'identifier avec l'image de soi qu'il voit dans le miroir. Cette image spéculaire, l'inverse de l'image ressentie, est inscrite de façon si forte dans son corps (*a imagem nas pupila*) qu'il finit par l'accepter. Il s'identifie donc à une image spéculaire de son corps entièrement organisée par l'ordre social. Nous pouvons penser que le personnage accomplit la troisième étape du stade du miroir, c'est-à-dire celle qui intègre son image dans son corps propre. Néanmoins, cette image qu'il finit par accepter ne le consolide pas en tant que sujet, car il se voit encore morcelé, partagé entre son désir et l'imposition sociale. En ce sens, Lacan explique :

> Le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédiques de sa totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental.[716]

Aliéné, Zacarias se situe dans l'interstice entre la deuxième et la troisième phase du miroir, c'est-à-dire entre l'imaginaire et le symbolique. Cette aliénation ne représente donc pas une béance, mais au contraire un assujettissement radical qui pousse l'individu à construire une image mentale de son corps complètement guidée par le désir d'autrui. C'est pourquoi, même s'il semble avoir constitué un corps propre, son corps est en fait un corps morcelé, d'après la

[716] Jacques Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 97.

définition de Lacan : « Ce corps morcelé (...) se montre régulièrement dans les rêves, quand la notion d'analyse touche à un certain niveau de la désintégration agressive de l'individu. Il apparaît alors sous la forme de membres disjoints et de ces organes fixés en exoscopie »[717].

Dans le deuxième passage, tiré du récit « *O Riso do Rato* »[718] (*QM*, 1981), nous pouvons constater plus clairement cette aliénation du corps propre, relation de confusion entre soi-même et les autres. Le personnage du père voit simultanément dans le miroir sa propre image superposée à celle de Eliezer Kugelman, accusé d'avoir violé son petit frère. Ce personnage pervers semble donc faire partie de son identité personnelle. Nous pouvons en conclure que l'œuvre rawetienne associe l'aliénation de l'image du corps à l'héritage juif perçu comme traumatique, comme nous pouvons le constater dans tous ces passages. Dans le premier extrait, Zacarias, personnage brésilien vendeur d'appareils électroménagers, est en quête de son démon familial, Abama, dont le nom est une contraction des mots père et mère en hébreu[719]. Dans le deuxième passage, les deux frères agresseurs portent des noms juifs. Finalement, le troisième extrait montre que Abama et Zacarias participent de la même essence constituée de plusieurs individus soudés dans une même communauté : *capotões negros e cachos de cabelo encaracolados*. C'est Abama, incarnation symbolique de l'héritage juif, qui empêche donc le personnage de se constituer comme sujet dans un corps propre désiré. L'image mentale du corps que les personnages de Samuel Rawet nous restituent est donc marquée par le signe de l'aliénation. Le miroir n'est pas structurant pour eux, car ils n'arrivent pas à unir leur moi imaginaire à leur je symbolique ; ils restent scindés. Nous avons pu constater que l'image reflétée dans le miroir, dans tous ces passages, est une image extérieure et visuelle, ce qui aligne la pensée rawetienne sur celle de Lacan. Comme nous pourrons

[717] Jacques Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 97.
[718] *Vd*. analyse du conte « *O Riso do Rato* » (*QM*, 1981), p. 295.
[719] Selon Berta Waldman, « l'une des hypothèses les plus viables est que l'auteur ait rassemblé deux mots pour former un seul mot : ABA/IMA qui signifie respectivement père/ mère. Si on considère que les voyelles en hébreu sont sous-posées aux lettres et facultatives, IMA est écrit AMA et elle ne sera lue comme IMA que si la voyelle « i » est agrégée à la première lettre de l'alphabet ». Berta Waldman, *Entre passos e rastros*, *op. cit.*, p. 86. Tpn.

l'observer dans les passages suivant, le stade du miroir lacanien, d'où le moi scindé entre intérieur et extérieur, semble constituer également une première étape dans la vie des personnages de Ilse Losa qui arrivent, dans une deuxième étape, à s'affirment comme sujets grâce à l'« image inconsciente du corps » doltonienne :

> *Contemplou no espelho, um tanto abstrata, os seus cabelos grisalhos e os seus olhos ensombrados. (...) Ouviu o eterno "Dona Maria* das *Dores, já são horas". Respondeu com o eterno "Sim, tenho de me apressar"* (IL, *CD*, 110)

> *Suavemente o homem tomou-lhe as mãos. E ela ouviu-lhe a voz, essa voz vinda com o marulhar das árvores como a dos magníficos reis da floresta. "O teu corpo é de todos os lírios, o mais branco, o teu cabelo é ouro, os teus olhos as estrelas mais belas do firmamento"* (IL, *CD*, p. 109)

Ces deux passages sont tirés du conte « *Encantamento* » (*AC*, 1955). Le premier extrait est centré sur l'image spéculaire de Dona Maria das Dores où l'effet du temps sur le corps de ce personnage féminin nous renvoie à la pensée lacanienne scindant le moi entre image ressentie et image spéculaire. L'inexorabilité du temps qui passe est représentée par l'image de son corps dans le miroir s'accordant avec le temps chronologique, le temps profane de l'ordre social. C'est pourquoi cette image s'accompagne des phrases de la vie quotidienne qui indiquent une existence banale où le temps s'impose à l'être humain, comme nous pouvons le constater par l'emploi des expressions *já são horas* et *apressar*. En ce sens, F. Dolto parle de l'expérience du corps devant le miroir comme d'une blessure :

> C'est l'expérience du miroir seulement qui donne à l'enfant le choc de saisir que son image du corps ne suffisait pas à répondre pour les autres de son être connu d'eux (...) Cette blessure irrémédiable de l'expérience du miroir, on peut l'appeler le trou symbolique dont découle, pour nous tous, l'inadaptation de l'image du corps et du schéma corporel.[720]

[720] Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Éditions du Seuil, 1984, p. 151.

Contrairement à Lacan, F. Dolto pense que l'expérience du miroir est blessante et non pas jubilatoire. Cependant, le moi résulte toujours de l'interprétation toute personnelle et affective de ce que nous sentons et de ce que nous voyons de notre corps. En ce sens, le deuxième extrait présente l'image inconsciente du corps de Dona Maria das Dores qui porte encore l'intensité d'un passé qu'elle tient à conserver. L'image spéculaire, construite par la société, s'oppose à l'image inconsciente du corps, intériorisée par l'individu. F. Dolto explique que « l'image du corps est éminemment inconsciente (...) la synthèse vivante de nos expériences émotionnelles »[721]. En effet, les moments intenses de sa jeunesse reviennent à l'esprit de Dona Maria das Dores qui peut sentir le corps de son amant comme un corps communicatif remplissant le sien d'une volupté qui lui fait sublimer son existence quotidienne. Du toucher (*o homem tomou-lhe as mãos*), elle passe à l'écoute de sa voix dans une symbiose cinesthésique qui la renvoie à la magie sensorielle des moments de son enfance. Le temps profane de l'histoire cède donc sa place au temps sacré des souvenirs. Pour opérer cette transposition temporelle, la matière acoustique a un rôle charnière, brisant facilement les barrières spatiales. C'est finalement grâce à la voix de son amant dont les paroles sont transcrites au discours direct que cette femme se constitue en tant que corps plein érotique. Son corps se remplit donc de l'énergie de la nature, sublimant un quotidien fastidieux. F. Dolto met en relief le pouvoir de la parole pour la construction du corps : « C'est par la parole que des désirs révolus ont pu s'organiser en image du corps, que des souvenirs passés ont pu affecter des zones du schéma corporel, devenus des zones érogènes alors même que l'objet du désir n'est plus là »[722]. Nous pouvons donc observer ici que l'image spéculaire et l'image inconsciente du corps coexistent chez Maria das Dores, l'une associée au présent, l'autre au

[721] *Ibid.*, p. 22.
[722] *Ibid.*, p. 41.

passé, mais formant toutes deux un *continuum* qui définit le moi, l'image mentale ressentie et l'image spéculaire du corps vue.

Dans les textes des deux auteurs, le face-à-face peut représenter une situation similaire à celle de l'autoconfrontation devant le miroir. Néanmoins, cette expérience interpersonnelle a un pouvoir d'autant plus fort pour la construction de l'image affective de l'individu. Car l'image de soi reflétée dans le regard d'autrui brise toutes les barrières intermédiaires entre le moi et l'autre, exposant l'individu de façon radicale au jugement social :

> *Frente a frente.*
>
> *A cabeça do pai ocila (...) Olhos nos olhos. (...) Comprimem-se as pálpebras, um pouco, para logo se distenderem. Na pupila dilatada o reflexo de quem aguarda sempre. (...)*
>
> *Perturba-se com a imagem nos olhos paternos a fitá-lo com a fixidez que não se destina a ele, bala que ricocheteia. (...)*
>
> *Talvez necessite da palavra que não vem.*
>
> (SR, *DI*, p. 93-96)

> *(...) Além de mim não havia fregueses na loja. A empregada da caixa, ajoelhada diante do malão de um vendedor ambulante, remexia em roupas interiores para uso feminino. Pegando-lhe pelas alças, armou-a diante do seu corpo miúdo, ossudo, um tanto infantil, mas tão pouco atraente como a cara. A camisa de uma fealdade agravada por um descomunal encaixe de renda engomada, chegava-lhe até aos pés. (...)*
>
> *- Que tal fica bem? (...)*
>
> *Os olhos dela buscavam nos meus a concordância e então eu, atendento àquele apelo:*
>
> *- Acho que sim, que lhe fica bem. Tem uma cor optimista. (...)*
>
> *Palavras idiotas. Compreendi-o, mal as tinha pronunciado. (...)*
>
> *Gostosamente, alongou e saboreou as últimas duas sílabas, e depois de uma breve hesitação:*
>
> *- A camisa é para o meu enxoval. (...)*
>
> *- Quando é o casamento? (...)*
>
> *- Ainda não tenho noivo. (...)*
>
> *Toda expedita carregou, com o indicador, nas teclas pretas da caixa: no*

mostrador surgiram, ao ritmo das pancadinhas, os algarismos que compunham a soma da minha conta (...) e eu, observando-a naquela função, fiquei com esse sentimento de inveja que guardo do tempo em que brincar às lojinhas fazia as minhas delícias. Por isso, saudosamente, embalada no passado, quase me sobressaltei quando ela, num gesto repentino, me meteu o troco na mão, fechando-a e apertando-a de maneira tão calorosa que me fez comprimir o metal das moedas contra a carne.

- Obrigada por tudo, minha senhora. (IL, *CD*, p. 222-224)

Dans le passage de Samuel Rawet, (*DI*, 1963)[723], nous pouvons constater que, même si le regard du père est dirigé vers le fils, le père n'est pas capable de le percevoir en tant qu'individu. D'un côté, le père, ne trouvant pas chez le fils la reproduction de son image, retourne son regard vers lui-même (*bala que ricocheteia).* Nous avons donc un mouvement autoréflexif qui indique la non-reconnaissance de l'être humain qui se présente devant ses yeux. Ceci nous renvoie à l'idée d'engendrement identitaire chez les Juifs en opposition à celle de désir individuelle dont parle L. Askénazi[724]. D'un autre côté, le fils ne peut pas se construire en tant que sujet, car le père-miroir ne lui renvoie aucune image de soi, ce qui signifie sa non-reconnaissance affective et sociale. Nous voyons donc ici un jeu de miroirs où le père cherche chez son fils une copie de son lignage, tandis que le fils cherche chez son père l'acceptation de sa différence. Toutefois, le fils ne voit devant soi que le portrait de son progéniteur comme exemple à suivre. Tout comme Zacarias dans la nouvelle *Abama*, le fils est scindé entre le Moi qui désire être aimé par son père et le Je qui constate le rejet de son milieu. Il se place donc dans un stade d'incomplétude qui peut être représenté par cette phrase : *o reflexo de quem aguarda sempre*.

Même si l'image oculaire lacanienne est prépondérante dans les textes rawetiens, nous pouvons lire ce passage à la lumière de la pensée de F. Dolto, car l'expérience métaphorique du miroir s'avère ici une expérience blessante**.** La simple situation de face-à-face se révèle insuffisante pour la construction du fils en tant que sujet. Il manque d'autres sensations dans

[723] Voir analyse du conte « *Diálogo* », (*DI*, 1962), p. 233.
[724] *Vd.* citation de Léon Askénazi à la page 12.

la relation entre père et fils pour exprimer les sentiments partagés. E. Levinas affirme que « le visage parle. La manifestation du visage est déjà discours »[725]. Ceci nous renvoie à la pensée de M. Buber qui croit que la rencontre des êtres humains est un moment révélateur de l'esprit divin[726]. Néanmoins, le père, refusant de contempler le visage de son fils, refuse également de communiquer avec lui. La communication silencieuse ne s'établit donc pas naturellement dans le face-à-face entre les membres de la famille. C'est pourquoi le fils ressent le besoin des mots qui ne sont pas exprimés (*Talvez necessite da palavra que não vem).* Nous pouvons lire dans cette phrase un désir frustré de se passer des mots pour pouvoir communiquer, idéal présent tout au long de l'œuvre rawetienne. Néanmoins, si les mots servent à une société corrompue, ils sont pourtant fondamentaux pour la construction interne du sujet[727].

Dans « *Cor-de-rosa* » de Ilse Losa (*BA*, 1979), les rôles de client et de vendeur s'inversent lorsque la narratrice homodiégétique rencontre une caissière qui lui demande son avis sur une chemise de nuit rose qu'elle souhaite acheter pour son trousseau. Nous voyons ici également une situation de face-à-face où la caissière, dans son rêve presque infantile de trouver le prince charmant, cherche à travers le regard de la cliente le consentement social pour légitimer ce rêve. Ainsi, la narratrice assume le rôle de miroir de la caissière, reflétant son l'image (*Os olhos dela buscavam nos meus a concordância)* accompagnée d'une appréciation verbale. Le mot « optimiste » permet à la caissière d'affirmer son désir, créant une relation de complicité avec sa cliente. Mais si la caissière s'ouvre à la narratrice, celle-ci le fait également vis-à-vis du lecteur. Elle nous avoue que ni le vêtement ni l'apparence physique de l'employée du magasin lui plaisent, se montrant pourtant complice de cette femme tout au long du déroulement de la diégèse. Nous voyons donc ici la déconstruction de l'image d'impartialité de l'instance narrative qui nous dévoile la dualité de son discours. Ainsi, le mot « optimiste » employé par la narratrice peut être compris comme un implicite à

[725] Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité.*, *op. cit.*, p. 61.
[726] Vd. citation de Martin Buber à la p. 46.
[727] *Vd.* « I. C. 1 – La langue : système et performativité », p. 202.

double sens[728]. Lorsqu'il est adressé au lecteur, il est chargé d'ironie, acquérant toutefois une valeur de complicité dans le dialogue avec la caissière. Le plaisir sensoriel que ce mot provoque chez l'employée du magasin libère son image inconsciente du corps, la faisant avouer le secret de son mariage imaginaire à la narratrice. Celle-ci se voit donc elle aussi reflétée dans l'image de la caissière rêveuse. Tout comme dans le récit de Samuel Rawet, nous avons ici également un jeu de double miroir. La narratrice lutte contre l'image spéculaire qui lui a été inculquée par la société, en faveur de l'image inconsciente du corps préservée par cette femme. Si, dans un premier moment, la caissière lui semble un être naïf, son innocence permet à la narratrice de retrouver les moments idylliques de son enfance à travers l'image de cette femme du peuple. À la fin du texte, la relation d'affection entre ces deux femmes dépasse la pure relation commerciale qui les a unies initialement. Ceci peut être observé à travers l'image de la chaleur et de la chair contre celle de la froideur des pièces de monnaie, dans la phrase suivante : *fechando-a e apertando-a de maneira tão calorosa que me fez comprimir o metal das moedas contra a carne*. Le concept de « *continuum* lesbien »[729] de A. Riche peut être encore une fois convoqué ici pour comprendre la solidarité entre ces deux femmes appartenant à des classes sociales différentes et portant en regard divergeant sur le monde. Tout comme dans le récit « *Idalina* »[730] et « *Miss Suzette e eu* »[731], Ilse Losa offre ici un portrait dignifiant d'une femme simple, valorisant son droit à la beauté, à l'amour et au rêve.

Nous avons donc pu analyser que le regard social a un poids très fort pour la construction du sujet dans l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa. L'image lacanienne du stade du miroir se révèle être une expérience blessante pour les personnages des deux auteurs.

[728] *Vd.* « I. C. 3 – L'implicite : tyrannie et complicité », p. 214.
[729] *Vd.* concept de « continuum lesbien » d'Adrienne Rich, p. 321.
[730] *Vd.* analyse du récit « *Idalina* », p. 325.
[731] *Vd.* analyse du récit « *Miss Suzette e eu* », p. 212.

Chez le Brésilien, le miroir est un symbole de réflexion seulement du visible, dictant l'apparence en dépit des sensations et construisant une image affective très souvent nourrie d'insatisfaction ou de sentiment d'incomplétude. Chez la Portugaise, l'audible, le sensible et l'intentionnel permettent aux narrateurs et aux personnages de mener une lutte contre le regard social qui les opprime. La force des relations affectives humaines, imprimant des marques sur leur corps, s'impose donc de façon prédominante sur les conventions sociales établies.

II. C. 2 – Le corps plein et le corps vide

Dans l'œuvre rawetienne, les images du vide et du plein sont utilisées pour indiquer le corps socialement castré, porteur d'une mélancolie profonde, ou celui rempli d'une charge érotique potentielle. L'image du corps plein domine dans l'œuvre de Ilse Losa car, pour elle, les êtres sont naturellement porteurs d'une charge affective et érotique potentielle. Pour ces deux écrivains, l'image du corps plein est associée à la forme ronde. En ce sens, G. Bachelard explique que « les images de la rondeur pleine nous aident à nous rassembler sur nous-même, à nous donner à nous-même une première constitution, à affirmer notre être intimement par le dedans »[732]. Le ventre arrondi de la femme enceinte est un symbole majeur de la représentation de cette constitution de l'être par l'intérieur. D'ailleurs, le corps de la femme enceinte montre que la vie commence par le centre de l'être qui la contient en soi. Si, dans l'œuvre de Ilse Losa, l'image de la femme enceinte correspond à cette signification première, chez Samuel Rawet la femme enceinte refuse son rôle de mère en s'opposant à la norme sociale et en exprimant l'impossibilité de contenir la vie dans son intérieur. En ce sens, l'image d'un corps marqué par l'avortement ou par la fausse couche subvertit tout le discours

[732] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 210.

de la société hétérosexuelle patriarcale. Chez Samuel Rawet, la forme ronde, signe de plénitude, est une marque des corps remplis d'une intense pulsion sexuelle. Elle est utilisée surtout pour représenter les partenaires homo-affectifs :

> *Mesmo assim era bonita, com os seios grandes, o ventre voluminoso e o porte altivo como quem traz uma coroa.* (IL, *CE,* p. 20)
>
> *À pergunta dele sobre a outra mulher da sala seus olhos se fecham um pouco, seu nariz expele fumaça e os lábios se comprimem sobre a ponta do cigarro. Aborto desastrado. Hemorragia. Parece que está fora de perigo.* (SR, *SS,* p. 218)
>
> *Passou quase quinze anos tentando recuperar alguma coisa que perdera com o primeiro homem que a envolvera, alguma coisa que perdera com o aborto forçado.(...) Era casado, tinha três filhos, e largaria tudo se encontrasse, se encontrasse. Com dois meses de gravidez viu-lhe os primeiros arreganhos (...) Deixasse de ser idiota, o romance acabara e não permitiria que uma vagabundazinha qualquer estragasse a sua vida. (...) Um dia, no mesmo quarto de hotel, ele (...) tirou um revólver* (SR, *QM, p. 351*)

Dans le premier passage, Teresa, personnage de *Sob Céus Estranhos*, est décrite de façon idéalisée, comme si sa grossesse lui donnait un pouvoir supérieur aux autres. Selon M. Eliade, l'homme qui fonde son monde doit établir un centre, image souvent représentée par une montagne et associée au ventre de la terre ; d'où, par extension, le ventre d'une femme :

> dans des nombreuses cultures on nous parle de montagnes cosmiques ou réelles, situées au centre du monde : (...) Gérizim en Palestine, qui était nommé d'ailleurs « Nombril de la Terre ». On constate donc que l'*imago mundi* aussi bien que « le Centre » se répètent à l'intérieur du monde habité.[733]

Le ventre rond de Teresa, comme nous l'avons étudié précédemment[734], est donc le symbole de l'installation de Josef dans la terre d'accueil. Toute charge érotique et affective semble se concentrer dans le corps de Teresa, ce qui explique la beauté que cette femme dégage aux yeux de son mari. Dans le premier extrait de Samuel Rawet, tiré du conte « *Crônica de um*

[733] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane, op. cit., p*. 43.
[734] *Vd*. paternité et installation de José au Portugal, analyse du roman *Sob Céus Estranhos* (1962), p. 150-151.

Vagabundo », l'image du corps vidé s'impose contre celle du corps plein supposément associée à une femme enceinte. Didier Anzieu abonde dans ce sens : « dans la perspective psychanalytique que j'ai choisie, le vide intérieur est d'ailleurs secondairement le manque de quelque chose ou de quelqu'un (...). Mais, dans un premier moment, une défaillance du contenir, une perte non plus de l'objet mais de l'être, une hémorragie de substance vitale »[735]. Ainsi, l'hémorragie du corps de la prostituée indique symboliquement une défaillance personnelle liée à sa vulnérabilité affective en tant qu'individu socialement marginalisé. En effet, la prostituée ne semble pas prête à recevoir la vie en son sein. Dans la relation de domination entre prostituée et client, la vie ne peut que s'anéantir dans l'être humain. En ce sens, l'inexpressivité de la réaction du personnage masculin face à l'état de santé de la prostituée dénote l'hypocrisie sociale qui domine cet univers. Ainsi, par l'image de l'hémorragie, Samuel Rawet semble nier la maternité comme expérience de transcendance. Subvertissant le discours judéo-chrétien autour de la maternité, il déconstruit donc l'image du corps féminin réduit à sa simple fonction reproductive. Il met ainsi en péril la perpétuation de la société patriarcale elle-même.

Dans le troisième extrait, tiré du conte « *O casamento de Bluma Schwartz* » (*QM*, 1981), la corruption des valeurs humaines autour du sujet de la maternité est poussée à l'extrême. Si, dans le passage antérieur, nous avions une scène de prostitution, nous avons maintenant celle d'une relation extraconjugale où un homme marié oblige violemment sa maîtresse à avorter. Quoiqu'il ne s'agisse pas ici d'une affaire commerciale, nous pouvons constater l'existence des relations émotionnelles également corrompues, voire encore plus hypocrites que dans le conte précédent. C'est pourquoi la défaillance affective est similairement présente chez Bluma Schwartz. Son avortement forcé ne vient que ratifier son vide ontologique originel.

[735] Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 329.

L'emploi du monologue rapporté nous permet de restituer les paroles de son amant et d'analyser le changement de son discours lorsqu'il apprend sa grossesse. La redondance textuelle et les réticences des arguments utilisés pour convaincre Bluma Schwartz de sa sincérité (*e largaria tudo se encontrasse, se encontrasse*) révèlent un discours trompeur vide de sens. Le langage utilisé dans ce premier moment de la relation entre les amants s'oppose à celui employé après la révélation de la grossesse de la femme. La présence de mots vulgaires et d'un raisonnement calculé exprime les intentions réelles de l'amant (*deixasse de ser idiota, o romance acabara e não permitiria que uma vagabundazinha qualquer estragasse a sua vida.*). Ainsi, nous pouvons constater que la paire dichotomique vie et mort se répand tout au long du conte, car cette femme se nourrit d'un esprit de vengeance contre tous les hommes qui passent dans sa vie afin de combler son vide existentiel supposément provoqué par cet avortement forcé. Par le nom de famille de cette femme, d'origine juive, nous pouvons observer de nouveau l'association entre le vide affectif et le traumatisme causé par l'identité d'origine.

Si, chez Samuel Rawet, l'organisation sociale hétérosexuelle semble incompatible avec la jubilation de la vie, indiquant un vide ontologique marqué sur le corps des personnages, les rapports homoérotiques sont perçus comme propulseurs d'une énergie vitale représentée sous le signe de la plénitude. C'est pourquoi la rondeur est constamment présente dans la description des corps des partenaires sexuels des personnages, comme nous le verrons dans les extraits suivants. Chez Ilse Losa, tout comme nous avons pu l'observer dans l'image du corps de la femme enceinte, femme-reine, le rond est associé à une supériorité qui élève la femme à la catégorie divine. Ainsi, la sacralité du soleil, du sang et de la nature dans son énergie vitale est utilisée pour représenter la femme dans toute sa sensualité :

> *Cheio de corpo, o ventre e as nádegas apertadas no uniforme, um rosto redondo com um quê de infantil. (...) Por um clarão de lua viu-lhe o rosto cheio e o bigode farto.*

Era mais alto do que ele, corpulento e de pele mais branca. (SR, *SS*, p. 187 et 189)

O homem observava-lhe o corpo magro e anguloso, os seios murchos e pendentes, as coxas marcadas por fibras endurecidas, e renuncia a todos os seus modelos de perfeição e ideal ao deitar-se e apelar apenas para o funcionamento de um organismo desligado de suas ilusões. (...) A angulosidade de ossos não é hostil ao contato (...) os olhos fundos, o nariz pontiagudo (...) no fundo o ato repugnava aos dois. (SR, *SS*, p. 218)

"Ela" superou tudo o que a minha imaginação esperava. (...) No decote, um broche que lançava chamas mais vivas que o próprio fogo (IL, *CD*, p.86)

Dizia que o vermelho era a cor das coisas mais maravilhosas do mundo: dos morangos, do sol ao fim da tarde, dos lábios humanos, do fogo, do sangue... (...) Sim, do sangue. Do sangue ainda quente. Os rios do nosso corpo são vermelhos e quentes. São plenitude, era o que ela dizia. (IL, *CD*, p. 240)

Dans le premier passage de « *Sôbolos Rios que vão* »[736], la chair du policier est pleine de voluptosité, condensation de charge érotique, et de désir refoulé. En ce sens, le corps du policier est aussi excessif que la haine qu'il contient, pulsion sexuelle poussée à l'extrême contre les freins de la société patriarcale. Sa blancheur peut être associée à l'image de la lune dont la sensualité inspire les relations interdites au grand jour. En outre, la rondeur et la luminosité de la chair de l'homme peuvent être comparées à l'idéal de beauté féminine de la renaissance italienne. La valorisation du corps masculin et du désir sublime qu'il inspire permet au personnage principal de s'affirmer à travers son identité genrée. Par opposition à l'excès incarné par la masse corporelle masculine, le deuxième passage, tiré de *Crônica de um Vagabundo* (*SS,* 1967), présente le corps de la femme de nouveau complètement anéanti. Toutes les parties du corps exprimant la féminité sont décharnées, car l'acte sexuel est ici perçu comme une contrainte sociale. Nous voyons donc l'anti-image de la femme maternelle, son corps désorganisé de ses fonctions vitales. Samuel Rawet déconstruit une esthétique liée au paradigme de genre : les courbes associées à la femme et les traits anguleux associés à l'homme. L'auteur subvertit donc ce système en inversant ses images. Dans la dernière phrase

[736] *Vd.* analyse du conte « *Sôbolos Rios que vão* » (*SS,* 1967), p. 266.

de ce passage, nous pouvons observer l'égalité entre les sexes créée non pas par une attirance réciproque et des formes esthétiques complémentaires, mais par une répugnance commune.

Dans le premier passage de Ilse Losa, tiré du récit « *Primavera* » (*AC*, 1955), une relation narcissique contemplative unit la narratrice homodiégétique au personnage féminin décrit dans le texte. Sa beauté splendide la place au centre de l'univers de la petite fille admirative qui assume ici une image similaire à celle de Teresa enceinte. Ainsi, la femme-reine dans *Sob Céus Estranhos* (*o ventre voluminoso (...) como quem traz uma coroa*) devient la reine-soleil de « *Primavera* » (*um broche que lançava chamas mais vivas que o próprio fogo*). Toutes deux sont porteuses d'une lumière ronde et resplendissante qui les élève au-dessus de la normale. En ce sens, Frédéric Laupies affirme que « la lumière est, par excellence, l'image de la dispensation de la grâce d'en haut »[737]. Métonymiquement, dans « Gabriela », cette couleur rouge de la lumière solaire se répand à travers tout le texte en s'associant aussi bien à des éléments de la nature qu'au corps humain où elle se concentre dans l'image de la plénitude la plus banale et la plus sublime : le sang humain. Ce sang qui, chez Samuel Rawet, est absent, chez Ilse Losa est bien conservé dans le corps des personnages féminins. C'est cet élément commun à tous les êtres qui les unit autour de la même force vitale.

II. C. 3 – Le moi narcissique : solitude et relation

La mythologie grecque a inspiré le choix du terme « narcissisme » par la psychanalyse. D'après Freud, ce terme « provient de la description clinique et a été choisi par Paul Näcke, en 1899, pour désigner le comportement par lequel un individu traite son propre corps de la même manière qu'on traite d'ordinaire celui d'un objet sexuel »[738]. Puis, le

[737] Frédéric Laupies, *La beauté. Premières leçons*, Paris, PUF, 2008, p. 43.
[738] Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme », *in Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 217.

psychanalyste explique que le narcissisme « ne serait pas une perversion mais le complément libidinal à l'égoïsme de la pulsion de conservation dont une portion est, à juste titre, attribuée à tout être vivant »[739]. Ainsi, le narcissisme est constitué aussi bien des pulsions sexuelles, liées à l'ouverture à l'autre que des pulsions d'autoconservation où l'individu se tourne vers soi. L'équilibre entre les deux est fondamental pour l'équilibre psychique de l'individu, comme l'explique Pierre Dessuant : « si l'investissement demeurait exclusivement narcissique il conduirait à la mort en empêchant le sujet de se tourner vers son objet vital »[740]. La mère étant « la poussé objectale, l'anti-narcissique » qui tire le sujet à peine né hors de soi, elle le porte à se dessaisir de son énergie vitale et de sa substance au profit de l'objet (la mère) auquel il semble voué »[741], écrit P. Dessuant. Freud distingue encore deux types de narcissisme : le narcissisme primaire autoérotique, et le narcissisme secondaire marqué par l'apparition du principe de réalité qui contraint le moi, malgré son autoérotisme, à combler son désir par l'intermédiaire des objets. Le narcissisme secondaire implique donc l'introjection de l'objet et l'identification à celui-ci. Même si la théorie de Freud sur le narcissisme, surtout en ce qui concerne l'homosexualité (inversion de la libido vers la mère) et le comportement féminin (survalorisation de la beauté, besoin qu'éprouve la femme non pas d'aimer, mais d'être aimée) s'avère assez généralisatrice et limitée, nous utiliserons ces concepts charnières comme base pour une analyse plus élargie des rapports des personnages avec eux-mêmes et leurs semblables.

La masturbation comme narcissisme primaire était déjà décrite dans la définition initiale forgée par Näcke, comme nous l'apprend Freud : « il [l'individu] le [son corps] caresse, le cajole, en y trouvant un contentement sexuel, jusqu'à ce qu'il parvienne par ces pratiques à une pleine satisfaction. »[742]. Comme nous l'avons vu auparavant, Samuel Rawet

[739] *Ibid.*, p. 218.
[740] Pierre Dessuant, *Le Narcissisme*, Paris, PUF, 2007, p. 5.
[741] *Idem.*
[742] Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme », *op. cit.*, p. 217.

comprend la masturbation comme la première relation homosexuelle de tout individu[743]. Il s'oppose en cela clairement à Freud qui distingue la pulsion du moi de la pulsion sexuelle (qui s'attache aux objets)[744]. Quoique la masturbation soit perçue comme un type de relation sexuelle chez Samuel Rawet, c'est le signe de la solitude qui s'impose aussi bien dans les relations auto-érotiques que dans celles menées à deux. Nous pensons que ceci est dû à la prédominance d'un type de narcissisme assez néfaste : le sentiment d'autoconservation dont parle Freud, mais poussé à l'extrême.

Chez Ilse Losa, nous trouvons également des rapports érotiques et homo-affectifs liés à un principe d'autosatisfaction personnelle, mais marqués par l'idée de relation avec l'autre et non par la solitude. Tout se passe comme si, dans ses textes, nous observions un passage d'un narcissisme primaire à un narcissisme secondaire. Les prochains extraits nous permettront de mieux saisir la distinction des rapports narcissiques chez les deux écrivains :

> *Mas faltava o mictório. Amônia e desinfetantes sufocando, às vezes, arrancando lágrimas, de corpos mais ou menos imóveis, acariciando membros, em contemplação e masturbação. Por ali terminava as suas noites antigamente, na expectativa de uma sucessão de acasos que lhe permitisse enfim uma presença a dois em que toda a fome afetiva se realizasse (...) no intervalo de uma presença e de outra presença.*(SR, *QM*, p. 367)
>
> *Quando trabalhava na mesa junto da janela do seu quarto eu ficava sentada à sua frente. (...) tinha o peito chato, mas se lhe distinguiam os seios, e o nariz demasiado comprido. E no entanto, que bonita que era! E eu, normalmente irriquieta, não imaginava nada mais desejável do que estar ali, em frente dela, silenciosa, atenta.* (IL, *CD*, p. 217)
>
> *Ela e o desconhecido isolavam-se num círculo mágico onde eu não tenho entrada. (...) Transida pela dor e ao mesmo tempo com um prazer corrosivo, parada na periferia do círculo mágico, era a última criatura sobejada de uma derrocada.* (IL, *CD*, p. 219, 220)

[743] *Vd.* masturbation chez Samuel Rawet, p. 299.
[744] *Cf.* Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme », *op. cit.*, p. 222.

Dans le premier passage du conte « *Nem mesmo um Anjo é entrevisto no Terror* » (*QM*, 1981)[745], le personnage principal traine la nuit dans les rues de Rio de Janeiro. Il croise des figures de l'univers homosexuel *carioca*. Incapable d'entretenir une relation amoureuse ouvertement, il n'ose pas aborder les prostitués qui s'exposent sur le trottoir. Il rêve donc des toilettes publiques comme d'un refuge pour satisfaire ses désirs refoulés. Cet endroit clos est le lieu d'une rencontre secrète avec son propre corps et de la contemplation des corps de ses semblables. Ce personnage se place donc dans l'interstice entre le narcissisme primaire et le narcissisme secondaire, entre solitude et présence, dans l'espoir d'une relation affective réelle (*no intervalo de uma presença e de outra presença*). Comme nous l'avons étudié précédemment, à la fin du texte ce personnage refuse d'entretenir une relation avec un prostitué qui l'aborde[746]. Il révèle donc un instinct d'autoconservation qui l'oblige à maintenir une performativité du genre en accord avec sa position sociale d'homme marié. Incapable de franchir cette barrière qui le sépare d'autrui, il est voué à la solitude de son propre corps.

Dans le passage du conte « *O círculo mágico* » (*BA*, 1979), une petite fille, la narratrice, éprouve une profonde admiration pour une femme adulte mariée. La première scène du texte suggère une contemplation spéculaire où la petite fille, face à face avec sa diva, contemple son corps avec un regard chargé d'érotisme. Le mari tient donc le rôle de l'autorité qui s'interpose entre ces deux personnages féminins de façon à instaurer l'ordre social. Nous pouvons donc associer les concepts freudiens de « moi », d'« idéal du moi » et de « surmoi » respectivement à la petite fille, à la femme et à son mari. En ce sens, P. Dessuant affirme que « ce que l'homme projette devant lui comme idéal est le substitut du narcissisme perdu de son enfance »[747]. Le passage d'un narcissisme primaire à un narcissisme secondaire s'opère donc grâce à l'intervention du mari qui repousse la petite fille hors du cercle magique du couple, espace de la fantaisie érotique, l'emmenant à la périphérie, espace de la réalité. Les sentiments

[745] *Vd.* analyse du conte « *Nem mesmo um Anjo é Entrevisto no Terror* » (*QM*, 1981), p. 276.
[746] *Idem*.
[747] Pierre Dessuant, *Le Narcissisme*, *op. cit.*, p. 89.

d'exclusion (*sobejada*) et de destruction interne (*derrocada*) font partie de ce processus d'introjection de l'objet et d'identification à lui. Nous pouvons encore voir dans les prochains passages comment la relation amoureuse est construite dans l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa, basée sur des principes narcissiques :

> *O rosto de lado, o corpo comum, a mão esquerda em seu ombro, a direita sobre a coxa, o membro tranquilo. (...) Ausência de ternura nos afagos. (...) Tenta beijá-lo, mas o gesto não ressoa. (...)Em outra ocasião se debruçaria no tapete e lançaria a cabeça entre as coxas do outro. Como um prolongamento do seu corpo. Cabeça, tronco, membros – cabeça, tronco, membros. Um esboço a nanquim de acrobatas em trapézio. (...) Ao atravessar a rua do Catete percebe um certo desligamento de coisa de fora e coisa de dentro. Olha em frente entre luzes e sons. Há.* (SR, *QM*, p. 377)

> *Deitada em seus braços, balbuciou sílabas sem nexo, riu e enroscou-se no corpo desejado, enquanto as mãos nele brincavam inábeis, infantis.(...) Tinha regressado ao corpo carinhoso da mãe, o seu refúgio, o seu abrigo. Mas logo cresceu e, como as jovens árvores, era rija e forte.* (IL, *CD*, p. 110)

« *As palavras* » (*QM*, 1981) est un texte où le corps et les mots deviennent des objets isolés. Le personnage principal, homme marié père de deux enfants, maintient une relation amoureuse cachée avec un autre homme. Il joue de son apparence masculine pour mener une double vie où alternent les comportements sexuels actif et passif : *O amante. (...) Sua passividade nunca lhe fora problemática. Aceitara-a com alegria na adolescência. (...) Sabia que contava a seu favor com um aspecto viril, e nunca se deixou iludir pelo lugar comum do efeminado* (*QM*, p. 376). Néanmoins, cette complémentarité s'avère illusoire car son rapport affectif s'arrête à un narcissisme primaire. La scène de leurs rapports sexuels semble bien représenter la solitude de cette relation, car le personnage décrit le corps de son amant comme un prolongement de son propre corps. La spécularité de ces corps géométriquement dépeints nous fait penser au mythe de Narcisse qui, incapable de se distinguer de soi-même, a fini par

se donner la mort. Les personnages semblent ne pas chercher l'amour, mais l'autosatisfaction, car « la reconnaissance de soi passe nécessairement par celle de l'objet dont la découverte exige l'arrachement à soi-même »[748], écrit P. Dessuant. C'est pourquoi, lorsque ces deux corps se séparent, ils n'arrivent plus à entretenir de relation affective. Le sentiment ne trouve plus d'écho ; ils sont donc voués à la solitude. Le personnage n'arrive pas à représenter le monde comme un ensemble interconnecté, ce qui s'exprime au niveau du langage. Ainsi, la dernière phrase du texte présente un mot complètement isolé, le verbe *haver*, signalant une existence entièrement solitaire.

Dans « *Encantamento* »[749] (*AC*, 1955), nous avons également une scène où les corps des amants entremêlés semblent constituer une seule unité. Dans un premier moment, un narcissisme primaire se fait jour ; c'est pourquoi la femme perçoit le corps de son amant attaché au sien comme étant celui de sa mère. Elle confond le sentiment d'amour avec la sensation de protection de la vie intra-utérine. Cependant, dans un deuxième moment, elle arrive à détacher son corps de celui de son amant, le percevant comme un être indépendant et l'introjectant en tant qu'objet désiré. Nous pouvons voir alors que le corps de la femme auparavant décrit comme infantile (*mãos (...) inábeis, infantis.*), acquiert une force redoutable. En ce sens, H. Dufrénois et C. Miquel affirment que, par l'expérience érotique, l'être s'arrache à son auto-fondement illusoire à travers « l'éclatement volontaire et réciproque des barrières du moi »[750]. L'esprit d'autoconservation fait donc place à la connexion à l'autre, corps semblable et indépendant, dans un flux d'énergie qui attache d'autant plus le personnage féminin à la vie, à l'encontre de la pulsion meurtrière de Narcisse.

Nous pouvons donc conclure que, si chez Ilse Losa les personnages font un parcours de construction intérieure qui part d'un narcissisme primaire jusqu'à la consolidation du moi, la souffrance des personnages rawetiens est due au fait que l'être ne peut s'arracher à soi.

[748] Pierre Dessuant, *Le Narcissisme*, *op. cit.*, p. 6.
[749] *Vd.* analyse du conte « *Encantamento* », p. 370.
[750] Huguette Dufrénois et Christian Miquel, *La Philosophie de l'exil*, *op. cit.*, p. 63.

Incapables de trouver le juste milieu entre les pulsions sexuelles et les pulsions d'autoconservation, ils sont voués à une vie solitaire représentée soit par un narcissisme primaire, soit par un instinct d'autoconservation poussé à l'extrême, ce qui provoque les sentiments autodestructeurs comme la haine de soi et la violente envers les partenaires.

Dans le prochain chapitre, nous analyserons les images de la beauté et de la laideur, voire de la monstruosité, associées aux rapports des individus à leur propre corps, ainsi qu'au regard extérieur qui les façonne. Ces représentations semblent liées à la capacité des personnages d'accomplir leurs désirs dans le rapport avec autrui, d'où les sentiments de vide ou de plénitude étudiés dans le chapitre II. C. 2.

II. C. 4 – La belle et la bête

Définir la beauté est un leurre car, appartenant au monde immanent et transcendent tout à la fois, celle-ci renverse toute explication objective, comme l'écrit F. Laupies : « Penser la beauté est en soi un paradoxe : la beauté n'est pas un objet de ma pensée, elle me saisit sans que je le décide. (...) D'emblée, la beauté renverse la relation instaurée par la pensée objectivante : le sujet n'a pas l'initiative »[751]. En ce sens, le rapport intime entre la beauté et le sacré nous semble indéniable : « elle se tient dans l'altérité hautaine de ce qui ne manque rien (...) Sa splendeur est signe de la plénitude (...) La beauté est l'essence par excellence la plus reconnaissable : elle annonce ainsi la perfection ontologique à laquelle elle appartient. »[752], ajoute ce philosophe. Nous allons voir chez les deux écrivains à l'étude comment s'articule ce rapport entre la beauté et le sentiment de plénitude :

[751] Frédéric Laupies, *La beauté. Premières leçons*, *op. cit.*, p. 3.
[752] *Ibid.*, p. 8.

Mas, agora, angelicamente metida em branco vaporoso, deixou de cheirar a suor e, se não fosse o seu rosto octogenário, enegrecido pelo sol e pelo vento, dir-se-ia uma noiva celeste. (IL, *CD*, p. 260)

Nunca em sua vida tivera assim lado a lado uma mulher bela. No amontoado de feiúra que arrastava, de palavras, gestos e afetos, o tom sereno e o braço desenvolto da mulher despertaram tudo o que lhe havia sido negado. Estava nua diante dele, e serena, e sugeria com a boca e os olhos uma confiança desconhecida. (...)

Não sabia desenhar. Mandou embora a mulher (SR, *AB*, p. 434)

Dans le premier passage du récit « *Idalina* »[753], la narratrice décrit les funérailles du personnage éponyme, femme de ménage misérable décédée après avoir été renversée par un tramway. Nous pouvons constater que le regard de la narratrice transforme l'image de ce corps martyrisé (*suor*) en une incarnation possible de la grâce divine (*noiva divina*). La beauté de Idalina n'est donc reconnue qu'après sa mort, dans une tentative de restituer sa dignité à cette femme de ménage misérable. Cette découverte posthume de la beauté, où le mystère de l'existence se confond avec celui du beau, représente une expérience épiphanique de la grâce, ce qui nous renvoie à la tradition chrétienne. C'est pourquoi la narratrice emploie des images associées au sacré, comme celles de l'ange, de la couleur blanche et de la vapeur, contre les images associées au profane et, plus spécifiquement, à la société qui martyrise le corps de Idalina à travers l'exploitation de sa force de travail : la couleur noire, le soleil et le vent. Nous pouvons voir ici que le « *continuum* lesbien »[754], d'après le concept d'A. Riche, créé entre ces deux femmes transcende les frontières entre la vie et la mort, sublimant le corps féminin par un regard où le vide d'une existence opprimée cède la place à la plénitude des relations humaines.

Dans la nouvelle *Abama* de Samuel Rawet, le personnage principal, Zacarias, à

[753] *Vd.* analyse du conte « *Idalina* », p. 325.
[754] *Vd.* concept de « *continuum* lesbien » d'Adrienne Rich, p. 321.

l'encontre de la narratrice de Ilse Losa, est incapable de contempler la beauté du corps qui s'offre à lui comme son modèle à un peintre. Ce corps nu et paisible se livre au personnage avec un épanouissement qui lui était jusqu'alors inconnu. Kenneth Clark parle de la distinction entre la nudité et le nu :

> la nudité, c'est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements ; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation. Le mot « nu » en revanche (...) n'est pas la nudité d'un corps transi et sans défense, mais celle d'un corps épanoui et assuré de lui-même.[755]

La bouche et les yeux ouverts de cette femme se livrant au personnage *(estava nua diante dele, e serena)* peuvent être associés à une idée de délivrance très proche de celle de l'acte sexuel. Étonné par cette beauté sûre d'elle, incarnation d'un univers affectif qui n'avait jamais été le sien, Zacarias se trouve incapable de la représenter. Il se résigne donc à son univers habituel où la laideur est étroitement associée à l'absence d'affectivité, d'où le manque du sacré, ce qui nous renvoie à la pensée bubérienne. Or, dans un monde sans affectivité comme celui que Zacarias a connu, le divin ne peut pas exprimer sa grâce, car, comme l'explique F. Laupies, « seul un sujet à la fois sensible et libre peut éprouver le sentiment du beau. »[756]. C'est pourquoi le personnage principal renvoie son modèle en abandonnant la possibilité de transformer sa vie.

La beauté étant composée de la matière et de la forme, l'image de la beauté se confond également avec celle de pureté et d'harmonie. L'esthétique gréco-latine reprise à la Renaissance a bien insisté sur ce point. Cet idéal classique, assez présent dans les esprits occidentaux de tous les temps, oppose donc l'idée de pureté à celle de mélange. Ainsi, Ilse Losa présente, dans l'extrait suivant, l'image de la madone et de la muse dans leur pureté,

[755] Kenneth Clark, *Le Nud*, Tome I, Paris, Hachette Littératures, 2008, p. 19.
[756] Frédéric Laupies, *La beauté. Premières leçons*, *op. cit.*, p. 63.

tandis que chez Samuel Rawet nous voyons le monstre hybride associé à l'image de l'homosexuel :

> *Tinha um rosto estreito, branco, com grandes olhos castanhos e um pescoço alto, delgado. Com um clip negro juntava os cabelos de ouro na nuca. Não sei porque é que me ocorria compará-la a uma madona de rosto muito branco na mesinha do hall. Ou talvez porque me agradasse imaginar as madonas assim de vestidos claros como os luminosos dias de Verão.* (IL, *CD*, p. 85)
>
> *Ligou o rádio: ondas curtas. Uma voz feminina, grave, quente, veludo vermelho. As vozes faziam-lhe semprer lembrar cores. A de D. Branca amarelo-esverdeado, mas a de Teresa, suave e harmoniosa, azul como o céu nos dias de Verão.* (IL, *CE*, p. 25)

> *Pasto de ódios, o corpo franzino se agita e transpira a negação de tudo o que lhe foi negado. Maré de ódios, desepeja espuma e detritos do acaso. (...) Montado no ódio, o animal híbrido de potro e corça se apruma. Atrelado ao ódio, o desequilíbrio do que participa de duas formas se mantém instável em novo equilíbrio, e dura apenas o que dura o ódio.* (SR, *AB*, p. 423)

Le premier passage fait référence au récit « *Primavera* » (*AC*, 1955). Une petite fille, la narratrice, part en vacances dans une station thermale où elle connaît une jeune femme très belle qui la fascine. Toutefois, à la fin du récit, nous apprenons que cette femme est très probablement une voleuse, ce qui brise la fantaisie que la narratrice a créée autour de ce personnage féérique. La femme est dépeinte par la narratrice comme une véritable madone de la Renaissance italienne, blanche, élancée, et sa beauté se confond avec celle des jours lumineux de l'été. L'imbrication entre nature et art dans la représentation de ce personnage renforce l'idée d'une harmonie cosmique entre l'homme et la création, véhiculée à travers la notion du beau. À la fin du récit, l'idée de beau s'attache à celle de bien, car la narratrice croit à l'innocence de sa madone contre tous les indices qui jouent contre elle : *Querem ver que foi um engano. Não há-de tardar que a polícia descubra quem foi o ladrão das jóias e a ponha em liberdade* (*CD*, p. 88). L'idée de beau étant liée au sacré tout comme celle de bien et de

vrai, ces trois concepts pourraient donc bien s'équivaloir, comme le pose Frédéric Laupies : « si la beauté se réciproque avec le bien et le vrai, étant la plénitude de ce qui est, la question reste ouverte de distinguer ces termes »[757]. La vision romantique du monde présente dans l'œuvre de Ilse Losa unit ces trois concepts de façon à exprimer l'harmonie cosmique des personnages.

Dans le deuxième passage de Ilse Losa, tiré du roman *Sob Céus Estranhos*, la figure de la muse se montre à travers la voix de la speakerine. Si la beauté touche tout d'abord le regard, mais peut également impressionner l'ouïe, car ces deux sens orientent l'individu vers l'invisible et le muet, c'est-à-dire le sacré. À ce propos, Plotin parle de l'image de la muse associée à la beauté d'une sonorité mélodieuse : le beau est surtout dans ce qui relève de la vue, mais il est aussi dans les sonorités lorsqu'elles sont des compositions de mots et, d'une façon générale, dans tout ce qui a trait aux Muses[758]. La beauté de la voix de la muse de la radio s'explique du fait qu'elle acquiert une conscience matérielle, unissant le transcendant à l'immanent dans une profusion de sensations synesthésiques. En ce sens, le philosophe latin écrit encore :

> La beauté simple d'une couleur s'explique par la domination d'une figure sur la matière. (...) C'est pourquoi le feu lui-même est beau en comparaison des autres corps, car il joue le rôle d'une forme par rapport aux autres éléments (...) et parce qu'il est d'une légèreté plus grande que les autres corps, de telle sorte qu'il est proche de l'incorporel.[759]

La couleur rouge associée à la voix de la muse de la radio ainsi qu'à la chaleur qu'elle diffuse nous renvoie à cette image de perfection du feu dont parle Plotin, matérialisation harmonieuse de l'invisible dans le visible. Décrivant les voix de Teresa et de D. Branca, Josef Berger active l'opposition entre le pur et l'impur, le bleu d'un jour d'été, couleur primaire décrite sous le

[757] Frédéric Laupies, *La beauté. Premières leçons*, *op. cit.*, p. 45.
[758] Plotin, *Traités*, I, 1, Paris, Flammarion, 2002, p. 67.
[759] *Ibid.*, p. 71.

signe de la pureté et de l'harmonie, contre le jaune-verdâtre de la voix de D. Branca, couleur hybride perçue donc comme impure et non-harmonieuse. Nous pouvons constater ici, encore une fois, la vision romantique[760] de Ilse Losa où la pureté physique s'associe à la pureté spirituelle. C'est pourquoi, lorsque l'écrivain représente le corps des agents nazis, ceux-ci sont souvent marqués du sceau de la bestialité, les caractéristiques humaines et animales étant confondues : *mãos abertas, punhos, unhas botas. A volúpia dos homens transformados em bestas.* (*CE*, p. 32).

Cette même image de la laideur représentée par un être hybride, c'est-à-dire antinaturel, est présente dans l'extrait de *Abama* de l'auteur brésilien. Le petit garçon pervers qui veut entretenir un rapport sexuel avec Zacarias est décrit comme un monstre dont l'équilibre est toujours provisoire, car il tient de deux animaux. En ce sens, selon J. Chevalier et A. Gheerbrant,

> (…) si les monstres représentent une menace extérieure: ils sont comme les forces hideuses d'un désir perverti. Ils procèdent d'une certaine angoisse, dont ils sont les images. Car l'angoisse est un certain état convulsif, composé de deux attitudes diamétralement opposées : l'exaltation désireuse et l'inhibition craintive.[761]

L'instabilité émotive du personnage, due à la profusion de haine qui émane de lui, semble associée à cette tension entre pulsion sexuelle et refoulement. Ceci l'empêche donc d'assumer une forme stable raisonnable et le classe dans la catégorie même de la laideur : « est laid aussi tout ce qui n'est pas dominé par une forme et par une raison »[762], écrit Plotin. En ce sens, la forme impure que ce personnage assume, aux antipodes de l'idée de nature, est également l'une des caractéristiques de la laideur, comme ce philosophe l'écrit encore : « impure, emporté de tous côtés par l'attrait des objets sensibles, contenant beaucoup d'élément

[760] *Vd.* vision romantique de Ilse Losa, p. 141.
[761] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.,* p. 645.
[762] Plotin, *Ennéades*, I, VI, 2, Paris, Société d'Éditions « Les belles lettres », 1924, p. 97.

corporels mêlés (...) laideur pour l'âme c'est de n'être ni propre ni pur. »[763]. La saleté qui émane de son corps vient donc accentuer la laideur de ce personnage (*desepeja espuma e detritos do acaso*). Victor Hugo Adler Pereira explique que

> dans la littérature brésilienne, il y a une absence presque totale de représentations claires de l'homosexuel, absence qui est camouflée par l'image du monstre. Le loup-garou dans lequel se transforme le sellier José Amaro dans le magistral *Fogo Morto* de José Lins do Rego serait une des figures substitutives de l'homosexuel dans la littérature nationale bien-pensante.[764]

À contrario de la tradition littéraire brésilienne décrite par V. Pereira, Samuel Rawet, en insistant sur l'image de la laideur, voire de la monstruosité, ne souhaite pas camoufler l'homosexuel. Il exprime de façon très expressive la souffrance de ses personnages, en revendiquant une esthétique au-delà des manichéismes sociaux.

Dans les passages suivants, Samuel Rawet et Ilse Losa représentent le marginal par l'image du monstre et de l'animal. Ils nous offrent le regard de la société sur ces êtres, exprimant la douleur de leur non-acceptation :

> *A bruta e simultânea emergência de dor e massa de imagens num rio de frases acompanhou os passos lentos e trôpegos do travesti em direção ao poste. Tinha a impressão de estar assistindo à gênese do masculino e do feminino. (...) O travesti na mesma posição contaminado pela humidade da manhã. (...) Um bêbado inicia um discurso na porta do São José. O caminhão do lixo vem da Sete de Setembro, contorna a praça, passa à sua frente, dá mais uma volta e se transforma em estrondo de descarga na Carioca*. (SR, *QM*, p. 389, 391)

> *Edward, animalzinho selvagem, arisco, intratável, pouco tinha em comum com as pessoas. Se o obrigavam a passear no carrinho, apesar de saber perfeitamente andar, era*

[763] Plotin, *Ennéades*, I, VI, 2, *op. cit*., p. 101.
[764] Victor Hugo Adler Pereira, « Corpos Mutantes, Olhos Estrangeiros », « Corpos Mutantes, Olhos Estrangeiros », *Terras e Gentes – VII Congresso Abralic*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 25 à 28/7/2000.

por recearem que me fugisse ou que eu não tivesse sobre ele a autoridade necessária para o fazer voltar junto de mim. Por mais cautela ia mesmo amarrado com dois cintos de couro. Não sei se gostavam dele ou se o detestavam, mas ele pertencia-lhes, era propriedade sua, e isso impunha-lhes gestos, por assim dizer, afectivos.

Morley Road não passa de uma rua igual a centenas e centenas de outras nos subúrbios de Londres, colares feitos de moradias de tijolo, arquitectonicamente inexistentes, com uns escassos metros de jardim à frente, onde parece ser lei haver rosas. (...) Edward não as deixava abrir, arrancava-as em botão e, cantando estranhas melodias que faziam lembrar marchar fúnebres, desfolhava-as sobre o pavimento da rua.(...) Depois vinha a noite, o silêncio, o sono e, pela manhã, ele passava-se para a minha cama encostando-se em mim. Não o fazia com ímpetos de ternura, mas antes como quem procura abrigo depois de uma desgraça. E eu comovia-me no meu papel de protetora, por, apesar de tudo, receber a dádiva do afecto. (...) Edward, o animalzinho selvagem de mãos cruéis e ternas. (IL, *CD,* p.230-232)

« *Prisioneiro da Nuvem* » de Samuel Rawet (*QM,* 1981) est un texte qui aborde directement la souffrance causée par la réduction de l'individu au binarisme de genre social. Cette douleur est représentée par l'image du travesti et s'accompagne de l'idée de la langue en tant que système d'assertion du binarisme de genre[765](*gênese do masculino e do feminino*). Le travesti est perçu socialement comme un monstre du fait de son hybridité sexuelle. Ébranlant l'opposition et la scission de la dualité de genres, les pas maladroits de cette figure monstrueuse s'associent également à la déstabilisation du système de genre linguistique (*rio de frases acompanhou os passos lentos e trôpegos do travesti*). À propos du *drag*, J. Butler écrit que

> les normes de genre (le dimorphisme idéal, la complémentarité hétérosexuelle des corps, les idéaux et les règles de ce qui est proprement ou improprement masculin et féminin, dont beaucoup se trouvent renforcés par des codes de pureté raciale et des tabous sur le métissage) établissent ce qui sera intelligiblement humain ou ne sera pas, ce qui

[765] *Vd.* pensée de Simone de Beauvoir et Luce Irigaray à propos du rapport entre genre et langage, p. 349.

sera considéré ou non comme « réel ».[766]

Ne rentrant pas dans les normes de pureté sociale, le travesti est associé, dans le passage, à la métaphore des déchets urbains. Lorsque cette créature des ténèbres urbaines apparait au petit matin, parmi d'autres groupes marginaux comme celui des alcooliques, nous voyons l'image d'un camion-poubelle qui décharge les ordures en plein centre-ville de Rio de Janeiro. Le travesti est rejeté par la société, marqué du sceau de l'excès et de la saleté.

Ilse Losa, quant à elle, nous livre le portrait social d'un marginal très intéressant, car il ne s'agit pas ici d'un adulte, mais d'un enfant. Tout comme le travesti de Samuel Rawet, le personnage de Edward[767], tiré du conte éponyme, ne rentre pas dans le moule social. L'histoire du conte fait référence à celle de l'ouvrage *Rio sem ponte* (1952)*[768]* où la narratrice allemande a une expérience comme jeune fille au pair en Angleterre. Fils d'une famille bourgeoise anglaise calquée sur des valeurs patriarcales, Edward est perçu comme un bien matériel appartenant à ses parents. Les sentiments d'affection des parents envers leurs enfants semblent être une simple convention sociale. Nous voyons le personnage dans le texte décrit comme un animal sauvage mis en cage, tenu à la laisse. Ceci nous renvoie à la pensée de Foucault sur la constitution d'un « corps de classe »[769]. Tout comme dans le texte rawetien, dans celui de Ilse Losa l'espace urbain a un rôle fondamental pour la caractérisation du personnage. La monotonie de Morley road s'associe à l'esprit conservateur de la famille de Edward. Lorsque le personnage arrache les fleurs des jardins des voisins, plantées en série (*onde parece ser lei haver rosas*), nous pouvons interpréter ce geste comme un symbole de la lutte contre l'idée d'une identité stable et d'une représentation univoque de la beauté. Ilse Losa nous fait ainsi un portrait du petit garçon où la tendresse et l'agressivité coexistent, tout comme nous l'avons vu dans l'analyse du personnage de la nouvelle *Abama* de Samuel

[766] Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 47.
[767] *Vd.* analyse du conte « Edward », p. 352.
[768] *Cf.* Ilse Losa, *Rio sem Ponte*, *op. cit*.
[769] Vd. citation de Michel Foucault, p. 276.

Rawet[770]. À l'image du conte de l'auteur brésilien, nous observons, dans le conte de la Portugaise, l'envie de la narratrice de rompre avec les valeurs morales et esthétiques établies. En effet, nous apprenons, grâce à elle, à apprécier la beauté sauvage de Edward, à contre-courant de l'image angélique associée à l'enfant dans la société patriarcale. Le cliché des mains de Edward à la fin du texte (*mãos cruéis e ternas*) nous renvoie à celle de la force célestielle. Selon J. Chevalier et A. Gheerbrant, la main, « dans l'Ancien Testament, signifie Dieu dans la totalité de sa puissance (…) elle crée, protège ; elle détruit, si elle s'oppose »[771]. En nous livrant le portrait de cet enfant-sauvage, Ilse Losa valorise l'enfance non pas en ce qu'elle contient de passivité angélique, mais dans toute la beauté de son pouvoir divin de transformation humaine.

Refusant la beauté, Samuel Rawet nous semble donc vouloir transmettre le message de l'impossibilité de représenter la plénitude du sacré dans le corps de ses personnages stigmatisés par la société. Chez Ilse Losa, la beauté semble associée à la grâce de l'altérité hautaine incarnée dans les individus, refusant l'abjection à laquelle les systèmes au pouvoir veulent les associer. Si, dans les textes de l'auteur brésilien, l'hybridité est représentée par l'image du monstre associée à leur homosexualité, chez la Portugaise, nous avons l'animalisation des personnages. L'animal peut aussi bien représenter la bestialité des agents nazis dont l'âme est impure que la force humaine de rompre avec le système vicieux établi.

*

Les personnages des deux auteurs possèdent une sexualité également opprimée par le carcan du genre binaire imposé par la société patriarcale comme un instrument de domination.

[770] *Vd.* analyse de la nouvelle *Abama* (1964), p. 298.
[771] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.,* p. 603.

Nous avons pu remarquer cependant deux réactions différentes de la part des personnages ou des narrateurs, par rapport à cette situation : l'indignation et la transformation chez Ilse Losa, et le refoulement et l'inertie chez Samuel Rawet. En ce sens, le corps des personnages fonctionne comme un terrain d'analyse fertile pour comprendre le positionnement de chaque auteur face à ce jeu entre sexualité, pouvoir et construction identitaire.

Les personnages rawetiens jouent un rôle social où le modèle d'homme est associé à l'image supposément naturelle d'un être dominant mâle. C'est pourquoi ils refoulent leurs sentiments homoérotiques perçus comme antinaturels ou reproduisent dans leurs relations homosexuelles les rapports de pouvoir de la société hétérosexuelle. Le refoulement de leur désir apparaît sous la forme de la violence dans les rapports sexuels où la haine ne s'oppose pas à l'amour, s'exprimant comme une pulsion érotique menée à l'extrême de la destruction. Dans l'œuvre rawetienne, la femme incarne le pouvoir de l'Autre qui s'oppose à l'ordre établi. En ce sens, elle peut être interprétée comme l'inconscient de l'homme, l'*anima* dont parle Jung. Libérant cet inconscient représenté par l'image de la femme, Samuel Rawet la restitue à sa matière originale, charnelle, la libérant du carcan de la maternité et de l'image de sainteté où la société patriarcale a voulu l'enfermer. Au sein de la structure sociale corrompue, l'enfant est aussi bien une victime qu'un agent reproducteur du système qui le traumatise. L'image judéo-chrétienne de l'enfant angélique est remplacée par celle d'un être muni d'une énergie sexuelle extrêmement concentrée qui peut être utilisée pour le bien comme pour le mal. Ce n'est que dans l'univers fantastique, comme dans la nouvelle de Ahasverus, que l'auteur arrive à réaliser une déconstruction du genre aussi bien sexuel que littéraire. À travers une myriade de formes et de possibilités sexuelles, il inverse la trilogie classique des genres littéraires, tout comme le modèle binaire du genre sexuel. Nous pouvons donc observer une association entre la déconstruction du genre opérée dans cette nouvelle et le projet de désidentité proposé dans le conte « *Crônica de um Vagabundo* ». Nous remarquons dans le

corps des personnages rawetiens les signes d'un refoulement érotique sous forme d'un corps sous surveillance, vide, solitaire, laid, voire même monstrueux, d'où l'image de l'hybride qui s'impose contre l'éthique et l'esthétique de la pureté.

Les personnages de Ilse Losa sont opprimés par la société patriarcale salazariste où les femmes, perçues comme des valeurs marchandes, sont confinées à l'espace domestique. Un modèle de femme considéré comme naturel est imposé à ces personnages, contrastant par conséquent avec le comportement plus émancipé des femmes juives refugiées au Portugal. C'est à travers le contrôle de la sexualité féminine que la société salazariste conserve un pouvoir dominant mâle confinant les femmes aussi bien à la clôture de l'espace domestique qu'à celle de leur propre corps. Tout comme chez Samuel Rawet, cet enjeu blesse profondément la structure psychique de l'enfant, perçu ici comme une victime du système. L'enfant est idéalisé comme un être humain qui n'a pas encore été corrompu par la société, mais qui ne doit pas être exclu du débat sur les problèmes sociaux. Nous ne voyons pas ici l'image de l'enfant fragile prônée par la pensée judéo-chretienne, mais celle d'un être fort et sensible, capable d'être formé éthiquement à travers un échange de parole ouvert avec les adultes. La déconstruction du genre chez Ilse Losa est réalisée dans le roman *Sob Céus Estranhos* où Josef Berger ressent l'oppression des femmes de son pays d'accueil, créant un « *continuum* lesbien » qui les unit autour d'une lutte commune pour la liberté. Nous retrouvons ici l'idéal d'installation et d'apprentissage de l'altérité que nous avons pu observer précédemment pour l'identité juive. L'histoire féminine, marquée par la soumission mais surtout par le désir de sublimer la réalité, peut être observée dans le corps des personnages : ce sont des corps qui communiquent, pleins de sacralité, désireux de connexion et perçus sous le signe de la beauté.

Nous pouvons donc conclure qu'à travers l'image du corps chez Samuel Rawet et Ilse

Losa, nous avons un portrait social poignant d'une période d'oppression dans l'histoire brésilienne et portugaise, tout comme la possibilité, dans le cas de Ilse Losa, de conciliation entre individu et société.

Partie III

IDENTITÉS ET HISTOIRE

Ahasverus – Ia a toda a parte, qualquer que fosse a raça, o culto ou a língua; sóis e neves, povos bárbaros e cultos, ilhas, continentes, onde quer que respirasse um homem, aí respirei eu.

Joaquim Maria Machado de Assis[772]

[772] Joaquim Maria Machado de Assis , « *Viver!* », *in Várias Histórias,* Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1955, p. 25.

Nous l'avons abordé dans notre introduction, P. Ricœur, soutenant la thèse que l'écriture personnelle peut dire l'histoire, parle de la mise en intrigue et du point commun entre le récit littéraire et le récit historique :

> Dès lors que nous avons admis que l'écriture de l'histoire ne s'ajoute pas du dehors à la connaissance historique, mais fait corps avec elle, rien ne s'oppose à ce que nous admettions aussi que l'histoire imite dans son écriture les types de mise en intrigue reçus de la tradition littéraire. (...) Or ces emprunts de l'histoire à la littérature ne sauraient être confinés au plan de la composition, donc au moment de la configuration. L'emprunt concerne aussi la fonction représentative de l'imagination historique : nous apprenons à voir *comme* tragique, *comme* comique, etc. (...) Le même ouvrage peut être ainsi un grand livre d'histoire et un admirable roman[773].

Nous inspirant de ce propos, nous posons l'hypothèse que les textes de Samuel Rawet et de Ilse Losa construisent une représentation historique de la Shoah, de l'immigration juive et des minorités opprimées dans leur société d'accueil entre les années 30 et 80 en imprimant un ton narratif personnel qui façonne l'objet factuel de façon à constituer la connaissance historique. Surmontant les barrières des genres littéraires et multipliant les fonctions communicatives dans leurs textes, ces auteurs créent des récits où le poétique et le référentiel cohabitent. À propos du modèle de R. Jakobson sur les différentes fonctions du langage, Hayden White explique :

> ce modèle fonctionnel de discours dénote le discours logique, poétique et rhétorique comme des « codes » par le biais desquels différents types de message peuvent être transmis avec différents points de vue (...) ce qui nous permet de voir comment les discussions contemporaines sur la nature du récit historique ont eu tendance à ignorer quelques-unes de ces fonctions pour préserver l'idée du récit historique comme « science » ou pour le consigner à la catégorie d'« idéologie ».[774]

[773] Paul Ricœur, *Temps et Récit* 3, *op. cit.*, p. 337.
[774] Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 39 -40. Tpn.

S'opposant à l'idée de l'histoire en tant que science ou idéologie, Samuel Rawet et Ilse Losa donnent une voix aux êtres marginalisés de l'histoire officielle afin de les inscrire dans la mémoire collective brésilienne et portugaise. Guidés par des coefficients identitaires personnels, l'identité juive et genrée, ils racontent l'histoire de ces nations sous un angle novateur et polémique : à partir des marges sociales. En ce sens, ces écrivains pourraient répondre à l'appel de Jacques Le Goff : « faisons en sorte que la mémoire collective serve à la libération et non à l'asservissement des hommes. »[775]. Reconstruire l'histoire de plusieurs groupes opprimés par le biais de la littérature tel est donc le devoir éthique que ce type d'écrivains assume car, comme l'écrit Hayden White : « Comment une histoire passée quelconque, qui est par définition constituée d'événements, de processus, de structures, (...) peut-elle être représentée dans une conscience ou dans un discours si ce n'est à travers « l'imaginaire » ? »[776]. Les débats suscités par Samuel Rawet et Ilse Losa sur un passé récent sont essentiels à la compréhension de la construction de l'identité nationale brésilienne et portugaise. Le lieu d'énonciation de ces écrivains étant leur terre d'accueil, il nous semble donc fondamental d'analyser les négociations politiques, économiques et sociales pour l'intégration de l'identité des minorités dans le projet d'identité nationale. Zilá Bernd met en relief le rôle de la littérature pour l'affirmation identitaire des communautés opprimées, reconstituant leur place dans la mémoire collective nationale :

> les littératures des groupes discriminés – noirs, femmes, homosexuels – fonctionnent comme l'élément qui vient remplir les vides de la mémoire collective et fournir au sentiment d'identité les points d'ancrage essentiels à l'acte d'auto-affirmation des communautés menacées par le rouleau compresseur de l'assimilation (...) le discours littéraire est marqué par la disparition du « je » individuel en « faveur » d'un nous collectif.[777]

[775] Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 177.
[776] Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, *op. cit.*, p. 57. Tpn.
[777] Zilá Bernd, *Littérature brésilienne et identité nationale,* Paris, L'Hamarttan, 1995, p. 17.

Dans la troisième partie de notre travail, nous analyserons, dans un premier temps, l'œuvre de chaque auteur séparément, afin de traiter des sociétés brésilienne et portugaise de façon particularisée. Ainsi, dans les sous-parties III. A et III. B, nous tenterons de montrer comment, à travers l'étude de l'identité juive et genrée dans l'œuvre de chaque auteur, nous trouvons une représentation de l'histoire des minorités dans l'histoire officielle du Brésil et du Portugal. Pour ces deux sociétés, nous analyserons des questions thématiques communes. Tout d'abord, nous étudierons le projet d'identité nationale conçu par des régimes dictatoriaux protectionnistes, ce qui nous permettra de comprendre leur politique, similairement ambigüe, d'accueil des immigrés. Ensuite, nous observerons la transformation du statut social et professionnel de l'immigré en terre d'exil, ce qui peut symboliser l'épanouissement personnel ou la soumission au système économique dominant. Le troisième chapitre sera dédié à l'analyse du discours du groupe dominant, aussi bien dans l'espace public qu'au sein de la famille s'opposant à l'ouverture à la différence. L'occupation de l'espace urbain par les minorités et les répercussions sociales de ce phénomène feront partie de l'objet d'étude de notre quatrième chapitre. Finalement, le dernier chapitre tentera de montrer comment les deux écrivains proposent la déconstruction d'une image nationale réductrice, créée par les classes sociales au pouvoir afin d'obtenir l'adhésion populaire.

Dans notre sous-partie III. C, « Résonances identitaires », nous mettrons les deux auteurs en dialogue afin de comprendre leurs projets esthétiques et éthiques communs pour la construction d'une géohistoire[778] des marginaux, ainsi que pour la valorisation du langage populaire en littérature. Nous analyserons ensuite leurs regards croisés sur le Brésil et le

[778] « Géohistoire : étude géographique des processus historiques, la géohistoire consiste à mobiliser les outils du géographe pour composer une explication des événements et de périodicités, partant de l'hypothèse que la localisation des phénomènes de société est une dimension fondamentale de leur logique même. (…) De ce fait, la géohistoire appartient au champ épistémologique des sciences sociales. (…) Un courant de géohistoire systémique s'est formé, à la fois réflexion générale (Christian Guataloup) et études de cas, avec, en particulier, le Brésil (Martine Droulers, Hervé Théry) ». Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Éditions Belin, 2013, p. 438-439.

Portugal afin de trouver des différences et des similitudes dans la conduite sociale et politique de ces pays. Finalement, nous tenterons de montrer comment chaque auteur représente l'appartenance identitaire multiple sous le prisme de l'éloignement ou du rapprochement selon l'adéquation de l'identité personnelle au modèle identitaire national.

III. A – L'histoire de l'Autre dans l'histoire du Brésil

Nous verrons comment le texte rawetien ébranle les certitudes par rapport à la réussite d'un projet d'identité nationale brésilienne qui accueille la diversité raciale, culturelle, ethnique et religieuse. Nous pouvons constater dans son œuvre que l'adéquation entre l'appartenance à l'espace national et la participation de ses habitants à ce projet identitaire semble illusoire. Tout se passe comme si les frontières du Brésil n'étaient pas uniquement externes, mais également internes, car une partie considérable de la population brésilienne est négligée par l'État constitué d'une classe dominante blanche, catholique et hétérosexuelle. Si, dans son ouvrage inaugural, *Contos do Imigrante* (1956), Samuel Rawet remet en question l'intégration de l'immigré au Brésil, il dénonce également le problème de l'inclusion des autochtones eux-mêmes dans le corps social de ces pays. Dans son œuvre, nous ne voyons donc pas uniquement l'image symbolique des frontières nationales, facteur de scission entre Brésiliens et étrangers, mais les marges sociales qui séparent le peuple brésilien à l'intérieur du pays. Samuel Rawet lui-même a fait l'expérience de ces deux barrières, nationale et sociale :

> J'ai des souvenirs de mes premiers jours au Brésil que je trouve jusqu'à aujourd'hui importants. Je suis descendu à la *Praça Mauá* avec ma famille ; mon père avait déjà loué une maison dans la banlieue, à Leopoldina, où j'ai habité (...) Je suis

fondamentalement banlieusard.[779]

Le projet d'identité nationale consolidé pendant le gouvernement varguiste est tourné vers l'avenir, car le souvenir du passé colonial représente une menace pour l'unité nationale. Bernardo Sorj explique à ce propos : « le mythe original du Brésil va à la rencontre des problèmes du pays dans le passé, dans l'esclavage et dans la colonisation lusitanienne, faisant croire que le paradis n'a pas été perdu, mais qu'il se trouve dans l'avenir »[780]. Ces propos sont en lien avec la pensée de H. Bhabha qui interprète l'espace national comme une construction discursive constituée d'une « pédagogie nationaliste », comme nous l'avons montré plus haut[781]. Dans le cas du Brésil, l'histoire négative de la colonisation a été oubliée au profit du produit humain de cette histoire, le peuple brésilien constitué du mélange des trois races : blanche, indienne et africaine. Le mythe de la fondation nationale brésilienne est donc construit par un discours qui prend ses sources dans le passé, tout en détournant le regard de ce même passé et en le projetant vers un avenir rédempteur. Cependant, la dimension temporelle où vit effectivement la majorité des personnages rawetiens, représentants des groupes minoritaires, est celle du passé ou du non-temps. Les Juifs, porteurs d'une tradition millénaire, ne trouvent pas de place pour la préservation de leur culture dans une société où le passé est très valorisé. Contraints à l'assimilation pour pouvoir réussir dans le modèle identitaire brésilien, ils finissent par attiser un conflit marqué par l'incompatibilité entre leur dimension culturelle et celle proposée par leur pays d'accueil. Or, les homosexuels présentent un comportement contraire aux valeurs patriarcales judéo-chrétiennes et donc à l'idée de croissance nationale prônée par l'État brésilien. C'est pourquoi ils trainent dans la nuit urbaine comme des créatures exclues du temps social et du projet d'avenir de cette nation. À ces deux groupes identitaires paradigmatiques dans l'œuvre rawetienne, les Juifs et les

[779] Interview de Samuel Rawet à Flávio Moreira da Costa en 1972. *In* Nelson Vieira dos Santos (ou Nelson H. Vieira), *Jewish Voices in Brazilian Literature. A Prophetic Discourse of Alterity*, *op. cit.*, p. 53. Tpn.
[780] Bernardo Sorj, « Sociabilidade Brasileira e Identidade Judaica », *op. cit.*, p. 15. Tpn.
[781] *Vd*. « pédagogie nationaliste », Homi Bhabha, p. 66.

homosexuels, nous pouvons encore ajouter les Noirs, pilier central du discours identitaire national créé par le gouvernement varguiste. Marqués par la mémoire collective de l'esclavage, ils sont inclus dans un projet d'avenir qui vise à effacer les conflits générés par ce passé coloniale tragique, favorisant les intérêts d'une élite blanche. Dans leur vie quotidienne, l'écart entre cette dimension temporelle passée, l'esclavage, et la dimension temporelle future, le discours sur un Brésil métissé idéalisé les voue à la marginalisation par rapport à tout discours historique authentique, comme nous allons l'étudier dans le chapitre III. A. 5.

Si la réalité de la vie quotidienne des minorités ne rentre pas dans la dimension temporelle construite par le discours nationaliste brésilien, l'idée d'un espace social national continu et harmonieux est également illusoire. Chez Samuel Rawet, la ville peut être interprétée comme un microcosme de ce pays en voie d'urbanisation où des groupes identitaires possédant des intérêts distincts, voire même conflictuels, créent des microterritoires à l'intérieur du territoire commun. Ainsi, nous pouvons tracer, dans l'œuvre rawetienne, une topographie des minorités définie par les enjeux de pouvoir entre dominants et dominés, associés aux dichotomies centre et périphérie, jour et nuit. C'est pourquoi nous pouvons parler de l'existence d'une géohistoire chez Samuel Rawet : « São Paulo, Belo Horizonte, Rio. Il y a toujours un coin nocturne, il y a toujours le chemin du bar, il y a toujours une prostituée et un pédéraste, un homme et une femme, l'intervalle entre deux amours, une défaite et une victoire »[782], comme l'écrit N. Vieira dos Santos. Partant de l'observation de la topographie des groupes identitaires dans les principales capitales brésiliennes, l'écrivain élargit les frontières spatio-temporelles de l'histoire brésilienne. Ainsi, il remet en question tout un projet identitaire national définissant l'homme brésilien, essence unique et unitaire issue d'une histoire commune dans un espace-temps national partagé.

Dans les prochains chapitres, nous analyserons donc comment le discours officiel du

[782] Nelson Vieira dos Santos (ou Nelson H. Vieira), *Jewish Voices in Brazilian Literature. A Prophetic Discourse of Alterity, op. cit.,* p. 57. Tpn.

gouvernement varguiste a construit une image idéalisée de la nation et du peuple brésilien encore aujourd'hui crédible. D'ailleurs, la politique d'immigration et d'intégration nationale pendant cette période va de pair avec ce discours. Dans notre deuxième chapitre, nous essayerons de montrer que le changement socioéconomique de l'immigré, poussé par un désir de réussite sociale au détriment des valeurs humaines, rentre également dans ce projet identitaire assimilationniste. Le troisième chapitre proposera la déconstruction du mythe de la tolérance sociale et raciale brésilienne, dévoilant la rivalité entre les groupes dominant, blancs, catholiques et hétérosexuels marqués du sceau de l'homogénéité, et les groupes dominés hybrides. Le quatrième chapitre traitera de la topographie des *queers* dans les capitales brésiliennes, mettant en relief la conquête de l'espace urbain par ces groupes identitaires minoritaires. Finalement, notre cinquième chapitre montrera comment Samuel Rawet subvertit le mythe du métis en tant que modèle de l'homme brésilien, ébranlant le pilier fondamental du discours identitaire national construit par le gouvernement varguiste.

III. A. 1 – Identité nationale brésilienne : représentations et réflexions

L'image du Brésil comme une terre d'accueil où la diversité humaine est un facteur appréciable, voire même désirable, a été consolidée de façon si forte qu'il est actuellement difficile de penser le Brésil autrement. Stefan Zweig, écrivain autrichien juif qui a connu le Brésil en 1936 tout comme Samuel Rawet, a contribué à cette image idéalisée du Brésil dans son ouvrage *Le Brésil, terre d'avenir* (1941). À propos de l'égalité sociale et raciale au Brésil, il écrit :

> Alors que dans les autres pays, l'égalité absolue entre citoyens, dans la vie publique comme dans la vie privée, n'existe que théoriquement (...) on la trouve au Brésil

> concrète et apparente, à l'école, dans l'administration, dans les églises, dans les professions, dans l'Armée et dans les Universités. Il est touchant de voir les enfants aller bras dessus bras dessous, dans toutes les nuances de peau humaine, chocolat, lait et café, et cette fraternité se maintient jusqu'aux plus haut niveaux, jusque dans les académies et les fonctions d'État.[783]

La vie dans ce paradis tropical n'a pourtant pas empêché cet écrivain marqué par la Shoah de mettre fin à ses jours sur le sol brésilien. Le récit de S. Zweig nous transmet l'idée d'une expérience d'exil idyllique, corroborant l'idée du Brésil comme terre d'avenir prônée par le gouvernement varguiste, les textes de Samuel Rawet, au contraire, montrent l'isolement et l'incompréhension de l'immigré. En ce sens, nous entendons le monologue intérieur du personnage du prophète qui exprime l'échec de son expérience d'exil au Brésil : *O engano esboçado no primeiro dia se acentuava. A sensação de que o mundo dele era bem outro (...) Interrogava-se, às vezes, sobre a sua capacidade de resistir a um meio que não era mais o seu. (...) Cegos e surdos na insensibilidade e autosuficiência!* (CI, p. 27, 29). A. Seffrin signale comme caractéristique principale de l'œuvre rawetienne l'inadaptation de ses personnages à la société brésilienne due à leur origine ethnique, expérience douloureuse d'exclusion, liée à la biographie de l'écrivain et, qui l'a rapproché de la réalité d'autres groupes marginaux comme les noirs :

> des personnages plongés dans l'angoisse de l'adaptation et de l'incommunicabilité, la condition ambigüe de l'immigré (scindé entre deux mondes, deux langages), l'expérience dramatique de l'exil (la condition juive), la désagrégation sociale, l'aliénation. En ce sens, peu d'écrivains brésiliens ont affronté si radicalement cette condition – dans la vie, dans la littérature –, que Kazantzakis a définie comme une identité profonde (de la race), non pas l'identité abstraite, mais une réalité de sang et de chair. Ce n'est pas par hasard si Samuel Rawet s'est attaché, plus d'une fois, à l'œuvre et à la figure de Cruz et Souza.[784]

[783] Stefan Zweig, *Le Brésil, terre d'avenir*, Paris, Éditions de l'Aube, 1998, p. 27.
[784] André Seffrin, « Samuel Rawet: Fiel a Si Mesmo », *in Samuel Rawet. Contos e Novelas Reunidos*, *op. cit.*, p.

André Seffrin dénonce ouvertement l'hostilité ethnique qui a marqué l'expérience d'exil de l'écrivain brésilien en l'associant au racisme voilé existant au Brésil. Contrairement à ce que S. Zweig écrit, ce que nous pouvons constater dans l'œuvre rawetienne, c'est l'image d'un pays où l'égalité est théorique, car la vie pratique est dominée par des relations hiérarchiques de pouvoir où le coefficient ethnico-racial joue un rôle très important. En ce sens, M. L. Tucci Carneiro explique qu'à partir de 1931, le gouvernement varguiste a créé un projet « ethnico-politique » mis en place à travers des mécanismes visant à inhiber les mouvements migratoires sous prétexte de maintenir la paix sociale du pays. Elle affirme que « la posture antisémite soutenue par le gouvernement varguiste entre 1937 et 1945 trouve ses racines dans la mentalité raciste persistante au Brésil depuis le XIXe siècle »[785]. Elle explique qu'à partir de 1937, un système de quotas limitait l'entrée d'immigrés par nationalité et une législation antisémite rendait plus difficile l'acquisition de visas pour partir au Brésil. Le projet nationaliste de Getúlio Vargas dans l'État Nouveau visait à un contrôle ethnique synthétisé dans le slogan « promouvoir l'homme brésilien et défendre le développement économique et la paix sociale du pays »[786]. Dans son ouvrage *Casa Grande e Senzala* (1933)[787], Gilberto Freyre transforme la négativité du métissé en positivité, construisant une identité brésilienne hybride née d'un passé colonial perçu comme moins conflictuel et plus valorisant. Cet anthropologue pense la société brésilienne comme un modèle de fusion raciale à l'encontre de celui de juxtaposition de races. Selon R. Ortiz, cette théorie a été utilisée comme fondement idéologique de l'État Nouveau pour la construction d'une identité nationale : « Le mythe des trois races est exemplaire : non seulement il couvre les conflits raciaux, mais il rend possible

10. Tpn.

[785] Maria Luiza Tucci Carneiro, « Imigrantes e Refugiados Judeus em Tempos Sombrios: Brasil, 1933-1948 », *in* Keila Grinberg (org.), *Inquisição, Imigração e Identidade. Os Judeus no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, p. 344. Tpn.

[786] *Ibid.*, p. 343-345.

[787] *Cf.* Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, Rio de Janeiro, José Olympo, 1978, 19e éd.

la reconnaissance de tous comme citoyens nationaux »[788]. Malgré cette idée d'une identité nationale multiraciale, R. Ortiz associe la politique d'immigration en vigueur sous le gouvernement varguiste à un projet de blanchiment de la population :

> Il est intéressant d'observer que la politique d'immigration, au-delà du sens économique, possède une dimension idéologique qui est le blanchiment de la population brésilienne. Le fait que ce blanchiment ait lieu dans un avenir, prochain ou lointain, est en parfaite adéquation avec la conception d'un État brésilien en tant que but.[789]

Nous pouvons observer que l'idée d'effacement du passé colonial perçu comme négatif et la création d'une dimension temporelle nationale tournée vers l'avenir vont de pair avec la politique de blanchiment racial de la population. Si le noir incarne l'image de l'esclave, souvenir d'une histoire de désunion nationale, le blanchiment de la population est la solution voilée proposée par le gouvernement pour résoudre ce problème. En ce sens, le métis est valorisé non seulement parce qu'il représente le modèle racial de la majorité de la population brésilienne, mais aussi parce qu'il est en accord avec ce projet de blanchiment de la population montré comme un but à atteindre.

Néanmoins, le concept de « blanc » n'est pas aussi évident qu'il semble l'être. Manipulé idéologiquement à l'aide des théories eugénistes, il a été utilisé pour ratifier des pratiques politiques discriminatoires contre quelques groupes minoritaires. M. L. Tucci Carneiro affirme que les Juifs ashkénazes, considérés à priori comme blancs, ont été classés comme une immigration nocive par des spécialistes invités par le gouvernement varguiste à définir les groupes d'immigrés désirables : « ces individus ont dicté des règles qui ont classé les noirs, les Juifs, les Japonais et les Arabes comme des « races » indésirables pour composer la population brésilienne »[790]. Tout comme M. L. Tucci Carneiro, Jeffrey Lesser met en

[788] Renato Ortiz, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo, Editora Brasiliense, 2012, p. 44. Tpn.
[789] *Ibid.*, p. 31. Tpn.
[790] Maria Luiza Tucci Carneiro, « Imigrantes e refugiados judeus em tempos sombrios : Brasil, 1933-1948 », *op.*

lumière la relativité du concept de race blanche entre les années 1850-1950, associant les immigrés non-européens, les Japonais, les Chinois, les Libanais, les Syriens et les Juifs séfarades, à des minorités ethniques perçues souvent comme non-blanches et donc comme non-souhaitables[791]. Par opposition à ces deux auteurs, Bernardo Sorj soutient que

> l'explication basique du manque d'antisémitisme au Brésil se trouve dans l'idéologie brésilienne particulière du blanchiment. (...) Ainsi, dans la mesure où les Juifs sont acceptés comme faisant partie de la race blanche – ce qui n'a été questionné que par quelques intellectuels brésiliens associés à l'idéologie fasciste pendant les décennies 20 et 30 – ils font dès lors partie de la solution et non pas du problème. Dans ce cas, bien que la société brésilienne soit raciste, anti-noire, ce racisme n'atteindrait pas d'autres ethnies telles que les Juifs.[792]

Même si B. Sorj affirme que seuls quelques intellectuels associés à l'idéologie fasciste ont remis en question l'appartenance des Juifs à la race blanche et donc à l'idée d'immigration positive, Marcos Chor Maio et Carlos Eduardo Calaça montrent que la politique varguiste était essentiellement antisémite, idée majoritairement acceptée par les chercheurs :

> Il semble y avoir un consensus par rapport à l'idée que le noyau substantiel de la question juive au Brésil réside dans la politique migratoire restrictive du premier gouvernement Vargas. (...) Les Juifs n'ont commencé à être traités comme un « danger sémite » qu'à la suite de l'insurrection communiste de 1935[793] et, postérieurement, avec l'instauration de l'État nouveau. Dans l'intervalle entre ces deux épisodes, la circulaire secrète nº 1127 est apparue, limitant l'entrée des Juifs au Brésil (...) Avec l'implantation

---

cit., p. 344. Tpn.

[791] Jeffrey Lesser, *A negociação da identidade national. Imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*, São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 2000. Tpn.

[792] Bernardo Sorj, « Sociabilidade Brasileira e Identidade Judaica », *op. cit.*, p. 10.

[793] « Avec l'aide de la Gestapo, concernant les communistes étrangers, la traque s'opère et porte rapidement ses fruits. Les envoyés du Komintern, la direction du PCB et Luís Carlos Prestes sont arrêtés. Les communistes de nationalité allemande, comme Olga Benário, la compagne de Carlos Prestes, sont livrés à l'Allemagne nazie. Ce jour-là, lors d'une allocution radiodiffusée, le président dénonce un « plan Cohen » de subvertion communiste, mis au jour par les services de sécurité. Ce plan Cohen, une pure invention intégraliste aux reflets antisémites, sert de prétexte pour fermer le Congrès et remplacer la Constituition de 1934 pour celle de « l'Etat nouveau » (*Estado novo*) […] qui s'est inspirée de la loi fondamentale polonaise et du président du conseil portugais, António de Oliveira Salazar. » Armelle Enders, *Nouvelle Histoire du Brésil*, *op. cit.*, p. 190.

> de la dictature Vargas, on a tenté de contrôler encore plus la délivrance de visas permettant aux Juifs de se réfugier au Brésil, à travers une série de décrets et des circulaires secrets.[794]

Ainsi, si l'antisémitisme n'a pas été une pratique sociale très répandue au sein de la population brésilienne, comme l'a écrit encore B. Sorj, une bonne partie de l'élite au pouvoir pendant le gouvernement varguiste était délibérément antisémite, se refusant à sauver la vie des milliers de personnes victimes de la Shoah. À propos de cette réalité sociale ambigüe opposant le peuple et les dirigeants politiques, B. Waldman écrit :

> L'élite brésilienne considérait les Juifs comme une « race non-européenne », quand « européen » était compris non pas comme un adjectif associé à la région de naissance, mais comme un synonyme racial pour « blanc ». Ainsi, alors que les Juifs qui vivaient au Brésil étaient acceptés comme « non-noirs », d'autres qui voulaient immigrer étaient considérés comme « non-blancs » et, pour cette raison, perçus comme un danger social. Considérés encore comme membres d'une « race isolée » qui ne pouvait pas être distinguée facilement sous l'aspect physique, les Juifs étaient représentés par des stéréotypes anciens qui incitaient à une chasse furieuse aux boucs émissaires en temps de crise économique, politique et sociale, façonnant un profil qui est devenu la cible d'une politique officiellement ségrégationniste, tandis que ceux qui étaient installés au Brésil s'adaptaient rapidement à la société brésilienne, sans grands problèmes[795].

Nous pensons que la perception des juifs déjà installés au Brésil comme « non-noirs », dans les termes de B. Waldman, ou « blancs », selon Bernardo Sorj, est le résultat d'un processus assimilatoire qui a comme conséquence la perte de l'identité juive. La classification d'un groupe comme appartenant à la race blanche, d'après le modèle identitaire proposé par l'état varguiste, semble ne pas être une question purement de couleur de peau, mais d'appartenance politique et de comportement culturel. Être blanc se confond avec l'image du

[794] Marcos Chor Maio et Carlos Eduardo Calaça, « Um Balanço da Bibliografia sobre o Anti-Semitismo no Brasil », *in* Keila Grinberg (org.), *Inquisição, Imigração e Identidade. Os judeus no Brasil, op. cit.,* p. 437 et 438. Tpn.
[795] Berta Waldman, *Entre Passos e Rastros, op. cit.*, p. 70. Tpn.

blanc connu par les Brésiliens et souhaitée comme modèle d'immigré, c'est-à-dire le blanc portugais, catholique, de tendance idéologique capitaliste et possédant certaines habitudes culturelles perçues comme familières. Si, lors de leur arrivée au Brésil, certains Juifs étaient encore associés à une race non blanche par la population, cela semble s'expliquer du fait qu'ils conservaient une tradition millénaire d'origine sémite. Nous avons pu observer ce comportement chez les personnages des contes « *O Profeta* »[796] et « *A Prece* »[797]. D'ailleurs, surtout après l'insurrection communiste de 1935, les Juifs étaient associés au fantôme du communisme, menace d'un système conçu par le monde oriental contre le monde occidental. Lorsque les Juifs abandonnent leur identité culturelle, leur tradition et leurs convictions politiques pour le projet assimilationniste brésilien, ils sont perçus comme appartenant à la race blanche et valorisés en tant que groupe communautaire. Ainsi, pour que l'antisémitisme ne touche pas les Juifs au Brésil, il faut qu'ils deviennent moins juifs. Ce phénomène concerne aussi les noirs qui sont d'autant plus protégés contre le racisme qu'ils ont le phénotype de la race moins marqué (idée de blanchiment de la population) ou qu'ils acquièrent des comportements de classe sociale associés aux blancs (ce que les Brésiliens appellent être « noir à l'âme blanche »). Tout comme pour les Juifs, le racisme ne toucherait pas les noirs lorsqu'ils sont moins noirs.

Dans le conte « *O Riso do Rato* » (*QM*, 1981) étudié précédemment[798], Samuel Rawet semble dénoncer le mensonge de cette politique multiculturelle populiste prônée par le gouvernement de G. Vargas. Nous pouvons observer dans le récit l'action répressive du gouvernement contre des groupes minoritaires où les Juifs sont inclus. L'ancien président du Brésil apparait dans le texte comme une présence perfide et tenace, associée à l'image du rat, contre laquelle toute lutte est vaine : *Derrubaram Getúlio. Teve a impressão de que desde que a guerra acabara, há alguns meses, já ouvira esse boato algumas vezes.* (*QM*, p. 348). Après

[796] *Vd.* analyse du conte « *O Profeta* » (*CI*, 1956), p. 51.
[797] *Vd.* analyse du conte « *A Prece* » (*CI*, 1956), p. 55.
[798] *Vd*. analyse du conte « *O Riso do Rato* » (*QM*, 1981), p. 295.

la fin de la mission en Italie de la force expéditionnaire brésilienne, en mai 1945, une forte pression dans le sens du départ du président G. Vargas a commencé. Néanmoins, ce n'est qu'en octobre 1945 que celui-ci est destitué pour être élu par voie démocratique en 1950, assumant ses fonctions comme président jusqu'à son suicide en 1954. Dans le conte, l'expression métaphorique « le rire du rat » semble faire référence aussi bien à l'image du juif pervers, Eliezer Kugelman, qu'à celle du président brésilien antisémite. De façon subtile, sans faire de critique directe de cet homme politique ni de son régime, Samuel Rawet rassemble l'image de deux figures possédant des intérêts à priori contraires, l'une juive et l'autre antisémite, autour du même entêtement machiavélique à atteindre leurs objectifs. En ce sens, le juif Eliezer Kugelman semble être façonné par la politique surnoise de son pays d'accueil :

> *A mãe estava presa e mandara um recado para os parentes. Na polícia viu-a no meio de um grupo de mulheres do mangue esbravejando, protestando, sacudindo as banhas e a corpulência no máximo de indignação. (...) No caminho ela não fez outra coisa a não ser repetir que estava apenas passando pelo lugar quando foi envolvida na confusão, apenas passando, que era um abuso, um desrespeito, por aí afora* (*QM*, p. 348).

Au discours indirect libre, nous entendons la voix de la mère de Eliezer Kugelman qui se rappelle son enfance. Cette immigrée juive allègue avoir été incarcérée de façon arbitraire avec d'autres femmes appartenant à des groupes minoritaires. Eliezer Kugelman semble donc conserver à l'âge adulte les traumatismes de son enfance, agissant de façon similairement injuste envers le professeur qui menace de témoigner contre lui. Nous pouvons constater, encore une fois dans l'œuvre rawetienne que les rôles de victime et de bourreau sont relativisés car les minorités reproduisent l'oppression qu'elles ont subie. La corruption des valeurs éthiques est un comportement qui part du haut de la hiérarchie sociale pour contaminer tous les niveaux de la société. Le système politique corrompu génère donc des

citoyens également corrompus.

Dans le conte « *Natal sem Cristo* » du recueil *Diálogo* (1963) que nous avons étudié précédemment[799], l'antisémitisme voilé persiste au sein de la famille bourgeoise brésilienne. À travers l'idéologie politique du clan, nous pouvons observer que les Juifs sont encore perçus comme ennemis :

> - *São muito simpáticos os judeus, muito simpáticos. E um senso político extraordinário. Marx et Rotschild, Disraeli e Bernard Baruch...Senso político extraordinário. Têm o mundo nas mãos. (...) O cerimonioso do tom, a frase claramente articulada (...) (governam-se assim os povos?)* (*DI*, p. 126).

Toutes les personnalités citées par Luís, lui-même un homme politique, ont eu une grande influence sur la politique et les finances mondiales, représentant une menace pour plusieurs nations de la planète. Karl Marx, en tant que philosophe phare du communisme, incarne le danger qui a servi de prétexte à la politique d'immigration antisémite du gouvernement varguiste. Les Rothschild, riche famille de banquiers européens, a été la cible de plusieurs hommes politiques, accusés mensongèrement d'avoir rédigé le Protocole des Sages de Sion en 1901. Benjamin Disraeli a été le premier ministre de la reine britannique Victoria Ière à l'époque de l'apogée de la révolution industrielle. Bernard Baruch, homme d'affaires et homme politique américain, a été nommé par le président Truman comme le représentant des États-Unis à la Commission de l'énergie atomique des Nations Unies. Ainsi, tous ces fantômes sont incarnés dans la figure de Nehemias Goldenberg, invité juif à la fête de Noël de cette famille catholique. Quoique Luís semble faire un compliment à l'invité en citant le nom de tous ces Juifs célèbres et en utilisant une rhétorique persuasive, Nehemias est conscient de l'ironie de son discours. L'invité comprend les stratégies utilisées par les hommes politiques pour manipuler aussi bien le peuple que leurs adversaires de façon à les faire agir selon leurs

[799] *Vd.* analyse du conte « *Natal sem Cristo* » (*DI*, 1963), p. 212.

intérêts. Ainsi, reprenant la dernière phrase du récit proférée par la matriarche Nani (*Mais um pouco de vinho! Hoje é Natal. DI*, p. 129), nous comprenons que Nehemias, en tant que représentant d'un groupe minoritaire dans la maison, est complètement subjugué par ce groupe dominant qui lui impose sa culture à travers une relation de cordialité mensongère. Le clan de Nani est l'allégorie de l'élite dominante brésilienne - blanche, catholique, hétérosexuelle, capitaliste et d'origine aristocratique - camouflant ses préjugés ethniques et raciaux de façon à obtenir l'adhésion des minorités. En ce sens, Sérgio Buarque de Holanda affirme : « La démocratie au Brésil a toujours été un lamentable malentendu. Une aristocratie rurale et semi-féodale l'a importée et a essayé de l'accommoder, là où c'était possible, à ses droits et à ses privilèges »[800]. La résignation des minorités à l'idéologie de cette élite révèle donc l'appauvrissement sur le plan démocratique que le mythe de la multiculturalité brésilienne a créé.

III. A. 2 – La transformation sociale de l'immigré

Dans l'œuvre rawetienne, l'exil opère une véritable transformation dans la vie sociale de l'immigré. Quittant l'univers communautaire du *shtetl*[801], il part habiter dans la banlieue de grands centres urbains où il rompt les liens de solidarité avec sa communauté,

[800] Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, p. 119. Tpn.

[801] « Le *shtetl* est un modèle économique et social de vie en communauté présent dans l'Europe de l'Est au cours de la fin du XVIIIe et la première moitié du XIXe siècle dans la zone de résidence russe. En Europe centrale et de l'Ouest, les Juifs participaient à l'économie générale des États par les professions financières, les entreprises industrielles, et surtout le commerce international. » (Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, *op. cit.*, p. 1186). Regina Igel nous apprend que les « Juifs en Europe, à de rares exceptions près, n'étaient pas des colons ni des agriculteurs ; les villes d'où ils provenaient étaient […] de petites agglomérations humaines, placées au milieu des zones rurales, de plantation ou de pâturage auxquels ils avaient peu ou aucun accès. En yiddish, une variété de graphies indique « village » comme *shteitel*, *shtetl*, *schtetl*, *shtetel* ou *shteitele*, comme cela apparaît dans les mémoires et dans les chansons des Juifs du centre et de l'Est de l'Europe. Après de nombreuses attaques antisémites, le *shtetl*, véritable ruche humaine, a commencé doucement à se vider avec l'émigration pour l'Amérique ; mais l'exode outre-mer n'a pas causé sa disparition. Encore bouillants de population, malgré les craintes et la précarité, ces villages n'ont cessé d'exister que quand ils ont été exterminés par les Nazis ». (Reginal Igel, *Imigrantes Judeus. Escritores Brasileiros*, São Paulo, Editora Perspectiva S. A., 1997, p. 22). Tpn.

adoptant le libéralisme économique comme style de vie. Ce changement, même s'il est accompagné d'une ascension sociale conséquente, n'est pas toujours perçu comme positif, car il s'accompagne de la corruption des valeurs humaines. L'assimilation de l'immigré le rend « transparent », comme l'explique J. L. Tonus :

> Mais pourquoi l'immigré ne réagit-il pas ? L'immigré ne peut pas réagir car il est transparent. Il n'existe pas dans le regard de l'autre, il n'existe plus dans son propre regard. Il renvoie toujours une image vide, puisqu'en voulant se fondre dans la masse, il finit par se détruire lui-même.[802]

Si la vie dans le *shtetl* permettait à l'individu d'avoir une relation personnelle avec les membres de sa communauté, lorsqu'il se rend dans les grandes villes brésiliennes, il doit se fondre dans la masse pour ne pas détonner. L'idée de fusion raciale prônée par le projet d'identité nationale brésilienne ne lui permet pas d'affirmer ses différences culturelles. D'ailleurs, sa réussite dans le système capitaliste l'oblige d'autant plus à s'effacer dans la foule. En ce sens, le projet d'une identité multiculturelle va de pair avec l'idée de progrès national, comme l'explique R. Ortiz :

> À partir des premières décennies du XXe siècle, le Brésil passe par de profonds changements. Le processus d'urbanisation et d'industrialisation s'accélère, une classe moyenne se développe, un prolétariat urbain surgit. (...) Avec la révolution de 1930, les changements qui étaient en train de se dérouler deviennent orientés politiquement, l'État cherche à consolider son propre développement social. Dans ce cadre, les théories de race sont devenues obsolètes. Il était nécessaire de les surmonter, parce que la réalité sociale imposait un autre type d'interprétation du Brésil. À mon avis, le travail de Gilberto Freyre sert à cette « quête sociale ».[803]

Tandis que la vie dans le *shtetl* était marquée par des relations personnelles d'affectivité et de

[802] José Leonardo Tonus, « Contos do Imigrante de Samuel Rawet: ″ l'homme du dehors ″ », *in Cahier du Crepal. Les voies du conte dans l'espace lusophone*, n° 7, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 98.
[803] Renato Ortiz, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo, *op. cit.,* p. 39-40. Tpn.

solidarité, la vie dans ce Brésil qui s'urbanise passe par l'impersonnalité et l'individualisme. Même dans les banlieues brésiliennes, les conséquences négatives de ce changement économique et social sont ressenties. Complètement négligés par l'État et exclus des bénéfices de ce processus de développement économique et urbain, les habitants des périphéries subissent l'impact négatif de la difficile insertion dans ce nouveau modèle économique. En ce sens, l'immigré est d'autant plus invisible dans cette société qu'il est banlieusard. Ceci nous renvoie à la double expérience des marges dont parle Samuel Rawet.[804]

Oubliant leur passé d'origine et n'adhérant pas intimement au projet d'une société multiraciale progressiste brésilienne, les personnages rawetiens immigrés sont placés dans un non-temps social, idée qui va de pair avec celle de transparence dont parle J. L. Tonus. Dans les prochains passages tirés du conte « Gringuinho »[805], nous voyons le contraste entre la plénitude de la vie du *shtetl* et la mélancolie qu'éprouve la famille de Gringuinho au Brésil :

> *À chatura das lições do velho barbudo (de mão farta e pesada nos beliscões) havia o bosque como recompensa. Castanheiros de frutos espinhentos e larga sombra, colinas onde o corpo podia rolar até a beira do caminho. Framboesas que se colhiam à farta. Cenoura roubada na plantação vizinha.* (*CI*, p. 43)
>
> *Sem olhá-lo recolheu o irmão no embalo. (...) Insistiu no pedido do armazém.* (*CI*, p. 44)

Dans le premier passage, nous pouvons constater que tout, dans la description de la vie dans le *shtetl*, est intense. Même la main du maître de l'école juive (*heder*) qui donnait des punitions à Gringuinho est décrite comme *farta*, terme qui peut aussi bien signifier « corpulente » que « copieuse », d'où l'idée implicite de générosité même dans ses punitions. Par opposition au maître juif, la mère immigrée au Brésil est perçue comme une femme

[804] *Vd.* Interview de Samuel Rawet à Flávio Moreira da Costa, p. 407.
[805] *Vd.* analyse du conte « *Gringuinho* » (*CI*,1956), p. 62.

égoïste, car elle n'est pas capable d'offrir un peu de son temps à son aîné, même lorsqu'il s'agit de le punir. Son style de vie pressé, régi par des gestes automatiques, reflète l'image d'une société capitaliste contrastant avec la vie communautaire du *shtetl*. Nous pouvons voir clairement dans ces deux univers l'opposition entre village et ville, communautarisme et libéralisme, agriculture domestique et société de consommation (d'où le mot « magasin »). Ainsi, si dans le *shtetl*, les carottes sont gentiment volées dans le potager voisin, dans la banlieue brésilienne, les consommateurs sont victimes d'un système économique qui les spolie constamment. Affirmant que le personnage de Gringuinho nous renvoie à l'image de l'écrivain et à ses toutes premières expériences au Brésil, N. Vieira dos Santos parle de l'influence du *shtetl* dans la vie de Samuel Rawet :

> Rappelant ce *yiddishkeit* prémoderne, Rawet fait certes allusion à sa première éducation dans un *heder* juive (école) et à la valeur accordée à l'importance de l'apprentissage et de la scolastique. Dans une école à côté de la synagogue, il a appris son premier alphabet yiddish. Son émigration au Brésil le séparait du monde, isolé, éloigné des traditions et des mœurs yiddish. Néanmoins, bien que son monde juif ait considérablement changé, il a apporté avec lui beaucoup de valeurs façonnées par la culture du *shtetl*. Dans une entrevue de 1990, les membres de la famille de Rawet ont souligné sa reconnaissance tout au long de sa vie de l'importance de son héritage juif et de sa scolarisation précoce.[806]

Tout au long de son œuvre, Samuel Rawet semble valoriser un style de vie simple, basé sur la relation interpersonnelle pour l'apprentissage du monde. À travers son écriture virulente, l'écrivain semble accuser, de façon indirecte, le système capitaliste et la société bourgeoise de la corruption de ces valeurs humaines fondamentales. En ce sens, le *shtetl* représente, dans l'œuvre rawetienne, l'idéal de communauté humaine, d'abord regretté comme objet perdu, puis refoulé. Après *Contos do Imigrante* (1956), il abandonne définitivement l'image du

[806] Nelson Vieira dos Santos (ou Nelson H. Vieira), *Jewish Voices in Brazilian Literature. A Prophetic Discourse of Alterity, op. cit.*, p. 52.

monde édénique du *shtetl*, acceptant, voire même volarisant la réalité sordide des banlieues et des centres nocturnes urbains brésiliens. Étant donné que l'immigré n'arrive pas à reconstruire le *shtetl* sur le sol brésilien, perdant définitivement ses liens affectifs et éthiques, le personnage principal de « *Crônica de um Vagabundo* »[807] affirme : *Meu universo é outro. Aceito o caminho da danação.* (*SS*, 216). Ainsi, tout se passe comme si, dans l'expérience du passage du *shtetl* à la banlieue, du *sertão* au sud du Brésil, de la banlieue au quartier riche, les personnages rawetiens brouillaient les frontières de la morale et de l'éthique sans jamais trouver ni ciel ni enfer où s'installer. C'est dans l'entre-deux qu'ils trouvent leur demeure provisoire. Ceci confirme la thèse d'une dimension hébraïque chez l'écrivain : une constante déambulation entre les marges, une fois les rapports éthiques originaires rompus. En ce sens, dans le conte « *Noturno* » de *Contos do Imigrante* (1956), la femme du personnage principal lui pose la question suivante lorsqu'il décide de quitter le *sertão* : *E se lá também um sol duro reduziria os homens a bandos silenciosos em busca de outras terras, e outras e outras, até... (...) O ventre de tantos partos contraiu-se com a ida do homem.* (*CI*, p. 64). Nous trouvons ici le message d'un exil sans espoir de rédemption où la seule certitude est le déchirement des liens affectifs représenté par l'image de l'accouchement. Quelque temps après son départ, le mari reçoit un message annonçant la mort de sa femme. Le récit commence par la scène où le mari migré joue de la flute dans l'espoir de soulager cette perte insurmontable : *E o preto na flauta nunca daria uma solução ao seu desespero* (*CI*, p. 61).

Cette même tentative de renouer les liens humains définitivement rompus avec l'expérience d'exil est présente dans le conte « *Requiém para um solitário* » de *Contos do Imigrante* que nous avons étudié précédemment[808]. Dans ce récit qui commence *in media res*, nous voyons le personnage principal errant dans sa maison pendant la nuit, après l'arrivée d'une lettre racontant la mort de sa famille victime de la Shoah. Dans le passage suivant, il se

[807] *Vd.* analyse du conte « *Crônica de um Vagabundo* » (*SS*, 1967), p. 107.
[808] *Vd.* analyse du conte « *Requiém para um Solitário* » (*CI*,1956), p. 87.

rend compte de la superficialité de sa vie :

> *A mão trêmula acariciou a porta da geladeira. Abriu-a automaticamente. Costume. (...) Carne na gaveta de matéria plástica. Cerveja e leite nos suportes de entrada.*
>
> *Agora ali, parado em meio à sala fartamente iluminada. Os reflexos nos pingentes de cristal já o fizeram passar muito tempo num misto de absorção e divertimento. Hoje feriram-lhe a retina dolorida, como que chamuscando-a.* (*CI*, p. 46)

Nous pouvons observer dans cette description une compensation des liens affectifs perdus avec le départ en exil par la réussite économique au Brésil. Les gestes de tendresse sont adressés au frigidaire, à cause de l'absence de ses proches, victimes de la Shoah, et de l'impossibilité de reconstruire ces liens affectifs au Brésil. Néanmoins, il ne trouve pas de plénitude dans le confort de sa situation présente. C'est ce que montrent l'automatisme de ses gestes (« automatiquement », « habitude »), l'artificialité de sa situation de bien être (« matière plastique » en contact avec la « viande ») et l'incompatibilité entre le respect de la tradition et son style de vie moderne. En effet, il suit la loi juive qui interdit le mélange de la viande et du lait, même s'il est complètement intégré dans la culture de sa terre d'accueil[809]. Dans le deuxième paragraphe de la citation ci-dessus, le changement de perception du lustre de cristal de son salon révèle chez le personnage une prise de conscience de l'illusion de sa vie présente, veau d'or qui l'a séparé de son peuple. Ainsi, même si le personnage semble être complètement intégré dans la société brésilienne, voire même fusionner avec ce mélange culturel, ceci ne s'opère que sur le plan économique. Face à sa réussite financière, même sa femme est incapable de comprendre les raisons de sa tristesse après l'arrivée de la lettre communiquant la mort de sa famille : *Eu devia imaginar… Deve ser alguma nova empresa*

[809] « La séparation du lait et de la viande pratiquée dans les maisons juives dérive de la prohibition biblique : « Tu ne feras pas cuire un chevreau dans le lait de sa mère », qui apparaît trois fois dans le Pentateuque (Ex 23, 19 ; 34, 26 ; Dt 14, 21), probablement conçue comme une mesure hostile au paganisme, dans lequel on préparait des charmes en faisant cuire les chevreaux dans le lait de leur mère. ». Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, *op. cit.*, p. 41.

que está planejando, não é isso? (*CI*, p. 51). Dans les deux prochains passages, nous pouvons observer que le processus d'ascension sociale de l'immigré signifie l'exploitation de sa force de travail et la perte de ses rêves professionnels, ce qui ne l'a pas empêché pourtant de reproduire les règles de ce système oppresseur :

> *Profundamente encimesmado em sua mesa de trabalho, preocupado com as variações de densidade dos ventos, aparece-lhe o auxiliar pedindo uma autorização para uma licença de tratamento de saúde. Estava tuberculoso. Que lituano filho-da-puta!, vem de tão longe para dar trabalho!* (*SS*, p. 165)
>
> *Queria trabalhar em sua profissão. Desenganaram-no. Você morre de fome, não serve para isso! Em vez de um banco, um balcão, deram-lhe o bairro, as ruas, as casas, a cidade. Sirva-se! A princípio impressionara-se com a pobreza, não a dele, que sabia transitória, mas dos que servia. Os barracos pungentes, imundos, o aglomerado em farrapos, favelas, pareciam-lhe soltos, prontos a ruir a um sopro maior.* (*CI*, p. 49-50)

Dans le premier passage, tiré du conte « *A galinha de Colombo* » (*SS*, 1967), nous pouvons voir que l'immigré fait partie d'une société qui l'exploite comme force de travail semi-esclave. La xénophobie et l'inhumanité de la classe dominante sont flagrantes dans ce passage. Samuel Rawet utilise un langage injurieux pour dénoncer la farce d'un Brésil tolérant et multiculturel. Dans le deuxième extrait, tiré du conte « *Requiém para um solitário* » (*CI*, 1956), nous pouvons observer que l'exil signifie pour l'immigré la perte du rêve de stabilité lié à un projet professionnel. En ce sens, la découverte de l'espace géographique de la terre d'exil se confond avec une nouvelle orientation personnelle, un parcours d'auto-connaissance où l'individu doit tester sa capacité d'adaptation. Toutefois, cette expérience transformatrice ne s'accompagne pas de la sensibilisation de l'individu à la détresse humaine. Au contraire, le personnage principal remplace son sentiment de commisération initial envers les pauvres de ce pays par un sentiment d'autoprotection contre la pauvreté. Enfermé dans une maison confortable, il se croit protégé contre toute menace d'instabilité. Ironiquement, lorsque la lettre de sa famille arrive, il éprouve la même sensation

d'instabilité que celle transmise par l'image des baraques en ruines. Ainsi, collaborant avec le système économique et social inégalitaire de sa terre d'accueil et oubliant ses valeurs personnelles, l'immigré révèle l'échec affectif et éthique de son parcours d'exil. La dénonciation que Samuel Rawet semble faire de la mauvaise conduite de son pays s'exprime bien dans la phrase de Elias, le personnage juif de « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* » (*PQ*, 1969) : *Como judeu tenho apenas o terror atávico, você já ouviu falar em crime ritual, e uma mitologia. (...) Vocês têm o ciclo da cana, do cacau, do chimarrão, do coco babaçu, do café. Eu tenho apenas alguns sonhos*. (*PQ*, p. 263). Comparant les héritages culturels juif et brésilien, Elias montre bien que l'histoire juive valorise la mythologie et la mémoire collective, tandis que l'histoire brésilienne est basée sur les cycles économiques. Ainsi, si les personnages juifs rawetiens veulent se détacher de leur groupe identitaire afin de pouvoir exprimer librement leur subjectivité, ils regrettent cependant la perte de leurs traditions en faveur d'un plan de progrès national d'où les minorités sont exclues.

III. A. 3 – Les conflits de pouvoir : homogénéité *vs* hétérogénéité

Chez Samuel Rawet, l'homogénéité de la classe politique et économique nous renvoie au concept d'identité-*idem* de P. Ricœur, remettant en question l'identité-*ipse* du projet identitaire brésilien[810]. En effet, la politique de blanchiment de la population, le combat contre la menace communiste et le contrôle migratoire de l'État nouveau, la répression de ce régime politique et les vingt-et-un ans de dictature militaire au Brésil (1964-1985) nous permettent de voir l'idéal d'homogénéité caché sous l'éloge à l'hybriditée. Ainsi, les groupes perçus comme hétérogènes - les métis, les homosexuels, certains immigrés et les intellectuels -

[810]*Vd.* concepts d' « identité-*idem* » et « indentité-*ipse* », Paul Ricœur, p. 163.

représenteraient une menace contre le pouvoir établi.

Dans le conte « *Canto Fúnebre de Estevão Lopes de Albuquerque* » (*CI,* 1956), la famille aristocratique de Estevão n'accepte pas la relation de son fils avec Carla, fille de l'immigré italien Giuseppe qui a des tendances anarcho-communistes : *Conversar com Giuseppe sobre (...) a guerra da Coréia. Afundar os olhos com senso de culpa no monte empoeirado de sapatos, enquanto o velho renarrava Sacco et Vanzetti.* (*CI,* p. 57). Dans cet extrait, nous trouvons la mention à la guerre de Corée (1950-1953) opposant la Corée du Nord communiste à la Corée du Sud capitaliste ainsi qu'à l'affaire « Sacco et Vanzetti », nom d'une controverse judiciaire survenue dans les années 1920 aux États-Unis et concernant les anarchistes d'origine italienne, Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti, condamnés à la chaise électrique. Nous pouvons donc voir le personnage de Giuseppe comme un hybride culturel, issu d'une culture catholique manipulée par le fascisme italien, mais enclin à des idéologies anti-droite. Étant donné que les sujets de conversation entre Giuseppe et Estevão tournent autour de régimes politiques contraires à l'idéologie en vigueur, nous pouvons comprendre la menace de l'influence de cet immigré italien au sein d'une famille brésilienne traditionnelle d'origine portugaise, blanche et catholique. C'est pourquoi, à la fin du récit, Flávia, la sœur de Estevão, avoue : *Carla, a quem os Albuquerques jamais receberiam como familiar* (*CI,* p. 59). Cette phrase remet en question l'idée du Brésil comme terre d'accueil, tout comme des Italiens comme une immigration forcément perçue comme positive, associée à l'idée de travail et de progrès du pays.

Le conte « *Conto de Amor Suburbano* » du même recueil a beaucoup de similitudes avec « *Canto Fúnebre de Estevão Lopes de Albuquerque* ». Tout d'abord parce qu'il raconte également une histoire d'amour entre deux jeunes appartenant à des milieux sociaux distincts, Lina et son-petit ami, personnage qui n'a pas de nom. Ensuite, parce que nous avons deux matriarches catholiques, toujours habillées de noir, qui incarnent le poids de la mémoire du

clan. Tout comme la grand-mère de Estevão, Angélica, la grand-mère de Lina, tient à préserver le passé du groupe : *A velha parecia ausente com a voz decrépita, oscilante, recordando a prima que se mantivera afastada. Lembrou avó, bisavós* (*CI*, p. 77). Nous avons donc dans le récit l'opposition entre la lignée aristocratique de la famille de Lina et l'absence d'indices sur les origines du garçon, élevé par sa tante. Cette dichotomie est matérialisée par l'image de la maison de chaque personnage :

> *O quarto da tia que o recolhera e onde dormia com mais dois primos* (*CI*, p. 75)
>
> *A sala de jantar imensa, a biblioteca, os quadros, o relógio que fora da Baronesa de Ramos, e tinha seis anjinhos esculpidos em torno do pêndulo (CI*, p. 81)

À l'image de promiscuité de la chambre du garçon logé chez sa tante, associée à l'ébranlement de sa structure familiale et à une situation financière difficile, s'oppose celle de la grandeur et de la noblesse de la maison de Lina. En ce sens, la « Baronesa de Ramos », personnalité fortunée de l'histoire du Brésil, montre l'attachement de la famille de la jeune-fille, Lina, aux valeurs aristocratiques, ce qui nous renvoie à l'idéal de pureté ethnique. Dans les deux extraits suivants, le binôme tradition *vs* renouveau distingue la pensée du clan de Lina et celle de son amoureux :

> *- Que achou de "Dieu a Besoin des Hommes", meu filho?*
>
> *- Um filme horrível. Não sei como não proibiram a exibição. A igreja devia fazê-lo.*
>
> *- Você viu "La Ronde?"*
>
> *- Sim. Bem francês, não é? (...) – Depois o elenco fabuloso! Barrault!*
>
> *- Signoret!*
>
> *- Com que entusiasmo você fala de Signoret, querido!...Me dá ciúmes.*
>
> *(CI, p. 82)*

> *Vida besta. Que seria? O curso noturno era horrível e vontade de ser doutor mesmo, nenhuma. (...) Venderia bananas, seria camelô, condutor de bonde?* (*CI*, p. 80-81)

En comparant les deux extraits, nous voyons que la religion catholique et le goût de la culture française renforcent encore l'image aristocratique de cette famille en opposition au manque d'éducation et de projet professionnel du garçon. Dans le premier extrait, la préférence du clan pour le film *La Ronde* marque bien l'instinct de préservation de classe dans la famille de Lina. Le film *Dieu a besoin des hommes* de Jean Dellanoy (1950) raconte l'histoire de la population de l'île de Sein, plongée dans la misère et dans la criminalité et abandonnée par son curé, trouvant chez le sacristain-pêcheur Thomas Gourvennec un supplément d'âme pour la guider. Les autorités ecclésiastiques et les gendarmes sont donc envoyés dans l'île afin de réprimer l'action de Thomas qui est devenu le détenteur des secrets intimes des habitants de ce lieu. Nous pouvons donc observer une critique de l'Église, incapable d'orienter et de soulager les êtres humains, exerçant un pouvoir autoritaire et manipulateur sur les gens. Thomas représente la menace de la prise de pouvoir du peuple contre l'oppression des autorités politiques et religieuses. C'est pourquoi la famille de Lina rejette ce film en faveur de *La Ronde* de Max Ophüls, sorti la même année. Également réflexif et moins contestataire, *La Ronde* tourne autour de rencontres amoureuses ou galantes frénétiques, dressant le constat que le bonheur n'existe pas, car il est impossible d'éterniser les élans les plus purs. Ce film semble représenter les relations amoureuses de cette famille dont celle de Lina et de son ami est emblématique. D'ailleurs, la phrase finale de la belle-fille d'Angélica, d'un langage soutenu et d'une émotion calculée propres aux classes aisées, dénote la superficialité des relations affectives dans cette famille.

Si la famille de Lina, prenant le cinéma français comme référence, partage le goût culturel de l'élite brésilienne, nous constatons la pensée hétérogène et non-conformiste du garçon qui refuse de suivre un chemin socialement recommandable. Il envisage des expériences professionnelles perçues comme moins valorisantes, mais plus en accord avec ses aptitudes personnelles. Ainsi, nous pouvons observer que, même si ce personnage correspond

au modèle de l'homme brésilien, travailleur et tourné vers l'avenir, c'est la famille de Lina qui incarne le pouvoir social, économique et même intellectuel de ce pays.

Le binôme pouvoir/soumission est bien représenté dans les deux extraits cités plus haut par la dichotomie discours direct/discours indirect libre associée à la prise de parole de la classe dominante contre le silence des opprimés. Dans un geste de complicité caractéristique de l'écriture rawetienne, le narrateur se place du côté du personnage opprimé, lui prêtant sa voix. D'ailleurs, la différence de registre de langage entre les deux extraits marque la distinction entre la normativité du clan et la personnalité du garçon. Le langage soutenu dans le premier passage, associé à la norme culte imposée, s'oppose au registre populaire dans le deuxième, renvoyant à l'idée de spontanéité. Nous pouvons nous poser la question de savoir si un pays peut avoir une dimension progressiste alors que sa classe dominante tient à conserver les relations de pouvoir de l'époque coloniale. La rupture du jeune couple est donc inévitable, la fusion entre l'homogène et l'hétérogène ne s'avérant possible que sur le plan théorique. Le Brésil que nous voyons représenté dans ce récit est donc un pays scindé. En ce sens, S. Kirschbaum affirme que ce récit « remet en question l'idée si répandue de « tolérance » du peuple brésilien chez qui le racisme n'existe pas et les classes sociales ne sont pas en lutte »[811].

Dans la nouvelle « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* »[812] (*PQ*, 1969), nous trouvons un groupe d'amis intellectuels dans le contexte d'un Brésil étouffé par la dictature militaire. Leur pensée humaniste tente de s'opposer au discours inflexible de la classe politique, ce qui s'avère être une tâche difficile. Parmi les membres du groupe, Lolô, en tant qu'écrivain anarchiste et homosexuel, incarne le mieux la force subversive contre le pouvoir dominant. Pendant les années de plomb au Brésil, Samuel Rawet se consacre plus à l'écriture d'essais critiques. Entre 1963 et 1979, l'écrivain publie une quinzaine d'essais dans plusieurs

[811] Saul Kirschbaum, *Samuel Rawet: profeta da alteridade,op. cit.*, p.89-90. Tpn.
[812] *Vd*. analyse de la nouvelle « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* » (*PQ*, 1969), p. 276.

journaux brésiliens et quatre ouvrages : *Homossexualismo: Sexualidade e Valor* (1970), *Alienação e Realidade* (1970), *Eu-tu-ele: Análise Eidética* (1972) et *Angústia e Conhecimento: Ética e Valor* (1978). Ce genre lui permet d'exprimer sa pensée de façon plus libre et plus directe à propos des questions polémiques et urgentes dans le contexte politique et social de l'époque : l'injustice, la marginalisation, l'aliénation, l'homosexualité, la production littéraire et la frustration humaine. La nouvelle « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* » (*PQ*, 1969) est peut-être le texte de l'écrivain qui se rapproche le plus du genre de l'essai, car ce récit est construit sous la forme d'un flux de pensée continu d'un groupe d'amis autour des questions philosophiques, politiques, sociales et psychanalytiques. N. Vieira dos Santos considère *O Terreno de uma Polegada Quadrada* comme « la porte d'entrée » de l'écrivain pour la lecture de ses essais, affirmant « que le fait que les récits de *O Terreno de uma Polegada Quadrada* aient été publiés à l'apogée de la répression militaire est significatif » et que « la sexualité intègre sa vision de « conscience du/dans le monde » »[813]. Cet auteur met encore en exergue « la perspicacité et l'engagement de Samuel Rawet par rapport à la bataille entre la connaissance sociale intime et le discours officiel, une tension à partir des pensées flexibles et des comportements mouvants »[814]. Lolô, en tant que minorité sexuelle et politique (*monstro de sensibilidade, amoral, anárquico*, *PQ*, p. 268), incarne cette « connaissance sociale intime » contre le discours officiel inflexible. Néanmoins, ses propres amis ont intériorisé la mentalité dominante, incapables de reconnaître son talent entaché par son orientation sexuelle, comme nous avons pu l'étudier précédemment. En ce sens, ce personnage peut être interprété comme la conscience de son auteur[815].

Incarcéré, Lolô est victime de discrimination de la part du policier qui reproduit le discours de l'ordre social (*Aquele veadinho? O melhor era procurar um advogado.*, *PQ*, p.

[813] Nelson H. Vieira, « Samuel Rawet na Fronteira do Real e do Irreal : « Dissemia», Sexualidade e a Consciência do/ no Mundo », *op. cit.*, p. 286. Tpn.
[814] *Ibid.*, p. 287.
[815] *Vd.* personnage de Lolô dans la nouvelle « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* », p. 276.

243). Remis en liberté grâce à Elias, il se met à la place de cet ami juif, imaginant la pression sociale qui doit peser sur lui du fait de sa liaison avec un homosexuel :

> *Lamento apenas o transtorno que causo a homens como Elias. O trabalho que ele vai ter para explicar ou não explicar nada, aos amigos. O que tem Elias, que aparentemente é igual a eles, com um veadinho como Lolô? Tenho ódio dessa gente, tenho minhas revoltas, no fundo quero que se danem, mas um cara como Elias era diferente. Sinto que incomodo bastante.* (*PQ*, p. 274)

Nous pouvons interpréter cet extrait grâce au concept de « mot bivocal » de Bakhtine[816]. Car nous écoutons là un dialogue rapporté dans la conscience de Lolô où des interlocuteurs imaginaires reproduisent le discours officiel, pour qu'ensuite il reprenne sa voix, s'opposant violemment à cette homophobie consensuelle[817]. Ainsi, nous avons une phrase à la deuxième personne insérée dans un paragraphe à la première personne, fonctionnant comme un questionnement adressé à Lolô lui-même. Nous pouvons donc constater que, quoiqu'il refuse la raison sociale, celle-ci l'interpelle constamment. D'un côté, la conscience de Lolô exprime son rejet de la pensée dominante tout en regrettant le fait que son ami, Elias, en soit victime. De l'autre côté, l'inconscient de Lolô reproduit la voix du discours officiel inflexible. C'est pourquoi nous pouvons observer l'apparition abrupte dans la conscience de Lolô du questionnement social.

Dans une étude sur ce même texte, N. Vieira dos Santos emploie le concept de « dissémie »[818] pour analyser l'opposition entre le discours dominant rigide et la vision flexible des minorités. Selon lui, « de cette ligne de réflexion rigide résulte en désagrégation »[819]. En accord avec cette pensée, nous pensons qu'il existe, dans l'œuvre rawetienne, un conflit constant opposant l'intérêt des groupes dominants et celui des groupes

[816] *Vd*. concept de « mot bivocal » de Mikhaïl Bakhtine, p. 220.
[817] *Vd.* « Le dialogisme : discours collectifs et positionnement identitaire », p. 220.
[818] *Vd.* concept de « dissémie » dans l'analyse de Nelson Vieira dos Santos, p. 262.
[819] Nelson Vieira dos Santos (ou Nelson H. Vieira), « Samuel Rawet na Fronteira do Real e do Irreal : "Dissemia", Sexualidade e a Consciência do/ no mundo », *op. cit.*, p. 288. Tpn.

dominés, marquant leur textes d'un sentiment de désagrégation encore une fois contraire à l'image du Brésil comme terre d'intégration. Ce sentiment de désagrégation sociale est représenté dans le conte par la relation entre Lolô et ses amis. Même si le groupe est constitué de personnes très ouvertes d'esprit, celles-ci font quand même partie d'une élite intellectuelle et d'une classe sociale privilégiée dans un Brésil très inégalitaire. C'est pourquoi Lolô, en tant qu'homosexuel efféminé, est perçu par son groupe comme un élément à part. En ce sens, le journaliste Paulo, personnage principal de la nouvelle, n'arrive pas à cacher sa gêne lors qu'il est en présence de son ami :

> *Lolô passou com um grupo de marinheiros, chegou a acenar-lhe de longe, mas ele fingiu que não viu. (...) Ali naquele lugar, ao lado da mulher sentiu um asco que nunca lhe ocorrera, ele admirava Lolô, mas sentiu como se o cumprimento fosse comprometê-lo, como se tivesse de dar explicações à mulher por conhecer um tipo desses.* (*PQ*, p. 288)

Paulo prétend écrire la trilogie des écrivains brésiliens subversifs : le philosophe spiritualiste Farias Brito, l'écrivain métis neurasthénique Lima Barreto et le poète noir Cruz e Souza. Si, sur le plan intellectuel, ce personnage semble très ouvert, il s'avère néanmoins très conservateur dans la vie réelle. Il n'arrive pas à abandonner une pensée que nous pouvons classer d'homogénéisante. La morale semble donc plus forte que l'amitié ou l'éthique professionnelle. En ce sens, « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* » représente un microcosme du Brésil où nous pouvons observer le contraste entre le discours d'intégration nationale et la réalité de la désagrégation de ses membres. Lolô est la voix minoritaire dissidente au sein de cette fratrie qui rêve d'être l'élite intellectuelle du pays, mais qui ne présente pas de contre-pensée au régime. Il est le seul à aller contre les principes générateurs et organisateurs des pratiques sociales, politiques et sexuelles et de leurs représentations,

l'« habitus »[820] dont parle P. Bourdieu, représentant une intellectualité engagée et une homosexualité affirmée comme conscience du/dans le monde. D'ailleurs, Lolô écrit dans sa chronique « *Confissões de um Sonâmbulo* » dont nous avons la transcription d'un extrait dans la nouvelle :

> *Uma longa e acidentada viagem, prenhe de delírios, decepções e entusiamos, me levou ao paradoxo. (...) E intimamente venho compondo um paradoxo necessário e suficiente para uma definição: a condição eminentemente católica do judeu. Católico com significado alto e imediato de universal. (...) ante a alternativa de retornar à tradição de sua casa (...) ou de continuar com os bárbaros (...) continuar com os bárbaros.* (*PQ*, p. 265.)

Découvrant le paradoxe humain, Lolô s'attaque à la pensée homogène dominante, « l'universel » présent dans le monde judéo-chrétien. Dans son texte, il explique que les catholiques comme les juifs se rejoignent autour de l'idée d'universalité : ceux-là par la forte présence mondiale de leur religion et de leur pensée, ceux-ci par leur esprit diasporique et leur idéal d'intégration. Or l'idée d'universalité implique celle d'unanimité et de norme. Lolô montre ainsi que le monde est construit sur de faux paradoxes se rassemblant et construisant une pensée unitaire : juif/catholique, homme/femme, droite/gauche, intellectuel/ignorant. Il prône dans son texte la barbarie contre la tradition, et nous pouvons observer que la vie de Lolô se rapproche de son écriture. Anarchiste, homosexuel efféminé, écrivain inadapté au modèle de sa catégorie professionnelle, il joue avec les paradoxes de la société patriarcale en les déstabilisant. En ce qui concerne l'identité genré, rejoignant la pensée de J. Butler, il incarne le paradoxe féminin et masculin à la fois pour proposer une nouvelle performativité du genre. Il s'attaque donc à la force de la société patriarcale présente jusque dans les domaines perçus comme les plus ouverts, tel le milieu littéraire. Ainsi, ce personnage nous apprend l'hétérogénéité en tant qu'ouverture, interprétation subjective des paradigmes

[820] *Vd*. concept de « habitus » de Pierre Bourdieu, p. 97.

collectifs, à l'encontre de tout modèle assimilateur inculqué par la classe dominante au pouvoir.

III. A. 4 – La nuit urbaine : les *queers*[821] occupent le centre-ville

On peut interpréter la topographie de l'homosexualité et de la prostitution féminine et masculine chez Samuel Rawet à la lumière de la théorie *queer,* car l'écrivain montre comment ces minorités subvertissent l'espace occupé par une normativité hétérosexuelle opprimante. L'écriture nomade rawetienne est tissée de références toponymiques et d'indications chronologiques qui nous permettent de constituer une véritable géohistoire de ces groupes marginaux[822]. Le discours de ses personnages est proféré à partir du centre des grands espaces urbains, occupés par les minorités surtout la nuit. Nous avons donc une dissociation de la figure du marginal de la périphérie des grandes villes.

Deleuze et Félix Guattari expliquent que « le territoire est en fait un acte (...) Précisément, dès que des composantes des milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. »[823]. Dans la mesure où ces minorités occupent un milieu, lui imprimant un rythme de vie propre à

[821] Le terme « *queer* » dont le sens original est étranger, excentrique en apparence ou par son caractère, a été utilisé avec une connotation sexuelle pour la première fois en 1922, dans une étude sur la délinquance juvénile aux États-Unis (Children's Bureau, U.S. Dept. Of Labor) « *A young man easily ascertainable to be unusually fine in other characteristics is probably 'queer' in sex tendency* ». En 1931, ce terme a commencé à être employé aussi bien dans le sens de criminel que d'efféminé. « G. IRWIN *Amer. Tramp & Underworld Slang* 153 *Queer, crooked, criminal. Also applied to effeminate or degenerated men or boys* ». *The Oxford English Dictionary* XII, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 1014. Tpn. « Teresa de Laurentis est à l'origine de l'expression « théorie *queer* » dans le numéro de la revue *Différence* – une revue féministe/ postféministe et culturaliste américaine – parue en 1991. Le terme *queer* y est utilisé pour contrer les effets d'invisibilité qui générait déjà à l'époque l'expression passe-partout « *gay and lesbian* » en matière d'oppression de classe et de race ». Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 25. Dans notre étude, nous utilisons le terme *queer* pour désigner les personnages rawetiens homosexuels et prostitué(e)s ne rentrant pas dans les normes de comportement de la société patriarcale hétérosexuelle. Ils sont perçus donc sous le signe de l'étrangeté.

[822] *Vd.* définition de « géohistoire », p. 405.

[823] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux, op. cit.*, p. 386-387.

travers des pratiques sociales significatives, nous pouvons dire qu'elles construisent des territoires. Nous observons que, chez Samuel Rawet, des microterritoires sémiotiquement chargés conditionnent la diégèse qui les conditionne à son tour. Ainsi, nous pouvons penser à l'action des personnages dans le récit en fonction d'un « paramètre spatial », comme le propose Luis Alberto Brandão :

> Le plus remarquable (...) est qu'une vie est pensée en fonction d'un paramètre spatial – les événements sont « des pas », c'est-à-dire des initiatives de déplacement, des références qui configurent une certaine géographie. (...) Le texte d'une vie au-delà de chronologique est topographique.[824]

Ainsi, les personnages, avec leurs rencontres et leurs ruptures, tracent une cartographie urbaine et humaine de l'homosexualité et de la prostitution entre la fin des années 60 et le tout début des années 80, surtout à Rio de Janeiro et, dans une moindre mesure, à São Paulo et Brasília. Nous pouvons donc parler d'un espace textuel lui aussi territorialisé, car il s'imprègne d'une charge sémiotique liée à la pratique des personnages appartenant à des groupes minoritaires. C'est la configuration de la ville elle-même, aussi bien que son histoire, qui se dessine devant les yeux du lecteur. Mais cet espace que nous voyons n'est pas uniforme, car « le territoire c'est d'abord la distance critique entre deux êtres de même espèce : marquer ses distances. »[825], comme l'écrivent Deleuze et Guattari. En ce sens, nous voyons l'espace de la ville chez Samuel Rawet comme un lieu de conflits entre plusieurs groupes sociaux qui portent également dans leur corps les signes de ces microterritoires divergents. L. A. Brandão affirme que « dans les métropoles, les limites de la nation se projettent : elles se reproduisent, se confrontent, se reconfigurent. De façon agonistique, les

[824] Luis Alberto Brandão, *Grafias da identidade*, Rio de Janeiro/ Belo Horizonte, Lamparina Editora, 2005, p. 36-37. Tpn.
[825] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux, op. cit.*, p. 393

imaginaires nationaux et urbains s'interpénètrent. »[826]. C'est pourquoi nous pouvons identifier chez Samuel Rawet une relation conflictuelle entre le territoire d'ordre national - blanc, catholique et hétérosexuel – et ceux des groupes minoritaires qui ne rentrent pas dans la norme. Il s'agit très souvent de limites temporelles et non de ruptures spatiales, étant donné l'usage alterné d'un même espace par des groupes divergents selon la période de la journée ou de la nuit. Par ailleurs, l'œuvre de Samuel Rawet nous montre l'existence des groupes *queers*, notamment des prostitués, qui cohabitent dans l'espace diurne du centre-ville avec la population locale. Cela n'est possible qu'à condition que l'individu reproduise le comportement de genre du groupe dominant. L. A. Brandão explique que « la ville agglutine les termes qui rendent possible le propre concept d'identité qui se constitue comme le résultat d'un autre concept : celui de limite » [827]. La revendication d'une identité *queer* plus affirmée passerait donc par la démarcation des limites temporelles dans l'espace commun de la ville.

Mais si la ville est l'espace d'affirmation identitaire de plusieurs groupes, elle est aussi le lieu de la dépersonnalisation et du non-temps, comme l'explique M. de Certeau : « La ville a une triple opération : 1) la production d'un espace propre ; 2) la substitution d'un non-temps, ou d'un système synchronique, aux résistances insaisissables et têtues de traditions (...) 3) enfin la création d'un sujet universel et anonyme qui est la ville même »[828]. La possibilité de se libérer du contrôle des traditions qui façonnent un sujet stable explique pourquoi la ville accueille les êtres déviants du système patriarcal. Ceci nous renvoie au concept de « mythologie de la ville » chez les homosexuels, forgé par D. Eribon[829]. Dans le prochain passage tiré de la nouvelle « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* » de l'ouvrage éponyme (1969), les pas de Paulo tracent une véritable cartographie de la prostitution masculine dans le centre-ville de Rio de Janeiro. Dans sa déambulation, il croise son ami homosexuel, Lolô, qui

[826] Luis Alberto Brandão, *Grafias da identidade*, *op. cit.*, p. 43.
[827] *Ibid.*, p. 44.
[828] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien,1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 143.
[829] *Vd.* concept de « mythologie de la ville » de Didier Eribon, p. 266.

s'exprime sur le besoin d'une solidarité gaie :

> *Duas e meia e aquele sol na Praça da República à espera do ônibus que o levasse ao Catete. Foi lançado praticamente junto ao trocador num ônibus lotado. (...) Paulo recusou o contágio da tensão com uma vista de olhos no paredão da Escola de Engenharia. Pensava em Lima Barreto, pensava principalmente no Gonzaga de Sá. Que diabo teria levado o Lima a cursar esta droga? (...) Praça Tiradentes. Praça de putos. Que estará fazendo o Lolô, o veadinho que lhe proporcionou a maior gargalhada dos últimos tempos, ao encará-lo na porta do café junto ao Teatro Carlos Gomes; saíam da chanchada na noite do ensaio geral, ele e o bando do jornal. Lolô dobrou a revista, enfiou-a no bolso do paletó e antes de tomar o café apontou com os olhos um grupo junto à calçada. Pederastas de todo o mundo, uni-vos!* (*PQ*, p. 251-253)

Dans ce passage, tout se passe comme si le narrateur, dans une narration-*travelling*[830], accompagnait Paulo qui monte dans le bus et dont le regard parcourt les rues de la ville, s'arrêtant dans quelques lieux spécifiques analysés en gros plan. Cette technique narrative toute cinématographique est propre à mettre en relief les microterritoires de l'homosexualité et de la prostitution à Rio de Janeiro. Car, en réalité, ces microterritoires sont constitués de quelques rues, places, cinémas et toilettes publiques associés à l'occupation d'un groupe *queer* spécifique : prostitution masculine/féminine et homosexualité masculine, l'homosexualité féminine n'étant pas abordée chez Samuel Rawet. Lorsque Paulo passe devant l'école d'ingénieurs et pense à Lima Barreto, auteur de *Gonzaga de Sá*, cela nous renvoie à la biographie de Samuel Rawet, ex-étudiant de cette même institution. Au-delà de leur formation commune et d'une vie également marquée par la souffrance psychique, ces deux auteurs ont une écriture similairement subversive[831]. Le début du parcours déviant tracé dans le texte est donc représenté par le rejet de l'école d'ingénieurs, comme emblème de la société patriarcale, et le choix de continuer son chemin en passant par les microterritoires

[830] *Vd*. notre concept de « narration-travelling », p. 97.
[831] Samuel Rawet écrit un essaie où il exprime son admiration pour Lima Barreto : « Nasci sem dinheiro, mulato e livre » (1977), *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos, op. cit.*, p. 196-201.

construits par les *queers*.

Plus loin, sur la *Praça Tiradentes*, nous pouvons observer la présence des prostitués en plein cœur de la ville pendant l'après-midi, ce qui va à l'encontre de la morale normative. L'aire centrale de Rio de Janeiro est occupée par une concentration d'activités commerciales, des bureaux de l'administration publique et privée, et par les terminaux de transports intra-urbains et inter-régionaux. Le flux de personnes y est très intense, ce qui constitue tout à la fois un atout et un empêchement pour la réalisation des pratiques sexuelles déviantes. L'existence de prostitués constituant un microterritoire marginal dans un lieu public central en pleine effervescence, la *Praça Tiradentes*, pointe la farce de la morale sociale. Miguel Angelo Campos Ribeiro et Rogério Botelho de Mattos expliquent que « les territoires de la prostitution sont « flottants », « mobiles » et « cycliques ». (...) Le caractère cyclique de ce type de territorialisation présente une alternance habituelle des usages (contenus) diurnes et/ou nocturnes de ces mêmes espaces »[832]. Ces auteurs, dans un article publié en 1996, présentent une carte de la prostitution dans les espaces publics de la zone centrale de la ville de Rio de Janeiro. Nous pouvons observer que la *Praça Tiradentes* n'est pas, chez eux, identifiée comme une zone de prostitution masculine, comme Samuel Rawet l'écrit, mais féminine, diurne et nocturne, ce qui met en évidence le caractère mobile des territoires de prostitution. Par rapport à la caractéristique cyclique, l'existence d'une prostitution masculine pendant la journée semble s'expliquer du fait que le *gigolo* reproduit, en général, le comportement hétérosexuel, même s'il a des rapports sexuels avec d'autres hommes. Dans une performativité en accord avec le modèle imposé, il est moins remarqué dans la foule et choque moins les mœurs collectives. En ce sens, Néstor Perlongher explique que, parmi la clientèle qui cherche le prostitué homosexuel, « la masculinité est encore un fantasme de celui qui achète et de celui qui vend la marchandise sexuelle (...) Torse fort, biceps gonflés,

[832] Miguel Angelo Campos Ribeiro et Rogério Botelho de Mattos, « Territórios da Prostituição nos Espaços Públicos da Área Central do Rio de Janeiro », *in Revista Território*, nº 1, 1996, p. 64. Tpn.

membres dilatant le jeans serré, des icônes du gigolo »[833]. Par opposition, comme nous pouvons l'observer sur la carte de M. A. Campos Ribeiro et R. Botelho de Mattos, les microterritoires des travestis se constituent toujours la nuit, période où ces êtres perçus comme antinaturels peuvent occuper le centre-ville plus tranquillement. Ces deux auteurs expliquent encore que « les territoires de la prostitution sont marqués par des gares routières ou ferroviaires et/ou des ports avec un flux intense de personnes »[834] et que « l'aire de passage et les terminaux de bus de la *Praça Tiradentes* et du commencement de l'*Avenida Passos* »[835] sont des points de prostitutions connus. Ceci expliquerait la référence à l'autobus comme moyen de transport dans la nouvelle « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* », ainsi que dans d'autres contes de Samuel Rawet qui abordent la même thématique.

Nous retrouvons dans ce passage le personnage de Lolô devant le *Teatro Carlos Gomes*, référence toponymique suggérant son intellectualité, vue l'importance de ce théâtre dans la vie culturelle de Rio de Janeiro, tout comme son homosexualité, car le théâtre est situé à proximité de la *Praça Tiradentes* et de la *Avenida Passos*. Lorsque Lolô s'adresse aux piétons en appelant les pédérastes du monde entier à l'union, il incite les gens à faire tomber leur masque sexuel. Une réponse positive à cet appel pourrait relier tous les groupes identitaires cohabitant dans le même espace. C'est donc l'esprit de solidarité gaie que nous trouvons dans son discours. Néanmoins, le geste osé de Lolô gêne Paulo et ses amis journalistes, ce qui suggère une homosexualité refoulée chez ces personnages. Dans le prochain passage tiré du conte « *Nem mesmo um Anjo é Entrevisto no Terror* » (*QM*, 1981)[836], nous pouvons observer cette fois-ci l'occupation nocturne du centre-ville de Rio de Janeiro par une prostitution masculine efféminée :

---

[833] Néstor Perlongher, *O Negócio do Michê. A Prostituição Viril em São Paulo*, São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2008, p. 18. Tpn.
[834] Miguel Angelo Campos Ribeiro et Rogério Botelho de Mattos, « Territórios da Prostituição nos Espaços Públicos da Área Central do Rio de Janeiro », *op. cit.*, p. 65. Tpn.
[835] *Ibid*., p. 64.
[836] *Vd.* analyse du conte « *Nem mesmo um Anjo é Entrevisto no Terror* » (*QM*, 1981), p. 276.

> *Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror. Uma e dez no relógio da Mesbla. Não havia névoa, mas o mormaço da madrugada punha nos olhos, sobre o cansaço, um esfumado de percepções. (...) Um ônibus arranca para o subúrbio, sem passageiros. (...) Fechado o Metro, o comércio, o Palácio. (...) Um automóvel diminui a marcha quase à sua frente (...) o carro estaciona além, junto a um negro magro e alheado. (...) Desistiu de uma caminhada até a Almirante Barroso. Pouca probabilidade. Se tivesse energia chegaria até a Praça Quinze. Junto às barcas. Ou mesmo os arredores da Praça Mauá. Era grande a concorrência agora que os da zona sul descobriram o canto.* (*QM*, p. 366, 368.)

La vision nocturne de l'espace urbain est comparée aux ténèbres de l'enfer où aucune morale ne peut survivre. Tout semble flou dans ce paysage ; les notions de vrai et de faux, d'original et de copie se confondent. La sexualité y est donc exercée de façon beaucoup plus autonome, libérée du carcan des habitudes et des institutions normatives de la vie quotidienne dont le métro, les commerces et le palais, maintenant fermés, sont les symboles. Nous retrouvons dans cette scène l'image d'un bus qui circule vide en direction de la périphérie. Elle suggère une inversion de la situation ordinaire des minorités pendant la nuit : elles quittent les banlieues dortoirs et occupent le centre-ville. Nous pouvons donc penser à l'idée d'une conquête du territoire central de la ville par les *queers* subvertissant la logique sociale et sexuelle dominante. En effet, l'occupation nocturne du centre-ville par ces minorités signalerait une place interstitielle entre marginalité et centralité, celle-ci étant représentée par l'occupation diurne de cet espace.

M. A. Campos Ribeiro et R. Botelho de Mattos présentent les environs de la *Praça Mauá* comme une « aire typique de prostitution féminine occupée pendant la journée surtout par le commerce en gros, en raison de la proximité du port de Rio de Janeiro »[837]. Nous pouvons donc observer un déplacement du territoire de la prostitution masculine, qui se situe

[837] Miguel Angelo Campos Ribeiro et Rogério Botelho de Mattos, « Territórios da Prostituição nos Espaços Públicos da Área Central do Rio de Janeiro », *op. cit.*, p. 74. Tpn.

dans le texte de Samuel Rawet entre la fin des années 70 et le début des années 80, par rapport à la situation observée par M. A. Campos Ribeiro et R. Botelho de Mattos en 1996. Ces auteurs attirent encore l'attention sur le fait que « l'utilisation généralisée de la voiture a rendu plus faciles les rapports entre les clients et le marché du sexe »[838], fait que nous pouvons déjà observer dans le texte de Samuel Rawet, écrit plus d'une décennie avant l'époque de la croissance vertigineuse des ventes de l'industrie automobile au Brésil avec l'ouverture du marché aux importations dans les années 90.

Dans l'extrait de « *Nem mesmo um Anjo é Entrevisto no Terror* », nous pouvons voir un prostitué noir : *o carro estaciona além, junto a um negro magro e alheado*. En ce qui concerne le rapport entre prostitution et race, N. Perlongher, dans son étude publiée en 1987 sur la prostitution masculine à São Paulo, affirme que « si le garçon noir peut être valorisé à cause de l'association ancienne entre négritude et animalité, ce même attribut peut causer le malheur du client »[839]. Ainsi, aussi bien à cause de sa féminité que de sa couleur de peau, le personnage du conte semble voué à n'avoir son espace dans cette société que pendant la nuit. Dans les prochains extraits, nous pouvons observer des images symboliques où les minorités arrivent à avoir une place centrale dans le pays en créant leur territoire dans les artères urbaines :

> *O período largado com uma dormida aqui e outra ali, os cinemas de punheteiros, até o dia em que se engraçou com uma mulher na esquina da Ipiranga com a São João, fazia a vida e tinha um apartamentozinho junto ao largo do Paissandu.* (*PQ*, p. 320)

> *Madrugada quente para o mês de julho. (...) Havia infinitas possibilidades de conhecimento na forma em movimento (...) Um pederasta ao perceber o aceno do homem no volante se aproximou lentamente, mas foi barrado pelo grito e pela corrida. Onde a face, consistência de noite e realidade de mito? (...) Um pouco depois da rua do Hospital, caminhando como sobre as águas do canteiro central da W-3, ela surgia.* (*QM*, p. 382-

[838] *Ibid.*, p. 60. Tpn.
[839] Néstor Perlongher, *O Negócio do Michê. A Prostituição Viril em São Paulo*, *op. cit.*, p. 19. Tpn.

384)

Dans le premier passage du conte « *Uma Carreira bem Sucedida* » (*PQ,* 1969)[840], le personnage bisexuel rencontre son amant prostitué dans l'artère centrale de la ville de São Paulo, au carrefour des avenues *Ipiranga* et *São João* mentionné dans la célèbre chanson « *Sampa* » de Caetano Veloso[841]. N. Perlongher, citant Barbosa da Silva dans son étude du début des années 60, écrit :

> la région centrale de São Paulo, résistant pendant longtemps comme point de rencontre d'une grande partie du groupe homosexuel de São Paulo, peut être caractérisée par un grand T formé par les avenues São João et Ipiranga. Les limites les plus générales de cette aire sont les cinémas Oásis, Art-Palácio et le commencement de la rue São Luís. (...) La vie de rue trouve quelques points principaux parmi lesquels peuvent être mentionnés : (...) le trottoir longeant le bloc formé par l'avenue São João, Ipiranga, (...) largo do Paissandu.[842]

Nous pouvons remarquer que le territoire de l'homosexualité masculine tracé par B. da Silva coïncide avec celui décrit par Samuel Rawet pour la prostitution féminine. Le passage de Samuel Rawet fait également mention à des aventures homosexuelles du personnage à São Paulo qui ne sont pas localisées avec exactitude, mais qui nous renvoient à l'image du centre-ville où il a rencontré la prostituée. Nous pouvons encore supposer que les cinémas qui sont mentionnés, localisés dans le périmètre urbain des avenues *São Luís* et *Ipiranga*, correspondent à l'une des références données par B. da Silva. À propos de l'histoire de l'homosexualité à São Paulo, N. Perlongher transcrit le témoignage d'un assidu de la *Galeria*

[840] *Vd.* analyse du conte « *Uma Carreira bem Sucedida* » (*PQ,*1969), p. 273.
[841] La chanson « Sampa », surnom de la ville de São Paulo, a été lancée dans l'album *Muito-dentro da estrela azulada,* en 1978. Les paroles parlent de l'étonnement que l'immense mégalopole a provoqué dans l'esprit du chanteur migrant bahianais. Cette chanson est considérée comme l'un des hymnes de la ville.
[842] Néstor Perlongher nous parle du « caractère pionnier du travail de Barbosa da Silva dont le mémoire de master en Sociologie à l'Université de São Paulo a été mystérieusement archivé et n'a plus jamais été retrouvé. Il en reste pourtant un article où cet auteur trace les limites du territoire occupé par ce qu'il appelle un « groupe homosexuel » au sein de la « région morale » de São Paulo.». Néstor Perlongher, *O Negócio do Michê. A Prostituição Viril em São Paulo*, *op. cit.*, p. 87-88. Tpn.

Metrópole, point de rencontre des homosexuels à partir du milieu des années 60. Celui-ci raconte quelques épisodes de répression de la police en ce lieu, répression devenue plus dure et récurrente en 1969, après l'application de l'Acte Institutionnel numéro 5 (AI-5) par la dictature militaire[843]. Nous ne pouvons pas oublier que l'ouvrage *O Terreno de uma Polegada Quadrada* a été publié en cette même année.

Le deuxième passage est tiré du conte « *A Lenda do Abacate* » de *Que os mortos enterrem seus mortos* (1981) que nous avons étudié auparavant[844]. L'avenue W-3, dans l'axe monumental de Brasília, est occupée par deux groupes *queers* : les prostitués masculins et féminins qui se disputent le pouvoir. Si, dans le conte antérieur, ces groupes se situaient dans le centre-ville de la capitale financière du pays, nous les retrouvons maintenant dans la capitale administrative du Brésil. La présence nocturne récurrente de ces minorités dans cet espace confirme l'idée d'occupation du territoire du pouvoir par les *queers* qui subvertissent la norme établie. Nous voyons de nouveau ici l'image de l'enfer, *madrugada quente,* où toute forme originelle se dilue : *infinitas possibilidades de conhecimento na forma em movimento.* En ce sens, la force perçue comme surnaturelle de la prostituée métissée, condensé de fantasmes et de fantômes de plusieurs cultures, s'impose dans cet espace. Dans ce passage, marchant sur les eaux, nous la voyons comme la déesse africaine des eaux, *Iemanjá*, ou *Nossa Senhora Aparecida*, la vierge métisse apparue dans une rivière et érigée comme patronne du Brésil. Ainsi, lorsqu'elle occupe Brasilia, elle subvertit ce même pouvoir qui l'a instituée comme mythe. Construisant son territoire marginal en plein cœur du Brésil, à contre-sens du temps social et de l'inflexibilité de la pensée normative, elle revendique une place non mystifiée pour les minorités dans le territoire national.

[843] Néstor Perlongher, *O Negócio do Michê. A Prostituição Viril em São Paulo*, *op. cit.*, p. 96. Tpn.
[844] *Vd.* analyse du conte « *A Lenda do Abacate* » (*QM*, 1981), p. 290.

III. A. 5 – Le métis : la fin d'un mythe

L'œuvre rawetienne nous permet de traiter d'une question fondamentale pour la compréhension du Brésil et qui, jusqu'alors, n'avait jamais été étudiée : la déconstruction de l'image idéalisée du métis associée au projet d'identité nationale, déconstruction qui lui incite à affirmer son identité en tant que noir. En ce sens, Kabengele Munanga affirme que

> les mouvements noirs n'ont pas encore réussi à mobiliser toutes leurs bases populaires et à leur inculquer le sentiment d'une identité collective sans laquelle il n'y aura pas de véritable conscience de lutte.
>
> La grande explication de cette difficulté que les mouvements noirs ont trouvée et devront trouver, peut-être encore pendant de longues années, n'est pas leur incapacité de nature discursive, organisationnelle ou autre. Elle se trouve dans les fondements d'une idéologie raciale élaborée à partir de la fin du XIXe siècle et de la moitié du XXe par l'élite brésilienne. Cette idéologie, caractérisée entre autres par l'idéal du blanchiment, a volé aux mouvements noirs leur devise « l'union fait la force » lorsqu'elle a divisé noirs et métis et aliéné le processus identitaire de chacun d'eux.[845]

Depuis l'avènement des théories de la race au XIXe et leur usage par le gouvernement varguiste dans le projet de construction d'une identité brésilienne, l'éloge du métissage construit un discours qui renforce le pouvoir de l'élite blanche. Kabengele Munanga affirme encore que les catégories cognitives « blanc », « noir » ou « métis », qui semblent être une évidence pour le sens commun, « ont été héritées de l'histoire de la colonisation » et que leur contenu est « plus idéologique que biologique »[846]. Les métis, ne voulant plus s'affirmer en tant que noirs par peur de la stigmatisation sociale, affaiblissent les noirs en tant que groupe. Par conséquent, leurs revendications sont discréditées sur la scène nationale, étant perçues comme un mouvement ethnique qui met en péril l'intégrité nationale. Néanmoins, dans la vie pratique, le métis est souvent affublé de l'étiquette de noir, utilisée pour affirmer la supériorité

[845] Kabengele Munanga, *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra*, Belo Horizonte, Autêntica, 2008, p. 15. Tpn.
[846] *Ibid.*, p. 18. Tpn.

des groupes dominants. En ce sens, Eneida de Almeida dos Reis explique que

> si, sur le plan biologique, l'ambiguïté des métis est une fatalité dont on ne peut s'échapper, sur le plan social et politico-idéologique, ceux-ci ne peuvent se maintenir « l'un » et « l'autre » tout à la fois, « blanc » et « noir » ; ils ne peuvent se mettre dans une position d'indifférence ou de neutralité par rapport aux conflits latents et réels qui existent entre les deux groupes auxquels ils appartiennent biologique et/ ou éthiquement.[847]

En ce sens, dans l'œuvre rawetienne, nous pouvons observer cette place identitaire conflictuelle où se situe le noir incapable d'appartenir intégralement à l'un des camps raciaux. Discriminé et manipulé par les blancs, il est victime de ce que nous appelons le mythe du bon métis[848] qui l'éloigne des stigmates du noir, perçu comme un être barbare et amoral, et le rapproche des vertus associées à la morale blanche, chrétienne et européenne. Ceci va de pair avec l'idéal de blanchiment de la population. En ce sens, Armelle Enders explique que

> la collaboration de plusieurs grands noms des arts et de lettres, comme Mário de Andrade et Carlos Drummond de Andrade, aux publications et à la politique de l'État nouveau doit sans doute beaucoup à la personnalité de Gustavo Capanema. Celui-ci entend, à travers son ministère, fabriquer « un Brésilien nouveau » (...) Les services de l'État nouveau s'emparent cependant des traditions afro-brésiliennes, comme la musique, et les incorporent dans la culture nationale au titre de folklore. Ils contribuent à vulgariser les idées exprimées par l'écrivain pernamboucain Gilberto Freyre (...) Les journaux et revues de l'État nouveau s'emploient ainsi à décrire le caractère national en insistant sur les traits distinctifs suivants : le peuple brésilien est métis, pacifique et travailleur.[849]

Comme nous pouvons le constater, l'élite littéraire moderniste a contribué à la diffusion du « mythe du bon métis » comme discours politique construit sur la théorie de G. Freyre. Nous

[847] Eneida de Almeida dos Reis, *Mulato: Negro-não-negro e/ou Branco-não-Branco*, São Paulo, Editora Altana, 2002, p. 20. Tpn.
[848] Terme que nous avons créé, basé sur l'idée répandue par l'État nouveau que « le peuple brésilien est métis, pacifique et travailleur ». Armelle Enders, *Nouvelle Histoire du Brésil*, *op. cit.*, p. 191.
[849] Armelle Enders, *Nouvelle Histoire du Brésil*, *op. cit.*, p. 191.

l'avons vu plus haut[850], Samuel Rawet s'oppose à ce mouvement littéraire, déconstruisant ce discours racial national et restituant la place raciale et l'esprit combatif du noir. En ce sens, la préférence du terme *negro* dans la description de ses personnages est un signe de la lutte de l'écrivain en faveur de l'affirmation identitaire de ce groupe. Cependant, lorsqu'il utilise les termes *mulato* ou *mestiço* ou d'autres termes euphémistiques et argotiques (valorisants ou péjoratifs), leur emploi stratégique sert à exposer l'hypocrisie sociale cachée dans la langue. Dans le passage suivant, nous pouvons voir l'allégorie du conflit agonistique entre noirs et blancs à travers l'image d'un jeu de dames tragique :

> *A desolação instantânea permitiu-lhe uns segundos de reflexão, mas atordoaram-no. Preferiu a raiva. Que faltava a ele e sobrava no outro? Os dias de rotina na fábrica, a lustrar sempre as mesmas peças, as idas e vindas diárias (...) E agora vinha Galego, ganhando há três dias, uma após a outra, todas as partidas. Crispim reajustava o corpo e os braços, inclinava a cabeça para a frente. Sofregamente concentra a atenção no tabuleiro e procura extrair da alternância de quadrados brancos e pretos o mistério de suas derrotas. (...)*
>
> *- Jogada besta!*
>
> *Galego recolhe o produto do saque do campo devastado. E ao enfileirá-los vagarosamente sobre a mesa, vê o brilho de uma lâmina à altura do peito, antes de fechar os olhos no grito de dor. Crispim dobrado sobre a mesa sustenta-lhe o corpo com a ponta de aço.* (*DI*, p. 118)

Le conte « *O Jogo de Damas* » (*DI*, 1963) tourne autour d'une partie de dames entre Crispim (« petit crépu » dans le langage familier brésilien), habitant d'une *favela* et décrit comme noir, et Galego (expression brésilienne argotique péjorative pour désigner un homme blanc, parfois blond, perçu physiquement comme étranger[851]). Leur rivalité est tout d'abord marquée

[850] Samuel Rawet et le Modernisme, p. 23.

[851] « *Galego: adjetivo e substantivo masculino (887)* ***3*** *B pej. indivíduo nascido em Portugal, esp. os de mais baixo nível de cultura;* ***4*** *B N.E. SC pej. qualquer estrangeiro; gringo;* ***5*** *B N.E. indivíduo louro. Locuções:* ***à galega*** *B infrm. pej. sem capricho, apressadamente. Uso.* ***a)*** *as acp. 3, 4, assim como a loc. à galega, resultam de antiga tradição xenófoba portuguesa, que no Brasil gerou outro estereótipo pej., dessa vez voltado contra os próprios portugueses* ». Dictionnaire Houaiss online: http://houaiss.uol.com.br (consulté le 7 juillet 2014)

linguistiquement, car *crispim*, tout comme *galego*, sont des euphémismes argotiques chargés de racisme et de xénophobie voilés. Tandis que Crispim fait bouger les pièces noires, son adversaire s'occupe des pièces blanches. Un binarisme coloré domine le conte, rendant impossible tout mélange chromatique, excluant ainsi l'image du métis comme possibilité discursive. Le jeu de dames entre les deux garçons représente donc la dynamique raciale tendue de la société brésilienne. Ne comprenant pas les raisons de ses défaites constantes, Crispim se rend compte que le déphasage cognitif qui les sépare est dû à des facteurs sociaux inégalitaires. L'image métaphorique de l'alternance entre les cases blanches et les cases noires sur le plateau dénote cette scission sociale et économique insurmontable où les deux races sont toujours des adversaires visant à la destruction de leur partenaire. C'est pourquoi, à la fin de la partie, après la provocation de Galego, Crispim décide de sortir vainqueur de ce combat de la seule façon qui lui est possible : à travers la violence. Le mot *saque* (en français, « vol ») dénote l'inégalité de la compétition entre les deux adversaires, renvoyant à l'histoire de l'esclavage noir. À travers le personnage de Crispim, Samuel Rawet semble inciter les noirs à prendre conscience du conflit racial existant au sein de la société brésilienne, à revendiquer ouvertement leur position et à assumer leur lutte contre tout discours manipulateur. L'écrivain déconstruit ainsi le mythe du bon métis, modèle de l'homme brésilien, le chargeant de la violence nécessaire à la justice sociale. Ce conte est le seul texte du recueil *Samuel Rawet. Contos e Novelas Reunidos* (2004) où le personnage opprimé réagit activement contre son oppresseur direct.

Dans le prochain passage, la sensation d'étouffement des juifs au sein de leur groupe identitaire rejoint celle du noir condamné à la servilité et à l'anonymat. Le conte « *A Reinvenção de Lázaro* » (*PQ*, 1969) raconte l'histoire de Yehuda Bitterman (nom qui signifie « juif amer » en yidiche) qui décide d'écrire un récit nommé également « *A Reinvenção de*

Lázaro » sur la vie du travailleur Tião qui est, lui aussi, caractérisé *preto e musculoso, ajudante de caminhão (...) que transportava blocos de mármore do local onde é extraído até o galpão junto ao cemitério São João Batista onde o bloco é esculpido* (*PQ*, p. 308). Ce récit autoréflexif et éponyme rapproche le personnage noir Tião de son auteur juif Yehuda Bitterman : *resolve contar a história de Tião no momento em que percebe que ele era Tião* (*PQ*, p. 309). En ce sens, Yehuda Bitterman avoue vouloir construire son personnage sur la base d'une « sympathie-affinité, sympathie-identification » (*PQ*, p. 308). Dans le passage suivant, nous entendons la voix de Tião qui confirme cette ressemblance entre les noirs et les juifs :

> *Asa, bico, cabeça de gente, tudo misturado. (...) Era bonita aquela droga, assim de repente. Bonito como daquela vez no meio de um porre com violão em que um tipo gordo e forte, dizem que judeu, sem mais nem menos começou a cantar umas músicas de negro americano. Um troço que sacode a gente por dentro e dá vontade de gritar bonito! E a merda de uma vida que se queria melhorar.* (*PQ*, p. 311)

Nous voyons ici le moment épiphanique où Tião, simple ouvrier du cimetière, s'éveille à la révélation de la beauté de la figure hybride ornant le tombeau. La mémoire du personnage évoque alors une autre expérience du bel hybride : l'image du chanteur juif à l'âme noire, représentation du lien qui unit Yehuda Bitterman à Tião. Dans ce chant, nous trouvons les aspirations de ces deux minorités à une vie meilleure, une fois libérées de l'oppression de leur groupe social. Si, dans l'histoire biblique, Lazare est ramené à la vie grâce au miracle de Jésus, dans le conte de Yehuda Bitterman, son *alter-ego*, Tião, prend conscience de sa mortalité et de l'incohérence de sa vie. Condamnées au carcan de la société judéo-chrétienne qui détermine leur place au sein du groupe, il n'y a pas de transcendance pour ces minorités. La seule libération possible est la prise de conscience de l'enjeu social auquel elles participent :

> *Merda, tanta perfeição para um cemitério. Inferno ou paraíso era coisa de padre (...) E de seu trabalho, o que é que sobrava? Preto e pobre, que se danasse, as coisas estavam certas, e filhos-da-puta já encontrara em toda parte. (...) A cara do anjo, lisinha, os cabelos de mulher, as asas brancas (...) Tudo aquilo feito por um homem que morre, para outro, que já morreu. Feito por um homem!* (*PQ*, p. 310)

Dans ce passage, nous voyons Tião prisonnier d'un système qui reproduit la logique de l'esclavage, car il est moins valorisé dans la vie que l'aristocratie blanche après la mort. Ceci nous renvoie à la farce de la démocratie brésilienne dont parle S. Buarque de Holanda[852]. L'image de l'ange en marbre blanc conçu dans le moule esthétique européen est le signe de la pérennisation du pouvoir dominant représenté par la religion et qui s'oppose au caractère éphémère et anonyme du travailleur noir. L'indignation de Tião contre ce système dominant indique un esprit qui s'éveille, ne se laissant pas subjuguer par le mythe du bon métis. En ce sens, Yehuda Bitterman trouve chez son personnage le corps idéal pour exprimer son étouffement au sein d'un système où le poids de la tradition écrase les individus, et dont les noirs sont peut-être les symboles les plus expressifs.

Voulant restituer au noir sa force subversive, Samuel Rawet le décrit dans toute sa puissance érotique où l'agressivité et l'animalité dénotent l'expérience de l'amour libre de contraintes sociales :

> *Confesso, Paulo, que nunca vi um instante de amor entre homens como o de um negro e de um velho num recanto perdido de um desses pulgueiros de tarados e degenerados. O negro enrabava o velho, envolvendo-lhe com as mãos a cintura, e enquanto o outro segurava as calças ele lhe beijava a nuca, a orelha, os cabelos. O resto é um frio, um gelo, uma náusea. Uma vontade de vomitar.* (*PQ*, p. 275)

Dans ce passage de la nouvelle « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* », la relation

[852] *Vd.* réflexion de Sérgio Buarque de Holanda à propos de la démocratie au Brésil, p. 418.

égalitaire amoureuse entre deux êtres à priori antagoniques - en ce qui concerne l'âge, la race et la condition sociale supposément inégale – est décrite par Lolô comme un moment épiphanique. N. Perlonguer parle des facteurs d'âge et de race qui sont accentués ou effacés lors d'une négociation entre client et prostitué homosexuels[853]. Nous voyons ici pourtant une relation intense et désintéressée. Néanmoins, nous pouvons constater que ce mélange racial et social ne s'opère pas de façon harmonieuse. L'image du vomi de Lolô représente la rupture violente des barrières sociales intériorisées. Le noir est décrit dans un langage obscène et virulent comme un homosexuel actif, ce qui suggère sa domination sur son partenaire blanc et sénile. Nous pouvons donc voir ici une parodie du système social brésilien exprimée par une revanche raciale violente.

Ne se livrant pas à une apologie de la race noire, Samuel Rawet restitue pourtant son humanité au noir, contre toute dépréciation et toute idéalisation. C'est pourquoi il construit également des personnages noirs qui utilisent leur stéréotype d'homme brésilien de façon tyrannique contre les étrangers, comme nous pouvons le voir dans le conte « *Gringuinho* » (*CI*, 1956) : *Ontem rolava na vala com Caetano após a discussão. Atrapalhou o jogo. O negrinho cresceu em sua frente no ímpeto de derrubá-lo. - Gringuinho burro!* (CI, p. 43). Tout comme *Gringuinho*, le diminutif *negrinho*, utilisé par le narrateur pour se référer au garçon noir, est employé dans un sens péjoratif. Ce terme, pouvant exprimer la tendresse, est ici utilisé pour se référer négativement à un métis qui se comporte de façon condamnable. Nous pouvons donc penser que l'écrivain a voulu reproduire l'hypocrisie du discours social. Nous ne voyons pas ici l'image idéalisée de l'homme brésilien, gentil et accueillant, mais celle d'un être enragé et vengeur, pris dans une dispute raciale et sociale entre noirs et blancs où l'étranger est associé à la race blanche opprimante.

Pour conclure notre chapitre sur la déconstruction de l'apologie du métissage dans

[853] Néstor Perlongher, *O Negócio do Michê. A Prostituição Viril em São Paulo*, *op. cit.*, p. 60. Tpn.

l'œuvre rawetienne, nous nous proposons d'observer comment l'écrivain démasque l'image du métis dans la nouvelle « *Abama* » (1964) :

> *Um rosto bárbaro, mulato, o cabelo pixaim alisado contornava a cabeça como uma coroa de asfalto estriado, os lábios vermelhos escancarados e sublinhados por duas tiras de dentes agressivos, os seios soltos e jovens num corpete estampado.* (*AB*, p. 430)

Nous voyons ici l'image sauvage du métis, beaucoup plus proche de celle du noir que de l'idéal blanc prôné par la politique de blanchiment de la population. L'utilisation du terme *mulato* imprime une animalité au personnage. Ce mot vient « de l'espagnol *mulo* et a une connotation clairement plus péjorative que le terme « *mestiço* » », comme l'écrit Kabengele Munanga[854]. D'ailleurs, le terme « barbare » ainsi que la description des dents agressives nous renvoient aux masques utilisés dans les rites africains les plus primitifs. Les cheveux crépus, maladroitement lissés, dévoilent l'impossibilité d'effacer le phénotype. La sexualité débordante et l'association sublimée du personnage à la marginalité des rues, « couronne d'asphalte striée », rendent au noir la puissance de son groupe opposé au discours moral dominant. Nous voyons donc ici l'image du métis dans la valorisation de sa négritude, contre tout projet réducteur de son identité et de son histoire.

Ainsi, l'œuvre de Samuel Rawet montre le constat négatif du projet identitaire brésilien, ne proposant pas d'espoir d'union raciale et culturelle possible pour la cohésion nationale. Néanmoins, nous pouvons voir dans son œuvre un message éthique concernant le peuple noir. Pour que le métis devienne véritablement l'homme brésilien, il doit quitter la place qui lui a été attribuée socialement et partir en exil. Il ne s'agit pas d'un exil vers une Afrique utopique ou un passé de pure mémoire, mais d'un retour à la conscience de sa propre

[854] Kabengele Munanga, *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra*, *op. cit.*, p. 20. Tpn.

négritude dans le processus de construction de l'histoire et de l'identité brésiliennes. Et ce pour que l'hybridité culturelle et racial ne signifie pas une amnésie historique, un folklore et un opportunisme politique.

III. B – L'histoire de l'Autre dans l'histoire du Portugal

Nous avons pu observer que Samuel Rawet s'éloigne de la dimension identitaire brésilienne tournée vers l'avenir et basée sur le projet de multiculturalité. Ilse Losa, quant à elle, se rapproche pourtant de façon intime, mais critique, de la dimension identitaire portugaise, comme nous pouvons le constater à travers la voix de son personnage José (*CE*, 1962) :

> *(...) a cidade perpassava diante dos meus olhos, na sua miséria e na sua grandeza (...) estranhas paisagens abandonadas (...) quando levantei os olhos para o alto dos velhíssimos prédios de janelas cerradas por portadas escuras, tive uma sensação de paz e alegria. (...)*
>
> *- ...Sinto-me agora como alguém que durante muito tempo fitou a fachada da casa ao lado, trocou mesmo cumprimentos formais com o vizinho e foi, finalmente, convidado a entrar – disse eu.*
>
> *Renato riu-se e deitou-me um olhar um tanto pisco através dos seus óculos de lentes grossas. (...) ao discutir arte ou política os olhos de Renato espelharam uma riqueza interior que não se limita à simples bondade, e foi precisamente isso que notei quando falei da minha aclimatação a esta cidade e à sua gente.*
>
> *- Ora, ora. – disse-me ele. – Estás cá há uns bons aninhos e não tens estado a dormir. A nossa realidade não te pode ter escapado: miséria descarada e miséria envergonhada, ignorância crassa, mulheres sem direito e crianças escravizadas. Que mais podemos acrescentar?* (CE, p. 116, 120 et 121)

Nous avons ici un moment épiphanique où l'énigme de Porto, en tant que microcosme du pays et incarnation de l'identité portugaise, se révèle à José. La métaphore du seuil entre l'espace extérieur des grands bâtiments de l'époque glorieuse du Portugal et la compréhension de l'état d'abandon de ces constructions représente l'entrée de José dans ce pays marqué du sceau de l'ambiguïté. Grâce à sa relation avec Teresa, sa femme portugaise, mais aussi avec sa participation au groupe de Renato, jeune engagé dans la lutte contre la dictature, José entame

un processus d'intégration dans sa société d'accueil qui se consolidera avec la naissance de son fils, comme nous l'avons étudié auparavant. Malgré le sentiment de bonheur que José éprouve, nous n'avons pas ici l'image du réfugié insouciant, épargné par la guerre et bien installé dans le beau sud ensoleillé et indifférent aux problèmes de sa terre d'accueil. En affirmant que ce personnage est sensible à la complexité de la réalité portugaise et en mettant l'accent sur le retard du Portugal en matière de promotion des droits des femmes et de protection des enfants, Renato insère José, *alter-ego* de l'écrivain, dans ce « délire docile » portugais, selon les termes de E. Lourenço :

> Notre passé – ou sa lecture mythologique – (...) nous fait vivre comme des poissons en dehors de l'eau entre le prosaïsme le plus bas et l'onirisme le plus parfait. Petite nation qui a été plus grande que ce que les dieux en général le permettent, elle a besoin de cette espèce de délire docile, de ce rêve éveillé qui parfois ressemble à celui des voyants (dans le sens utilisé par Rimbaud) et, d'autres fois, à la pure inconscience. Très peu de peuples ont été comme le nôtre si intimement donquichottesque, c'est-à-dire si indistinctement Quichotte et Sancho.[855]

Cette incapacité de vivre dans le temps et dans l'espace présents que E. Lourenço attribue au peuple portugais voue le pays à la condition de « navire-nation ou nation-navire »[856] dans un déplacement perpétuel entre le ici/maintenant et le ailleurs/antan. En ce sens, Boaventura de Sousa Santos désigne la culture portugaise comme une « zone frontalière »[857] incapable de s'auto-contenir dans son territoire. Si cette position d'entre-deux peut aider à sublimer la dureté d'un présent difficile, elle est susceptible de se transformer en aliénation. Or cette façon d'être au monde, quoique beaucoup plus équilibrée, est très présente dans l'œuvre de Ilse Losa, toujours partagée entre le présent de la terre d'accueil et le passé de la terre natale. Les personnages de l'écrivain portugais sont capables d'affronter le quotidien le plus dur et le

[855] Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, Casa da Moeda, 1988, p. 23. Tpn.
[856] *Ibid.*, p. 14.
[857] Boaventura de Sousa Santos, « Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira », *op. cit.*, p. 30. Tpn.

plus monotone grâce justement à cette part de rêve, résidu d'un passé jamais éteint, qui sublime leur réalité. E. Lourenço compare ainsi les Portugais aux Juifs :

> dans le rapport à soi les Portugais font montre d'un comportement qui ne semble avoir d'analogie qu'avec le peuple juif. Tout se passe comme si le Portugal était pour les Portugais comme Jérusalem pour le peuple juif. Avec une différence : le Portugal n'attend pas le Messie, le Messie est son propre passé.[858]

Il en ressort que si les Portugais comme les Juifs ont une sorte de sentiment commun d'autosuffisance à cause de ce « délire docile » qui les attache à leur terre et à leurs traditions, nous pouvons observer, chez Ilse Losa, une scission entre ces deux groupes identitaires. Ceci peut être observé surtout dans le roman *Sob Céus Estranhos* (1962), lorsque les réfugiés juifs occupent massivement les rues de Porto. Ses textes montrent que l'ostracisme portugais est dangereusement renforcé pendant l'État nouveau à cause de la position de neutralité du Portugal pendant la guerre et de sa politique colonialiste. Si les personnages juifs de Ilse Losa partagent avec les Portugais un regard nostalgique et idéalisé sur leur passé, ils essaient néanmoins d'ouvrir l'esprit de cette nation au contact avec l'autre pour un projet d'avenir partagé. Dans son œuvre, l'autre signifie les Portugais exclus du système, plongés dans la misère et l'ignorance. En outre, l'autre est aussi l'Europe souffrant d'une guerre dans laquelle le Portugal n'a pas voulu intervenir directement, mais qui le concerne de façon indéniable. E. Lourenço affirme à ce propos que le rapport du Portugal à l'Europe est situé « entre fascination et ressentiment », « la conscience d'une distance, d'une marginalité »[859]. Dans sa chronique « *O Porto e seus Estranhos* », Ilse Losa raconte :

> *Especial deferência dedicava-nos a dona da pensão, e isso por termos vindo de um país onde, no seu parecer-cliché, se trabalhava arduamente e bem e se fabricavam coisas de grande qualidade (...) Mas havia uma atitude nossa que dificilmente nos era perdoada: fazer reparos de desagrado a alguma coisa ligada à governação, a atrasos,*

[858] Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, *op. cit.*, p. 10. Tpn.
[859] *Ibid.*, p. 25.

> *pobreza, rotina. Isso rendia-nos a classificação de presumidos e, pior ainda, de ingratos.*[860]

Si les personnages et les narrateurs de Ilse Losa vivent dans une dimension temporelle onirique, ils refusent cependant l'aliénation qui semble être le lot du peuple portugais plongé dans un système dictatorial. Connaissant intimement cette réalité portugaise et possédant une identité également marquée par un « délire docile », les personnages et les narrateurs de l'écrivain comparent leur expérience passée à celle vécue en terre d'accueil. C'est pourquoi ils essaient de dénoncer les injustices sociales, d'inciter le peuple à l'action, tout en rétablissant symboliquement la place du Portugal dans l'Europe à travers le partage de réalités communes. Ainsi, nous voyons chez Ilse Losa la tentative de reconnecter le pays avec son continent. Confrontant l'image que les autochtones se font de leur propre pays à celle apportée par d'autres européens, Ilse Losa questionne le projet identitaire portugais. En ce sens, H. Bhabha parle de l'importance de la littérature « pour les projections d'altérité » des nations où « l'inconfortable » se révèle :

> L'étude de la littérature mondiale pourrait être l'étude de la façon dont les cultures se reconnaissent elles-mêmes à travers leurs projections « d'altérité ». (...) Le cœur d'une telle étude ne serait ni la « souveraineté » des cultures nationales, ni l'universalisme de la culture humaine, mais ces « bizarres déplacements sociaux et culturels » que Morrison et Gordimer représentent dans leur fiction de « l'inconfortable ».[861]

Ilse Losa présente une production littéraire en accord avec les questions interculturelles suscitées par la littérature postcoloniale, même si une partie considérable de son œuvre, dont le roman *Sob Céus Estranhos* (1962), a été écrite avant la chute de la dictature salazariste et de l'empire colonial. Se situant elle aussi dans une « zone frontalière », son œuvre ouvre la

[860] Ilse Losa, *À Flor do Tempo, op. cit.*, p. 14.
[861] Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*. *Une théorie postcoloniale, op. cit.*, p. 45.

porte au partage collectif du rêve et à la fraternisation humaine, tentant ainsi de combattre l'isolement et l'aliénation du Portugal.

Pour l'analyse de la place de l'autre dans le projet identitaire portugais, nous utiliserons des paramètres similaires à ceux appliqués à l'étude de l'œuvre rawetienne, afin de construire une base de comparaison solide entre la représentation des deux nations. Dans notre premier chapitre, nous prétendons montrer comment l'écriture de Ilse Losa raconte l'ère salazariste, mettant l'accent sur la construction de l'identité nationale portugaise dans le contexte menaçant de la Seconde Guerre Mondiale. Ensuite, dans la partie intitulée « L'enseignement : entre survie et passion », nous observerons le changement du statut professionnel de l'immigré sur le sol portugais et les conséquences pour son intégration en terre d'accueil et sa reconstruction personnelle. Dans « L'étranger au sein de la famille portugaise », nous analyserons les échanges culturels entre Portugais et refugiés et les images interculturelles construites. Notre quatrième chapitre, « Les minorités à la conquête de l'espace public : les cafés », analysera les cafés de la ville de Porto comme un espace d'interaction sociale où la présence d'intellectuels et d'artistes, mais surtout de femmes étrangères, remet en question les valeurs nationales. Finalement, notre dernier chapitre montrera comment l'œuvre de Ilse Losa déconstruit le mythe de l'empire portugais, en faveur de la lutte contre l'isolement et l'aliénation du peuple.

III. B. 1 – Identité nationale portugaise et immigration : représentations et réflexions

Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944) et Ilse Losa partagent les mêmes premières impressions sur le Portugal : pays triste, arriéré, replié sur soi. L'écrivain français passe par Lisbonne[862] lors de son exil à New York (1941-1943) où il écrit *Le Petit Prince*. À l'occasion de ce passage, il a laissé son témoignage sur le pays :

> Le continent entier pesait contre le Portugal à la façon d'une montagne sauvage (...) mais le Portugal ignorait l'appétit du monstre. Il refusait de croire aux mauvais signes. (...) Il montrait ses grands hommes. Faute d'une armée, faute de canons, il avait dressé contre la ferraille de l'envahisseur toutes ses sentinelles de pierre : les poètes, les explorateurs, les conquistadors. Tout le passé du Portugal, faute d'armée et de canons, barrait la route. (...) Et je trouvais Lisbonne, sous son sourire triste, plus triste que mes villes éteintes. (...) Lisbonne devait aussi son climat de tristesse à la présence de certains réfugiés. (...) Je parle de ceux qui s'expatrient loin de la misère des leurs pour mettre à l'abri leur argent. N'ayant pu me loger dans la ville même, j'habitais Estoril auprès du Casino. (...) ils jouaient à la roulette ou au baccara selon leurs fortunes. J'allais parfois les regarder. Je ne ressentais ni indignation, ni sentiment d'ironie, mais une vague angoisse. Celle qui vous trouble au zoo devant les survivants d'une espèce éteinte.[863]

Ce témoignage nous procure l'image d'un pays complètement aliéné et aliénant par rapport à la réalité de la souffrance du reste d'Europe. L'image des « sentinelles de pierre » tout comme des casinos exprime l'illusion de protection et de bonheur construite dans ce pays qui se refuse à affronter la réalité présente. Malgré leur indifférence, les Portugais et les réfugiés aisés sont condamnés à porter le poids de la responsabilité envers leur communauté. En ce sens, le sourire triste des Portugais est le symptôme d'un profond malaise social observé

[862] Antoine de Saint-Exupéry a été hébergé entre le 28 novembre et le 20 décembre 1940 à l'*Hotel Palácio do Estoril*. *Cf.* Irene Flunser Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em fuga de Hitler e do Holocausto*, *op. cit.*, p. 149.
[863] Antoine de Saint-Exupéry, « Lettre à un otage », *in Œuvres*, Paris, Gallimard, 1959, p. 389-391.

également par Ilse Losa dans sa chronique « *Os Primeiros Passos* ». Elle raconte, dans ce récit, ses impressions sur ses premiers jours au Portugal, apprenant avec surprise que sa terre d'accueil est, elle aussi, sous un régime dictatorial d'inspiration fasciste, l'État nouveau (1933-1974) :

> *- Diga lá, quem é que manda neste país? – perguntou-me um companheiro de mesa no Café Sport (onde eu era, quase sempre, a única frequentadora feminina).*
>
> *Eu não sabia:*
>
> *- Então repita: Sa-la-zar.*
>
> *Do modo depreciativo com que pronunciou aquele nome foi-me fácil concluir que não pertencia aos seus simpatizantes*.[864]

Nous pouvons observer que l'œuvre de l'écrivain est profondément marquée par ce premier contact avec l'univers de répression de la subjectivité individuelle et spécialement féminine au Portugal. L'espace du café, représenté surtout dans le roman *Sob Céus Estranhos* (1962), acquiert une dimension de résistance contre la pensée de l'État nouveau. Dans cet ouvrage, nous pouvons observer la surveillance de la Police Internationale et de Défense de l'État (PIDE) dans les cafés lors de la victoire des Alliés. Tandis que le fascisme chute en Allemagne, l'aliénation portugaise se poursuit, entre la liberté conditionnée et la réalité de l'oppression :

> *Passou por nós um grupo de rapazes com uma efígie caricatural de Hitler estendida sobre uma maca. Erguiam archotes e salmodiavam divertidamente uma lengalenga. Mas a polícia disperçou-os insultando-os grosseiramente. Alegando a hora avançada, incitaram as pessoas a saírem dos cafés e a calarem os vivas. Pareciam ter receio de as ver demasiado esperançosas e confiantes*. (*CE*, p. 115)

Dans cet extrait, le silence imposé par la police s'oppose à la voix euphorique d'un peuple qui

[864] Ilse Losa, *À Flor do Tempo*, *op. cit.*, p. 8.

fête la liberté de ses confrères européens, d'où l'image du sourire triste dont parle Exupéry. Tout se passe comme si les Portugais s'éveillaient eux-aussi de leur léthargie, constituant une menace à la force au pouvoir. Sur sa vision de la liberté, Salazar s'exprime à António Ferro :

> la liberté diminue à mesure que l'homme progresse, qu'il devient civilisé. (...) Rendons donc la liberté à l'autorité, parce qu'elle seule sait l'administrer…et la défendre. (...) La liberté que les individualistes demandent est une expression de rhétorique, une simple image littéraire. La liberté conduite par l'État (...) est la seule capable de conduire, je ne dis pas l'homme au bonheur, mais les hommes au bonheur.[865]

Ce témoignage de Salazar, exprimant une pensée propre des régimes dictatoriaux, nous permet de comprendre la surveillance qui subsistait dans les cafés portugais, même après la chute du fascisme en Europe. En privilégiant la collectivité par rapport à l'individu (« individualistes » *vs* « État », « les hommes » *vs* « l'homme »), l'intellectualité doit s'assujetir au projet national, voire le servir. C'est pourquoi, dans le même entretien, Salazar déclare qu'il vaut mieux des élites intellectuelles formatées par le système que la démocratisation de l'éducation : « notre problème est la formation d'élites qui éduquent et dirigent la nation. Leur faiblesse ou leur déficit est la plus grave crise nationale. (...) Je considère même plus urgente la constitution de vastes élites que d'apprendre à tout le monde à lire »[866]. Contrairement à d'autres régimes fascistes, le modèle portugais prône la conservation des structures historiques, d'où l'envie de maintenir le *statu quo* : un système oligarchique commandé par des élites intellectuelles endoctrinées selon les enseignements moraux de l'église catholique et l'idéologie de l'État. À l'ambition d'expansion territoriale du modèle fasciste italien et nazi allemand, est opposée l'humilité qui se cantonne à la conservation du patrimoine : les territoires d'outre-mer, l'immortel empire portugais. Ceci ne vient que confirmer l'idée d'enfermement sur soi du pays, sur son histoire et sur son territoire.

[865] António Ferro, *Entrevista de António Ferro a Salazar*, *op. cit*, p. 34. Tpn.
[866] *Ibid.*, p. 183. Tpn.

En ce sens, I. Flunser Pimentel explique que

> même s'il n'existait pas dans le pays de discriminations pour des raisons religieuses ou raciales – à l'exception des colonies africaines -, il y avait beaucoup d'autres formes d'exclusion : l'État nouveau a éloigné la majorité de la population des bénéfices économiques, sociaux et politiques, a opprimé les Portugais et a réprimé violemment la dissidence politique, incarcérant et torturant les adversaires du régime. (...) le Portugal était le pays d'Europe avec le plus haut taux de natalité (...) le taux d'analphabétisme constituait un autre symptôme paradigmatique de pauvreté et de retard : en 1940, au Portugal, presque la moitié de la population et plus de la moitié des femmes de plus de sept ans ne savaient lire ni écrire.[867]

Dans la chronique « *Um entre muitos* », nous pouvons observer l'incohérence entre le discours autosuffisant de l'État nouveau et l'abandon de la population, dépendante de l'aide des étrangers :

> *O domicílio na pensão, no centro da cidade, começava a tornar-se pesado para nós, refugiados. Resolvemos por isso partilhar um andar de renda módica e governar mais economicamente a nossa vida. (...) um rés-do-chão junto do passeio, com porta de entrada directa, atraía os numerosos pedintes que nesse tempo faziam parte do nosso quotidiano. (...) As nossas posses eram poucas e (...) escolhemos, por isso, um número reduzido de "clientes" da nossa "caridade". Um deles era o Zezinho, menino dos seus cinco anos de idade.*[868]

Les réfugiés, dans leur situation extrêmement précaire, avaient des conditions de vie plus favorables que celle des couches les plus pauvres de la société portugaise. Même si la situation financière était difficile des deux côtés, la solidarité des étrangers envers les autochtones s'est révèlée essentielle. Quoique la situation soit très critique, lorsque Salazar est questionné par A. Ferro à propos des qualités du peuple portugais, il insiste sur sa supériorité

[867] Irene Flunser Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em fuga de Hitler e do Holocausto*, *op. cit.*, p. 154. Tpn.
[868] Ilse Losa, *A Flor do Tempo*, *op. cit.*, p. 57.

conférée par son passé glorieux en dépit de son manque d'éducation :

> - Quels sont les défauts et les qualités principales de notre peuple ? (...)
> - Cultivé ?...
> - Ne vous étonnez pas. Nous sommes une race ancienne, avec de vieux principes, avec de vieilles traditions et avec de solides principes : la culture du peuple est compatible avec son faible niveau d'instruction.[869]

L'emploi du mot « race » par Salazar le rapproche de la pensée de grands dictateurs de l'Europe qui prônaient la supériorité de leur peuple, en s'appuyant sur des critères eugénistes. Dans l'optique de Salazar, la « race portugaise » est donc perçue sous le signe de la tradition qui doit être conservée à tout prix. Nous voyons donc là une opposition entre la dimension identitaire brésilienne, vouée à un projet d'avenir, et la dimension identitaire portugaise, attachée au passée. Les deux pays tiennent pourtant à conserver les privilèges de la classe dominante et à manipuler le discours identitaire de façon à favoriser les groupes au pouvoir.

En ce qui concerne la politique internationale portugaise de l'État nouveau, nous pouvons observer également une ambigüité entre le discours national et la réalité concrète. Tout comme dans l'État nouveau varguiste, l'entrée des réfugiés juifs au Portugal est contrôlée à travers des mesures mises en pratiques de façon discrète et qui ont contribué indirectement au projet d'extermination de Hitler. Quoique Salazar déclare que la question de la distinction biologique de race est considérée comme inacceptable dans un état catholique comme le sien[870], le pays se montre perméable à l'influence des nazis, ce qui est contraire aux valeurs diffusées dans sa devise « Dieu, Patrie, Famille ». L'admiration de Salazar pour Hitler peut être observée dans l'entretien qu'il donne à A. Ferro :

> - Comment voyez-vous Hitler ?

[869] António Ferro, *Entrevista de António Ferro a Salazar*, *op. cit,* p. 182. Tpn.
[870] Irene Flunser Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em Fuga de Hitler e do Holocausto, op. cit.*, p. 76 et 41. Tpn.

Salazar répond avec sobriété.

- L'Europe lui doit le grand service d'avoir reculé avec une étonnante énergie et avec des muscles enthousiasmants les frontières du Communisme. Je crains seulement qu'il n'aille très loin sur le champ économique et social. Ce n'est pas intéressant de combattre les hommes, mais plutôt les idées, les systèmes doctrinaires.[871]

I. Flunser Pimentel parle de l'admiration craintive que Salazar éprouvait pour Hitler :

Malgré sa petite dimension, le Portugal avait une importance géostratégique assurée par la possession de colonies, territoires intéressants pour les pays belliqueux, et par les Açores dont la position en plein cœur de l'Atlantique état cruciale au cas où la guerre aurait lieu également sur les mers. Tout au long du conflit, le Portugal a souffert de la menace de perdre ces territoires, mais aussi d'être envahi par l'Allemagne comme par l'Espagne. Le pays voisin a failli déclarer la belligérance, pendant les premiers années de la guerre, poussé, surtout, par l'ambition d'obtenir un territoire de l'Afrique du Nord. Cependant, les ambitions impérialistes de Franco se sont montrées irréalisables car il n'a pas obtenu de la part de l'Axe, principalement de l'Allemagne et de l'Italie, les garanties nécessaires d'appui militaire et d'armement.[872]

Face à ce danger imminent, Salazar prône une position de neutralité dans la Seconde Guerre Mondiale qui se révèle, sous plusieurs aspects, tout à fait illusoire, comme le montre la publication de la circulaire Nº 8 du 24 septembre 1936. Ce document exige un visa de tourisme de trente jours aux « apatrides et aux porteurs d'un passeport Nansen », empêchant indirectement les Juifs de s'installer au Portugal. Quelques années plus tard, la circulaire nº 10 du 28 octobre 1938 de octobre 1938 pénalise plus directement les Juifs. Ce document refuse la concession des visas aux « émigrants empêchés d'entrer dans leur pays d'origine »[873]. Nous pouvons sous-entendre le mot « Juifs » comme « indésirables » pour Hitler. En territoire portugais, les réfugiés sont toujours sous surveillance, enfermés dans des prisons ou dans des

[871] António Ferro, *Entrevista de António Ferro a Salazar*, *op. cit*, p. 140. Tpn.
[872] Irene Flunser Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em Fuga de Hitler e do Holocausto, op. cit.*, p. 352. Tpn.
[873] *Cf.* Irene Flunser Pimentel et Cláudia Ninhos, *Salazar, Portugal e o Holocausto*, Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2013, p. 311-312.

« zones de résidence fixe » à Ericeira et à Caldas da Rainha. Cette dernière a été créée en 1942 pour concentrer les étrangers qui n'avaient pas de visa ou qui avaient un document illégal ou périmé. Ilse Losa, dans son roman *Sob Céus Estranhos*, nous raconte la situation des réfugiés au Portugal :

> *Os grupos, sempre diferentes e no entanto sempre iguais aos olhos dos que os viam de fora, passavam agora o tempo de espera por alguma solução não só nos cafés e nas prisões mas, ultimamente, também nas Caldas da Rainha, onde as autoridades os concentravam (...) Vinham acabrunhados, esfomeados como bichos (...) Ainda dominados pelo medo e pelas ameaças, suspeitando em cada indivíduo um criminoso ou um denunciante.* (*CE*, p. 88)

L'image que José, le narrateur autodiégétique, nous offre de ses confrères confinés dans ces « zones de résidence fixe » semble reproduire le portrait que nous avons des prisonniers des camps de concentration. L'inertie domine, ce qui donne le temps à la PIDE de résoudre la situation des réfugiés en accord avec la diplomatie internationale. I. Flunser Pimentel explique :

> avec les régimes de résidence fixe, le Portugal a suivi l'exemple déjà appliqué dans d'autres pays, notamment la France. C'est une mesure contraignante qui remplaçait les prisons, et qui existait au Portugal depuis 1920 contre les éléments civils et militaires (...) qui ont essayé de renverser le régime (...) et qui étaient déportés en « résidence fixe » dans les colonies d'Afrique et de Timor.[874]

Nous pouvons constater que les rescapés de l'Allemagne d'Hitler avaient au Portugal un traitement semblable à celui de certains prisonniers politiques portugais en exil. L'exil devient donc une expérience doublement contraignante, impliquant la perte des liens identitaires et de la liberté tout à la fois. Pendant les années de la guerre, l'obtention d'un visa pour les États-

[874] Irene Flunser Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em fuga de Hitler e do Holocausto*, *op. cit.*, p. 128-129. Tpn.

Unis rassemblait des foules devant le consulat américain à Lisbonne et à Porto. Jusqu'à l'été 1944, 100 000 rescapés de la Seconde Grande Guerre seraient passés par le territoire portugais[875]. Le Portugal joue dans cet épisode un rôle charnière en tant que pont entre l'Europe ravagée et la terre promise américaine. Cette nation, « zone frontalière » dans les termes de Boaventura de Sousa Santos[876], a eu alors une importance historique centrale qui a été, malheureusement, très tardivement étudiée et de façon non-exhaustive. Dans le roman *Sob Céus Estranhos* (1962), cet épisode acquiert pourtant beaucoup de visibilité :

> *No consulado americano apinhavam-se, como nunca, os fugitivos de toda a parte da Europa. O velho secretário não tinha mãos a medir. Contrariado e impaciente, cuspia no escarrador. Tanto trabalho não era do seu gosto. (...) Continuamente, como cogumelos depois da chuva, chegava gente. A Polícia Internacional agravava cada vez mais os rigores perante tal avalanche de indesejáveis*. (*CE*, p. 72)

Nous pouvons observer une banalisation de la tragédie humaine des réfugiés qui se présentent quotidiennement devant le consulat américain de Porto, exprimée par le contraste entre l'indifférence des institutions au pouvoir et l'angoisse des réfugiés. En ce sens, Ana Isabel Marques explique que « c'est précisément à travers la confusion croissante dans ces institutions que nous nous rendons compte de l'aggravation de la situation politique en Europe – une réalité qui ne s'annonce dans cet extrémité du continent que de façon indirecte »[877]. Nous devons signaler que Ilse Losa a réalisé un travail pionnier en ce qui concerne le témoignage du passage des Juifs par le Portugal, comme le mentionne I. Flunser Pimentel :

> En 1989, l'écrivain et sociologue allemande Christa Heinrich a commencé à

[875] Patrik von zur Mühlen, *Fluchtweg Spanien-Portugal : Die deutsche Emigration und der Exodus aus Europa 1933-1945*, Bonn Verlag J. H. W. Dietz Nachf, 1992, p.11 *apud* Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e Alteridade na Escrita de Ilse Losa*, Edições Minerva Coimbra, 2001, p. 21.
[876] *Vd.* concept de « zone frontalière » de Boaventura de Sousa Santos, p. 454.
[877] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e Alteridade na Escrita de Ilse Losa, op. cit.,* p. 131. Tpn.

> chercher des pistes et de la bibliographie sur le passage des réfugiés juifs par le Portugal. En Allemagne, elle n'avait trouvé que les romans de Ilse Losa et quelques petits souvenirs d'écrivains qui étaient passé par le Portugal en tant que réfugiés pendant la Seconde Guerre Mondiale.[878]

Dans notre prochain chapitre, nous analyserons les représentations des premiers pas du nouvel arrivant au Portugal dans l'écriture de Ilse Losa. Dans un pays fermé sur son passé, nous observerons comment, à travers sa reconversion professionnelle, l'exil a signifié la reconstruction personnelle du réfugié et la connaissance de la culture portugaise.

III. B. 2 - L'enseignement : entre survie et passion

Dans le conte « *Miss Suzette e Eu* »[879] (*AC*, 1955), le personnage principal, l'immigré juif Max, est professeur d'anglais à Porto. Contrairement à l'expérience heureuse de Ilse Losa, ce personnage a dû faire une reconversion professionnelle forcée, comme la majorité des immigrés :

> *Em boa verdade, eu, velho globetrotter à força, que por culpa de poderosos ditadores fora obrigado a passar de bacharel a saltimbanco, de saltimbanco a gerente de hotel, daí a caixeiro viajante...sempre de terra em terra, e que acabara por instalar-me nesta pachorrenta cidade à beira do Atlântico com o intuito de abdicar definitivamente de querer mudar o mundo. (...) eu, de que da vida sabia mais do que os romancistas, pressentia debaixo de toda essa maquilhagem e desse casacão cor-de-mar (...) alguma tragédia que em certa medida nos unia, a Miss Suzette e a mim.* (*CD*, p. 125)

Le témoignage de Max nous permet de comprendre les conséquences moins visibles de la

[878] Irene Flunser Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em fuga de Hitler e do Holocausto*, *op. cit.*, p. 18-19. Tpn.
[879] *Vd.* analyse du conte « *Miss Suzette e Eu* », p. 212.

Shoah dans la vie de ces immigrés. S'ils ont eu la chance de rester vivants, l'imprévisibilité et l'improvisation marquent de façon constante la vie d'une grande partie d'entre eux. D'ailleurs, l'utilisation du mot « dictateurs » au pluriel nous permet de penser à Hitler comme à Salazar, à la terre natale et à la terre d'accueil tout à la fois car, dans ces deux lieux, Max a été empêché d'exercer sa profession pour des raisons différentes. Du rêve de construire une vie professionnelle stable après l'obtention de son diplôme, Max est donc passé à une vie de vagabond. Ceci nous renvoie au personnage du conte « *Requiém para um Solitário* »[880] de Samuel Rawet qui a eu une expérience similaire dans la périphérie de Rio de Janeiro. Dans le conte de l'écrivain portugais, Max, malgré son âge avancé et toutes ses aventures, n'arrive pas à avoir un niveau de vie confortable. Il continue à donner des cours particuliers d'anglais et ne peut pas se permettre choisir ses élèves. Sa rencontre avec Miss Suzette, une élève insolite, opère un changement de valeurs chez le personnage, processus qui se développe tout au long du texte. Le pressentiment à propos de la tragédie qui les unit sera confirmé à la fin du récit, lorsque Miss Suzette abandonne les cours de façon inattendue.

Nous pouvons observer, lors de leur rencontre, un mélange d'attirance et de répulsion. Sous le masque de l'enseignant sévère de Max et celui de la femme élégante et exubérance de Miss Suzette, nous pouvons trouver la même stratégie d'affirmation sociale :

> *Não é fácil homens da minha idade e com a minha experiência de vida impressionarem-se com alguém ou com alguma coisa, mas aquela situação era para mim inédita e, portanto, de qualquer forma supreendente. Para que raio queria aquela dama estudar inglês e, para cúmulo, com um velho "decente"?*
>
> *(...)*
>
> *- E se o senhor me chamasse Miss Suzette? Tem tanta graça, não tem?*
>
> *- Como quiser. Então, Miss Suzette, traga para a primeira lição um caderno, uma pena ou, se preferir, um lápis. Mais tarde há-de se comprar um livro.*
>
> *Ficou desapontada, e como quem está amuada, perguntou:*
>
> *- Mas essa história de caderno e de pena é assim tão indispensável? Eu cá só*

[880] *Vd.* analyse du conte « *Requiém para um Solitário* » (*CI*, 1956), p. 424.

quero aprender a dizer umas coisinhas simples. (*CD*, p. 120 et 121)

Max et Miss Suzette remplissent de façon idéale leur rôle social : le professeur expérimenté, cultivé et exigent et l'élève jeune, belle et futile. Si, dans un premier moment, Max porte un jugement de valeur très dur sur son étudiante, il se rend compte petit-à-petit qu'ils sont complémentaires, car tous deux cherchent, par des voies opposées, l'intellectualité ou l'apparence physique, la reconnaissance sociale. Tout au long du récit, Max fait un parcours qui le rapproche de son élève, l'amenant à percevoir l'erreur de son premier jugement :

> *(...) eu, pobre e velho ensinador de línguas vivas, desde cedo impedido de me entregar ao sonho quando isso me apetecia e sempre forçado a fazer o que não me apetecia (...) Professores da minha categoria que, por força das circunstâncias, têm de ensinar crianças, adolescentes e adultos, sabichões e ignorantes, cultos e incultos, gente da alta e da média, adquirem um bom treino em classificar os alunos e em arrumá-los num ficheiro imaginário: os que têm vontade de estudar e os que estudam porque os seus educadores os obrigam, os que chegarão a saber e os que não aprenderão coisíssima nenhuma (...) Mas o caso de Miss Suzette não era um caso vulgar. (...) falhei no meu diagnóstico e cataloguei Miss Suzette numa ficha errada: na dos que querem fazer figura (...) pela vaidade oca das senhoras feitas à pressa.* (*CD*, p. 124)

Muni d'un discours pédagogique qui tend à classer les étudiants de façon autoritaire et inflexible, tout comme les médecins le font avec les malades, Max se rend compte de l'erreur de son « diagnostic » initial. Dans les premières phrases de cet extrait, il fait référence à une frustration personnelle causée par la non-réalisation de son rêve professionnel. Tout nous porte à croire que sa relation avec Miss Suzette est guidée par cette amertume qui le pousse à réduire les étudiants à de simples catégories. Le discours pédagogique qu'il utilise reproduit donc le discours politique nazi qui a essayé de le classer et de le dépersonnaliser.

Lorsque Max apprend la véritable histoire de Miss Suzette, c'est-à-dire de Miquinhas do Feroz, pauvre, semi-analphabète, abandonnée par sa mère, victime de la violence d'un père

alcoolique et trompée par son petit-ami américain, il comprend pourquoi cette femme s'est servie d'un masque social. Il la voit donc comme son semblable, car ils sont tous deux victimes d'un système oppresseur :

> *Cada vez me procuravam menos alunos. Nem os crescidos gostavam de professores velhos. (...) Assim, fui obrigado a pedir uma redução de preço à dona da pensão. Mas ela não tinha necessidade de reduzir os seus preços, porque uma pensão no centro da cidade era negócio seguro. Por isso não me restou outra saída senão mudar-me, e aluguei um quarto, ainda mais desconfortável do que o anterior (...) E assim fui-me aguentando, se bem que não passasse os dias da velhice justamente como os sonhara.(...) E não sei como, vi-me a afagar o rosto de Miquinhas, da minha Miss Suzette, vi-lhe os olhos castanhos, tão belos, a fixarem-se em mim, gratos, felizes, cheios de ternura por mim. (...) E pareceu-me sentir o calor, esse mesmo calor que me deram nos tempos do meu fogão verde – quando foi isto? – e que vinha de Miss Suzette... E que eu, velho solitário, lhe dava a ela...* (*CD*, p. 130 et 134)

Dans cet extrait, nous pouvons observer que le discours classificateur que Max utilise avec ses élèves s'est retourné contre lui. Perçu par ses étudiants comme un vieillard, il se rend compte de l'importance de Miss Suzette dans sa vie. Max est désormais capable de voir ses cours avec cette femme comme un moment privilégié de contact affectif qui le renvoie à la chaleur de la maison de son enfance. La gratitude qu'elle exprime envers lui remplit son cœur d'un bonheur qui donne un sens à son métier d'enseignant. Leur échange est donc perçu comme une relation égalitaire, en dehors de tout jugement de classe sociale et de niveau intellectuel.

Dans le conte « *Miss Suzette e Eu* », nous avons donc vu un réfugié allemand travaillant en tant que professeur d'anglais, ce qui nous renvoie à la toute première expérience de Ilse Losa au Portugal. Dans un entretien avec Ana Isabel Marques, Ilse Losa raconte que, lors de son arrivée à Porto, son frère aîné, Ernest, lui avait déjà trouvé un travail comme préceptrice et enseignante d'anglais chez une riche famille de la ville :

> Je devais m'occuper de quatre enfants et en même temps leur donner des cours d'anglais (j'étais convaincue que j'allais leur apprendre l'allemand). Même si je dominais la langue, le fait de devoir communiquer tout le temps en anglais rendait mon travail très fatigant. C'est pourquoi je ne suis pas restée longtemps. La famille a été extrêmement compréhensive et très généreuse avec moi. Même si le contrat initial ne prévoyait pas de rémunération, juste les repas, à la fin du mois ils ont décidé de me donner 100 escudos. À l'époque, cela a représenté une aide substantielle. Plus tard, je me suis installée dans une pension de famille et je donnais des cours particuliers. J'ai mis une annonce dans un journal : « Allemande donne des cours d'allemand ». Beaucoup de gens sont venus, surtout des étudiants. Cela a été une expérience très importante pour moi. Parfois, quand j'oubliais un terme en portugais, les élèves m'aidaient.[881]

Ces premières activités ont été déterminantes pour tracer l'avenir professionnel de Ilse Losa, aussi bien dans le domaine pédagogique que dans sa carrière d'écrivain. Nous devons signaler pourtant que cela n'a pas constitué un vrai exemple de reconversion professionnelle, mais plutôt la découverte d'un univers qui avait déjà éveillé l'intérêt de l'écrivain quelques années auparavant. Dans le roman à teneur autobiographique *Rio sem Ponte* (1952)[882], nous apprenons que son travail comme jeune fille au-pair en Angleterre a marqué le début de sa passion pour les enfants et de son intérêt pour les questions pédagogiques. En arrivant en Allemagne, elle travaille comme volontaire dans une clinique, mais est licenciée quelques jours plus tard à cause de la tension antisémite dans le pays. Nous pouvons donc constater que Ilse Losa n'avait pas encore de profession stable, ce qui lui a permis de débuter dans le domaine de l'enseignement au Portugal. Quant à la littérature, dans un entretien à Fernanda Pratas, elle déclare « n'avoir jamais pensé qu'elle pourrait être écrivain »[883]. Mais, comme Ilse Losa le raconte elle-même à Ana Isabel Marques, son expérience d'enseignante a été essentielle pour l'apprentissage du portugais, ce qui lui a permis de se construire en tant qu'écrivain dans cette langue qui lui était étrangère.

[881] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e Alteridade na Escrita de Ilse Losa*, *op. cit.*, p. 210. Tpn.
[882] *Cf.* Ilse Losa, *Rio sem Ponte*, *op. cit*.
[883] Fernanda Pratas, « Ilse Losa. Sob Céus Estranhos », *Elle*, Lisboa, 1991, p. 48. Tpn.

Si Ilse Losa a eu la chance de découvrir un métier passionnant grâce à son expérience d'exil, pour la majorité des réfugiés, l'exil a impliqué une reconversion professionnelle forcée. Obligés de survivre sur le sol portugais, beaucoup d'entre eux ont commencé à travailler à leur propre compte, comme le personnage de Max car, dans le préambule d'une loi de juillet 1933, le gouvernement interdisait que les étrangers soient embauchés dans les secteurs où il y avait du chômage. Cette mesure voulait empêcher, selon le gouvernement, que les étrangers prennent la place des travailleurs portugais, dans le contexte d'une « douloureuse situation » des « chômeurs de la classe commerciale » [884].

Dans *Sob Céus Estranhos* (1962), Josef est professeur d'allemand, référence à la deuxième expérience professionnelle de l'écrivain :

> *- E o seu alemão, Sr. Ribeiro Pinto?*
>
> *O outro deu uma gargalhada rouca:*
>
> *- Schelecht! – e riu outra vez. – O meu alemão, onde isso já vai. Mas não acha que teve graça, quando nos encontrámos (...)*
>
> *Alemão dá aulas de alemão, dizia o seu anúncio no Comércio. (...) Estávamos eu e a Helena na cama a tomar o pequeno almoço. (...) Supõe tu que entram fregueses alemães e eu lhes falo na língua deles. (...) Mas quando entram fregueses alemães na tua loja, Aurélio? (...) Então não sabes que dia para dia estão a chegar mais alemães? Fogem aos milhares da terra deles. (...)*
>
> *Quando vi que era você o professor do anúncio fiquei desolado, agora posso dizê-lo, não que não simpatizasse consigo, por amor de Deus, mas não me merecia confiança, era ainda muito novo, coitado. É que a gente imagina um professor de outra maneira, mais sério, mais homem. Mas não há dúvida, você sabia daquilo.*
>
> *- Era a minha língua.*
>
> *José viu em mente o Sr. Ribeiro Pinto a soletrar, na velha gramática de Prevôt, e a soltar gargalhadas por achar as palavras "muito cómicas, uns autênticos achados" e as declinações umas "caturrices dos alemães". Nisso era parecido com Teresa, que também se tinha atormentado com as declinações que dizia não saber para que serviam.* (*CE*, p. 14)

[884] Irene Flunser Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em fuga de Hitler e do Holocausto, op. cit.*, p. 84-85. Tpn.

Nous pouvons constater que la langue allemande est devenue un bien marchand au Portugal dans ce système économique où la souffrance des uns fait le bonheur des autres. En tant que professeur d'allemand à Porto, Josef se trouve entre les deux pôles du système, devenant un traducteur culturel. Si Max était classé comme trop vieux pour être un bon professeur, la classification contraire est attribuée à Josef. Ceci nous fait penser à l'absurdité de ce type de jugement qui arrive à mettre en doute les capacités linguistiques d'un natif enseignant sa propre langue. À cause des commentaires de Sr. Ribeiro Pinto sur la langue allemande, Josef se voit « soi-même comme un autre »[885], d'après les termes de P. Ricœur, écoutant de façon attentive les appréciations, même les moins flatteuses, sur sa langue maternelle. Teresa, sa femme, devient une autre référence qui lui permet de voir sa propre culture avec un regard extérieur. Josef se trouve ainsi en plein décentrage par rapport à ses repères identitaires, car il utilise le passé pour parler de sa propre langue maternelle (- *Era a minha língua)*, comme si elle ne lui appartenait plus ou, en tout cas, pas de la même manière. À propos du rapport de Paul Celan à l'allemand, Ricardo Forster écrit :

> la langue déchirée dans laquelle s'exprime Celan est l'évidence de cette « répugnance » qui traverse l'idiome et le poète n'a cessé d'en témoigner, même si ce geste a toujours été chargé d'une douleur immense (douleur née, entre autres, du souvenir de la mère assassinée, de la langue-mère, de la mère abandonnée et perdue (...) de sa mère qui l'avait ouvert au monde de la littérature, de Goethe, de Rilke, de Schiller).[886]

Nous pouvons en conclure que l'enseignement de l'allemand a été un moyen pour Josef d'affronter la douleur provoquée par sa propre langue maternelle, langue affective et langue ennemie tout à la fois. En même temps, il s'approprie la langue portugaise, ce qui lui permet de se reconstruire en tant que sujet dans une patrie et dans une langue d'adoption. À propos de

[885] *Vd.* citation de Paul Ricœur, p. 154.
[886] Ricardo Forster, « La barbarie de la lengua y el judaísmo como memoria: Paul Celan », *in* Lyslei Nascimento et Julio Jeha (org.), *Estudos Judaicos: Shoá, o mal e o crime*, *op. cit.*, p. 232. Tpn.

la valeur de la langue maternelle, B. Anderson écrit :

> l'œil est à l'amant – cet œil ordinaire avec lequel il est né – ce que la langue – celle dont l'histoire a fait sa langue maternelle – est au patriote. À travers cette langue, découverte dès le sein maternel, mais dont on ne se sépare qu'à la tombe, des passés sont restaurés, des camaraderies imaginées, de futurs rêvés.[887]

Avec la maîtrise de la langue portugaise, Joseph a donc obtenu la clé pour pénétrer dans l'imaginaire du Portugal et gagner ainsi la confiance des Portugais. Au sein de cette terre d'accueil et à travers la langue qu'il adopte, il peut partager un nouvel imaginaire national. De même, le deuil de sa langue maternelle signifie la naissance de l'acte d'écriture. Simon Harel explique ce processus :

> dans la mesure où le sujet migrant accepte la violence d'un acte matricide et parricide qui consiste à tuer une langue première, il répond avec succès au don de l'intégration. La grande complexité de cet acte tient du fait que la langue première devient l'enjeu d'une mort psychique (tuer la langue-mère) afin que l'écriture prenne son envol.[888]

Juste après cette rencontre avec Sr. Ribeiro Pinto, nous avons le discours à la troisème personne qui passe à un discours à la première personne. Joseph s'assume donc en tant que sujet énonciateur de son parcours d'exil au Portugal, ce qui nous renvoie à l'image de l'écrivain. En ce sens, l'acte matricide de Joseph abandonnant l'allemand en faveur du portugais implique son intégration en terre d'accueil et entraîne le début de la diégèse. Dans un entretien à Ana Paula Mendes, Ilse Losa déclare avoir choisi le portugais comme langue d'écriture « pour se sentir chez soi, pour ne pas s'isoler de son mari et de ses enfants »[889]. R. Teixeira met en relief le sentiment saudosiste de la langue comme un aspect favorisant la

[887] Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, *op. cit.*, p. 158.
[888] Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, *op. cit.*, p. 60.
[889] Ana Paula Mendes, « Ilse Losa : "É Impossível não me sentir Estrangeira" », in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa,15 mars 1988, p. 6. Tpn.

conciliation de l'écrivain avec son passé :

> Ilse Losa, en adoptant le portugais comme langue d'expression littéraire, a été marquée au sceau de l'aspect distinctif le plus singulier, c'est-à-dire le sentiment saudosiste qui lui confère une grande partie de son être. Bien que ses réminiscences n'appartiennent pas à notre milieu et que son expression en langue portugaise manque du substrat formatif de notre condition de portugais, la langue portugaise lui a procuré, justement à travers le sentiment de la *saudade* qui lui est particulier, la cohésion émotionnelle qui fait finalement d'elle un cas heureux de naturalisation linguistique.[890]

Dans un premier temps, Ilse Losa a abandonné la langue allemande, pour ensuite se faire traduire et s'autotraduire dans sa langue maternelle, dans un processus d'acceptation et de compréhension de l'expérience traumatisante. Son personnage, Josef, après son mariage avec Teresa, retourne dans l'Allemagne ravagée d'après-guerre, tout comme Ilse Losa l'a fait en 1951[891]. Dans ce retour, nous voyons une conciliation entre ce personnage et sa langue maternelle, car le récit se remplit de mots gentils en allemand associés à un esprit accueillant et fraternel: - *Auf Wierdersehen, gnädige Frau.* Espero que goste da nossa terra./ - *Gnädige Frau,* bitteschön, *gnädige Frau. Espanhola? (...) O quê, portuguesa? Ora vejam lá, portuguesa! Encantado, Gnädige Frau, encantado. ("Todos tão amáveis. Ainda há pouco tempo teriam receado que Teresa fosse judia")* (*CE*, p. 169 et 170). Nous pouvons observer ici, les deux langues de Josef, sa langue maternelle et sa langue d'adoption, confondues dans la même phrase, en accord avec le changement de regard de ce personnage sur son peuple.

[890] Ramiro Teixeira, *Ilse Losa: Vida e Obra Sob Céus Estranhos*, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 2013, p. 212. Tpn.
[891] *Ibid.*, p. 511 et dans les annexes de l'ouvrage (manuscrit intitulé « *viagens* »).

III. B. 3 – L'étranger au sein de la famille portugaise

Chez Ilse Losa, la famille portugaise semble fondée sur une contradiction fondamentale : elle est refermée sur elle-même en tant que gardienne des valeurs de la race lusitanienne (« cellule sociale irréductible (...) noyau originaire (...) de la Nation (...) le premier des éléments politiques organiques de l'État constitutionnel »[892], selon Salazar), et admirative d'une culture européenne perçue comme supérieure. E. Lourenço parle à ce propos du rapport du Portugal avec l'Europe, une « étrange conjonction disjonctive »[893]. Dans les textes de Ilse Losa sur les réfugiés juifs, nous pouvons observer l'existence de cette relation ambivalente au Portugal, penchant parfois plus du côté du rejet ou bien de l'admiration.

Dans les grandes villes comme Porto, plusieurs familles souhaitant arrondir leurs fins de mois louent des chambres à des étrangers. Avec l'arrivée de la masse des réfugiés, ces familles sont obligées d'apprendre à vivre avec ce fantôme/fantasme que l'étranger incarne. *Sob Céus Estranhos* (1962) est le livre de Ilse Losa qui traite le plus profondément de l'image de l'étranger qu'ont les Portugais, mais aussi de l'image de la société portugaise pour les étrangers. C'est pourquoi ce livre est un véritable traité d'imagologie, comme Ana Isabel Marques l'a bien montré dans son étude[894].

Dans ce roman, la famille Sousa constitue un terrain fertile d'observation de la vie des familles portugaises relativement modestes, dans un contexte d'augmentation du coût de la vie en temps de guerre. Maria Isabel Barreno écrit à ce propos : « les classes dialoguent naturellement avec « l'identité nationale » que nous avons absorbée depuis le berceau. Elles rentrent dans notre théâtre intime »[895]. C'est pourquoi le patriarche du clan, Sousa, semble bien incarner l'esprit de l'homme du peuple portugais de son époque :

---

[892] António de Oliveira Salazar, « Princípios fundamentais da Revolução Política », discours dans la salle de conseil d'État le 30 juillet 1930, *in Salazar. Antologia*: *discursos, notas, relatórios, teses, artigos e entrevistas*, Lisboa, Editorial Vanguarda, 1955, p. 173. Tpn.
[893] Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, *op. cit.*, p. 25. Tpn.
[894] *Cf.* Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e Alteridade na Escrita de Ilse Losa*, *op. cit.*
[895] Maria Isabel Barreno, *Um Imaginário Europeu*, *op. cit.*, p. 192. Tpn.

> *(...) no seu sorriso revelava-se sempre insegurança e tristeza. Era empregado numa casa de ferragens, saltitava como um pintassilgo e parecia sentir um prazer doentio em informar a toda a gente de que estava podre de sífilis e só se aguentava vivo graças a umas injeções milagrosas. Os seus amigos do café, com quem se juntava à mesa antes do almoço, depois do almoço e antes do jantar, só o toleravam na sua roda por o saber extremamente prestável (...) Mas quem conhecesse esse "bom rapaz" dentro das suas portas não concordaria com a boa opinião que dele tinham os amigos do café. (...) Na verdade não havia um quarto próprio para sublocatários. Mas como o Sousa ganhava um ordenado miseravelmente baixo, as mulheres da casa contribuíam, cada uma conforme as suas capacidades, para o sustento da família.*(*CE*, p. 47)

Tandis que l'image sociale de Sousa est très positive, Josef, installé dans sa maison, connaît tous ses vices. Il perçoit chez Sousa l'existence de deux images opposées : le *marialva*[896] autosuffisant et l'homme impuissant, incapable de subvenir aux besoins des femmes de sa famille. L'insécurité et la tristesse perçues par Josef dans les yeux de ce personnage signalent l'écart entre sa vie rêvée et sa vie réelle. Ce personnage masculin, représentant de la société patriarcale salazariste, souffre du « délire docile » de cette nation, celui de Don Quichotte et de Sancho à la fois[897].

Inversement, Josef devient lui aussi un objet d'analyse pour cette famille portugaise. Lorsqu'il arrive chez les Sousa, les femmes du clan le classent comme « étranger », le percevant comme un intrus dans leur territoire : *As senhoras olhavam-me, nos primeiros dias, com certo receio. Poderiam fiar-se num estrangeiro?* (*CE*, p. 49). Confinées dans l'espace de la maison et privées de vie publique, le foyer devient pour elles l'*imago mundi*. En ce sens, ce n'est pas seulement l'image de la nation qu'il représente, mais tout l'univers connu. Josef, en tant qu'élément étranger et masculin, devient donc un envahisseur potentiel pour les personnages féminins. En revanche, Sousa a une vision plus élargie du monde car, en

[896] *Marialva: adj. 2 g. 2. Lus. Indivíduo que faz conquistas amorosas, conquistador.* (Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa,* Curitiba, Editora Positivo, 2004, p. 1280).
[897] *Vd.* concept de « délire docile » de Eduardo Lourenço, p. 449.

accédant à l'univers de la rue, il peut percevoir les masses de réfugiés et mieux comprendre les enjeux de la guerre. C'est pourquoi, pour lui, Josef n'est pas seulement un étranger mais aussi un Allemand, incarnation d'une nation aussi fascinante que terrifiante :

> *As senhoras em casa dos Souza interessavam-se muito pouco pelo decurso da guerra que, graças a Deus, se passava lá longe, e quando muito se fazia sentir pelo racionamento dos víveres e pelo florescimento de um mercado negro tão descarado que coisas corriqueiras como o azeite e o açúcar começaram a ficar raras em sua casa. (...)*
>
> *Sousa, pelo contrário, seguia os acontecimentos como que nem um delírio. Fixou um mapa da Europa por cima do rádio e marcava os campos de batalha com lápis azul e vermelho. (...) Quando, certo dia, se noticiou a invasão da França, Sousa levou as mãos à cabeça e soluçou:*
>
> *- A França! A França! Malditos boches!*
>
> *Mas, de repente, olhou embaraçado para mim, coitado do Sousa:*
>
> *- Não se preocupe comigo, Sousa – disse eu.* (*CE,* p. 49 et p. 73)

Nous pouvons entendre, dans la première partie de cet extrait, les voix féminines au discours indirect libre, imprégnées du moralisme catholique salazariste qui restreint les femmes à la vie domestique. Ce n'est pas le Portugal qui reste éloigné de la guerre, mais ces personnages qui restent distants de la réalité politique internationale. M. Perrot explique à ce propos :

> la distinction du public et du privé est à la fois une forme de gouvernementalité et de rationalisation (...) en gros, les « sphères » sont pensées comme des équivalents des sexes (...). Aux hommes, le public dont la politique est le centre. Aux femmes, le privé, dont le domestique et la maison forment cœur.[898]

Méconnaissant l'histoire des hommes et ses conséquences possibles pour le pays, les femmes Sousa sont quand même attentives aux effets de la guerre dans leur sphère. Les Portugais ainsi que les réfugiés ont dû souffrir à partir de 1943 d'une augmentation exponentielle du coût de la vie. Le litre d'huile d'olive est passé de 6,40 escudos en 1943 à 9,80 escudos en 1944, et le

[898] Michelle Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'histoire, op. cit.*, p. 386.

kilo de sucre de 3,60 à 4,40 escudos[899].

À l'oppose, Sousa, dans son univers masculin, se révèle un profond connaisseur des enjeux de cette guerre, désirant, même indirectement, participer à cette histoire. En ce sens, Georges Duby et M. Perrot affirment que l'espace domestique « ne vaut d'être conté ni d'être raconté (...) Élément froid d'un monde immobile, les femmes sont l'eau stagnante quand l'homme flambe et agit »[900]. De même, Françoise Héritier écrit que « le discours aristotélicien oppose le masculin et le féminin comme respectivement chaud et froid, animé et inerte »[901]. Dans l'extrait cité plus haut, l'emploi du discours direct marque le désir d'action de Sousa, en opposition avec l'inertie des femmes en ce qui concerne la participation à l'histoire de la Seconde Guerre Mondiale. Vainqueur de la France, icône de la supériorité des lumières, l'Allemagne condense la fascination et le ressentiment des Portugais, l'« étrange conjonction disjonctive » dont parle E. Lourenço[902]. Ceci explique l'enthousiasme craintif avec lequel Sousa accompagne ce combat. Dans ce contexte de guerre, Josef, en tant qu'Allemand, est directement associé à l'image de cet ennemi superpuissant. Mais Josef il également l'immigré Juif victime des nazis. C'est pourquoi Sousa le perçoit tout d'abord comme un allié. Néanmoins, lorsque son ami Nils, Allemand lui aussi, a une relation avec Maria Paula[903], Sousa voit chez Josef les vices de tous les Allemands. Celui-ci devient donc forcément l'ennemi, le ressentiment surmontant la fascination :

> *– Ingrato, ingrato! – gritou. – Boche impostor! Trazer para a minha casa um vagabundo, um borrachão, um criminoso. (...) Rua! Rua! Saiam daqui para fora, ambos, ouviram? Ambos. Isto não é um bordel. É uma casa séria. (...)*
> *– Se aquela cabra não fosse maior e vacinada eu chamava a polícia. Que*

[899] Irene Flunser Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em Fuga de Hitler e do Holocausto, op. cit.*, p. 161-162. Tpn.
[900] Georges Duby et Michelle Perrot, « Écrire l'histoire des femmes », *in Histoires des femmes. L'antiquité*, Vol. 1, Roma-Bari, Gius Laterza & Spa, 1990, préface, sans numéro de page.
[901] Françoise Héritier, *Masculin/ Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, p. 20.
[902] *Vd.* Relation entre les Portugais et l'Europe dominante, Eduardo Lourenço, p. 475.
[903] *Vd.* Relation entre Nils et Maria Paula, *Sob Céus Estranhos* (1962), p. 345.

vergonha, que vergonha! (...)
– Senhor Sousa, ouça…– comecei.
-– Calado! Seu traidor. Rua! Rua! (*CE*, p. 87)

Nous trouvons, dans cet extrait, l'emploi du terme péjoratif « bosch » pour se référer au peuple allemand. Josef est donc classé sans hésitation dans le camp adverse. En ce sens, la honte de Sousa peut être associée à un sentiment intime qui prend l'ampleur de l'orgueil nationaliste. Ceci nous renvoie à la pensée de C. Baladier qui parle du rapport intrinsèque entre la honte, l'individuel, et l'honneur, le social[904]. Lorsque Sousa associe la place du traître à la rue en opposition à la maison, lieu de l'allié, il délimite le champ de bataille de chacun des personnages. Il fixe ainsi les frontières symboliques entre les deux nations dont ils sont les représentants, associant chaque pays à des valeurs morales distinctes.

Josef devient également un objet d'observation pour une autre famille touchée par la crise économique de l'époque. Il s'agit de celle de D. Branca, la mère de Teresa, sa future épouse :

Neste momento entrou D. Branca (...) cumprimentou-me agitando o corpo roliço e abrindo a cara num sorriso de solicitude comercial. Por um instante fez-me lembrar o Sr. Ribeiro Pinto, no tempo da sua loja de fazendas, quando cumprimentava os fregueses com esse: "Em que posso servir Vossa Excelência?". (...)
- Gosto dos alemães, sabe? São perfeitos em tudo o que fazem, ninguém lhes chega aos calcanhares.
- Não é tanto assim – objectei.
E é curioso como nos quase imperceptíveis segundos entre as trocas de frases nos surge uma série de imagens. A mim, naquele momento, surgiu-me o jovem polaco que vira os alemães levarem centenas de crianças ao massacre e também a cena que me contava uma refugiada (...) deparou-se-lhe um monte de cadáveres nus, acamados uns por cima dos outros como lenha. "Ou será também isso um modo de serem perfeitos?". (*CE*, p. 137-138)

[904] *Vd.* citation de Charles Baladier, p. 269.

Le jugement que D. Branca porte sur les Allemands semble ici guidé par le même intérêt commercial qui a poussé le Sr. Ribeiro Pinto, personnage de *Sob Céus Estranhos*, à apprendre l'allemand afin de conquérir les réfugiés comme clientèle. En ce sens, c'est le côté fascinant de cette nation qui est pris en compte dans le discours. Mais Josef, en tant que Juif, joue un rôle intermédiaire entre les pôles du ressentiment et de la fascination. C'est pourquoi il réagit au discours de D. Branca, opposant les fantasmes invoqués par cette femme aux fantômes qu'il a dans sa tête.

Dans le prochain passage, nous pouvons observer que la sœur de D. Branca, D. Alice, renvoie à l'image de la femme réfugiée avec tous ses traumas et ses désirs refoulés :

> *(...) a irmã, a D. Alice, e o cunhado, da Fazenda Pública, procuraram mais tarde impor-lhe ordens e obrigá-la a desistir de alugar quartos.(...) a irmã Alice que mantinha opiniões tacanhas sobre todas as coisas do mundo e para quem Portugal estava dum lado e todo o resto do globo e os que lá habitavam do outro. "Cá faz-se assim", o que queria dizer na dela: "Assim está certo". Os estrangeiros eram "gente de fora", diferentes de gente de cá, e portanto cheios de defeitos deploráveis. As mulheres "lá de fora" eram "umas desavergonhadas", frequentavam os cafés como se fossem homens. (...) Comigo conformara-se porque, no entender dela, os homens faziam as suas indecências fora de casa, mas uma mulher estrangeira, nem pensar nisso! (CE,* p. 111)

Nous pouvons constater dans le discours de D. Alice que le genre sexuel constitue un facteur important pour l'appréciation de la valeur de l'étranger. Dans ses paroles, la dichotomie entre le nous et les autres, les Portugais et les étrangers, est directement associée au genre de l'allochtone. Ceci nous renvoie au discours de Salazar sur le mauvais exemple des pays où les femmes mariées font concurrence au travail des hommes[905]. Cette femme bourgeoise est donc une gardienne fidèle des valeurs morales associées à l'identité nationale portugaise, imposant un modèle de femme prôné par le régime. En empêchant sa sœur d'accueillir des femmes étrangères, D. Alice l'empêche également de se dévier d'un modèle de femme imposé

[905] *Vd.* Entretien de Salazar à António Ferro, discours sur les femmes, p. 326.

socialement. La femme est la responsable de « la rénovation de la race »[906], selon Salazar, et l'influence de la femme étrangère constituerait donc une menace pour l'intégrité nationale. Reprenant la pensée de E. Lourenço, nous dirons que les réfugiées semblent inspirer au public féminin la fascination et le ressentiment avec lesquels les Portugais regardent l'Europe. Nous pouvons donc penser à une « conjonction disjonctive »[907] où les femmes portugaises voient dans leurs congénères étrangères l'image d'une liberté convoitée, mais refoulée. À travers ce choque de cultures, l'étranger apporte une contribution précieuse à la remise en question des modèles sociaux établis.

III. B. 4 - Les minorités à la conquête de l'espace public : les cafés

Dans la chronique « *Primeiros Passos* », Ilse Losa cite le nom de quelques personnalités importantes sur la scène culturelle portugaise, des camarades de café qui l'ont aidée à découvrir le pays sous un prisme très différent :

> *Os amigos do Café Sport et do Magestic, a « malta das Belas-Artes », de um modo geral com menos preconceitos do que a maior parte da população, admitiam-me de bom grado na sua mesa, mas o facto de ser estrangeira talvez não tenha deixado de ter certa influência. Foi através deles, Augusto Gomes, Guilherme Camarinha, Alvarez, Ventura Porfírio, Augusto Tavares, Januário Goudinho, Cassiano Barbosa, Arménio Losa (e mais tarde, Júlio Resende e Júlio Pomar, entre outros), foi graças a eles que tive os melhores contactos com a pintura portuguesa. Íamos amiúde ao atelier do escultor Henrique Moreira, belamente situado junto à muralha fernandina, onde se conversava e, por vezes, se discutia com fervor. A prematura morte de Dominguez Alvarez impressionou-me profundamente, e a intensidade com que me ficou na memória impulsionou-me a erguer o pintor Gil no meu romance Sob Céus Estranhos.* [908]

[906] *Cf.* Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas do Estado Novo, op. cit.,* p. 15. Tpn.
[907] *Cf.* Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões,op. cit.,* p. 466. Tpn.
[908] Ilse Losa, *À Flor do Tempo, op. cit.*, p. 8-9.

Dans quelques-uns des textes de Ilse Losa, mais surtout dans le roman *Sob Céus Estranhos* (1962), nous pouvons voir les cafés comme un point de rencontre d'intellectuels et d'artistes de plusieurs nationalités, ainsi que comme un refuge pour les étrangers contre la solitude de l'exil. Les noms de « Sport », « Magestic » (encore ouvert, référence touristique de la ville), « Superba » et « Monumental » sont récurrents dans les textes de l'écrivain. Dans plusieurs entretiens, comme dans celui donné à Fernanda Pratas, Ilse Losa insiste sur l'importance de l'espace de convivialité des cafés de par leur intégration dans le milieu culturel portugais :

> « au début, ce n'était qu'un refuge, mais au bout d'un an j'étais mariée et intégrée dans un groupe d'amis. Tous des hommes et des artistes ». Cette expérience a été essentielle pour son adaptation à un milieu culturel si différent qui censurait la présence de jeunes femmes dans les cafés et ne voyait pas l'avantage de leur participation à des activités culturelles. [909]

Dans les cafés, la présence de femmes réfugiées a constitué un phénomène de bouleversement social qui mérite une attention spéciale. Si le café est historiquement connu comme un lieu de débat politique et social, il ne reste associé qu'à l'univers masculin. Certes, l'échange d'idées entre ces individus peut déclencher un changement idéologique d'importance, transformant complètement la façon de penser de toute une génération. Mais lorsqu'une femme fréquente cet espace, franchissant les barrières entre espace public et espace privé associées à la dichotomie des genres, toute la structure sociale est déconstruite. Ainsi, l'espace du café chez Ilse Losa peut-il être interprété selon une dimension spatio-temporelle de confluence, ce que H. Bhabha appelle l'« intimité interstitielle » : « privé et public, passé et présent, la psyché et le social développent une intimité interstitielle qui questionne les divisions binaires selon lesquelles ces sphères d'expérience sociale sont souvent opposées sur le plan spatial. »[910]. Lieu d'inspiration créatrice et de rencontre pour les discussions intimes et les débats

[909] Fernanda Pratas, « Ilse Losa. Sob Céus Estranhos », *Elle*, Lisboa, 1991, p. 48. Tpn.
[910] Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*. *Une théorie postcoloniale*, *op. cit,* p. 47.

politiques, le café insère le personnel au sein du collectif. Ce n'est pas par hasard si la PIDE a exercé un contrôle rigoureux sur la vie dans les cafés. De même, les agents germanophiles, parfois des membres de la propre PIDE, circulaient dans les cafés portugais, surveillant les réfugiés[911]. À l'inverse, le café offre à l'individu une vision privilégiée du paysage urbain, de l'organisation de la collectivité et du comportement de ses habitants. Ainsi, dans l'espace du café, l'homme se livre à la ville en même temps que la ville à l'homme. En ce sens, l'étranger peut appréhender l'esprit de la ville mieux que l'autochtone dont le regard est déjà imprégné de « la pédagogie nationaliste »[912], selon les termes de H. Bhabha. Nous le lisons ainsi chez Ilse Losa :

> *Saí do consulado. Senti-me saturado de lá ir e saturado das conversas dos fugitivos sobre vistos. Por isso não fui ao Superba. Entrei em outro café, na esquina da Praça da Liberdade. (...)*
>
> *- (...) O meu nome é Nils Pantos. (...)*
>
> *- Josef Berger. Aqui sou o José.*
>
> *- Diga, José, se eu acerto ao classificar esta cidade de fleumática.*
>
> *- Se a impressão de um forasteiro corresponder aos factos ela é, sem dúvida, fleumática.*
>
> *- Uma cidade corresponde sempre às impressões de um forasteiro. Os domiciliados já não conseguem ter impressão alguma.* (*CE*, p. 76, 78)

Dans *Sob Céus Estranhos* (1962), le café Superba est cité comme une référence pour le cercle de réfugiés à Porto, devenu un lieu de solidarité pour les individus en transit dans la ville. Nous pouvons observer ainsi que chaque café devient un territoire marqué par les intérêts spécifiques de ses clients. C'est pourquoi, en cherchant un autre café sur la *Praça da Liberdade*, Josef fait la connaissance de Nils, allemand non-juif, qui s'auto-définit comme un *globe-trotter*. En tant que touriste insouciant, il est capable de classer la ville de façon

[911] *Cf.* Irene Flunser Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em fuga de Hitler e do Holocausto*, *op. cit.*, p. 266.
[912] *Vd.* « pédagogie nationaliste », Homi Bhabha, p. 66.

beaucoup plus neutre qu'un réfugié et beaucoup plus attentive qu'un habitant. Porto est perçu sous le signe de l'inertie par ce bon vivant qui a le goût du voyage. Cette image correspond bien à l'atmosphère créée par l'État nouveau. Le café est donc l'espace idéal pour plonger dans la ville, « la comprendre dans ses virtualités », d'après les mots que l'historien Helder Pacheco utilise pour parler de l'œuvre de Ilse Losa dans un entretien donné à Sérgio Almeida[913].

Lieu de rassemblement collectif autour d'idées partagées ou de confrontations de visions du monde divergentes, le café est l'espace où l'identité et l'altérité se construisent :

> *- Reparem – disse o escritor Egon Frank, que certo dia surgiu no Superba, na mesa dos refugiados – (...) se um homem, foragido de sua pátria, encontra pelo caminho alguém bem domiciliado a quem se lamenta de sua desgraça (...) perplexo e alarmado resolve encarar aquela desgraça como um caso à parte, circunstancial, sem identificação consigo.*
>
> *- Pois a pior hipótese para o domiciliado – continuou Frank - é ser escorraçado do seu solo. Por isso não quer admitir afinidades com o fugitivo, em que pressente a eventualidade do seu próprio destino.* (*CE*, p. 63)

À l'intérieur du café, nous voyons des territoires individualisés : la table des réfugiés, liée à l'idée d'instabilité, et celle des habitants, associée à l'installation. Entre ces deux univers, l'écrivain juif allemand, Egon Frank, distingue un gouffre causé par une difficulté à se mettre dans la peau de l'autre. Nous voyons là une critique adressée aussi bien aux Portugais qu'aux immigrés bien intégrés dans le pays. Du fait que la guerre n'a pas changé radicalement le quotidien des Portugais, ils se sentent protégés de la menace allemande. Ainsi, tandis que Hitler envahit la Pologne, la vie des Portugais continue dans sa banalité, comme nous pouvons le voir dans le même ouvrage : - *Guerra José. Os alemães invadiram a Polónia!/ - Sardinha fresca! Sardinha fresca! – continuou a voz lá em baixo.* (*CE*, p. 71). C'est pourquoi

[913] Sérgio Almeida, « Ilse Losa, a escritora dos afectos faleceu ontem, aos 92 anos », *JN*, Porto, Sábado, 7/1/2006, p. 46.

Egon Frank ne voit pas de conciliation possible entre deux expériences et deux perceptions du monde si différentes. Selon Ana Isabel Marques, ce personnage représente « la culture expatriée par le nazisme »[914]. Expulsé de sa patrie et incompris dans ses terres d'exils, Egon Frank met fin à sa vie à Santa Monica en Californie, ville désignée ironiquement par le narrateur Josef comme « la terre du soleil et des fleurs » (*CE*, p. 68).

Lieu de sociabilité, le café peut être aussi l'espace de l'intimité où la création artistique s'exerce, loin de l'étouffement de la maison : *Fernando, sempre carregado de magníficos projetos para futuros quadros que, na maior parte das vezes, não passavam de ideias ruminadas no canto mais escuro da Café Monumental* (*CE*, p. 122). Si la table était une image prégnante dans l'extrait antérieur, nous voyons ici celle du coin, « demi-boîte » qui porte une valeur « dialectique du dedans et du dehors »[915], comme l'écrit G. Bachelard. Cet espace est donc le lieu où l'artiste cherche de l'inspiration dans la collectivité. Ceci renforce l'idée d'« intimité interstitielle » du café dont parle H. Bhabha.

De la liberté créatrice représentée par le café, nous passons à l'image de la surveillance castratrice :

> *Entrei num outro café, na esquina da Praça da Liberdade. (...) Ao levantar os olhos vi entrar um homem alto, loiro, que se sentou numa mesa próxima da minha. O criado, com o tabuleiro de metal (...) aproximou-se dele (...). Este respondeu-lhe em língua que ele não entendia. À procura de auxílio, olhou em redor e fixou os olhos em mim. Mas eu desviei os meus. Nesse género de homens, altos e loiros, receava sempre um super-homem germânico, da categoria dos que precipitaram sobre mim naquele memorável dia de Primavera* (*CE*, p. 76)

Comme nous pouvons le constater dans cet extrait, la menace nazie est encore présente sur le sol portugais. Josef décrit ironiquement le possible agent germanophile comme un surhomme,

[914] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e Alteridade na Escrita de Ilse Losa*, *op. cit.*, p. 152. Tpn.
[915] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 131.

« une espèce d'assertion schizophrénique de l'identité (...) le regard sur ses propres compatriotes comme (...) une altérité menaçante »[916], comme l'écrit Ana Isabel Marques. Les traumas de la violence antisémite dont Josef a été victime en Allemagne se matérialisent dans le corps du client du café. Plus loin dans le texte, nous apprenons qu'il s'agit de Nils, l'ami bon-vivant de passage par Porto. Toujours entouré d'artistes et d'intellectuels portugais et juifs-allemands, Josef était une cible potentielle de la PIDE et des agents germanophiles. La répression nazie et salazariste formait donc un double fantasme qui hantait les cafés de Porto. Car cet espace est surtout un lieu d'affirmation identitaire et idéologique où les minorités acquièrent une plus grande visibilité. Exposées sur les terrasses, les femmes réfugiées sont la cible aussi bien des institutions au pouvoir que des autochtones. Nous pouvons observer là une rivalité ethnique où la performativité du genre détermine la valeur attribuée à une nation :

> *Quando conheci Teresa e lhe falei pela primeira vez das vítimas dessa tirania germânica, a maior parte dos que por aqui haviam passado já tinham seguido caminho para outras terras. (...) Teresa não só se lembrava de os ter visto no Superba (...) mas (...) se lembrava de ter ouvido a mãe falar de uma refugiada polaca que se atirava descaradamente ao homem com quem D. Branca nessa altura vivia (...) "porque os homens derretem-se por aquelas valdevinas". D. Branca chegara mesmo a passar com Teresa pelo Café Superba e apontar-lhe a rapariga polaca, sentada à mesa com outros estrangeiros.* (*CE*, p. 55)

M. Perrot explique que les femmes qui osaient fréquenter des cafés, espace essentiellement masculin, en ont payé le prix tout au long de l'histoire :

> Au principe général de sexuation des espaces, le XIXe siècle ajoute sa préoccupation politique – et morale de ségrégation. Il n'aime la mixité que dosée et réglée. Les femmes se retirent des lieux de pouvoir (...) Il en va de même de lieux de sociabilité. Dorothy Thompson a montré comment, dès le premier tiers du XIXe siècle, les

[916] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e Alteridade na Escrita de Ilse Losa*, *op. cit.*, p. 145. Tpn.

> femmes s'étaient progressivement effacées, puis retirées des *inns* et des *pubs* britanniques (...) Plus tardivement et à un degré moindre, le processus est identique en France dans les cafés et cabarets. (...) La culture du café populaire, comme celle du club ou du cercle bourgeois, est nettement masculine. En ces endroits (...) on parle politique, actualité… les femmes n'ont pas de place. [917]

Nous pouvons donc constater qu'en interdisant aux femmes l'espace des cafés, la société les éloigne également du débat politique qui y trouve sa place. Confiner les femmes à l'espace domestique est aussi une façon de contrôler leur parole et leur pensée, de les protéger des idées subversives qui circulent dans l'univers du café. Si les sociétés britaniques et françaises du XIXe siècle chassaient les femmes des cafés, la société portugaise, en plein milieu du XXe siècle, continue à adopter la même stratégie de contrôle politique et social. Tandis que les réfugiées issues d'autres pays européens fréquentent quelques sphères collectives masculines, signe d'émancipation sexuelle et politique, les femmes portugaises vivent encore la ségrégation. Il est très intéressant d'observer que les femmes elles-mêmes deviennent des agents de leur propre répression, reproduisant le discours dominant qui les a formatées. C'est pourquoi D. Branca, de façon très pédagogique, emmène sa fille voir le mauvais exemple donné par la réfugiée polonaise exposée dans le café Superba. L'emploi du terme péjoratif *valdevina* (femme de mauvaise vie) pour se référer à la femme polonaise renforce l'image de l'identité portugaise associée à un comportement genré perçu comme moralement supérieur. La femme joue donc un rôle très important dans la consolidation d'un projet d'identité nationale. Ainsi, si la présence des réfugiées dans l'espace public portugais n'a pas changé radicalement les habitudes, ce phénomène a certainement contribué à la consolidation d'un lien étroit qui unit l'identité genrée à l'identité nationale, toutes deux étant des constructions discursives. D'ailleurs, ceci révèle que l'idée de supériorité du Portugal en tant que nation est déterminée par une dimension morale, au-delà du pouvoir économique et politique.

[917] Michelle Perrot, *Les femmes ou le silence de l'histoire*, *op. cit.*, p. 388 et 389.

III. B. 5 - Le mythe de l'empire portugais

Sob Céus Estranhos a été publié en 1962, mais présente comme toile de fond la situation du Portugal dans les dernières années de la Seconde Guerre Mondiale. La politique coloniale n'y est pas mentionnée explicitement : le personnage de Sousa part en Angola dans l'espoir de s'enrichir, mais le peintre Gil se limite à annoncer sa mort à Josef. Cependant, nous pouvons percevoir dans le roman un décalage entre la politique de neutralité et le projet colonial portugais d'un côté, et la lutte pour la paix en Europe et le processus d'indépendance des colonies françaises et anglaises, de l'autre. Le discours des personnages est chargé de jugements sur l'image du Portugal qui nous renvoie l'idée de l'empire portugais en tant que mythe vivant. En ce sens, Gil, le personnage inspiré du peintre Dominguez Alvarez[918], parle de l'obstination des Portugais à conserver leur gloire passée :

> *- Existe uma lenda sobre a nossa tenacidade e a nossa obstinação – disse Gil -, talvez porque, em tempos que já lá vão, descobrimos os caminhos do mar e as terras do Brasil. Mas na realidade não passamos dum rebanho de carneiros, tal como vocês, os arrogantes boches. Só com a diferença de que vocês teimam em novas conquistas, novas glórias, enquanto nós nos contentamos com as velhas. As vossas glórias são bazófias e as nossas ovos cozidos e recozidos que já não dão sabor ao caldo.* (*CE*, p. 115)

Nous pouvons observer que Gil utilise le mot « légende » pour expliquer la ténacité du Portugal à maintenir des actions politiques, contrairement à l'Europe, inspiré des gloires du passé. Gil fait référence à l'époque des grandes découvertes maritimes quand le Portugal semblait guider l'Europe vers la connaissance des nouveaux mondes, en opposition à la situation actuelle du Portugal. Nous pouvons lire implicitement dans ces lignes une critique de la politique coloniale, la position de neutralité pendant la guerre et la non-adhésion à une

[918] *Vd.* chronique « *Primeiros Passos* » de Ilse Losa, p. 481.

politique libérale. En ce sens, Gil peut être interprété comme la conscience de son auteur, tout comme Lolô pour Samuel Rawet[919]. Nous pouvons déduire de cette critique que le projet d'avenir du Portugal est tourné vers le passé, d'où nous pouvons lire le mythe du Cinquième Empire, à contre-courant de la marche de l'histoire. En ce sens, E. Lourenço distingue les Portugais des Juifs en expliquant que le Portugal n'attend pas le messie car le messie est son propre passé[920]. Et donc, même si les Portugais et les Allemands sont deux peuples poussés à agir à cause de la pression européenne, tandis que l'Allemagne conquiert de nouveaux territoires, le Portugal s'accroche à ses territoires anciens.

La dictature catholique et colonialiste de Salazar rentrerait bien dans ce projet de résurrection du passé et donc de mise en place d'un Cinquième Empire symbolique. En ce sens, Filipe Ribeiro de Menezes affirme que « Salazar était convaincu d'être un agent providentiel dont la mission était de sauver le Portugal. Parfois, il a montré cette conviction publiquement dans des discours et des entretiens, mais c'est dans sa correspondance privée qu'elle est le plus évidente »[921]. L'historien explique comment cette conviction intègre l'Europe, voire l'Occident, dans le rêve de l'empire portugais :

> À partir de 1961, Salazar a une nouvelle mission : défier les « vents de changement » qui soufflent en Afrique, défendant l'Outre-Mer par tous les moyens possibles jusqu'à ce que, comme on l'espère, l'Occident se réveille du sommeil mortel où il se trouve et continue à défendre ses intérêts vitaux.[922]

L'image d'une nation avec toutes ses valeurs est immédiatement associée à celle d'un territoire. En ce sens, les proportions spatiales dénotent aussi la perception de l'importance économique, politique et culturelle d'un pays. En conservant les résidus de l'ancien empire colonial, le régime salazariste veut montrer sa supériorité à travers l'élargissement de son

[919] *Vd.* analyse du personnage de Lolô comme la conscience de Samuel Rawet, p. 431.
[920] *Vd.* citation de Eduardo Lourenço, p. 455.
[921] Filipe Ribeiro de Menezes, « Salazar e o Poder », *in Visão História*, nº 19, février 2013, p. 53.
[922] *Idem.*

territoire d'origine. D'ailleurs, Salazar voit même dans sa relation avec le Brésil, l'ex-colonie, la possibilité de continuité du rêve de grandeur de l'empire portugais :

> tandis que le Portugal continental est une étroite bande de terre où ne rentreront jamais que très peu de millions d'âmes, le Brésil est presque un continent, un monde nouveau d'où jailliront au fil des siècles des flux d'êtres humains porteurs bienveillants du trésor des traditions dont ils sont les héritiers dans un partage sacré avec nous.[923]

Dans le discours salazariste, la dichotomie spatiale petit/grand, en opposant l'espace de la métropole à celui de ses colonies, hante l'esprit portugais. C'est pourquoi la perte complète de l'empire et le rétrécissement consécutif du pays ont un poids symbolique pour l'identité portugaise. Ainsi, oubliant les traumas du passé colonial brésilien et mettant en lumière l'héritage culturel légué par les Portugais, le discours salazariste essaie de garantir l'adhésion populaire à sa politique colonialiste en Afrique. En ce sens, B. Anderson écrit :

> la biographie de la nation se saisit de ces lueurs arrachées aux ténèbres : suicides exemplaires, martyres, exécutions, assassinats, holocaustes. Mais, à des fins narratives, il nous faut à la fois garder en mémoire et oublier ces lueurs tremblotantes comme nos morts.[924]

Nous pouvons voir, tout au long du roman *Sob Céus Estranhos,* l'opposition entre le récit créé par l'État, celui d'un grand empire, et le pays réel, petit territoire arriéré :

> *naquele país vive-se como aqui há cinquenta anos (...) É um país de que pouco se fala hoje e o que dele melhor se conhece, e se aprendeu na escola, já lá vai há uma data de séculos. Confesso que também não sei mais nada, mas uma grande vantagem: fica na última ponta da Europa, donde o rapaz dará facilmente um salto para a América.* (*CE*, p. 37)

[923] António de Oliveira Salazar, « Relações luso-brasileiras », paroles dirigées à la délégation brésilienne lors de la négociation de l'accord orthographique le 8 août 1945, *in Salazar. Antologia*: *discursos, notas, relatórios, teses, artigos e entrevistas*, Lisboa, Editorial Vanguarda, 1955, p. 327. Tpn.
[924] Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, *op. cit.*, p. 205.

- Portugal? – perguntou a mãe. – Não fica na Espanha?

- Por amor de Deus, Waltrault! – repreendeu-a Good Old Man. (...)

O Good Old Man releu o trecho sobre a epopeia dos Descobrimentos e disse com ar triunfante:

- Como vês, minha querida, os pequenos por vezes aceleram a revolução dos grandes.

- Seja, Leo – disse ela. Mas embora já muito cansada, não deixou de afirmar o seu ponto de vista: - Mas eu, neste caso, preferia aproximar-me dos grandes. (*CE,* p. 37)

Dans le premier extrait, nous entendons la voix du rabbin Reh qui donne des conseils à Josef lorsqu'il décide de quitter l'Allemagne et envisage le Portugal comme destination première. Ce personnage fait clairement la distinction entre le passé portugais glorieux et l'inexpressivité actuelle du pays. Nous pouvons constater que la « biographie » glorieuse créée par le régime n'est connue que dans l'espace national, car, en Allemagne, l'histoire du pays est méconnue, même par les savants. Le Portugal est donc perçu comme une nation historiquement et géographiquement marginale dont le seul atout est sa position stratégique comme passage vers l'Amérique. Le deuxième extrait concerne encore le départ de Josef. Dans le discours de sa mère, Waltrault, nous voyons la perception d'un pays étriqué dont l'image en tant que nation indépendante n'est pas très bien consolidée. Malgré les efforts du père de Josef, *Good Old Man*, pour faire connaître le passé glorieux du pays, ce qu'il reste à la fin est l'image présente d'un petit pays écrasé sous le poids des grandes nations. Josef reprend le discours de sa mère à la fin du roman, associant la dimension du pays à l'étouffement de son système politique : *bem dizia a minha mãe que nos países pequenos tudo é pequeno, nos países grandes a coisa funciona com mais liberdade.* (*CE,* p. 179). Nous pouvons donc observer que, malgré ses colonies en Afrique, le Portugal est encore perçu comme une petite nation. Ironiquement, l'oppression du régime salazariste, avec son délire colonialiste, ne fait que renforcer l'image d'étroitesse de cette nation.

Dans les deux prochains extraits, la femme de Sr. Lindomonte, réfugié riche venu à Porto avec sa famille, et Nils arrivent même à mettre en doute l'appartenance du Portugal à l'Europe :

> - *Minha mulher sonha com a América do Norte, com Nova York ou Los Angeles. Acha que lá se encontra uma parcela da Europa.*
> - *Na Europa estamos nós. – disse eu.*
> - *Geograficamente sim. (...)*
> - *(...) Para minha mulher a América representa o contrário, o país jovem das belas iniciativas.* (*CE*, p. 40)

> - *Este pachorrento pedacinho de terra, na última ponta da Europa, a dar a idéia de já não pertencer à Europa, é precisamente o que me convém antes de seguir caminho.* (*CE*, p. 78)

Dans le premier extrait, nous trouvons l'opposition entre l'idée de déclin, associée au Portugal, et celle de progrès, associée à l'Amérique et au reste de l'Europe. De même, dans le deuxième extrait, Nils regarde le Portugal comme une petite contrée dominée par l'inertie, d'où l'idée d'un pays presque insulaire, détaché de l'Europe industrialisée. Le Portugal n'est ici perçu que comme une passerelle vers le continent américain.

E. Lourenço parle d'une « hyper-identité » portugaise : « la structure de notre hyper-identité, notre double identité de peuple non-hégémonique et de peuple, malgré tout, disséminé et survivant dans l'espace impérial »[925]. Le Portugal est donc la première image de l'Europe encore résistante culturellement dans plusieurs parties du monde. De même, il est un pays marginal et marginalisé sur son propre continent. Cette hyper-identité permet au pays de faire inconditionnellement partie de l'Europe sans s'engager dans un projet commun et sans prendre les risques qui en découlent. En ce sens, nous pouvons voir dans le prochain extrait la présence massive des Portugais à la fête de la victoire des Alliés, à l'Institut Britannique de

[925] Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, *op. cit.*, p. 22.

Porto :

> *Festejava-se o fim da guerra. Não deixava de ser um tanto extravagante festejar o fim da guerra no Instituto Britânico e num país que só a viveu fundamentalmente como espectador. Mas os ingleses tinham todas as razões para estarem satisfeitos, e a epopeica vitória despertava nos portugueses a esperança de um pouco de luz irradiar também até essas bandas.* (*CE*, p. 114)

Deux termes dans ce passage montrent un renversement de l'image du Portugal dans l'histoire : « épopée », associée à la victoire anglaise, et « spectateur », renvoyant au rôle du peuple portugais pendant la guerre. Ce n'est plus le Portugal qui guide l'Europe ; mais il se laisse passivement guider. En ce sens, le binôme activité/ passivité est associé à la dichotomie illumination/obscurantisme pour représenter l'esprit des Anglais contre celui des Portugais. Dans l'extrait suivant, le paysage de Porto est empreint de cet esprit décadent du pays :

> *As ruas iam ficando desertas. As luzes nos cafés apagavam-se. As velhas fachadas, mal iluminadas pelos lampiões, tinham aspecto de taciturnas e humilhadas.*
>
> *- Temos um talento especial – continuou Gil – para deixarmos perder os momentos decisivos. Aos nossos impulsos falta-lhes fôlego, de maneira que sobrevivemos a nós próprios e passamos o tempo a folhear com saudades o álbum do passado. Para morrermos a tempo, só com uma bala na cabeça* (*CE*, p. 115-116)

Voici une fois de plus l'image d'une nation qui s'éteint, offusquée par la lumière des grandes nations qui rayonnent. Gil déplore cet oubli du présent dans la nostalgie des vies passées ; il prévoit la décadence du Portugal. En ce sens, ce personnage gravement malade peut être compris également comme le double de son pays, dans la mesure où l'on accompagne son affaiblissement jusqu'à sa mort, à la fin du livre. Néanmoins, tandis que son pays se consume dans son obscurantisme, survivant de la lumière lointaine d'un passé splendide, le personnage de Gil connaît le processus inverse : *Dir-se ia que resplandecia e se consumia como a luz da vela consome a própria vela* (*CE*, p. 131). Ce personnage, tel le Vieux du Restelo camonien,

annonce la décadence de l'empire réel. Mais est-ce que le rêve de l'empire se poursuivra-t-il ? E. Lourenço explique qu'« en effet, nous avons perdu un empire, mais on l'a moins perdu dans la réalité qu'il peut paraître, parce qu'on l'avait déjà surtout comme imaginaire »[926]. Ainsi, nous pouvons lire dans le roman *Sob Céus Estranhos* le message que l'empire réel doit tomber pour qu'il puisse rester dans l'imaginaire portugais en tant que rêve, expurgé de sa réalité d'oppression.

L'œuvre de Ilse Losa semble donc naviguer entre les rives de cette nation duelle, constituée du pays réel et du pays rêvé. C'est ce que E. Lourenço appelle le problème portugais pour l'Europe : « nous sommes superlativement européens parce que nous l'étions déjà lorsque l'Europe se définissait dans l'histoire du monde comme continent médiateur. C'est pour l'Europe, peut-être, que nous constituons sinon un défi, du moins un problème »[927]. Dans son œuvre, Ilse Losa semble se pencher sur ce défi/problème portugais. C'est pourquoi nous pouvons appeler *Sob Céus Estranhos* (1962) un « roman-problème », selon le concept forgé par Vergílio Ferreira à propos de l'œuvre de Raul Brandão[928] : « l'implication d'une idéologie dans un style (...) un « roman-essai » »[929]. Ilse Losa tente de comprendre le problème portugais peut-être parce que, comme E. Lourenço l'a écrit, le Portugal constitue pour l'Europe « une réserve de rêve »[930], et que son œuvre se nourrit de ce rêve. C'est pourquoi, à la fin du roman, Josef s'écrie : *se ao menos me naturalizassem, diabo!* (*CE*, p. 179).

[926] Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, *op. cit.*, p. 22. Tpn.
[927] *Ibid.*.,p. 23. Tpn.
[928] Vergílio Ferreira, « No Limiar de um Mundo, Raul Brandão », *in O tempo e o modo*, Lisboa, nov./dez. 1967, nº 54/55, p. 714. Tpn.
[929] *Ibid.*, p. 713 et 714. Tpn.
[930] Eduardo Lourenço, *Mythologie de la Saudade*, Paris, Éditions Chandeigne, 1997, p. 75. Tpn.

III. C– Résonances identitaires

Le Brésil et le Portugal représentés dans l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa sont deux pays qui partagent beaucoup plus qu'une langue commune. Ils sont tous deux plongés dans des régimes dictatoriaux à la même époque, souffrant du manque de liberté d'expression et de l'inégalité sociale, comme nous avons pu le voir. D'ailleurs, leur projet identitaire a été façonné de part et d'autre selon les intérêts de l'élite au pouvoir qui a créé des mythes pour emporter l'adhésion populaire et consolider l'unité nationale. À travers le mythe de la multiculturalité et de la multiracialité, incarné dans l'image du métis, le Brésil se lance vers l'avenir en oubliant les séquelles de l'esclavage. À l'inverse, le Portugal s'attache au passé dans un « délire docile » dont le mythe du Cinquième Empire est la meilleure représentation. Menant une politique colonialiste, parallèlement à la lutte antinazie en Europe, et indifférent à la souffrance de son propre peuple, le Portugal tient à conserver une image d'autosuffisance. Tout se passe donc comme si nous pouvions lire un pays à la lumière de l'histoire de l'autre. Le Portugal cherche le Brésil dans son passé. Néanmoins, le Brésil refuse le passé colonial qui le relie à l'ex-métropole tout en conservant la structure sociale et politique héritées. Ce n'est pas par hasard si l'État nouveau brésilien s'est inspiré de son père portugais. Selon N. Vieira dos Santos, « le Brésil semble vouloir fuir un passé apparemment étranger à son concept nationaliste de pays de l'avenir »[931]. Mais ce que nous observons à travers l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa, c'est le retour du refoulé. Car, comme l'écrit R. Ortiz en s'appuyant sur la pensé du sociologue brésilien Manuel Bonfim, « dans la mesure où le colonisé est « élevé » par le colonisateur, il arrive que celui-là essaie d'imiter celui-ci. Les maux de « l'animal » parasite sont transmis ainsi de façon héréditaire à l'animal

[931] Nelson Vieira dos Santos (ou Nelson H. Vieira), *Brasil e Portugal, a Imagem Recíproca: o Mito e a Realidade na Tradição Literária*, Lisboa, Ministério da Educação ICALP, 1991, p. 237. Tpn.

parasité »[932]. En ce sens, pensant aux caractères qui définissent l'homme brésilien, S. Buarque de Holanda met en relief l'héritage portugais : « l'envie de commander et la disposition à accomplir des ordres sont similaires (...). Les dictatures et le Saint Office semblent constituer des formes typiques de leur caractère comme le penchant à l'anarchie et au désordre »[933].

Dans l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa, nous pouvons observer l'existence de conduites politiques similaires au Brésil et au Portugal qui empêchent la construction d'une véritable démocratie. « C'est le cas du traditionnel personnalisme qui provient de la lassitude des institutions et du manque de cohésion sociale »[934], écrit S. Buarque de Holanda. L'histoire de chaque pays est donc racontée par les écrivains à l'étude autour de problèmes communs venant d'une structure sociale et mentale ayant une base identique. Avec un regard de l'intérieur et de l'extérieur à la fois, ces écrivains dénoncent des failles semblables dans ces nations, dévoilant l'incohérence de leur projet identitaire. Si, pour Samuel Rawet, le récit des marginaux ne peut pas intégrer l'histoire officielle du Brésil, Ilse Losa tente de recoudre un déchirement similaire au sein de la société portugaise. Ces auteurs nous montrent surtout que l'adaptation des valeurs identitaires personnelles à une conscience de la collectivité implique toujours un processus de négociation identitaire. Et l'option du silence ou du dialogue fait partie de cet enjeu, construisant le récit national par les dits, les non-dits et les questions qui restent ouvertes. D'ailleurs, comme l'œuvre de Samuel Rawet et celle de Ilse Losa le montrent bien, le texte d'une nation est toujours une structure complexe, selon les termes d'E. Morin[935], trame de tous les coefficients identitaires : l'identité juive, l'identité genrée et l'identité nationale. Nous pouvons donc affirmer avec H. Bhabha que l'identité de chaque nation est le résultat de ces espaces d'entre-deux :

> C'est cet « inter » - le tranchant de la traduction et de la négociation, l'espace

[932] Renato Ortiz, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo, Editora Brasiliense, 2012, p. 25. Tpn.
[933] Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, *op. cit.*, p. 11. Tpn.
[934] *Ibid.*, p. XV. Tpn.
[935] *Vd*. concept de « pensée complexe » d'Edgar Morin, p. 39.

> *entre-deux* – qui porte le poids de la signification de la culture. Il permet de commencer à envisager des histoires nationales, antinationalistes du « peuple ». En explorant ce tiers-espace, nous pouvons éluder la politique de polarité et enfin émerger comme les autres de nous-mêmes.[936]

Ainsi, l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa crée un tiers-espace qui n'est ni celui de leur identité d'origine ni celui du discours officiel de l'histoire du Brésil et du Portugal. À travers leur écriture, ces auteurs apportent un nouveau regard sur l'histoire de ces nations, regard situé dans cette zone grise où les discours ataviques sont déchiffrés et réinterprétés.

Dans la dernière sous-partie de notre travail, nous proposerons donc un parcours qui partira de l'idée de construction d'une géohistoire[937] du Brésil et du Portugal à partir des marges. Nous observerons ensuite comment l'œuvre des deux auteurs met en valeur le langage populaire dans les normes brésilienne et européenne. Nous analyserons alors les images croisées de ces deux nations construites autour des idées de liberté et d'oppression. Finalement, nous nous demanderons si la double appartenance chez chaque auteur, voire les multiples appartenances identitaires, peuvent être comprises sous le prisme de l'éloignement pour Samuel Rawet, et du rapprochement pour Ilse Losa, par rapport au projet d'identité nationale de leur pays. L'œuvre de chaque auteur peut-elle être symbolisée par deux images distinctes, le trait d'union ou l'alliance ?

[936] Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*. *Une théorie postcoloniale, op. cit.*, p. 83.
[937] *Vd.* Définition du terme « géohistoire », p. 405.

III. C. 1 – Pour une géohistoire[938] des marginaux

M. de Certeau met en rapport la marche et l'énonciation, affirmant que « la marche semble trouver une définition comme espace d'énonciation » :

> L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (*le speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. Au niveau le plus élémentaire, il a en effet une triple fonction « énonciative » : c'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) ; c'est une *réalisation* spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue). Enfin il implique *des relations* entre les positions différenciées, c'est-à-dire des « contrats » pragmatiques sous la forme de mouvements (de même l'énonciation verbale est « l'allocution », « implante l'autre en face » du locuteur et met en jeu des contrats entre colocuteurs).[939]

Nous pouvons voir dans l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa cette triple fonction énonciative de la marche dont parle M. de Certeau car, lorsque leurs personnages circulent dans l'espace urbain, ils s'approprient ce système topographique, donnant à connaître des lieux négligés par la société et créant des relations avec les habitants de ces espaces. En ce sens, tandis que l'œuvre de l'écrivain brésilien énonce la banlieue des métropoles brésiliennes, surtout de la ville de Rio de Janeiro, en suivant les pas de ses personnages, celle de l'écrivain portugais énonce la misère exposée à Porto sur les rives du Douro, microcosme du Portugal salazariste. Ainsi, ces deux auteurs construisent une topographie de ces zones ignorées ou oubliées dans le récit officiel du Brésil et du Portugal :

> *Por trás o pontilhão sobre o canal e os armazéns do cais do porto, os gasômetros, os silos. A fumaça dos veículos enevoa uma estrada clara e marginada de fábricas. (...) Ao calor, junta-se o mau cheiro, bem nítido quando ultrapassam o*

[938] Définition du terme « géohistoire », *vd*. p. 405.
[939] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.*, p. 1990.

cemitério. Recostado numa poltrona de ônibus interestadual ainda com o belo belo na memória olhara para o céu numa certa tarde cinzenta em que a estrada era um meio de conquistar mais um dia. Houvera uma palavra no pensamento (...) Deus; na paisagem de sua janela dois urubus cortaram em diagonal à procura da vala rente ao curtume. Dentro do nojo toda uma vaga de vida miserável e compacta azulada por um lirismo inconsciente. (SR, *AB*, p. 435, 439)

O casario arruinado que se elevava como uma cascata, e os seus habitantes, de pele descorada pela miséria e falta de higiene, formavam esse confronto com a magnificência do rio (...) Também saímos de casa antes do rio amanhecer para assistirmos à chegada das traineiras. (IL, *CE*, p. 130-131)

Nous pouvons observer dans ces deux passages que les narrateurs arrivent à comprendre la beauté du tableau de la misère répugnante qui se présente à leur regard (*lirismo inconsciente* chez Samuel Rawet et *se elevava como uma cascata/ magnificênica do rio* chez Ilse Losa).

Dans l'extrait de la nouvelle « Abama » (*AB*, 1964) Zacarias contemple l'espace urbain de l'intérieur d'un autobus. Nous avons ici une parodie du poncif romantique de l'homme qui contemple la nature, « les méditations rêveuses au milieu des bois ou des campagnes, de Lamartine et de Hugo (…) la dimension surnaturelle de la nature manifeste l'aptitude hyperesthésique qui permet à l'homme (….) d'accéder à un monde inconnu et rigoureusement indescriptible par les moyens ordinaires », selon Pierre Wat[940]. Contrairement à cet idéal romantique de la nature, chez Samuel Rawet, l'effet synesthésique de la fumé des véhicules, la chaleur et l'odeur des corps en décomposition offrent au personnage une sensation de jouissance. Ce que nous avons donc est la sublimation de cet espace urbain abjecte et chaotique.

Dans cette nouvelle, la diégèse est fortement condensée dans le temps et l'espace d'une nuit urbaine décrite frénétiquement en un seul paragraphe, ce qui nous renvoie à

[940] Pierre Wat, *Dictionnaire du Romantisme*, Alain Vaillant (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 503.

l'écriture de J. Kerouac dans *Sur la Route*[941]. Plusieurs cadres d'images successives surgissent dans la description : le pont, le port, la route, les usines, le cimetière, le ciel, les vautours que Zacarias voit passer. La valorisation du fragment, du détail de l'instant aux dépens de la globalité est une caractéristique également partagée entre Samuel Rawet et l'écrivain américain. Nous avons donc là le tableau chaotique d'une métropole en pleine croissance avec tous ses problèmes d'urbanisation. Zacarias assume l'image du *beatman*[942] dans un parcours d'autoconnaissance à travers la mouvance. Nous pouvons donc parler d'un « devenir paysage », d'après le concept de J. Gil[943]. Car Zacarias accueille en soi cet espace urbain sordide en lui donnant une âme. S'appropriant son habitat, il perçoit la laideur de cette ville sous le signe de la beauté liée à « l'altérité hautaine », d'après les termes de F. Laupies[944], d'où l'image de Dieu associée au passage des vautours. Ces oiseaux, représentants de la mort, annoncent la présence divine. Samuel Rawet ébranle ainsi les conceptions esthétiques romantiques, prônant l'association du beau à l'harmonie céleste. Tandis que, dans une conception romantique, comme l'écrit P. Wat[945], « la pulsation mysthérieuse de la nature conduit vers Dieu (…) comme si la nature tenait sa beauté ou sa sublimité d'une force surnaturelle », Zacarias ressent la présence divine dans l'espace urbain laid et morbide. D'ailleurs, l'allitération du son [s] (*fumaça, veículos, estrada, ultrapassam, lirismo, inconsciente)* et le choix lexical indiquant fluidité et lyrisme nous permettent de voir cette sensation sur le plan formel. En ce sens, Renard Perez nous apprend que Samuel Rawet, avec *Abama,* prétendait faire une « nouvelle expérimentale (...) un poème symphonique »[946]. Valorisant la périphérie urbaine, l'écrivain semble vouloir élargir la dimension spatio-temporelle nationale, rendant une place digne à des communautés exclues. Il montre que la

[941] *Vd.* J. Kerouac, *Sur la Route,* p. 109.
[942] *Vd.* définition de « beatman », p. 121.
[943] *Vd.* concept de « devenir paysage » de José Gil, p.112.
[944] *Vd.* citation de Frédéric Laupies, p. 387.
[945] Pierre Wat, *Dictionnaire du Romantisme, op. cit.*, p. 503.
[946] Renard Perez, *Antologia Escolar de Escritores Brasileiros de Hoje*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d., p. 265.

majorité de la population brésilienne vit des résidus du progrès affiché comme le slogan du Brésil moderne.

Dans le passage cité de *Sob Céus Estranhos* (1962), la ville de Porto du milieu du XXe siècle ne montre pas les mêmes signes de progrès que la périphérie de Rio de Janeiro décrite par Samuel Rawet à la même époque. L'œuvre de Ilse Losa nous fait voir des endroits de la ville qui confirment l'idée d'un pays arriéré qui tient à conserver l'imaginaire d'un empire autosuffisant. Néanmoins, c'est également avec un regard valorisant que le narrateur Josef perçoit sa ville d'accueil. Dans l'extrait en question, ce personnage oppose l'idée d'une civilisation décadente, matérialisée dans l'image de la grande maison en ruines, à celle de la force de la nature exprimée par l'image du fleuve Douro. Malgré cette confrontation, tout comme chez Samuel Rawet, le narrateur perçoit ces deux univers sous le signe de la beauté, sublimant la détresse humaine. Et, tout comme dans le texte de l'écrivain brésilien, l'homme s'imprègne de son milieu, constituant avec lui un corps unique. Ces écrivains semblent donc mettre en valeur les territoires construits par les gens du peuple oubliés par l'État. Ainsi, ils créent un « contrat » avec ces personnes, dans les termes de M. de Certeau, les impliquant comme colocuteurs. Par conséquent, le lecteur est également invité comme colocuteur, marchant sur les pas de Josef et percevant d'un regard valorisant ces lieux.

Les deux prochains passages présentent des descriptions d'endroits défavorisés de Rio de Janeiro et de Porto à travers une perspective narrative très proche de la technique cinématographique :

> *Barracas de jogo, comida, refrescos, café. Roda-gigante. Do alto via os telhados cinzentos se espalhando em largura, e era bom ver o subúrbio assim de cima. (...) o grupo de boêmios que a essa hora já devia ter bebido muito, o quarto com os primos, o cinema, as meninas que têm tranças e as que não têm, as que já namoram, e as que o querem, as que rondam calçadas à espera de assovios e se aborrecem quando os ouvem, (...) as que já têm filhos e as que esperam, (...) as que ouvem novelas de rádio e as que*

vivem, as que cantam sambas em programas de calouros, e as que ouvem. (SR, *CI*, p. 79-80)

- Psicologia não é comigo – respondeu Luís. – O meu propósito é realizar um filme com muita gente e um certo aparato. Já tenho a ideia mais ou menos alinhavada. A história passa-se na Ribeira: panoramas largos, fascinantes, mas que põem imediatamente em evidência a podridão e a miséria. Dez pessoas a dormir no mesmo quarto, adultos e crianças à mistura. Ali faz-se tudo, come-se, dorme-se, ama-se e dá-se à luz...Foco o casario repetidas vezes, de longe e em primeiros planos (...) e depois colho com a máquina os alvéolos e favos daquelas colmeias, o barulho das vozes, da noite (...) E depois gente: muita gente: encarquilhada, faminta, suja, mulheres a catarem os piolhos umas às outras e aos meninos cinzentos de pó fazendo lembrar ratinhos. (IL, *CE*, p. 127)

Dans l'extrait de « *Conto de Amor Suburbano* » (*CI,* 1956) étudié plus haut[947], le narrateur omniscient contemple la ville par le regard de son personnage, du haut de la grande roue d'une fête foraine. Dans chaque lieu qu'il observe, il arrive à reconstituer la vie des habitants avec leurs frustrations et leurs rêves. Nous voyons là une analyse sociologique importante du comportement des habitants de la banlieue de la capitale du Brésil à l'époque. Tout comme le personnage rawetien, celui de Luís, de Ilse Losa, part d'un plan élargi de la ville pour mettre en lumière, en gros plan, la vie de ses habitants. Néanmoins, si chez Samuel Rawet l'analyse psychologique fait partie de la description spatiale, chez Ilse Losa le personnage se limite à constater la misère humaine. Souhaitant faire un film à tendance néoréaliste pour dénoncer la misère dans sa ville, Luís prétend centrer l'action sur un pâté de maisons (*casario*) où cohabitent plusieurs familles. La comparaison de cette maison à une ruche et de ses habitants à des rats comprimés révèle le regard naturaliste de ce réalisateur en puissance. Les êtres humains sont complètement dépersonnalisés dans ce lieu où privé et public se confondent. Comme dans l'extrait de Samuel Rawet, c'est la promiscuité qui règne, une profusion humaine dans un mélange de corps, d'odeurs et de sonorités. En ce sens, le

[947] *Vd.* « *Conto de Amor Suburbano* » (*CI,* 1956), p. 426.

casario (l'habitat) nous renvoie à l'image du *casarão* (grande bâtisse) du conte « *A Prece* »[948] de *Contos do Imigrante* (1956) de Samuel Rawet, étudié précédemment. Contrairement au narrateur rawetien dans la fête foraine, Luís utilise un ton distant et critique qui n'invite pas les habitants de ce lieu à devenir les colocuteurs de son énonciation. « Ce lieu qu'il réalise », pour reprendre les termes de M. de Certeau, en suivant les pas de sa caméra, ne lui appartient pas affectivement. Il se limite à regarder la misère humaine en tant qu'intellectuel. La déshumanité de ce personnage est confirmée par le geste de dénoncer Maria, activiste politique supposée, à la police. En revanche, la description que Josef nous offre de la ville de Porto est complètement différente de celle de son ami Luís :

> *(...) e certa tarde desembarquei, do cargueiro Santa Clara, no porto fluvial do Douro onde para espanto meu uma mulher descalça carregou à cabeça o meu caixote de livros, enquanto transportava na mão a minha mala. E, estupefacto, pousei os olhos no bairro miserável de onde vinham a correr crianças nuas, estendendo a mão para uma esmola.* (*CE*, p. 38)

Dans cet extrait, l'image de Josef chargé de livres s'oppose à celle des habitants de Porto dépourvus de tout. Cependant, ce n'est pas le regard de l'intellectuel qui plane sur la description de cette ville, mais celui de l'être humain qui s'indigne de la souffrance de ses semblables. C'est pourquoi, tout au long du livre, ce personnage essaie de se rapprocher de ces gens et de leur pays.

Déambulant à travers les espaces marginaux de leur terre d'accueil, les personnages de Samuel Rawet et de Ilse Losa subliment ces lieux qui s'emplissent de lyrisme. Ceci nous permet de penser à la pluralité de la dimension spatio-temporelle de ces deux nations. Tandis que le Brésil affiche au monde entier sa nouvelle capitale, Brasília, chef-d'œuvre d'architecture moderne, Samuel Rawet nous fait voir à la même époque des espaces en

[948] *Vd.* analyse du conte « *A Prece* » (*CI,* 1956), p. 55.

décalage avec cette image nationale de progrès. De même, Ilse Losa montre un univers de misère et de décadence où la majorité de la population vit une réalité contraire à celle dépeinte par le discours officiel. Ces deux auteurs remettent donc en question la perception historiciste qui privilégie le temps au détriment de l'espace. La géographie, contrairement à l'idée d'un monde de passivité, est exprimée dans leur œuvre comme une source de sens et d'action. D'ailleurs, ils montrent la pluralité des territoires que les minorités forment à l'intérieur du territoire national, porteuses d'une temporalité propre en décalage avec la dimension temporelle construite dans le projet identitaire brésilien et portugais.

III. C. 2 - La langue du peuple représentée

Imprégnés d'un autre univers culturel d'origine, Samuel Rawet et Ilse Losa ne se sont jamais sentis à l'aise avec leur langue adoptive. Même l'écrivain brésilien, arrivé encore enfant au Brésil, affirme, dans un entretien, « ne pas maîtriser la langue » car il a du mal à l'utiliser dans ses « tonalités affectives » :

> J'écris en portugais, au Brésil. Je ne maîtrise pas bien la langue, pas encore. Et la maîtriser, ce n'est pas être fidèle à des préjugés grammaticaux. C'est manifester spontanément le noyau de la langue, ses racines populaires, dans la genèse simultanée de l'idée et de l'émotion de la Conscience. J'ai eu beaucoup de problèmes avec ce fait en tant qu'immigré (...) utiliser un langage dans ses tonalités affectives pour des effets de vision du monde, c'est bien complexe. Réussir à me situer dans la littérature brésilienne avec une thématique, cela a été terrible.[949]

Nous pouvons voir dans ce témoignage de Samuel Rawet le souci d'insérer son œuvre dans une tendance littéraire en vigueur à son époque. Cependant, Assis Brasil affirme que Samuel

[949] Assis Brasil, « Samuel Rawet, um Marco Literário », *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, jun. 1974, p. 3, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet. Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, *op. cit.*, p. 276-277. Tpn.

Rawet a marqué la littérature brésilienne, le comparant à João Guimarães Rosa pour l'innovation apporté par un langage. Néanmoins, Samuel Rawet n'avait pas cette relation presque utérine avec le Brésil dont J. Guimarães Rosa fait preuve dans son œuvre. Ses racines juives polonaises le rattachent à une autre terre-mère refoulée, mais toujours présente dans son écriture en tant que thématique ou héritage symbolique. D'ailleurs, selon Assis Brasil, alors que J. Guimarães Rosa savait faire « son jeu dans la vie littéraire », Samuel Rawet était « sauvage, méfiant (...) il portait sur son dos le sortilège ethnique et une certaine incompréhension familiale par rapport au fait d'être un écrivain »[950]. Peut-être cela exprime-t-il l'envie de l'écrivain de représenter le langage populaire non pas avec un vocabulaire régional à la mélodie savoureuse, mais dans son poids lexical et sonore. Certes, Samuel Rawet apporte un renouveau à la littérature brésilienne, mais cela se fait à travers l'affirmation de son étrangeté sur le sol national et littéraire : il est loin de se plier aux modèles imposés. C'est pourquoi Assis Brasil considère *Contos do Imigrante* comme

> le point de convergence du nouveau conte brésilien, une fois les barrières prolongées du Modernisme dépassées, quand le modèle de l'histoire courte chez nous devrait passer par Machado de Assis. Samuel Rawet érige le conte à une catégorie esthétique, lui donnant une entière autonomie par rapport aux récits plus longs, comme la nouvelle et le roman.[951]

Nous pouvons donc constater que, tout en restant fidèle à sa condition d'immigré juif et d'homosexuel, l'écrivain s'impose dans la littérature brésilienne grâce à son renouveau du langage et du conte comme genre textuel.

Ilse Losa exprime elle aussi cette angoisse de ne pouvoir atteindre la « perfection formelle » en écrivant en portugais[952] :

[950] *Ibid.*, p. 270. Tpn.
[951] *Ibid.*, p. 275. Tpn.
[952] Dans une lettre à Ilse Losa du 31/10/1951, Mário Dionísio parle de façon très franche du malaise de cette femme allemande avec la langue portugaise, mentionnant ses deux premiers romans, *Rio sem Ponte* (1952) et *O*

> Peut-être fut-ce une bêtise, peut-être n'aurais-je jamais dû écrire en portugais. Mais je vivais au Portugal, j'étais mariée avec un Portugais, j'avais des enfants portugais et j'éprouvais à cette époque-là un malaise très grand par rapport tout ce qui touchait l'Allemagne. C'est pourquoi j'ai adopté la langue portugaise pour m'exprimer. Parce qu'écrire dans une certaine langue ne se fait jamais par envie, mais par nécessité. Simplement, on n'écrit jamais de la même façon dans deux langues. Quand j'ai adopté le portugais, je me suis rendue compte de cela plus tard. Outre le fait que c'était un exercice douloureux, je n'ai jamais atteint la perfection formelle que j'aurais voulue.[953]

Selon Ilse Losa, le choix d'une langue d'expression littéraire se fait par « besoin »[954]. En ce sens, même si le portugais s'est imposé comme une option naturelle à Samuel Rawet, il a dû créer une façon de s'approprier cette langue perçue comme familière et étrangère à la fois. Pour Ilse Losa, le portugais a représenté une deuxième vie, lui permettant de prendre ses distances par rapport à la langue allemande, en même temps langue maternelle et langue ennemie. Pour les deux écrivains, la marque de l'étrangeté est présente dans leur écriture en ce sens que leurs textes inscrivent leur douleur au sein de la littérature de leur pays. Ainsi, c'est également en affirmant son identité de femme étrangère juive que Ilse Losa représente le

---

Mundo em que vivi (1949). À cette époque, selon lui, ses textes en portugais semblaient encore des traductions infidèles des textes originaux écrits en allemand (*Entristece-me o ar de tradução que muitas das suas páginas possuem e o sentir perfeitamente que entre o que você quis escrever (...) e o que realmente escreve há uma distância desesperadora que afasta a obra original da tradução não muito fiel (...) Que caminho você deve seguir? Escrever os livros em alemão e fazê-los depois traduzir como lhe sugeri já?*). (voir l'annexe V, p. XVIII). En réponse à cette lettre, Ilse Losa affirme son envie de continuer à écrire directement en portugais, malgré toutes les difficultés. (*Traduzir eu? Procurando nos diccionários as palavras adequadas? É a pior coisa que há. Se não se escreve, pensando na lingua em que se escreve a coisa sai cocha.* (...) *Considerando que em quatro anos consegui fazer progressos consideraveis na lingua portuguêsa, não seria, de facto, o caminho a tomar o da persistência? (...) como vivo cá, parece-me lógico escrever na língua do país.)* (*sic*) (voir l'annexe VI, p. XXI-XXII)

[953] Maria Antonia Palla, « Ilse Losa. Perdemos o Sentido da Festa. », *in O Século Ilustrado, Lisboa,* 16/7/1973, p. 16-18. Tpn.

[954] Dans la même lettre du 31/10/1951, Mário Dionísio parle du besoin que Ilse Losa éprouve de revivre son passé traumatique à travers la littérature, d'utiliser la littérature comme un instrument d'action s'opposant à sa condition de victime du régime nazi en Allemagne. Et cela l'oblige à surmonter la barrière de la langue, impliquant la reconstruction symbolique d'une nouvelle vie : *não lhe falta um arreigado amor à coisa literária, uma necessidade de reviver literariamente o que humanamente a feriu, de actuar fatalmente através da literatura (...) Esbarra, porém, com uma grande, enorme dificuldade (...) o seu conhecimento do português é notável (...) mas é visivelmente restrito para efeito literário*. (voir l'annexe V, p. XVIII)

langage populaire dans son œuvre[955]. Elle rend une voix aux minorités, insérant leurs pensées et leurs rêves au sein de la nation qui les ignore. C'est pourquoi la prose de Ilse Losa se distingue de celle des écrivains portugais de son époque définie par Josef, le personnage de *Sob Céus Estranhos* (1962), comme « plus concrète, avec moins de place pour le rêve. » (*CE*, p. 21). Ilse Losa grave les rêves du peuple dans ses textes, créant une prose marquée par l'oralité[956]. En ce sens, Teresa Balté affirme que, chez Ilse Losa, « converser continue à être la méthode la plus courante de persuader. Écrire, la manière la plus efficace de communiquer »[957].

Ainsi, l'œuvre de deux auteurs nous permet-elle d'analyser le « comportement social » des personnages, « la façon dont les locuteurs considèrent leur propre parler » et « les réactions des locuteurs au parler d'autrui. »[958], comme le théorise le sociolinguiste Louis-Jean Calvet. Leurs personnages ont une identité sociale en tant que locuteurs et interlocuteurs, et nous adopterons encore les propos de L.J. Calvet : « les langues n'existent pas sans les gens qui les parlent, et l'histoire d'une langue est l'histoire de ses locuteurs. Le structuralisme en linguistique s'est donc construit sur le refus de prendre en compte ce qu'il y a de social dans la langue. »[959]. Dans les prochaines citations, nous pouvons remarquer le souci de Samuel Rawet et de Ilse Losa de reconstituer l'histoire des personnages à travers leur discours :

> *Crispim recolhe as pernas sob o banco, vibra os joelhos e aplaude com as coxas o gesto preciso que o livrara da insegurança.*

[955] Dans une lettre à Mário Dionísio du 5/11/1951, Ilse Losa met en valeur son propre parcours personnel en tant qu'écrivain à l'encontre de l'image de l'intellectuel construite socialement. *(Cheguei aqui com quase 21 anos de idade. Já tinha então uma experiência de vida que me pesava como um fardo. Nada tenho de comum convosco que sois os intelectuais preparados (isto sem ofensa nem inveja*). (voir l'annexe VI, p. XXI)

[956] À ce propos, dans la même lettre (5/11/1951), Ilse Losa prône l'espace du texte comme le lieu de création d'une nouvelle vie à partir de l'engagement vital de l'écrivain, nouvelle vie qui échappe cependant à son contrôle. Elle s'oppose ainsi à l'idée de l'auteur en tant qu'autorité, au contraire, selon elle, des écrivains portugais de son époque. (*Um romance vive, é como a própria língua que tem todas as cores. As pessoas riem e choram quando elas querem e não quando o escritor quer. (...) falo no Porto só com escritores que conversam muito e não escrevem. E sinto que isso não vale nada)* (voir l'annexe VI, p. XXIII)

[957] Teresa Balté, « Ilse Losa ou a Álgebra da Língua », *Letras & Letras*, 1/5/88, nº 6, p. 13. Tpn.

[958] Louis-Jean Calvet, *La Sociolinguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 45.

[959] *Ibid*., p. 3-4.

- Eta, jogão.

(...)

- Jogada besta !

*Duas pancadas firmes indicam o avanço de pedra branca para um canto e Galego recolhe as pretas comidas (*SR, *CI, p. 111)*

O que diria se soubesse que o seu nome veio no jornal? (...) Teria ficado contente. Ou antes teria ficado pasmada. Mais ou menos assim: "O meu nome? Pode lá ser. Estão a entrar comigo. Onde é que vem? Mostrem lá. Leiam para eu ouvir. Octogenária? O que é isso? Ele há coisas!". Teria levado o jornal para mostrar a notícia no bairro: "Nem se vão acreditar". (IL, *CD,* p. 255)

Le premier extrait est tiré du conte « *O Jogo de Damas* » (*DI*, 1963) analysé précédemment[960], où nous voyons les personnages de Crispim, noir, et de son adversaire Galego, blanc. L'utilisation d'un langage familier composé de l'interjection *eta* (ah ! la vache !), de l'augmentatif *jogão* (grand jeu) exprimant l'intensité, et du terme injurieux *besta* (bête) nous permet de situer ces interlocuteurs dans un milieu populaire. Cette information se confirme de par la description de la toile de fond de ce jeu de dames : une *favela*. La reproduction des paroles des personnages au discours direct nous permet de représenter leur comportement social. Même si les adversaires jouent ensemble dans un bidonville, nous pouvons constater leur différence sociale exprimée aussi bien par leur couleur de peau que par leur comportement discursif. Tandis que les paroles de Crispim sont chargées d'enthousiasme grâce à l'emploi de l'interjection *eta* et de l'augmentatif *jogão,* celles de Galego ont un ton de mépris exprimé par l'usage de l'insulte *besta* qui porte un jugement de valeur sur l'adversaire. D'ailleurs, des indices paratextuels, des signifiants mimo-gestuels, les jambes de Crispim vibrant de joie contre les coups durs sur la table de Galego, indiquent le conflit existant entre ces deux personnages. En ce sens, C. Kerbrat-Orecchioni parle d'un axe horizontal qui s'établit entre les interlocuteurs, indiquant plus ou moins de distance entre eux. Il peut s'agir

[960] *Vd.* analyse du conte « *O Jogo de Damas* » (*CI*, 1956), p. 446.

« de moyens non-verbaux (comportement proxémique, regards, gestes et postures) ou verbaux : pronom et nom d'adresse, thèmes abordés, niveau de langage utilisé » [961]. De même, « un axe vertical de « hiérarchie », « pouvoir », « dominance » ou « domination » dépend à la fois des données externes et de la manipulation de certaines unités conversationnelles »[962]. Nous pouvons observer que ces personnages s'éloignent sur l'axe horizontal, ce qui est dû à leur comportement corporel et à leur niveau de langue incompatible (enthousiasme/mépris). Il existe une relation de domination sur l'axe vertical exprimée aussi bien à travers le langage hostile de Galego qu'à cause de leur différence raciale. La fin tragique de l'histoire où Crispim tue Galego est une conséquence de l'écart entre ces deux personnages sur les deux axes de l'interaction verbale. Ce conte est le seul texte du recueil *Samuel Rawet. Contos e Novelas Reunidos* où le personnage opprimé réagit au pouvoir du groupe dominant exprimé à travers la langue.

Dans le conte « Idalina »[963] (*ES,* 1984), déjà étudié précédemment, la narratrice imagine la réaction de Idalina si elle pouvait lire l'article sur sa mort publié dans le journal. La simplicité de cette femme de ménage est exprimée par un langage familier, au discours direct. Tout se passe comme si elle était ressuscitée à travers l'énonciation de la narratrice, sa patronne, et qu'elle pouvait dialoguer avec elle. Les points d'exclamation et d'interrogation marquent le discours de Idalina du ton de l'enthousiasme complice avec sa patronne. Ignorant le registre de langage cultivé utilisé dans la presse, elle est incapable de comprendre son propre portrait faite par le journaliste. Dans la phrase *nem se vão acreditar!* (ils vont pas en croire leurs yeux !), nous pouvons observer l'indépendance du langage populaire libéré des normes, car le verbe *acreditar*, transitif indirect, est utilisé par Idalina comme un verbe pronominal intransitif afin de renforcer l'idée de croyance comme sentiment intime, tourné vers l'individu. En reprenant les axes discursifs conçus par C. Kerbrat-Orecchioni, nous

[961] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 165.
[962] *Ibid.*, p. 174.
[963] *Vd.* analyse du conte « Idalina » (*ES*, 1984), p. 325.

pouvons voir ici une relation de proximité sur l'axe horizontal, à cause du langage employé par Idalina avec sa patronne, ce qui rend plus souple la hiérarchie sociale.

Tout comme Ilse Losa, Samuel Rawet semble montrer la scission entre les règles linguistiques imposées par la classe dominante et le langage du peuple libre de contraintes. En ce sens, dans le conte « *Sôbolos Rios que vão* »[964] (*SS*, 1967), la faute d'orthographe commise par le personnage du voyant indique son identité sociale : *Num canto numa barraca mal ajeitada exibia um cartaz enorme: CONTE-ME SEUS SONHOS E EU LHE DAREI A CHAVE DO SUCESSO DO FUTURO E DA FELISIDADE. Sorriu complacente com o erro de ortografia, qualquer um entenderia.* (SR, *SS*, p. 185). L'erreur commise par le voyant dans la graphie du mot *felicidade* indique l'escroquerie typique de son métier. En ce sens, selon C. Kerbrat-Orecchioni, « on parle *en tant que* ceci ou cela – en tant que femme par exemple, ou professeur, ou linguiste, ou collègue, ami intime, française, bretonne, etc. (...) En d'autres termes : l'identité se confond dans cette perspective avec l'identité contextuelle »[965]. Lorsque le personnage principal détecte la faute d'orthographe du voyant et lui montre de la compassion, nous pouvons sous-entendre qu'il reconnaît son appartenance sociale, comprenant les subterfuges qu'il utilise comme moyen de subsistance.

Dans les deux prochains passages, nous pouvons observer l'emploi d'un langage populaire chargé de jugement moral, opposant locuteur et interlocuteur en deux champs distincts :

> *- Esse tipo devia ter um fecho-éclair na bunda – comentou o alfaiate ao ver o homenzinho já longe. – e você, se sabe mesmo fazer alguma coisa, toma lá e conserta essa calça. (...)*
>
> *O alfaiate passou os olhos pelas calças e deu um murro na mesa ao ver o fecho-éclair aplicado no lado oposto à braguilha. (...)*

[964] *Vd.* analyse du conte « *Sôbolos Rios que vão* » de Samuel Rawet, p. 266.
[965] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le discours en interaction*, *op. cit.*, p. 157.

- *Cortem os colhões desse puto!* (SR, *CE*, p. 185)

Havia nela agressividade latente que vinha à superfície sobretudo em presença de "malandrins", "ronceiros", "mandriões sem cheta". Estranhamente, concedia aos abastados o direito de serem tudo isso, mas aos que não tinham posses não perdoava a preguiça e a "pedinchice", e se via mulheres novas a esmolar praguejava num vocabulário consideravelmente castiço. (IL, *CD*, p. 260)

Dans le premier extrait de « *Sôbolos Rios que vão* », Samuel Rawet oppose le discours moralisateur du couturier à l'acte de son assistant. Utilisant un langage vulgaire, le patron déclare son homophobie à son interlocuteur qui lui répond de façon performative. La réponse virulente du patron chargée du mot obscène *colhões* et de l'insulte *puto*, dévalorise son interlocuteur, construisant une relation de polarité sur l'axe horizontal et de supériorité morale sur l'axe vertical. En ce sens, C. Kerbrat-Orecchioni parle de deux mouvements nécessaires à la construction d'une interaction communicative : « (1) chaque participant va produire tout au long de l'échange un certain nombre d'indices de son identité, (2) lesquels vont être captés et décryptés par les autres participants »[966]. Nous pouvons observer ces deux mouvements dans l'extrait, opposant le patron qui a donné des indices de son homophobie et l'employé qui n'a pas seulement décrypté son discours, mais lui a répondu de façon à montrer son homophilie. L'exaltation du couturier face à son auxiliaire dénote la mentalité moyenne de l'homme brésilien par rapport à l'homosexualité.

Dans l'extrait de « Idalina », Ilse Losa reproduit le discours de cette femme de ménage qui s'en prend à l'oisiveté de certains individus des classes populaires. Nous pouvons constater qu'elle adapte son langage selon la classe sociale et le sexe de son interlocuteur. Les termes dévalorisants appartenant à un langage populaire, elle les réserve exclusivement pour s'adresser aux hommes pauvres. Car, selon l'optique salazariste, c'est à l'homme de subvenir

[966] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le discours en interaction*, *op. cit.*, p. 156.

aux besoins de son foyer. Pour les femmes mendiantes, supposément négligées par les hommes de leur famille, Idalina utilise un registre de langage soutenu, signe peut-être d'encouragement à la morale et à la pudeur. Contre les riches, elle ne se permet de porter aucun jugement de valeur, ce qui indique son comportement social soumis.

La communication entre cette femme et les classes économiquement supérieures se limite au minimum : très éloignée sur l'axe horizontal et très inférieure sur l'axe vertical. En ce qui concerne son rapport avec les hommes de sa classe sociale, Idalina s'éloigne sur l'axe horizontal, se plaçant dans une position plus élevée sur l'axe vertical. Finalement, avec les jeunes femmes, il y a une distanciation sur les deux axes, mais pas aussi accentuée que celle qu'elle prend par rapport aux hommes. Ainsi, Idalina reconstitue, à travers son registre de langage, le paradigme des relations entre genre et entre classes sociales.

Nous pouvons donc observer, dans l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa, un rapport entre « la relation qui unit des systèmes structurés de différences linguistiques sociologiquement pertinentes et des systèmes également structurés de différences sociales », comme l'écrit Pierre Bourdieu[967]. Représentant le langage du peuple dans leur œuvre, dans ses différents registres, ces écrivains revendiquent à travers la pluralité discursive la reconnaissance sociale des minorités.

III. C. 3 – Le Brésil et le Portugal : regards croisés

Le Brésil et le Portugal forment un ensemble cohérent et complémentaire dans l'œuvre de Samuel Rawet et dans celle de Ilse Losa. Parmi les problèmes communs, la persécution des Juifs, la difficulté d'adaptation de l'immigré, l'inégalité sociale sont abordés dans l'œuvre de

[967] Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1990, p. 41.

deux auteurs. Néanmoins, toutes ces perceptions négatives sont contrecarrées par l'existence d'un mystérieux pouvoir d'affection lyrique. Dans l'œuvre de Samuel Rawet, le Portugal renvoie au passé colonial et au fantôme de l'Inquisition. C'est plutôt la référence à l'histoire lointaine qui prédomine, sous forme traumatique ou nostalgique. Chez Ilse Losa, l'histoire récente unit les deux pays autour de la question de l'accueil des immigrés juifs dans le contexte de la guerre. Pour tous les deux, les identités brésilienne et portugaise s'entrecroisent :

> (...) *uma vontade de ver a ponta de Sagres, vontade apenas. Chegou a sonhar com o Infante D. Henrique, com aquele mesmo barrete ou o que fosse das gravuras (...) Rascunhou alguma coisa e rasgou. A atualização de uma lenda tcheca. História de cangaceiro e massapê é que não podia fazer. Nunca saiu do Rio antes. Nem mesmo São Paulo conhecia.* (SR, *PQ*, p. 328)

> *– Nós vamos para o Brasil dentro de duas semanas.(...)*
>
> *- Olhe meu rapaz – disse o Sr. Lindomonte em tom cansado – estamos gratos por termos escapados aos terrores na Alemanha. Julguei encontrar aqui uma atmosfera que me desse a sensação de não ser totalmente estranho, o gosto de me sentir como em minha casa. Mas não passou de ilusão.*
>
> *- No Brasil vai acontecer o mesmo – intrometeu a senhora com ironia.(...)*
>
> *Não sabia falar português, pelo que logo em seguida se queixou.*
>
> *- Língua impossível. E o tormento vai continuar no Brasil.* (IL, *CE*, p. 39, 40, 42)

Dans le premier extrait tiré du conte « *Lisboa à Noite* » (*PQ*, 1969), étudié précédemment[968], nous voyons le personnage principal, Isac à Lisbonne. Ceci nous renvoie à la biographie de l'écrivain qui a quitté le Brésil en 1964, à la veille du coup d'État, restant au Portugal quelques mois après l'instauration du régime militaire au Brésil. Depuis le Portugal, Samuel Rawet prend contact avec Niemeyer et accepte son invitation à travailler en Israël, se fâchant

[968] *Vd.* analyse du conte « *Lisboa à Noite* » (*PQ*, 1969), p. 221.

ensuite avec l'équipe et abandonnant les projets[969].

Dans ce passage, Isac rêve du passé glorieux du Portugal incarné dans l'image de l'école de Sagres et dans la figure de l'Infant Don Henriques, le navigateur. Contrairement à ce que l'on suppose, cette pensée n'éveille pas chez le personnage la nostalgie du Brésil associée à l'expansion maritime portugaise. Ce passé lointain le renvoie aux anciennes légendes de l'Europe de l'Est qui ont un rapport avec son enfance. Son identité brésilienne est donc automatiquement remise en question. Ne connaissant pas les principales villes brésiliennes ni les personnages et les paysages du Brésil profond, il semble ne pas représenter l'homme brésilien. Nous pouvons donc constater une opposition entre la dimension temporelle de l'identité brésilienne et celle de l'identité portugaise, plus proche de ses origines juives ashkénazes. Ceci nous rappelle le conflit entre tradition et assimilation dans le cas spécifique de l'immigration juive au Brésil. En ce sens, N. Vieira dos Santos parle de la dialectique vieux monde/nouveau monde qui écarte le Portugal du Brésil :

> *La réalité représentée dans la littérature montre qu'en fait il existe entre les deux populations une certaine indifférence face aux traditions mutuelles, aux affinités et aux coutumes culturelles (...) ceci s'explique en partie par la dialectique naturelle entre le Vieux monde et le Nouveau monde où l'avenir de deux pays ne semble pas se diriger vers un croisement culturel fructueux et possible.*[970]

Néanmoins, dans le passage de Ilse Losa de *Sob Céus Estranhos* (1962), ces deux pays semblent s'ajuster harmonieusement en ce qui concerne la politique d'accueil des réfugiés juifs et la difficulté de les intégrer socialement. En ce sens, Salazar parle du Brésil et du Portugal comme d'un « patrimoine historique de sentiments, traditions et cultures indentiques,

[969] *Cf.* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus, *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos*, *op. cit*, p. 10.
[970] Nelson Vieira dos Santos (ou Nelson H. Vieira), *Brasil e Portugal, a Imagem Recíproca: o Mito e a Realidade na Tradição Literária*, *op. cit.*, p. 237. Tpn.

de positions géographiques et de situations politiques complémentaires »[971]. C'est pourquoi la femme de M. Lindomonte, réfugié juif de passage au Portugal, est contre le départ de sa famille au Brésil. L'apprentissage de la langue portugaise a été imposé aux immigrés pendant l'État nouveau. Armelle Enders explique « qu'en 1938, les écoles étrangères, nombreuses dans les colonies allemandes et italiennes du Sud, sont fermées et l'usage de la langue portugaise imposé »[972].

Dans les extraits suivants, l'histoire portugaise est utilisée par Samuel Rawet pour comprendre celle du Brésil. Inversement, Ilse Losa emploie une référence culturelle brésilienne pour représenter le peuple portugais opprimé. L'oppression et l'inégalité sont donc des caractéristiques communes aux deux pays :

> *Apenas trovões e raios se desenhavam acima da linha da terra. Numa dessas descargas, com um raro sentimento de plenitude lembrou-se do nazareno. (...) Lembrou-se dele ao vagar em Belém, à noite, pelas ruelas, com razoável medo nos ombros, nas proximidades do templo em que, segundo a lenda, ou a história, ou as duas, Vieira teria exortado os fiéis com seus floreios, volutas, a curva generosa e livre de um frontão enfestoado, a simetria perfeita de um oráculo* (SR, *VA*, p. 456)

> *Idalina preservava ortodoxamente aqueles velhos dogmas de « classe ». Sem exagero pode afirmar-se que teria preferido calçar sapatões de homem a requintados sapatinhos de senhora. Nisso era peremptória. De resto tinha pés portinarianos: compridos, largos, espalmados.* (IL, *CD*, p. 258)

Dans la nouvelle *Viagens de Ahasverus à Terra Alheia em Busca de um Passado que não existe porque é Futuro e de um Futuro que já passou porque Sonhado* (1970), le Portugal est constamment évoqué en tant que paysage – Lisbonne, Évora, Nazaré, Batalha –, et référence littéraire – Miguel Torga, Padre António Vieira - et culturelle – l'histoire, l'architecture, la

[971] António de Oliveira Salazar, « Relações luso-brasileiras », paroles dirigées à la délégation brésilienne lors de la négociation de l'accord orthographique le 8 août 1945, *in Salazar. Antologia*: *discursos, notas, relatórios, teses, artigos e entrevistas*, Lisboa, Editorial Vanguarda, 1955, p. 329. Tpn.
[972] Armelle Enders, *Nouvelle Histoire du Brésil*, *op. cit.*, p. 191.

gastronomie. Puisque le personnage principal de la nouvelle est le juif errant Ahasverus qui se lie d'amitié avec le messie chrétien Nazareno, le Portugal nous renvoie à l'histoire de l'Inquisition. Ceci expliquerait cette phrase de Ahasverus : *com razoável medo nos ombros*.

Dans l'extrait choisi, Ahasverus est au Brésil, à Belém, ville homonyme de celle de son ami Nazareno. Belém est également la ville où le prêtre António Vieira a réalisé son travail de missionnaire en faveur des indiens et des nouveaux chrétiens. Ce missionaire a été lui aussi victime de l'Inquisition. Ainsi, Nazareno, le compagnon persécuteur, et Vieira, le protecteur, ont tous deux un rapport avec la cause juive, ce qui les rapproche de Ahasverus. Certes, la vie en colonie a rendue plus facile l'effacement des barrières entre les anciens catholiques et les nouveaux chrétiens. Néanmoins, le Saint Office continuait à surveiller les pratiques religieuses des nouveaux chrétiens, quoique de façon moins incisive. Jacqueline Hermann l'explique aussi :

> l'établissement du système de capitaineries au Brésil, tout au long de 1530, et la création du Tribunal du Saint Office, à partir de 1536, ont été des stimuli importants pour l'arrivée des premières vagues de nouveaux chrétiens (...) les persécutions du Saint Office se sont intensifiées à partir de la deuxième moitié du XVIe siècle, mais surtout après la domination des Filipes au Portugal. (...) Vieira allait payer cher pour la défense osée des Juifs (...) répondant à un procès inquisitorial entre 1665 et 1667.[973]

La thématique de l'Inquisition a déjà été analysée dans notre travail à propos de notre analyse du conte « *Lisboa à Noite* »[974] et de l'image de la Chapelle des os [975] de la nouvelle de Ahasverus. Mais ici, pour la première fois, elle est associée au Brésil. Ainsi, en intégrant le personnage de Vieira au paysage brésilien, Samuel Rawet montre l'expansion de l'Inquisition de la métropole à la colonie tout en brisant l'image de l'inquisiteur associé au peuple

[973] Jacqueline Hermann, « *As Metamorfoses da Espera:Messianismo Judaico, Cristãos Novos e Sebastianismo no Brasil Colonial* », *in* Keila Grimberg (org.), *Os Judeus no Brasil. Inquisição, imigração e identidade , op. cit.*, p. 89, 90 et 103. Tpn.
[974] *Vd.* analyse du conte « *Lisboa à Noite* » (SR, *PQ*, 1969), p. 222.
[975] *Vd.* image de la Chapelle des os à Évora, dans le récit « *Lisboa à Noite* », p. 309.

portugais. L'image de Vieira est sublimée, son écriture baroque associée à l'exubérance ornementale de l'architecture de Belém. Nous voyons ici de nouveau la relativisation des rôles de la victime et du bourreau dans l'œuvre rawetienne. De même, l'image du Brésil comme terre d'accueil est encore une fois renversée.

Dans l'extrait du conte « *Idalina* » (*ES*, 1984), Ilse Losa cite le peintre Cândido Portinari (1903-1962), Brésilien fils d'immigrés italiens, comme référence esthétique pour comprendre la valeur symbolique des pieds de cette femme de ménage. Les pieds de Idalina nous renvoient à ceux des personnages du peintre brésilien qui étaient exagérément agrandis. En refusant de porter des chaussures de femmes, considérées comme trop sophistiquées, elle renforce les stigmates du système. Tout comme pour son double brésilien, c'est l'animalité qui s'exprime dans les énormes pieds déchaussés. Ces deux pays sont donc mis en résonnance à travers ce symbole pictural qui condense l'injustice sociale des deux sociétés. Ilse Losa rapproche ainsi les deux cultures autour d'un même combat[976]. En revanche, la rencontre de deux cultures dont les dimensions temporelles sont opposées provoque encore, chez Samuel Rawet, l'image de la désintégration identitaire :

> *Que arrogância a sua em Aljubarrota. Ao cantarolar um samba de Paulo Vanzolini, e imerso na questão de saber exatamente quando é que um homem pode ser isto ou aquilo, chegou bem no centro do piso sob a abóbada da batalha. E resolveu ser mestre Domingues. De repente, lembrando que não era Domingues (o nome exato, o nome exato), julgou ouvir o estalar de pedras e desandou a correr com medo que a abóbada lhe caísse na cabeça (...)* (SR, *VA*, p. 459)

> *(...) mas se a Teresa vai morrer e o menino também, então saio daqui, certo e*

[976] L'admiration de Ilse Losa pour les écrivains brésiliens qui ont dénoncé les injustices sociales dans leur pays est évidente dans une lettre à Mário Dionísio du 5/11/1951. Ilse Losa y parle de Graciliano Ramos et Jorge Amado, deux auteurs appartenant à la génération d'avant-garde de 1930 dont faisaient partie Raquel de Queiroz, José Lins do Rego e Aníbal Machado. Elle cite *São Bernardo* de Graciliano Ramos et *Terras do sem Fim* de Jorge Amado qui dénoncent tous deux l'autoritarisme de la société patriarcale et la violence dans le *sertão*. (*Gosto imenso do livro São Bernardo de G. Ramos e Terras de sem Fim de J. Amado.*) (voir l'annexe VI, p. XXIII)

> *sabido, vou para o Brasil; não Tony, não contes comigo, vou para o Brasil, São Paulo, sim, São Paulo...* (IL, *CE*, p. 179)

Dans le premier extrait de Samuel Rawet, nous retrouvons le personnage de Ahasverus. Le juif errant est dans le monastère de Batalha édifié pour commémorer la victoire des Portugais sur les Castillans à la bataille d'Aljubarrota, en 1385. Dans la Salle du Chapitre, on trouve la remarquable voûte de style manuélin, marque audacieuse de l'architecture gothique européenne et symbole du pouvoir portugais à l'époque des découvertes maritimes. Ahasverus se place sous cette voûte, tentant d'assumer l'esprit d'Afonso Domingues, car la légende veut que cet architecte ait passé trois nuits dans cette position pour s'assurer que la voûte ne tomberait pas. Néanmoins, lorsque Ahasverus se rappelle qu'il n'est pas Afonso Domingues, il crée une instabilité identitaire qui met en péril la solidité de cette construction séculaire. La désintégration de la voûte est donc le symbole de la désintégration de l'identité rêvée par le personnage. Chantant la samba de Paulo Vanzolini sous cette voûte ancienne, il se rapproche de l'identité brésilienne qui dévalorise l'ancien en faveur du nouveau. L'intégration de la colonie dans la métropole, du profane dans le sacré, de Ahasverus, le juif errant brésilien, dans l'esprit de Domingues, l'architecte portugais, s'avère donc impossible. Le destin de Ahasverus est l'errance identitaire perpétuelle, l'espace interstitiel de l'instabilité.

Inversement, Josef de *Sob Céus Estranhos* (1962) décide de s'installer au Brésil au cas où sa femme Teresa et son fils mourraient à l'hôpital. Ce personnage transfère donc son envie de s'installer au Portugal à son ex-colonie sud-américaine, héritière culturelle et reproductrice des problèmes de la métropole, comme nous venons de le voir. Néanmoins, c'est surtout l'affection qu'il a connue au Portugal qu'il semble chercher au Brésil. Dans le regard de Josef, ces deux nations sont donc porteuses du même potentiel affectif qui peut permettre l'intégration du personnage. En ce sens, São Paulo, ville d'immigration par excellence, constituerait la destination idéale. Nous pouvons donc voir encore une fois la dimension

utopique présente dans l'œuvre de Ilse Losa : la construction d'une demeure humaine où toutes les cultures s'uniraient pour combattre l'oppression.

III. C. 4 – Représentations identitaires : trait d'union et alliance

Dans le projet national brésilien, le multiculturalisme n'implique pas la multiplication identitaire, mais l'assimilation-fusion, c'est-à-dire la perte[977]. Si les personnages rawetiens luttent contre le carcan de leurs origines, ils résistent également à cette absorption par la culture brésilienne. Nous avons l'image d'une distance entre la culture d'origine et celle du pays d'accueil, une tension qui les éloigne, mais qui n'arrive jamais à constituer une rupture définitive. L'individu se place donc dans cet espace conflictuel et lacunaire à la fois, d'où l'image d'un « trait d'union » associée à l'écriture de l'écrivain, comme l'explique Rosana Kohl Bines :

> Cette polarisation de catégories et de critères aligne ce qui est "difficile" avec ce qui est étranger et ce qui est "simplifié" avec ce qui est brésilien est incorporée à la prose de Rawet de façon dilacérée. Des oscillations brusques de registre, à l'intérieur parfois d'un même paragraphe, forcent une coexistence improbable entre l'agressivité abrupte du juron et les subtilités improbables de la prose réflexive. Le geste de comprimer en une unique formulation des façons aussi disparates de dire ne va pas sans une certaine dose de violence, laissant entrevoir les tensions et les conflits d'une identité en trait d'union de Judéo-Brésilien?[978]

Le symbole du « trait d'union », normalement utilisé pour représenter un ensemble hétérogène, serait, dans l'œuvre rawetienne, l'image de la scission. En ce sens, N. Vieira dos Santos affirme que les histoires de Samuel Rawet « reconnaissent qu'on ne peut pas remédier

[977] Voir chapitre « III. A. 1 – Identité nationale brésilienne : représentations et réflexions », p. 409.
[978] Rosana Kohl Bines, « A Prosa Desbocada do Ilustre Escritor Estrangeiro », *in Experiência Cultural Judaica no Brasil*: *Recepção, Inclusão e Ambivalência*, op. cit., p. 201. Tpn.

à la marginalité à travers des images de cohésion nationale ou ethnique »[979]. Ainsi, le Juif, l'immigré, l'homosexuel, le prostitué, le noir, l'intellectuel engagé, enfin tout individu s'opposant aux paradigmes de la classe dominante ne peut se fondre dans le modèle de l'homme brésilien. C'est toujours l'image de l'écart, de la disjonction qui s'impose.

Chez Ilse Losa, les personnages juifs-allemands doivent se réconcilier avant tout avec eux-mêmes, avec leur langue maternelle et leur histoire. Car ils portent l'image de l'ennemi en eux. Même si leur processus de négociation identitaire implique des conflits, ils finissent par assumer leur identité double. Il en va de même pour l'identité juive-allemande-portugaise. Nous n'avons pas ici l'image de la fusion ni de l'assimilation, mais celle de l'identité multiple, formée par accumulation. Ainsi, situés dans une « zone frontalière », selon les termes de Boaventura de Sousa Santos[980], ces personnages arrivent à accueillir de nouveaux coefficients identitaires tout en préservant et en enrichissant leur identité d'origine. En opérant des va-et-vient imaginaires entre le présent au Portugal et le passé en Allemagne, ils affirment une identité tripartite. D'ailleurs, chez Ilse Losa, comme nous avons pu l'étudier, l'identité genrée est aussi associée à l'appartenance sociale ou ethnique[981], ce qui multiple d'autant la complexité de cette construction identitaire. Ainsi, c'est l'image de l'union dans la différence qui s'impose chez l'écrivain portugais.

Dans les extraits suivants, nous pouvons observer la pluralité identitaire perçue sous ces deux prismes, l'écart pour Samuel Rawet et l'agrégation pour Ilse Losa :

> - *Você não sabe o que é o ódio, Isac, nem o medo! Quem é você?*
> - *Brasileiro.*
> - *Judeu?*
> - *Judeu! (...)*
> - *Você é brasileiro e se chama Isac?*

[979] Nelson Vieira dos Santos (ou Nelson H. Vieira), *Jewish Voices in Brazilian Literature. A Prophetic Discourse of Alterity, op. cit.*, p. 73. Tpn.
[980] *Vd.* concept de « zone frontalière » de Boaventura de Sousa Santos, p. 454.
[981] *Vd.* chapitre « II. B. 2 – Femmes étrangères : l'anti-modèle », p. 337.

- Judeu!

- Judeu?

- Brasileiro!

- Brasileiro?

- Brasileiro? E os outros?(...)

- Não há outros, Johasen, estou só.

- Eu odeio, Isac, odeio os judeus! Eles me perseguem!

- Você é holandês, Johansen?

- Não! Sou alemão! (SR, *PQ*, p. 321, 329-330)

- É que sou um "cinquenta por cento" – expliquei ao velho secretário -, sou uma espécie de mulato-branco. (...)

- Cinquenta por cento?...Disparate. A alguma raça o senhor há-de pertencer, não lhe parece?

- A qual pertence o senhor? – perguntei-lhe, pois a conversa começou a divertir-me (...) Agora ria, mas um tanto perplexo (...)

- À portuguesa - disse ele com convicção e com certo orgulho, embora tivesse declarado, momentos antes, que a sua terra era desgraçada.

- Portanto à raça descobridora? (...)

- Como o senhor deve ter verificado no questionário, nasci na Alemanha.

- É alemão, portanto.

- Ah, alemão é que não sou! Desapontaram-me do meu passaporte. (...)

- Sou um "cinquenta por cento", já lhe disse. (...) (IL, *CE*, p. 45)

Dans ces deux passages, c'est un observateur de l'extérieur qui analyse la double identité des personnages principaux. Dans l'extrait de Samuel Rawet, tiré du conte « *Lisboa à Noite* » (*PQ*, 1969)[982], Johansen exprime son étonnement par rapport à la double identité de Isac, répétant plusieurs fois tout au long du récit les mêmes questions. La mentalité rigide du personnage allemand se révèle par son incapacité à concevoir une identité hybride face à l'idée de pureté raciale prônée par les nazis. D'ailleurs, l'histoire brésilienne et l'histoire juive semblent renvoyer à deux sentiments identitaires opposés : l'harmonie, dans le cas brésilien, et le traumatisme, dans le cas juif. En tant que Brésilien, Isac ne porte pas le sentiment de peur

[982] *Vd.* analyse du conte « *Lisboa à Noite* » (*PQ*, 1969), p. 221.

et de haine dont parle Johansen. C'est pourquoi il ne peut pas être juif, du peuple marqué par une histoire de persécutions. D'ailleurs, Isac est isolé au Portugal, fait qui va à l'encontre de l'esprit juif de groupe. Néanmoins, il porte son identité ethnique dans son nom ; c'est pourquoi il insiste pour se relier à ses origines en faisant une recherche sur l'Inquisition. Comme dans un voyage initiatique, le passage de Isac par Lisbonne se révèle donc être une confrontation avec son côté juif, d'où les sentiments de peur et de haine incarnés dans la figure menaçante du crypto-nazi Joahnsen. Ainsi, la fusion raciale brésilienne cachant les anciens traumatismes et l'obsession ethnique, juive ou nazie, sont perçues comme néfastes à l'individu. En ce sens, Monica Grin explique que la modernité est constituée de « l'obsession raciale qui veut affirmer l'existence des races dans leur pureté (...) ainsi que de la non-existence anarchisante des catégories binaires raciales qui séparent les individus dans des groupes »[983]. Lorsque Isac abandonne son projet de recherche à la fin du récit, il confirme l'écart entre ses deux identités culturelles : la brésilienne, marquée par l'anarchisme identitaire, et la juive, symbolisée par l'obsession ethnique. Néanmoins, il ne peut pas se séparer complètement de ces deux identités conflictuelles qui le constituent.

Dans le roman *Sob Céus Estranhos* (1962) de Ilse Losa, le personnage de Josef revendique sa double identité auprès de l'employé du consulat. Le fonctionnaire portugais, rigide, est incapable de concevoir une identité impure. Il impose à Josef l'appartenance à la nationalité allemande, ce qui nous renvoie à l'idée du réfugié comme « un concept-limite »[984], d'après les termes de G. Agamben. Ceci éveille chez Josef le sentiment d'avoir été trahi par son propre peuple, sentiment de rejet. Lorsque Josef utilise l'ironie pour se référer aux Portugais comme la race des « conquérants », il met en lumière la contradiction du discours du fonctionnaire qui critique son pays tout en reproduisant la « pédagogie nationaliste »

[983] Monica Grin, « Modernidade, Identidade e Suicídio: o « Judeu » Stefan Zweig e o « Mulato » Eduardo de Oliveira e Oliveira », *in Experiência Cultural Judaica no Brasil: Recepção, Inclusão e Ambivalência*, *op. cit.*, p. 220-221. Tpn.
[984] *Vd*. réfugié comme « concept-limite » de Giorgio Agamben, p. 339.

salazariste, d'après le concept de H. Bhabha[985]. Ce fonctionnaire oublie ainsi que l'identité portugaise est, elle aussi, hybride et flottante ; d'où l'idée du Portugal comme un « navire-nation »[986], selon E. Lourenço. Ainsi, Josef revendique son identité hybride, rapprochant l'image du Juif de celle du métis, contre l'idée illusoire de pureté raciale.

Si un observateur extérieur a du mal à comprendre la double appartenance des personnages des deux auteurs, ce comportement se reproduit dans leur relation avec leurs proches. C'est toujours sous le signe de la distance que les personnages rawetiens sont perçus, tandis que, chez l'écrivain portugais, c'est un effort de rapprochement qui domine les rapports :

> *O outro fitara-o com os olhos de um espanto incompreensível ao lhe afirmar que simplesmente não podia traduzir-lhe o texto em hebraico. Não conhecia a língua. Mas você não é judeu, Elias? E você pensa que todo o judeu é rabino? Ainda deve vagar no purgatório de ideais, não descobriu o milagre da própria existência.* (SR, *PQ*, p. 261)

> *Não pode haver dignidade na nossa vida sem haver dignidade comum, considera Renato, é precisamente para isso que ele luta... Mas eu não posso associar-me à luta do Renato, sou estrangeiro, estrangeiros são tolerados, ai daquele que se atreve a integrar-se!, se ao menos me naturalizassem, diabo!* (IL, *CE*, p. 179)

Dans la nouvelle « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* »[987] (*PQ*, 1969), Paulo construit pour Elias une identité essentialiste, contraire à l'idée d'hybriditée culturelle en vigueur dans la société brésilienne. Tout se passe comme si Paulo voulait marquer une distance par rapport à son ami à travers la distinction ethnique et linguistique. Au discours indirect libre, nous entendons la voix de Elias qui attire l'attention de Paulo sur le danger de cette vision manichéiste du monde, séparant les modèles identitaires des expériences de vie. Ainsi, quoiqu'un lien d'amitié unisse les deux personnages, c'est encore une fois l'image de l'écart

[985] *Vd*. concept de « pédagogie nationaliste » de Homi Bhabha, p. 66.
[986] *Vd.* concept de « navire-nation » de Eduardo Lourenço, p. 454.
[987] *Vd.* analyse de la nouvelle « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* » (*PQ*,1969), p. 276.

qui s'impose contre celle de la fusion culturelle.

À l'opposé, dans l'extrait de *Sob Céus Estranhos* (1962) de Ilse Losa, Renato, portugais, et Josef, juif, veulent s'unir dans un même combat malgré leurs différences ethniques. Même si les étrangers ne sont pas bien acceptés dans les mouvements politiques, Josef exprime une immense envie d'intégration afin de participer à une lutte en faveur du peuple portugais. Nous voyons donc ici l'idée d'affinité idéologique s'imposer face aux barrières nationales, ethniques et linguistiques.

Lorsqu'il s'agit de l'identité genrée, nous constatons chez Samuel Rawet que les personnages opèrent le même processus d'éloignement, sans rupture totale. Ils mènent ainsi une double vie, passant de la sphère privée hétérosexuelle à la sphère publique homosexuelle, sans rompre définitivement avec ces deux milieux. Néanmoins, chez Ilse Losa, le narrateur cherche toujours à montrer l'union des femmes autour d'un même combat, tout en s'opposant à un modèle d'identité genrée essentialiste :

> *Viu sua imagem, não sabia se com agrado ou desagrado. Sentia-se pleno e oco. Nos últimos meses margulhara em um clima sufocante, mantendo a custo o equilíbrio cotidiano. Cinqüenta anos. Mulher. Dois filhos, vinte e três, vinte e dois anos. (...) nunca se preocupou com as consequências da vida dupla (...) O espaço da imagem no espelho é virtual? (...) Ao passar pelo restaurante à procura do café surpreende meia frase de conversa. UM HOMEM DEVE. Era isso? Importante o resto?* (SR, *QM*, p. 377)

> *Foi tomar um chope no Capela. Uma sucessão de marginalidades. Idéia fixa a rodopiar (...) sentimento caótico a tomar corpo e alma.(...) Uma luta com a realidade em função de aspirações obscuras. Estava cheio o Capela e a definição que ali comiam e bebiam, homens e mulheres, vinha enfaixada na crosta de lugares-comuns: putas, cafetões, malandros, tiras, veados, viciados, boêmios. Uma sucessão de marginalidades. (...) produto de um caos violento a lutar dolorosamente por uma perspectiva racional que nada tinha de lógica.* (SR, *PQ*, p. 290)

> *As senhoras riam à farta (...) Suponho que não sabiam porque é que riam,*

> *achavam-se na obrigação de ser público grato do capitão. Faziam-me lembrar um grupo de mulheres que observei, certa tarde, sentadas na esplanada duma cervejaria perto da minha casa paterna, rodeando um sujeito gorducho, calvo e vermelhusco de tanto beber cerveja. Falava-lhes da sublimidade dum homem chamado Hitler. (...) Soube depois que Teresa parara de rir (...) e que pediu ao capitão para não continuar a leitura. (...) Sempre que depois nossos olhares se encontravam na hora das refeições (...) sabíamos unidos*. (IL, *CE*, p. 150)

Le premier extrait de Samuel Rawet, tiré du conte « *As palavras* »[988] (*QM*, 1981), montre un homme mûr partagé entre sa performativité sociale en tant que père de famille et sa relation homosexuelle. Même avec son amant, il continue à maintenir sa performativité masculine à l'intérieur des moules imposés par la société patriarcale brésilienne. Dans une conception freudienne, sa scission interne est métaphorisée par l'image du miroir séparant le « surmoi », le père de famille, et « l'Idéal du moi », l'amant d'un autre homme[989]. Malgré son apparente insouciance vis-à-vis de sa double vie, son angoisse semble évidente. Essayant de trouver une issue à l'étouffement de sa maison ouvrant sur l'espace public, il se trouve confronté au jugement social qui le renvoie à la normativité. Incapable d'assumer définitivement son homosexualité, il est pris en otage par ce jeu de disjonction conjonctive. Dans le contexte d'enfermement démocratique du pays lors de la publication de cet ouvrage (1981), la réflexion de Guido Mantega sur le rapport entre pouvoir et sexualité nous semble très pertinente : « ce n'est pas toujours que l'autoritarisme s'habille en tenue militaire et enferme les individus en plein milieux de la journée. Il peut être subtile, invisible, être incorporée à chaque individu »[990]. Dans l'extrait suivant de l'écrivain brésilien, tiré de la nouvelle « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* »[991] (*PQ*, 969), nous pouvons observer cet autoritarisme qui écartèle le sujet entre l'individuel et le collectif. Les clients du bar Capela, dans le centre-ville de Rio de Janeiro, sont scindés entre leur existence diurne et nocturne. Ceci nous renvoie

[988] *Vd.* « *As Palavras* » (*QM*, 1981), p. 385.
[989] *Cf.* Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme », *op. cit*.
[990] Guido Mantega, *Sexo e Poder*, *op. cit.*, p. 5.
[991] *Vd.* analyse de la nouvelle « *O Terreno de uma Polegada Quadrada* » (*PQ*, 1969), p. 276.

à l'image du trait d'union. L'identité homme/femme, réductrice et binaire, cache des identités marginales multiples représentant plusieurs possibilités sociales et sexuelles. C'est l'image de choc et de chaos qui s'impose dans cette scène, renforçant l'idée d'écart identitaire. La dimension hébraïque de l'œuvre de Samuel Rawet est renforcée par cette idée de conjonction disjonctive. L'individu est toujours rattaché à sa culture d'origine, s'éloignant pourtant d'un modèle identitaire imposé.

Dans l'extrait de *Sob Céus Estranhos* (1962) de Ilse Losa, nous voyons les femmes chez D. Branca autour de l'un des hôtes, le capitaine Birgman Peixoto de Almeida. Ces personnages féminins sont effacés en présence de cet homme impressionnant qui déclame de façon moqueuse les vers du poète Simão, l'un des colocataires. Indigné par la réaction de ces femmes soumises au pouvoir mâle représenté par le capitaine, Josef associe cette scène à un épisode de son passé en Allemagne. Selon G. Bock, les femmes nazies

> devaient laisser la politique aux hommes, mais apprendre néanmoins à « penser politiquement », ce qui signifiait « ne pas se demander ce que le national-socialisme faisait pour elles, mais ce qu'elles pouvaient faire pour le national-socialisme ». Elles devaient d'abord se sentir allemandes, et ensuite seulement femmes. (...) l'émancipation des femmes était dénoncée comme une émanation de l'influence juive. Bien que cette affirmation soit sujette à caution, il est vrai que les femmes juives avaient joué un rôle essentiel dans le mouvement féministe allemand. Les femmes appartenant au monde « allemand » étaient considérées comme « les mères du peuple » ; les autres comme des « femmes dégénérées ». [992]

Si les femmes allemandes, fières de leurs origines, sont envoûtées par le discours proféré au nom de Hitler, c'est le discours salazariste qui impressionne les femmes portugaises. Le capitaine, modèle d'autorité et de virilité, représente le dictateur Salazar, incarnation de l'orgueil portugais. Nous constatons que l'identité de ces femmes est scindée entre leurs

[992] Gisela Bock, « Le Nazisme. Politiques sexuées et vies des femmes en Allemagne », *in* Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes. Le XXe siècle*, *op. cit.*, p. 164, p. 144.

convictions personnelles et le discours national autoritaire. Dans l'Allemagne nazie comme dans le Portugal salazariste, l'idée de vertu féminine est associée à l'assujettissement au pouvoir mâle. En ce sens, les Juives représentent le danger commun de l'émancipation féminine. Dans l'œuvre de Ilse Losa, cette image d'un ennemi partagé, les Juifs, associée au genre féminin, rapproche les deux pays autour d'une mentalité commune. De même, la lutte contre cette pensée crée un « continuum lesbien »[993], concept d'A. Riche, entre les femmes portugaises et allemandes, les incitant à combattre la tyrannie. C'est donc Teresa, entière dans ses convictions, qui condense la force d'action de toutes les femmes, subvertissant le paradigme féminin prôné par le discours national. L'image de la congrégation de genres et de nationalités s'impose à la fin du conte, car Josef, le Juif allemand, s'unit à Teresa, la Portugaise. La double identité, culturelle et genrée, est donc consolidée par l'union de ce couple, d'où l'image d'installation et d'alliance associée à la dimension israélite.

Nous pouvons en conclure que les « conditions diasporiques » [994], dans les termes de S. Hall, de Samuel Rawet et de Ilse Losa influence leur création littéraire dans le sens de mettre en lumière la négociation des multiples appartenances identitaires. Tandis que l'œuvre de l'écrivain brésilien pourrait être représentée par le signe du trait d'union, écart dans le lien, celle de Ilse Losa pourrait être représentée par l'alliance, rapprochement dans la différence.

*

L'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa contribue à la représentation de l'histoire du Brésil et du Portugal à partir des marges sociales, remettant en question l'idée de cohésion nationale prônée dans le projet identitaire des deux nations. Partant de leur écriture, nous

[993] *Vd.* concept de « *continuum* lesbien » d'Adrienne Rich, p. 321.
[994] *Vd.* terme « condition diasporique » de Stuart Hall, p. 15.

avons pu étudier l'insertion des minorités dans ces discours de cohésion nationale face à l'idéologie politique de l'État nouveau, le brésilien et le portugais, d'où la création d'un projet identitaire et d'une politique restrictive de l'immigration. Ainsi, nous avons essayé, de montrer comment chaque auteur a représenté les failles dans les modèles identitaires brésilien et portugais. Ils remettent en question l'idée du Brésil comme fusion multiculturelle et multiraciale harmonieuse, ainsi que le discours salazariste d'autosuffisance du Portugal guidé par le mythe de l'empire portugais.

Chez Samuel Rawet, nous avons pu étudier le thème de la politique varguiste dans sa campagne de création de l'homme brésilien où le métis est érigé en symbole dans un idéal de blanchiment de la population. Les mesures antisémites pour barrer l'entrée de réfugiés juifs dans le pays se sont basées sur ces mêmes idéaux ainsi que sur le prétexte d'une menace communiste. Ainsi, l'intégration de l'immigré dans la société brésilienne a impliqué la perte de toute marque d'ethnicité en faveur de l'assimilation totale dans ce projet national qui prétendait oublier le passé pour créer le pays de l'avenir. Ceci a impliqué la perte de l'esprit communautaire et des valeurs humaines du *shtetl* en faveur de l'adhésion au libéralisme économique d'un Brésil en pleine croissance. D'ailleurs, l'abandon des rêves professionnels de l'immigré face à l'idée de réussite sociale renforce la perception négative de ce changement. En contrepartie, cette transformation sociale de l'immigré lui a permis de mieux connaître l'espace urbain brésilien et la souffrance des minorités. Si le projet identitaire national brésilien prône l'idée d'hybridité, nous avons pu montrer dans l'analyse des textes de Samuel Rawet qu'il existe au sein de la société brésilienne une scission entre le groupe dominant, blanc, catholique et hétérosexuel, et les minorités dans leur diversité. Le pouvoir est donc construit par un groupe marqué au sceau de l'homogénéité et qui utilise dans son discours l'hétérogénéité essentielle du peuple brésilien en faveur de ses intérêts. Cette scission peut être également observée dans l'organisation temporelle de la ville où la journée est

surtout réservée aux groupes homogènes et la nuit aux *queers.* Cependant, lorsque ces minorités occupent le centre-ville la nuit, elles construisent leur territoire, renversant les paradigmes du pouvoir. Dans notre dernier chapitre sur l'œuvre rawetienne, nous avons montré que l'écrivain essaie de déconstruire l'image idéalisée et manipulée du métis. En le reliant à la race noire et en le dissociant des valeurs morales prônées par le groupe dominant, Samuel Rawet rompt avec l'idéal de blanchiment de la population et revendique la place du métis dans l'histoire et dans la société brésiliennes.

Chez Ilse Losa, le projet identitaire de Salazar laisse apparaître toute son ambiguïté : l'idée d'autosuffisance s'oppose à l'influence nazie exprimée dans la création des mesures de restriction envers les refugiés juifs. En outre, la marginalité économique et politique du pays par rapport à l'Europe et la misère du peuple portugais contrarient l'image de l'empire portugais que Salazar tient à conserver à travers sa politique colonialiste. Tout se passe comme si le pays vivait dans un déplacement spatio-temporel constant entre le passé glorieux avec la richesse de ses colonies et la décadence présente dans ses rapports avec l'Europe. C'est ce comportement culturel typique du peuple portugais, perçu comme sa marque identitaire, que E. Lourenço nomme « délire docile ». Tout comme chez Samuel Rawet, lorsque l'immigré arrive dans cet univers culturel, il doit apprendre un nouveau métier qui n'est pas forcement en accord avec sa formation professionnelle. L'exercice d'une nouvelle activité, dans ce cas l'enseignement et l'écriture, lui permet d'accéder à la culture et à la réalité du peuple portugais. En ce sens, l'apprentissage de la langue portugaise à travers l'échange professeur/élève joue un rôle très important dans l'intégration de l'immigré. Ainsi, contrairement à ce qui se passe chez Samuel Rawet, la transformation sociale de l'immigré ne constitue pas la perte des valeurs humaines ; au contraire, les liens se rétablissent en terre d'accueil. Au sein de la famille portugaise, l'étranger est perçu dans un mélange de fascination et de ressentiment, selon son adhésion aux valeurs morales portugaises et son

pouvoir économique. Mais c'est surtout la présence des réfugiés dans l'espace public portugais, spécialement celle des femmes, qui permet la confrontation entre l'identité portugaise et l'altérité du réfugié, remettant en question l'universalité des concepts d'homme et de femme. Dans notre dernier chapitre, nous avons vu que le regard des étrangers sur le Portugal ébranle le mythe de l'empire portugais, renvoyant le pays à sa place actuelle en tant que géographiquement et économiquement marginale au sein de l'Europe.

Dans notre troisième sous-partie, l'écho des projets identitaires des deux pays a été étudié conjointement dans l'œuvre des deux écrivains. Ceux-ci dénoncent un discours populiste qui manipule les masses en faveur de la construction d'une histoire glorieuse dont les minorités ne font pas partie. Dans un Brésil qui oublie le passé en faveur d'un avenir prometteur, les noirs et les métis, marqués par les stigmates de l'esclavage, ont du mal à s'insérer. Il en va de même pour les immigrés voulant préserver leur tradition. Dans un Portugal qui récupère le passé des conquérants, le petit peuple analphabète et misérable est négligé. Et le nouvel arrivant, méconnaissant ce discours atavique, doit faire un effort personnel pour s'insérer dans cette société refermée sur elle-même. Dans les deux pays, la mentalité patriarcale empêche la reconnaissance des homosexuels et des femmes. C'est pourquoi l'œuvre des deux écrivains propose la construction d'une géohistoire du peuple contre la monophonie du discours officiel. Leurs narrateurs et leurs personnages portent un nouveau regard sur le territoire national, montrant sa fragmentation et sa diversité et valorisant les sous-territoires construits par les minorités. Finalement, c'est à travers la représentation de la langue, dans ses registres populaires, familiers et vulgaires, que Samuel Rawet et Ilse Losa brisent les paradigmes linguistiques qui séparent l'élite du peuple. En ce sens, les minorités peuvent construire l'histoire de leur propre voix. Les regards croisés entre les images du Brésil et du Portugal dans les deux œuvres permettent de comprendre des problèmes et des luttes partagés. Ainsi, malgré la dimension opposée de leur projet identitaire

national, l'histoire passée et présente de ces pays se prolonge, se complète et s'explique. Finalement, l'idée d'une double identité pas seulement ethnique, mais aussi sexuelle, est remise en question. La double identité dans l'œuvre de Samuel Rawet est représentée sous le signe d'un trait d'union, d'où l'idée d'une relation conflictuelle entre la rupture et l'attachement de l'individu à son groupe identitaire et aux normes sociales. Cette image nous renvoie à la dimension hébraïque de l'identité juive, d'où l'idée de séparation et de passage. La double identité, dans l'œuvre de Ilsa Losa, est représentée sous le signe de l'alliance, d'où l'image de l'union dans la différence. Cette image nous renvoie à la dimension israélite de l'identité juive, c'est-à-dire l'idée d'installation et de pacte entre le sacré et l'homme.

Nous avons donc pu observer que, chez Samuel Rawet, la construction d'une histoire des minorités se fait à travers l'éloignement d'un projet d'histoire nationale, montrant le constat négatif du discours officiel, sans aucun espoir de changement social possible. Chez Ilse Losa, au contraire, c'est un mouvement de rapprochement qui unit les petites histoires à un projet d'histoire national, proposant le changement des mentalités et insérant le peuple non pas dans le délire passé, mais dans le rêve d'avenir de cette nation.

Conclusion

Notre étude comparative de l'œuvre de Samuel Rawet et de Ilse Losa a prétendu montrer comment ces deux écrivains racontent l'histoire du Brésil et du Portugal entre les années 1930 et 1980, en mettant l'accent sur l'inclusion des minorités dans ces sociétés. Leur œuvre fictionnelle étant indissociable de leur vécu, cette histoire est racontée sous le prisme de l'identité juive et genrée. Ainsi, à travers l'analyse individualisée de chaque coefficient identitaire, dans les parties I et II de notre travail, nous avons pu comprendre comment les personnages s'insèrent en tant que sujets dans un contexte plus large de revendication des minorités au sein du projet d'identité nationale brésilien et portugais que nous avons étudié plus particulièrement dans la troisième partie.

Partant de l'origine commune des deux auteurs, nous avons posé le concept d'identité juive bidimensionnelle proposé par A. Neher, et qui a servi de fil conducteur à notre travail. La dimension hébraïque, d'où l'idée de rejet et d'éloignement, a été associée à l'œuvre de l'écrivain brésilien. L'œuvre de Ilse Losa a été interprétée dans le cadre de la dimension israéliste, d'où l'idée de résistance et d'installation. Ainsi, nous avons pu constater que, tandis que l'œuvre rawetienne aspire à l'universalité présente dans l'esprit de l'homme hébraïque, celle de Ilse Losa recherche la personnalisation et le sentiment communautaire de l'homme israélite. Ces deux dimensions identitaires sont donc complémentaires et constitutives de l'identité juive comme façon d'être au monde. C'est pourquoi nous n'avons pas limité notre analyse à des personnages juifs, ouvrant notre étude à tous les personnages vivant le même conflit. Ces dimensions nous permettent de penser à deux manières différentes d'interpréter des expériences communes telles que la Shoah, l'exil, la répression, la revendication de la sexualité et l'intégration sociale en tant que minorité. Ainsi, la bidimensionnalité de l'identité juive nous a offert un paradigme d'interprétation de la pensée et de l'écriture de chaque auteur.

En tant que porteuse symbolique de la dimension hébraïque, ce qu'A. Neher appelle « l'identité-thèse », l'œuvre de Samuel Rawet a été choisie pour inaugurer chacune de trois parties de notre travail. En ce qui concerne l'identité juive, nous avons analysé des personnages plongés dans une communauté identitaire où les valeurs éthiques sont corrompues. Nous avons travaillé sur la base du postulat nietzschéen de la mort symbolique de Dieu dont la place vacante prise par l'homme expliquerait l'utilisation du verbe comme instrument de pouvoir. C'est pourquoi les personnages immigrés, tout comme les Brésiliens, sont marqués par le silence, signe de la violence des groupes dominants contre les minorités. Ce silence apparaît dans l'écriture rawetienne sous la forme d'un langage elliptique et d'une économie textuelle. L'écrivain semble aspirer à ce que Barthes appelle « l'écriture neutre », plus proche des choses et moins chargée sémantiquement. Étouffés au sein de leur groupe identitaire, ces personnages ne font qu'esquisser des lignes de fuite, n'arrivant pas à rompre définitivement avec leurs racines. En essayant de se détacher de leur communauté d'origine, ils ébranlent leur propre structure interne, ce qui est représenté par l'image d'un chaos identitaire. Grâce à la technique narrative de Samuel Rawet, que nous avons appelée narration-*travelling*, nous avons pu contraster l'illusion de liberté des personnages, représentée par les scènes d'action en plan-moyen et en plan d'ensemble, avec l'image, en gros plan, du corps paralysé par le poids du carcan social. Ainsi, nous avons vu dans la nouvelle « *Crônica de um Vagabundo* » l'idéal de désidentité et d'universalité envisagé par Samuel Rawet qui ne se réalise pourtant que dans l'univers onirique de *Viagens de Ahasverus à Terra Alheia em Busca de um Passado que não existe porque é Futuro e de um Futuro que já passou porque Sonhado*.

La dimension israélite chez Ilse Losa, « l'identité-antithèse », clôture le temps de l'errance, invitant l'homme à se poser. Tout comme pour Samuel Rawet, nous avons vu, chez Ilse Losa, la corruption des valeurs humaines dans un contexte de défaut du sacré.

Contrairement à l'idée nietzschéenne de la mort symbolique de Dieu, nous avons travaillé ici à partir du concept bubérien « d'éclipse de Dieu » associé à l'image de la Shoah, période de ténèbres. À travers la solidarité et les liens affectifs entre les personnages, nous avons pu constater la réapparition de la lumière divine, le rétablissement de l'alliance entre l'homme et Dieu. Lorsque l'action se passe en terre d'accueil, le partage culturel entre le réfugié et le natif crée une demeure pour l'individu dans le monde. Néanmoins, le passé tragique de la Shoah revient sans cesse dans le présent des narrateurs et des personnages, les convoquant à leur devoir de mémoire. Cet appel est représenté par un récit réflexif où l'idée d'un éternel retour invite le lecteur à reprendre le texte afin d'écouter la voix des êtres anéantis par le projet nazi. Tout comme pour Samuel Rawet, nous avons pu observer l'existence d'une narration-*travelling* chez Ilse Losa. Néanmoins, tandis que la perspective narrative chez l'écrivain brésilien capte des corps paralysés par le poids de la mémoire collective, chez l'écrivain portugais les corps des personnages, en gros plan, sont comme des clichés du paysage d'un passé idyllique. Ces deux « consciences-caméras », selon les termes de Deleuze, mènent donc un combat en sens inverse : la première contre la mémoire et la deuxième contre l'oubli. Tandis que l'œuvre de Samuel Rawet, dans sa dimension hébraïque, aspire à l'universel, celle de Ilse Losa prétend mettre en lumière l'être humain unique en valorisant son vécu.

L'analyse des questions linguistiques communes à l'œuvre de deux auteurs nous a montré comment ces deux dimensions identitaires s'expriment à travers leur écriture. Si, pour Samuel Rawet, le pouvoir du verbe comme instrument de domination a été associé au concept structuraliste saussurien de langue en tant que système de classification, la réponse active au devoir de mémoire chez Ilse Losa nous renvoie à l'idée de la langue en tant que performativité. En prenant la phrase impérative comme exemple d'énonciation performative par excellence, selon Austin, nous avons pu constater la réaction d'inertie prédominante chez les personnages rawetiens opposée à celle d'action pour la plupart des personnages de la

Portugaise. L'implicite, deuxième élément linguistique qui a attiré notre attention, a également une valeur différente dans l'œuvre de chaque auteur. Pour l'écrivain brésilien, il est le plus souvent représenté par l'ironie, d'où l'idée de tyrannie. Pour Ilse Losa, il s'exprime majoritairement sous la forme du sous-entendu, ce qui implique une complicité. Ensuite, le dialogisme bakhtinien nous a servi pour comprendre la négociation entre identité individuelle et identité collective chez chaque auteur. Même si tous deux mettent en lumière la manipulation des discours collectifs, chacun a une façon particulière de se positionner. Tandis que, chez Samuel Rawet, les personnages refusent aussi bien la mémoire collective que l'histoire officielle, chez Ilse Losa, les personnages essayent toujours de préserver la mémoire du groupe en dépit du discours dominant. Finalement, l'analyse de l'interrogation comme figure rhétorique, très présente dans l'œuvre des deux écrivains, nous a permis de montrer une quête du sacré commune. Pour Samuel Rawet, l'interrogation s'exprime sous la forme d'un soliloque, d'où le sentiment de finitude et de mélancolie des personnages dans un contexte d'oppression et d'absence du sacré. Pour Ilse Losa, même les questionnements ontologiques créent une relation dialogique, invitant autrui à penser le monde collectivement.

Comme nous avons pu l'observer dans la deuxième partie de notre travail, l'identité genrée rejoint l'identité juive dans le sens où elles impliquent toutes deux l'imposition des normes sociales contre le désir individuel. Nous avons vu ainsi que le genre en tant que construction sociale de pouvoir définit l'identité de l'individu, le confinant dans son sexe. En ce sens, ces deux identités prônent un modèle d'être humain original à suivre à travers la mémoire collective et la norme hétérosexuelle. Tandis que la force de contrainte de la mémoire collective s'exerce à travers la parole, celle de la norme hétérosexuelle fonctionne par la répression du corps. Ainsi, la bidimmensionalité de l'identité juive nous sert de paradigme pour comprendre deux réactions différentes par rapport à l'homosexualité et à la sexualité féminine. Ne s'insérant pas dans la norme hétérosexuelle, les personnages rawetiens

échappent au système et mènent une double vie sans pourtant pouvoir réaliser l'idéal hébraïque de rupture totale. Tout en restant dans le système, les personnages et les narrateurs de Ilse Losa expriment leur revendication par rapport aux droits des femmes, proposant la transformation des valeurs sociales.

Partant de l'analyse de la société patriarcale, nous avons pu comprendre comment la norme hétérosexuelle s'appuie sur l'idée de domination, d'où l'image, supposément naturelle, d'un être dominant mâle. Ainsi, les personnages rawetiens refoulent leurs sentiments homoérotiques ou reproduisent dans leurs relations homosexuelles les rapports de pouvoir de la société hétérosexuelle. Leur désir se montre sous la forme de la violence où la haine exprime une pulsion érotique menée jusqu'à l'extrême de la destruction. En tant que symbole de l'altérité masculine, la femme a, dans son œuvre, un pouvoir exceptionnel, voire surnaturel, utilisé pour le bien comme pour le mal. En ce sens, nous avons interprété la femme chez Samuel Rawet comme l'*anima* dont parle Jung, l'inconscient de l'homme. Ainsi, la libérant du discours religieux qui l'enferme dans la maternité et la sainteté, l'écrivain semble vouloir représenter la libération du désir homosexuel. De même, l'enfant est libéré de son image angélique construite par la société judéo-chrétienne pour être perçu comme un corps porteur d'une très grande potentialité érotique. Au sein de cette structure sociale, il est aussi bien une victime qu'un agent reproducteur du système qui le traumatise. Finalement, nous avons pu observer à travers la nouvelle de « Ahasverus » la réalisation du projet rawetient de déconstruction du genre sexuel et textuel, tout comme la concrétisation de l'idéal d'être humain universel et de désidentité dont nous avons parlé à propos de l'identité juive.

En ce qui concerne la question du genre chez Ilse Losa, nous sommes partie de l'analyse de la société patriarcale salazariste pour comprendre le modèle de subordination féminine spécifique à ce système politique. Comme nous avons pu l'observer, la présence des réfugiées juives au Portugal a remis en question ce modèle de femme perçu comme naturel.

Ceci a permis à Ilse Losa de montrer que le genre est une construction sociale. Analysant les propos de l'écrivain sur les rapports entre hommes et femmes au sein des familles portugaises, nous avons pu constater que la sexualité féminine était perçue comme une valeur marchande par l'homme, d'où l'idée de propriété et d'échange contrôlé. Tout comme chez Samuel Rawet, l'enfant est placé dans l'œuvre de l'écrivain portugais au cœur des conflits de genre. Néanmoins, il est représenté ici dans son idéal de pureté, considéré comme une victime de la société patriarcale. Nous avons vu, chez Ilse Losa, l'espoir de transformation sociale à travers la formation éthique de l'enfant grâce au dialogue ouvert avec l'adulte. Tout comme la nouvelle de « Ahasverus » pour Samuel Rawet, le roman *Sob Céus Estranhos* de Ilse Losa réalise son projet de déconstruction du genre à travers le personnage masculin de Josef qui possède une âme de femme en connexion intime avec les femmes de sa terre d'accueil. D'ailleurs, nous avons pu constater que ce roman réalise aussi l'idéal de Ilse Losa de l'être humain unique mis en valeur dans son altérité en tant que minorité ethnique et sexuelle, comme nous l'avons étudié dans notre première partie.

Dans le troisième sous-chapitre de cette deuxième partie, nous avons analysé l'œuvre des deux auteurs conjointement en mettant en dialogue leurs images du corps. Nous avons observé que, tandis que l'écrivain brésilien représente le corps à travers des images visuelles, chez Ilse Losa, les images sonores sont plus expressives. Ceci nous a permis d'interpréter les textes rawetiens à la lumière de la théorie lacanienne du stade du miroir, d'où l'image d'un corps morcelé où le regard social s'impose de façon violente contre le désir individuel. Les textes de Ilse Losa ont été interprétés à la lumière de la pensée de Lacan et des théories de Françoise Dolto sur le stade du miroir. Pour cette psychanalyste, l'image ressentie et l'image spéculaire forment une unité duelle, la parole affective permettant leur communication. Nous avons trouvé chez Samuel Rawet une séparation entre l'image du corps vide et plein, selon l'idée de contrainte à la norme sexuelle ou de satisfaction du désir érotique. Ces images

indiquent donc la mélancolie ou la plénitude. Nous avons vu chez la Portugaise que le corps des personnages est souvent représenté sous le signe de la plénitude dont la forme arrondie est le symbole le plus expressif. En outre, nous avons pu constater que le narcissisme est un comportement présent chez les deux écrivains. Si, pour le Brésilien, il est représenté sous la forme d'une autoprotection extrême, enfermant l'individu dans sa solitude, pour la Portugaise il s'exprime comme une ouverture à l'autre en tant que modèle inspirateur. Ainsi, la beauté étant associée à l'harmonie, à la pureté et au sens de justice, ce qui nous renvoie à l'idée de sacré, c'est le beau qui domine dans l'œuvre de Ilse Losa. En revanche, les personnages rawetiens, hybrides, inharmonieux, victimes de l'injustice social, sont voués à se percevoir en tant que figures déplaisantes, voire monstrueuses.

Nous pouvons donc conclure que la parole, ainsi que le corps des personnages, sont construits à partir d'un jeu de forces entre dominants et dominés où la présence d'autrui exerce un rôle très important dans la formation de l'individu. Le silence et le corps impur chez Samuel Rawet indiquent la suprématie du groupe sur l'individu. Nous avons donc pu percevoir comment l'identité d'origine et l'identité genrée façonnent un individu qui, en désaccord avec lui-même, a du mal à se situer socialement. En contrepartie, la communication et le corps pur chez Ilse Losa montrent que l'individu peut surmonter la force sociale. Nous avons donc pu observer que, dans l'œuvre de l'écrivain portugais, les origines, source de traumatismes et de réconfort, sont toujours l'objet d'une négociation identitaire.

Dans la troisième partie de notre travail, ces deux coefficients identitaires ont été observés dans un contexte plus large de construction d'une identité nationale brésilienne et portugaise où la place des minorités dans l'histoire des deux pays a été remise en question. Ainsi, nous avons tout d'abord mis en lumière le rapport entre littérature et histoire à travers la notion de mise en intrigue grâce à laquelle l'objet factuel est façonné par l'écriture de façon à constituer la connaissance historique. En ce sens, nous avons analysé les représentations de

la politique de l'État nouveau brésilien et portugais car, sous ces gouvernements, des projets très prégnants d'identité nationale ont été créés. Nous avons donc étudié comment les questions de l'ethnicité et de la sexualité ont été interprétées à la lumière de ces projets, de façon à montrer les disparités entre le discours officiel de cohésion nationale et la réalité d'abandon et de marginalisation des personnages.

Pour Samuel Rawet, l'analyse de la politique antisémite et racialiste de Getúlio Vargas nous a permis de comprendre que l'intégration des minorités dans le projet identitaire national brésilien implique l'abandon de leurs valeurs en tant que groupe. Ainsi, nous avons observé que, si les personnages rawetiens aspiraient à leur individualité au sein de leur groupe identitaire, ils aspirent désormais à leur reconnaissance en tant que groupe minoritaire sur le plan national. En ce sens, nous avons vu que les immigrés juifs souffrent de la perte des liens de solidarité et d'affectivité du *shtetl*, oubliant leur ethnicité en faveur de la réussite sociale. L'image d'un Brésil multiculturel et multiracial s'est donc révélée complètement illusoire, car les groupes dominants représentent une classe homogène : blanche, catholique et hétérosexuel. D'ailleurs, l'idéal de blanchiment de la population tend à effacer l'hétérogénéité pour se rapprocher du modèle présenté par l'élite. La ville, microcosme de la nation, révèle une scission entre le territoire des groupes homogènes et celui de *queers*, représentée par une division temporelle de l'espace. Le centre-ville nocturne devient le territoire des minorités sexuelles, symbolisant la conquête d'une place interstitielle entre le centre et les marges dans leur désir de reconnaissance. Nous avons ensuite étudié le métis, érigé comme symbole de l'identité brésilienne à travers un discours qui l'éloigne de la lutte de la race noire. Nous avons vu que Samuel Rawet le remet à sa place, déconstruisant le mythe du bon métis, pacifique et travailleur, manipulé par l'élite.

Chez Ilse Losa, l'identité juive et féminine doit être négociée au sein d'une société également injuste et ambigüe. La dénonciation d'un discours national élitiste négligeant la

réalité des minorités est donc le point de convergence de l'œuvre des deux écrivains. Dans l'œuvre de Ilse Losa, nous avons vu que la position de neutralité de Salazar est démentie par des mesures empêchant les Juifs d'entrer dans le pays et rendant plus difficile leur séjour. Pour les femmes, la norme de comportement imposée les confine à l'espace privé, les empêchant de participer à la vie sociale et politique. D'ailleurs, nous avons vu que le discours autarcique prôné par Salazar, tout comme sa politique coloniale, sont incohérents par rapport à la réalité de la misère du peuple et de la marginalité économique et politique du pays sur le plan européen. Chez Samuel Rawet, nous avons pu constater un mouvement d'éloignement par rapport au discours national, sans espoir de collusion entre le peuple et le pouvoir. Inversement, chez Ilse Losa, nous avons vu un mouvement de rapprochement dans le sens d'insérer les minorités dans le projet national afin de construire une nouvelle histoire future. Nous pouvons donc observer une dimension utopique présente dans son œuvre. C'est pourquoi la transformation sociale du réfugié y est présentée comme positive, permettant à celui-ci de mieux connaître sa société d'accueil. La représentation du métier d'enseignant, inspirée de l'expérience de l'écrivain en tant que nouvel arrivant au Portugal, offre au réfugié une possibilité privilégiée de connaître la langue et la culture portugaises. Néanmoins, lorsqu'il s'insère au sein de la famille portugaise, nous avons vu qu'il doit encore affronter le regard des Portugais, entre fascination et ressentiment. Ceci nous a permis de comprendre la relation ambigüe que les Portugais entretiennent avec leurs voisins européens, une « conjonction disjonctive » d'après les termes de E. Lourenço. En ce sens, l'observation de la présence des réfugiées étrangères dans les cafés, perçues comme immorales par les Portugais, a montré que l'identité nationale peut se confondre avec l'identité genrée. Ainsi, la vision de supériorité des Portugais par rapport aux étrangers se base sur des valeurs morales associées au comportement sexuel. En contrepartie, analysant le discours des réfugiés sur les Portugais, nous avons montré que Ilse Losa déconstruit le mythe de l'empire portugais, situant le pays en

tant que petit territoire marginal dont l'histoire passée resplendissante a été oubliée à cause de l'effacement de l'histoire présente.

Dans la sous-partie consacrée aux deux auteurs simultanément, nous avons mis les identités portugaises et brésiliennes en écho de façon à comprendre l'entrecroisement de l'histoire de ces deux nations. Nous avons donc analysé le projet similaire des deux auteurs de construire une histoire des minorités à partir de l'observation de leur territoire. En ce sens, nous pouvons parler d'une géohistoire mettant en rapport la construction conjointe de l'espace et du temps et déconstruisant aussi bien l'idée d'une histoire nationale unique que celle d'un territoire uniforme. Nous avons constaté ensuite que Samuel Rawet et Ilse Losa s'opposent aux canons littéraires en insérant la voix du peuple dans leur écriture sur les registres du langage familier, populaire et vulgaire (dans le cas de Samuel Rawet). Nous avons vu que l'œuvre des deux auteurs porte des références croisées entre le Brésil et le Portugal, exprimant l'idée d'un prolongement spatio-temporel entre ces deux nations où l'histoire se complète et les problèmes se répètent. Finalement, nous avons tenté de montrer que la double identité est perçue de façon différente par chaque auteur. Chez Samuel Rawet, elle est représentée par le signe du trait d'union symbolisant un écart entre les deux identités constitutives des personnages, tout en préservant un lien. Ceci s'oppose à l'image de fusion construite par le projet identitaire brésilien. Dans l'œuvre de Ilse Losa, la double identité est représentée sous le signe de l'alliance, d'où l'idée d'une identité multiple et décentrée se rapprochant de l'identité portugaise en tant que « zone frontalière », selon les termes de Boaventura de Sousa Santos.

Nous pouvons donc conclure que l'écriture personnelle des deux auteurs raconte de façon particulière l'histoire du Brésil et du Portugal à une période marquée par la répression (l'État Nouveau portugais et brésilien et la dictature militaire au Brésil) et un processus de réouverture démocratique lente. Dans ce contexte, la négociation de la place des minorités a

été mise en lumière par les deux auteurs dans le but de lutter contre l'oubli en les insérant dans la mémoire collective portugaise et brésilienne. Ils racontent une histoire faite de confrontations de pouvoirs et de constructions sociales collectives privilégiant deux centres de conflit : l'identité juive et l'identité genrée. Ainsi, ces coefficients identitaires nous ont servi à une analyse qui part de l'individu pour englober le sujet social.

*

Pendant la réalisation de notre travail, nous avons trouvé quelques difficultés tout d'abord en ce qui concerne la méthodologie comparative à adopter. La spécificité de l'écriture de Samuel Rawet et de celle de Ilse Losa rendait difficile l'analyse simultanée de leur œuvre tout au long de notre étude. L'analyse individualisée des auteurs, guidée par des critères communs, a rendu plus claire et cohérente notre argumentation basée sur la vision particulière et complémentaire de chaque écrivain. Néanmoins, leur confrontation à la fin de chacune des trois grandes parties a pu mettre en évidence les conflits identitaires et les questions éthiques qui les rassemblent. À propos de Ilse Losa, le nombre réduit d'études sur son œuvre pour adultes a rendu plus ardu notre travail d'analyse, surtout en ce qui concerne ses récits courts. Nous devons quand même citer l'analyse littéraire de Ana Isabel Marques[995] de ses romans et l'essai biobibliographique de Ramiro Teixeira, ce dernier paru à la fin de notre recherche[996]. D'ailleurs, l'accès à la recension critique de Ilse Losa s'est avéré être un travail également laborieux. Contrairement à Samuel Rawet dont la fortune critique a été publiée en livre[997], les articles écrits sur Ilse Losa se trouvent dispersés dans plusieurs journaux et revues dont une partie est conservée chez sa fille, Alexandra Losa, de façon désordonnée. De même, compte tenue de l'extension de sa production épistolaire échangée avec plusieurs correspondants, nous regrettons le fait de ne pas avoir pu approfondir nos recherches sur la correspondance de

[995] Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e Alteridade na Escrita de Ilse Losa*, *op. cit.*
[996] Ramiro Teixeira, *Ilse Losa: Vida e Obra Sob Céus Estranhos*, *op. cit.*
[997] Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet. Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008.

Ilse Losa. En ce qui concerne Samuel Rawet, la difficulté d'accéder aux fonds de l'auteur ne nous a pas permis de faire des recherches sur sa correspondance et ses manuscrits. Finalement, étant donnée l'ampleur de notre travail, nous n'avons pu développer quelques points de contact entre l'œuvre des deux auteurs et celle de leurs contemporains. Ceci est très important pour situer ces deux auteurs dans un panorama historique et littéraire élargi. Pour les mêmes raisons, nous n'avons pu approfondir le dialogue entre les genres littéraires crée dans l'œuvre des auteurs (récits courts/essais chez Samuel Rawet et récits courts/romans/chroniques chez Ilse Losa).

Pour poursuivre notre recherche, un travail exhaustif sur les fonds des deux écrivais nous semble fondamental : pour Samuel Rawet, le recensement, la publication et l'analyse de l'œuvre dramaturgique de l'écrivain accompagnés de ses textes critiques sur le théâtre, l'étude approfondie de ses essais dont la profondeur philosophique et la richesse des références culturelles est remarquable, et la sélection, l'analyse et la publication de sa correspondance[998]; pour Ilse Losa, la publication de sa fortune critique et de toutes ses chroniques pour des journaux et des revues et l'exploration du matériel en possession de sa fille, Alexandra Losa : des chroniques inédites, la correspondance échangée entre l'auteur et plusieurs écrivains portugais et allemands et ses journaux intimes écrits uniquement en allemand. Par ailleurs, la publication et l'analyse d'une cinquantaine de lettres échangées entre Ilse Losa et Mário Dionísio nous semble fondamentale pour comprendre l'évolution linguistique et littéraire de

[998] Nous devons reconnaître le travail pionnier que José Leonardo Tonus a réalisé dans l'organisation avec Rosana Kohl Bines du seul recueil d'essais de l'écrivain accompagné d'une précieuse préface, *Samuel Rawet. Ensaios Reunidos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008 ; dans l'analyse des textes dramaturgiques de l'écrivain dans l'article « Samuel Rawet e o Teatro da Transgressão: uma Leitura das Peças Inéditas *Os Amantes* e *A Farsa da Pesca do Pirarucu e da Caçada do Jacu* », *in Estudosde Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 23, Brasília, 2004 ; tout comme dans l'analyse de l'échange épistolaire de Samuel Rawet avec son ami, l'écrivain Renard Perez dans l'article « Sur les traces de l'ingénieur-écrivain », *in Cahier du Crepal*, nº 11, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. Dans ce dernier article, José Leonardo Tonus affirme : « l'étude de la correspondance privée et inédite entre Samuel Rawet et Renard est importante eu égard à la quantité exceptionnelle que ces lettres représentent dans l'ensemble des archives conservées par la famille et les amis de l'écrivain » (*Ibid.*, p. 187-188).

cette femme allemande en langue portugaise[999]. Cette correspondance se trouve à *Casa da Achada*[1000], fondation créée par Eduarda Dionísio pour conserver le legs de son père. Au début de sa carrière, Ilse Losa envoyait systématiquement ses textes à cet écrivain, peintre et professeur de français, pour qu'il lui donne son avis et corrige son portugais[1001].

Notre recherche a également fourni des pistes de travail pour d'autres analyses comparatives avec l'œuvre de Samuel Rawet et Ilse Losa dans le panorama brésilien/portugais et international. En effet, Samuel Rawet n'a pas encore été suffisamment étudié dans le cadre des études de genre dans la littérature brésilienne[1002]. Des études sur la thématique de l'homosexualité masculine et féminine et la transsexualité centrées surtout sur la période de la dictature militaire au Brésil nous semble de la plus grande importance. L'œuvre de Samuel Rawet pourrait être mise en résonnance avec celle d'autres écrivains brésiliens de la même période, dans le but d'observer leurs formes éthiques et esthétiques, engagées ou pas, de transgression du système. En ce sens, nous pourrions rapprocher l'écriture de Roberto Piva et celle de Samuel Rawet, pas seulement à cause de la présence de la thématique homosexuelle exprimée par un langage obscène et virulent, mais également parce que les deux écrivains partagent la pensée et l'esthétique *beatnik*. De même, l'œuvre de Ilse Losa pourrait être mise à contribution dans une étude plus large sur la thématique de la lutte des femmes au Portugal pendant l'État nouveau salazariste, sous une même optique. Une étude comparative entre l'œuvre de Ilse Losa et celle de Irene Lisboa nous semble

[999] Voir l'annexe V, p. XVIII-XX, et VI, p. XX-XIII.
[1000] Site et base de données en ligne de la *Casa da Achada* : http://www.centromariodionisio.org/casa_da_achada.php. (Consulté le 1er septembre 2014)
[1001] Voir la lettre du 5/11/1951 où Ilse Losa remercie Mário Dionísio de tout son cœur pour ses conseils et ses corrections. (annexe VI, p. XXI, XXIII)
[1002] Denilson Lopes, dans l'essai « *Uma história brasileira* » de *O homem que amava rapazes e outros ensaios* trace un parcours synthétique très intéressant de la thématique de l'homosexualité dans la littérature brésilienne où il analyse les contes « *Prisioneiro da Nuvem* » (*QM*, 1981) et « *O seu Minuto de Glória* » (*SS*, 1967) de Samuel Rawet. Il affirme que cet auteur doit être plus étudié. Néanmoins, quoique de nombreux études sur Samuel Rawet aient été faites pendant ces derniers années, la question de l'homosexualité n'a pas encore été suffisamment analysé dans son œuvre. *Cf.* « Uma história brasileira », *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 121-164. Nous devons quand même citer la magnifique communication de Victor Hugo Adler Pereira où il analyse le rapport entre la figure de l'étranger et de l'homosexuel dans l'œuvre de Samuel Rawet, Silviano Santiago, Caio Fernando Abreu et Gide. Cf. Victor Hugo Adler Pereira, « Corpos Mutantes, Olhos Estrangeiros », *op. cit.*

incontournable pour l'analyse des questions de la femme pendant la dictature salazariste dans les centres urbains de Lisbonne et Porto pendant la première moitié du XXe siècle.

En ce qui concerne l'identité juive et la question de l'exil, quelques études comparatives ont déjà été faites entre l'œuvre de Moacyr Scliar et celle de Samuel Rawet. Néanmoins, il reste à analyser de façon plus exhaustive leur positionnement diamétralement opposé, non seulement par rapport à la tradition juive, mais également en ce qui concerne le projet identitaire brésilien et l'adéquation aux canons littéraires de l'époque. De même, malgré quelques publications significatives, l'analyse conjointe de l'œuvre de Clarice Lispector et de Samuel Rawet n'a pourtant pas été réalisée en profondeur afin d'examiner les élémentes linguistiques et narratologiques définissant l'étrangeté et les traces de la pensée juive dans leur écriture[1003]. Pour Ilse Losa, Ana Isabel Marques et Ramiro Teixeira[1004] ont mentionné le regard partagé entre Ilse Losa, dans *Sob Céus Estranhos*, et Alves Redol, dans *O Cavalo Espantado*, sur la confrontation entre les femmes portugaises et les réfugiées dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale. À partir de ces deux romans, il nous semble que d'autres points de contact entre ces écrivains pourraient être établis[1005]. En outre, comme Isabelle Simões Marques l'a proposé dans sa communication intitulé « *De Leste para Oeste, histórias de exílio na literatura portuguesa: o caso de Ilse Losa e Jorge Listopad* »[1006], Jorge

[1003] À propos de l'étude comparative de l'œuvre de Samuel Rawet, Moacyr Scliar et Clarice Lispector, nous pouvons citer les recherches entamées par Berta Waldman, Stefania Chiarelli et Nelson Vieira dos Santos, dont nous avons utilisé les textes dans notre travail. (*Cf.* Stefania Chiarelli , *Vidas em Trânsito: as Ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*, São Paulo, Annablume, 2007 ; Berta Waldman, *Entre Passos e Rastros*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003 ; Nelson Vieira dos Santos, *Jewish Voices in Brazilian Literature*, *op. cit,* et "Ser judeu e escritor: três Casos Brasileiros: Samuel Rawet, Clarice Lispector e Moacyr Scliar" *in* Francisco Venceslau dos Santos (org), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, op. cit., p. 485-514.)

[1004] *Cf.* Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa*, op. cit., p. 154. / Ramiro Teixeira, *Ilse Losa: Vida e Obra Sob Céus Estranhos*, *op. cit.*, p. 168.

[1005] António Ramos de Almeida parle des affinités entre l'écriture de Ilse Losa et celle des néoréalistes portugais, parmi lequels se trouve le nom de Alves Redol : ils ont « humanisé le roman portugais (…) l'ont transformé en le moyen littéraire propre à l'expression des besoins et des revendications, des aspirations et des désirs de tout un peuple ». (*Cf.* « Surgiu uma Romancista », *in Revista A Esfera*, Lisboa, janvier/février 1950, p. 20. Tpn). Ana Isabel Marques parle de l'identification de Ilse Losa avec le mouvement littéraire néoréaliste et des relations d'amitié avec quelques membres de ce groupe (*Cf.* Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa*, op. cit., p. 152). Alexandra Losa affirme que Alves Redol et sa mère avait des échanges littéraires intenses. (voir l'annexe I, p. X).

[1006] *Cf.* Communication d'Isabelle Simões Marques présentée dans le colloque *Oposições e Exílios* à

Listopad, écrivain portugais né à Prague, pourrait servir à une analyse très intéressante autour de la question de la mémoire et de l'exil.

Dans le panorama international, une analyse contrastée entre l'œuvre de Philip Roth et celle de Samuel Rawet prendrait tout son sens, car tous deux possèdent un style moqueur, subversif et obscène par rapport à la tradition juive et à leur société, tout comme une écriture qui bouscule les codes littéraires établis. Pour Ilse Losa, son amie et également contemporaine Ana Seghers nous semble un paramètre de comparaison incontournable pour l'analyse de l'ascension du nazisme en Allemagne, de la guerre, de l'exil et de la compréhension de la diversité humaine, toutes deux partageant le même style simple et direct. En outre, l'ouvrage *La Nuit de Lisbonne* (1962) de Erich Maria Remarque[1007], publié la même année que *Sob Céus Estranhos,* nous permettrait d'observer deux représentations particulières de la condition des réfugiés dans les deux principales villes portugaises, pendant la Seconde Guerre Mondiale. Ce regard partagé a été observé par Ana Isabel Marques et Ramiro Teixeira[1008]. Les deux écrivains sont nés en Allemagne, à Osnabrück et, même s'ils possèdent des origines ethniques distinctes et des parcours d'exil très différents, ils sont tous deux des opposants du régime fasciste.

De façon générale, notre travail sur l'œuvre de Samuel Rawet et Ilse Losa peut servir de base à des études interdisciplinaires sur la Seconde Guerre Mondiale et la Shoah, spécialement en ce qui concerne la participation et le regard des femmes, le sentiment de culpabilité chez le rescapé, l'emploi des classifications « émigré », « immigré » et « réfugié », l'héritage du trauma et le rôle du Brésil et du Portugal comme terres d'accueils. D'ailleurs, l'œuvre de l'écrivain brésilien peut servir à une réflexion sur la question raciale dans le Brésil

---

l'Universidade de Coimbra le 14/3/2014: « *De Leste para Oeste, histórias de exílio na literatura portuguesa: o caso de Ilse Losa e Jorge Listopad* ». Nous y avons également participé avec la communication « *O "delírio manso" salazarista na obra de Ilse Losa* » (les deux articles sont sous presse).

[1007] Voir note de bas de page de la page 336, concernant l'annexe V, où Mário Dionísio compare Ilse Losa à Erich Maria Remarque et Anna Seghers.

[1008] *Cf.* Ana Isabel Marques, *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa*, op. cit., p. 163. Ramiro Teixeira, *Ilse Losa: Vida e Obra Sob Céus Estranhos*, *op. cit.,* p. 168.

de la deuxième moitié du XXe siècle, débat qui est encore d'actualité. Et celle de la Portugaise à une analyse du comportement des classes sociales de l'époque salazariste, focalisant des types urbains comme les femmes de ménage et les propriétaires de pensions. Enfin, nous ne prétendons pas ici être exhaustive car les pistes de travail autour de l'œuvre de ces deux auteurs s'avèrent multiples et très diversifiées.

Bibliographie

I. Corpus

LOSA, Ilse, *Sob Céus Estranhos*, Porto, Edições Afrontamento, 1987, 4.e éd.

_____, *Caminhos sem Destino*, Porto, Edições Afrontamento, 1991.

RAWET, Samuel, *Samuel Rawet. Contos e Novelas Reunidos,* André Seffrin (org.), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.

II. Autres publications des auteurs utilisées dans la thèse

II.A. De Samuel Rawet

- **Ouvrages :**

Contos do Imigrante, Rio de Janeiro, José Olympio, 1e éd., 1956, 2e éd., 1972.

Diálogo, Rio de Janeiro, GRD, 1963.

-. 2e éd. São Paulo, Vertente, 1976.

Abama, Rio de Janeior, GRD, 1964.

Os Sete Sonhos, Rio de Janeiro, Orfeu, 1967.

O Terreno de uma Polegada Quadrada: contos, Rio de Janeiro, Orfeu, 1969.

Viagens de Ahasverus à Terra Alheia em Busca de um Passado que não existe porque é Futuro e de um Futuro que já passou porque Sonhado, Rio de Janeiro, Olivé, 1970.

Que os Mortos enterrem seus Mortos, São Paulo, Vertente, 1981.

Que os Mortos enterrem seus Mortos e Outras Histórias, Lisboa, Herdeiros de Samuel Rawet et Edições Cotovia, 2006.

Samuel Rawet. Ensaios Reunidos, Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

- **Articles et contes publiés dans des revues littéraires:**

« Teatro no modernismo (Oswald de Andrade) », *in* Saldanha Coelho (org.), *Revista Branca*, Rio de Janeiro, 1954, p. 101-111.

« Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror », *José. Literatura Crítica e Arte*, Rio de Janeiro, Editora Fontana, no 3, 1976, p. 10-11.

« BRRKNZG: Pronúncia – Bah! », *Escrita Livro. Ficção Brasileira Hoje*, São Paulo, Vertente Editora, ano 1, no 1, 1977, p. 30-37.

- **Traduction précédée d'introduction sur la vie et l'œuvre de l'écrivain :**

VIEIRA, Nelson H. (ou SANTOS, Nelson Vieira dos), *The Prophet and others stories*, Albuquerque, Press series Jewish Latin America, 1998.

II. B. De Ilse Losa

- **Ouvrages pour adultes :**

O Mundo em que Vivi, Porto, Marânus, 1949.

-. 28e éd. Porto, Edições Afrontamento, 1987.

Histórias quase Esquecidas, Porto, Marânus, 1950.

Grades Brancas, Lisboa, Centro bibliográfico, 1951.

Rio sem Ponte, Lisboa, Europa-América, 1952.

- 3e éd. Porto, Edições Afrontamento, 1988.

Aqui havia uma Casa, Lisboa, Portugália Editora, 1955.

Ida e Volta. À Procura de Babbitt, Lisboa, Portugália Editora, 1960.

-2e éd. Porto, Afrontamento, 1993.

Sob Céus Estranhos, Lisboa, Portugália Editora, 1962.

Encontro no Outono, Lisboa, Portugália Editora, 1ère éd, 1964, 2e éd., 1966.

O Barco Afundado, Lisboa, Editorial Nova Era, 1979.

Estas Searas: Contos e Crónicas, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

À Flor do Tempo, Porto, Edições Afrontamento, 1997.

- **Littérature de jeunesse et études sur les enfants :**

Faísca conta a sua História, Porto, Marânus, 1949.

Nós e a Criança : um livro para os pais, Porto, Porto Editora, 1954.

A Flor Azul e Outras História, Porto, Figueirinhas, 1955.

Um Fidalgo de Pernas Curtas, Porto, Marânus, 1958.

Duas peças infantis. O Príncipe Nabo da Nabolândia e João e Guida, Porto, Livraria Divulgação, 1962.

Um Artista Chamado Duque, Lisboa, Sampedro Editora, 1965.

A Adivinha, Porto, Figueirinhas, 1ère éd., 1967, 3e éd., Porto, Afrontamento, 1994.

Beatriz e o Plátano, Porto, Asa, 1ère éd., 1976, 12e éd., 2000.

O Quadro Roubado, Porto, Asa, 1ère éd., 1976, 8e éd., 2000.

João e Guida, Porto, Asa, 1977.

A Minha Melhor História, Porto, Asa, 1ère éd., 1979, 6e éd., 1991.

O mosquito e o senhor Pechincha, Lisboa, Livros Horizonte, 1979.

Bonifácio, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

A Estranha História duma Tília, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

O Expositor ou *Miguel: O Expositor*, Porto, Afrontamento, 1ère éd., 1982, 2e éd., 1993.

Ana-Ana: ou Uma Coisa nunca vista, Porto, Asa, 1ère éd., 1986, 3e éd.,1997.

Na Quinta das Cerejeiras, Porto, Asa, 1ère éd., 1982, 5e éd., 1986.

Silka, Lisboa, Horizonte, 1ère éd., 1984, 2e éd., 1989.

Viagem com Wish, Porto, Asa, 1ère éd., 1983, 3e éd., 2006.

O Senhor Leopardo, Porto, Afrontamento, 1987.

Ora ouve...Histórias Antiquíssimas adaptadas, Porto, Asa, 1987.

A Visita ao padrinho e outras histórias, Porto, Afrontamento, 1989.

O Rei Rique e Outras Histórias, Porto, Porto Editora, 1989.

O Senhor Pechincha seguido de O Bonifácio, Porto, Afrontamento, 1993.

O Príncipe Nabo, Porto, Edições Afrontamento, 2000.

- **Traductions d'ouvrages de Ilse Losa en Allemagne et en France :**

Die Welt in der ich lebte, Maralde Meyer-Minnemann (trad.), Fribourg, Beck & Glückler, 1990.

Unter fremden Himmeln, Ilse Losa (trad.), Fribourg, Beck & Glückler, 1991.

Tagträume und Erzählungen der Nacht, Elfriede Engelmayer et Gesa Hasenbrink (trad.), Fribourg, Beck & Glückler, 1992.

La rose américaine, Vivette Desbans (trad.), Paris, Éditions La Découverte et Syros, 1997.

- **Traductions faites par Ilse Losa**

- **Traductions du portugais vers l'allemand et organisation d'anthologies de littérature portugaise publiés en Allemagne :**

FONSECA, Manuel da, *Saat des Windes*, (trad. Ilse Losa), Fribourg, Glückler, 1990.

GONÇALVES, Egito, LOPES, Óscar et LOSA, Ilse, *Erkundungen : 30 portugiesische Erzähler,* Berlin, Verl. Volk und Welt, 1973.

LOPES, Óscar et LOSA, Ilse, *Portugiesische Erzähler,* Berlin, Aufbau-Verl, 1962.

_____, *Ich kann die Liebe nicht vertagen - Gedichte - Moderne portugiesische Lyrik,* Berlin, Verl. Volk u. Welt, 1969.

- **Traductions de textes de l'allemand vers le portugais :**

BRECHT, Bertolt, « Ti Coragem e os Seus Filhos », Ilse Losa (trad.), poèmes traduits par Jorge de Sena, « *A Boa Alma da Sé de Chuão* », Ilse Losa (trad.), poèmes traduits par Alexandre O'Neill, *in* Bertolt Brecht, *Teatro I*, Lisboa, Portugália, 1962.

_____, « O Círculo de Giz Caucasiano » *in* Bertolt Brecht, *Teatro II*, Ilse Losa (trad.), arrangement des poèmes par Alexandre O'Neill, Lisboa, Portugália, 1963.

FRANK, Anne, *O Diário de Anne Frank*, LOSA, Ilse (trad. et préf.), Lisboa, Livros do Brasil, 1955.

SEGHERS, Anna, *Antologia do conto Moderno. Anna Seghers*, LOSA, Ilse (trad. et préf), Coimbra, Atlântida Editora, 1975.

_____, *O Passeio das Raparigas Mortas*, Lisboa, Vega Editora, 2003.

(Pour une bibliographie exaustive sur le travail de traduction de Ilse Losa, consultez : MARQUES, Ana Isabel, *As Traduções de Ilse Losa no Período do Estado Novo: Mediação Cultural e Projecção identitária*, thèse de doctorat en littérature et langues modernes, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009).

III. Critique

III. A. Sur Samuel Rawet

- **Ouvrages:**

BAZZO, Ezio Flavio, *Rapsódia a Samuel Rawet. Quando o Homem tenta ser Sincero Torna-se Intolerável*, Brasília, Anti-editor publicadora, 1997.

CHIARELLI, Stefania, *Vidas em Trânsito: as Ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*, São Paulo, Annablume, 2007.

IGEL, Regina, *Imigrantes Judeus. Escritores brasileiros*, São Paulo, Perspectiva, 1997.

KIRSCHBAUM, Saul (org.), *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*, Brasília, LGE Editora, 2007.

_____, *Viagens de um Caminhante Solitário. Ética e Estética na Obra de Samuel Rawet*, São Paulo, Humanitas, 2011.

SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008.

SANTOS, Nelson Vieira dos (ou VIEIRA, Nelson H.), *Jewish voices in brasilian literature. A Prophetic Discourse of Alterity*, Gainesville, Board of Regents of the State of Florida, 1995.

WALDMAN, Berta, *Entre Passos e Rastros*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

- **Articles, thèses et mémoires :**

ANDRADE, Leo Agapejev de, « O Desencontro Literalizado: Samuel Rawet e o Hassidismo de Martin Buber », *in Revista Criação & Crítica*, São Paulo, Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética (NAPCG) da Universidade de São Paulo, nº 2, 2009, p 17-24.

_____, *Lugares Incertos: os Andarilhos de Samuel Rawet*, São Paulo, thèse de doctorat soutenue à l'Université de São Paulo, 2013.

APPEL, Carlos Jorge, « Dois livros de Samuel Rawet », *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, août-sept. 1964, p. 13, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008, p. 113-121.

BINES, Rosana Kohl, « A Prosa Desbocada do Ilustre Escritor Estrangeiro", *in Experiência Cultural Judaica no Brasil*: *Recepção, Inclusão e Ambivalência*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2004, p. 197-212.

_____, « Modos de Desconexão : a Crítica Brasileira e a Obra de Samuel Rawet », *in Dez Ensaios sobre Samuel Rawet*, Brasília, LGE Editora, 2007, p. 55-71.

_____, « Na Frequência de Samuel Rawet », *in* Marco Luccesi (Ed.), Rio de Janeiro, Revista Brasileira, nº 71, Avril-Mai-Juin 2012, p.127-135.

_____ et TONUS, José Leonardo, « A palavra extrema de Samuel Rawet ». *in* Rosana Kohl Bines et José Leonardo Tonus (org.), *Samuel Rawet. Ensaios reunidos.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008, p. 9-20.

BRASIL, Assis, « Samuel Rawet, um Marco Literário. », *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, jun. 1974, p. 3, *In* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet. Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008, p. 269-289.

COELHO, Elizabete Chaves, *Olhares Imigrantes: Literatura Judaica no Brasil*, Belo

Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Master en études littéraires, 2008.

CORRÊA, Alamir Aquino, « Melancolia e Finitude ou Ódio e Compaixão em Contos de Samuel Rawet », *in* Saul Kirschbaum (org.), *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*, Brasília, LGE Editora, 2007, p. 138 – 139.

COSTA, Flávio Moreira da, « Somos todos Judeus Errantes », *in* André Seffrin (org.), *Samuel Rawet. Contos e Novelas Reunidos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004, quatrième de couverture.

ENEIDA, « Contos do Imigrante », *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30/3/ 56, p. 8, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008, p. 63-65.

GOMES, Danilo, « Na toca de Samuel Rawet, o solitário caminhante do mundo », *Escritores brasileiros ao vivo, Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 12, n. 544, p. 4-5, mars 1977, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Editora Caetés, 2008, p. 323-339.

GUINSBURG, Jacob « Os Imigrantes de Samuel Rawet », *Para Todos*, année II, N° 30, Rio de Janeiro, août 1957, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet. Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008, p. 75-84.

HELENA, Lúcia, « Rawet em Questão: Tentativa de uma análise estrutural », *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, n° 229, Année XXI, juillet 1969, p. 1-9, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008, p. 139-179.

JARDIM, Reynaldo, « Contos do Imigrante », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1/4/ 1956, Livros e Autores Contempotâneos, Segundo Caderno, p. 2, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008, p. 61-62.

KIRSCHBAUM, Saul, *Samuel Rawet: Profeta da Alteridade*, mémoire soutenu à l'Université de São Paulo, 2000.

KLIDZIO, Natalia, « Um Olhar sobre a Cidade do Escritor Samuel Rawet: Klimontóv », *in Dez Ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília, LGE editora, 2007, p. 11-25.

LEMOS, Tite, « Diálogo », *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, nov./déc. 1963, section : Livros, ano V, n° 6, p. 128-129, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008, p. 109-111.

LEVY, Tatiana, « Andar e estar Só : Corpo e Imigração em Samuel Rawet », *in* Saul

Kirschbaum (org.), *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*, Brasília, LGE Editora, 2007, p. 72-88.

MARQUES, Oswaldino, « Contos do Imigrante – Encruzilhada de Problemas », *A Seta e o alvo*, Rio de Janeiro, INL, 1957, p. 147-157, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet. Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008, p. 87-97.

NASCIMENTO, Esdras do, « O Solitário Caminhante do Planalto », *Ficção*, Rio de Janeiro, Ano 3, nº 3, 1976, p. 80-85, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*.

SANTOS, Nelson Vieira dos (ou VIEIRA, Nelson H.), « Samuel Rawet na Fronteira do Real e do Irreal : "Dissemia", Sexualidade e a Consciência do/ no Mundo », *in Noah/ NOAJ*, nº 16-17, juillet 2007, p. 285-298.

_____, « Ser judeu e Escritor: três Casos Brasileiros: Samuel Rawet, Clarice Lispector e Moacyr Scliar », *Papéis Avulsos*, Nº 25, 1990, p. 01-21, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org), *Samuel Rawet: Fortuna Crítica em Jornais e Revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008, p. 485-514.

SEFFRIN, André, « Samuel Rawet : Fiel a Si Mesmo », *in Contos e Novelas Reunidos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004, p. 14 et 15.

TONUS, José Leonardo, « Contos do Imigrante de Samuel Rawet: « L'homme du dehors » », *in Cahier du Crepal. Les Voies du Conte dans l'Espace Lusophone*, nº 7, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 95-107.

_____, « Samuel Rawet et l'effet écart dans la nouvelle inédite *Diagrama do Sonho », La littérature brésilienne contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 121-131.

_____, *Samuel Rawet face à l'exclusion : représentation, poétique et éthique de la non-appartenance*, Thèse de doctorat en Études lusophones, littérature brésilienne, soutenue à l'Université Paris 3- Sorbonne Nouvelle, 2003.

_____, « Samuel Rawet e o Teatro da Transgressão: uma leitura das Peças Inéditas *Os Amantes* e *A Farsa da Pesca do Pirarucu e da Caçada do Jacu* », *in Estudosde Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 23, Brasília, 2004, p. 89-113.

_____, « Sur les traces de l'ingénieur-écrivain », *in Cahier du Crepal*, nº 11, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 187-202.

_____, « Hibridações rawetianas », *in* Saul Kirschbaum (Org.), *Dez ensaios para Samuel Rawet*, Brasilia, LGE Editora, 2007, p. 119-135.

XAVIER, Elódia, « Samuel Rawet : o Conto interrogativo », *O Conto Brasileiro e sua Trajetória dos anos 20 aos anos 70*, Rio de Janeiro, Padrão, 1987, *in* Francisco Venceslau dos Santos (org.), *Samuel Rawet. Fortuna crítica em jornais e revistas*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2008, p. 467-483.

III. B. Sur Ilse Losa

- **Ouvrages:**

LEITE, Maria Luisa (org.), *Sob Céus Estranhos. Uma Artista chamada Ilse*, Esposende, Câmara Municipal de Esposende, 2013.

MARQUES, Ana Isabel, *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa*, Coimbra, Edições Minerva, 2001.

TEIXEIRA, Ramiro, *Ilse Losa: Vida e Obra Sob Céus Estranhos*, Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 2013.

- **Articles et thèses :**

(anonyme), « Às vezes o Autobiográfico é o Desejo », *in Diário de Notícias*, Lisboa, 25/8/1991, p. 4-5.

(anonyme), « *Sob Céus Estranhos*. Romance de Ilse Losa », *in O Século Ilustrado*, Lisboa, 13/10/62.

ALMEIDA, António Ramos de, « Surgiu uma Romancista », *in Revista A Esfera*, Lisboa, janvier/février 1950, p. 20-21.

ALMEIDA, Sérgio de, « Ilse Losa, a Escritora dos Afectos faleceu Ontem, aos 92 anos », *in Jornal de Notícias*, Porto, 7/1/2006, p. 46.

BALTÉ, Teresa, « Ilse Losa ou a Álgebra da Língua », *in Ilse Losa. 40 anos de Literatura. Dossiê, Letras & Letras*, Porto, nº 6, 1/5/1988, p. 13.

BESSA-LUÍS, Agustina, « Ilse », *in Letras & Letras*, Porto, Nº 8, 1/7/1988.

CARVALHO, Patrícia, « *Ilse Losa. O Regresso da Velha Senhora* », *in JL (Jornal de Letras)*, Lisboa, 25/2/1998, p. 13.

COSTA, Alves, « Um Texto a Brincar de Ilse Losa: Sinal Premonitório », *in Ilse Losa. 40 anos de Literatura. Dossiê, Letras & Letras*, Porto, Nº 6, 1/5/1988, p. 15.

DIOGO, José Ferraz, « *A Flor do Tempo*: Crônicas de Ilse Losa », *in Jornal Região Bairradina. Cultura*, Anadia, 05/11/1997, p. 3.

FREITAS, Vamberto, « Ida e Volta à Procura de Babbit de Ilse Losa. A Outra América e o Outro Babbit », *in Letras & Letras*, Porto, Nº 110, 1994, p. 24-26.

GIL, José Nogueira, « Ilse Losa: "Por que as escritoras portuguesas criam figuras masculinas flagrantemente frustradas?" », *in Jornal de Notícias*, Porto, 20/12/1962, p. 4.

GOMES, José António, « Ilse Losa : Breve Perfil de uma Autora a Ler e Reler », *in Jornal das Artes das Letras. O Primeiro de Janeiro*, Porto, 16/7/2007, p. 12-13.

_____, « Ilse Losa : uma Voz Inovadora », *in Revista Blismunda. Correntes d'Escritas*, Fundação José Saramago, Lisboa, nº 10, mars 2013, p. 25-29.

LETRIA, José Jorge, « Ilse Losa: uma obra, duas pátrias », *Jornal das Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 6/8/1991, p. 8-9.

LIND, Georg Rudolf, « Ilse Losa, uma Testemunha de Nossa Época », *in Ilse Losa. 40 anos de Literatura. Dossiê, Letras & Letras*, Porto, Nº 6, 1/5/1988, p. 13.

LOPES, Óscar, « Ilse », *in Ilse Losa. 40 anos de Literatura. Dossiê, Letras & Letras*, Porto, Nº 6, 1/5/1988, p. 11.

MARQUES, Ana Isabel, *As Traduções de Ilse Losa no Período do Estado Novo: Mediação Cultural e Projecção Identitária*, thèse de doctorat en littérature et langues modernes , Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.

_____, « Sob Céus Estranhos - Espaço de Encontro entre Culturas », *Sob Céus Estranhos, uma artista chamada Ilse. Edição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Ilse Losa*, Esposende, Câmara Municipal de Esposende, 2013, p. 31-40.

MATTOS, António de Almeida, « Os Mundos de Ilse Losa », *in Ilse Losa. 40 anos de Literatura. Letras & Letras*, Porto, Nº 6, 1/5/1988, p. 17.

MENDES, Ana Paula, « Ilse Losa : "é impossível não me sentir estrangeira" », in *Ilse Losa. 40 anos de Literatura. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisbonne,15/3/1988, p. 6-7.

NEVES, Nuno Teixeira, « Escritora e ilustrador premiados pela Gulbenkian. Entrevista com Ilse Losa e Antonio Modesto », *in JN (Jornal de Notícias)*, Porto, 28/4/1982, p. 20.

PALLA, Maria Antonia, « Ilse Losa. Perdemos o sentido da festa », *in O Século Ilustrado*, Lisboa, 16/7/1973, p. 16-18.

PRATAS, Fernanda, « Ilse Losa. Sob Céus Estranhos », *Elle*, Lisboa, 1991, p. 46-50.

SANTOS, Américo Oliveira, « A Realidade Construída », *in Ilse Losa. 40 anos de*

Literatura. Letras & Letras, Porto, Nº 6, 1/5/1988, p. 12.

_____, « A Metamorfose de Tudo o que Vive em Nós », *in Caminhos sem Destino*, Porto, Afrontamento, 1991, p. 9-17.

TEIXEIRA, Ramiro, « O Mundo em que viveu Ilse Losa », *in JN (Jornal de Notícias)*, Porto, 30/6/1987, p. 16.

_____, « *Rio sem Ponte* de Ilse Losa », *in JN (Jornal de Notícias)*, Porto, 28/3/1989, p. 10.

_____, « Ilse Losa e a Literatura Infanto-Juvenil », *in JL (Jornal de Letras)*, Lisboa, 26/12/1989, p.10.

TORRADO, António, « Literatura infantil - Um mal-entendido indecifrável », *in JN (Jornal de Notícias)*, Porto, 31/3/1987, p. 20.

_____, « Transfusões Culturais », *in Ilse Losa. 40 anos de Literatura. Letras & Letras*, Porto, 1/5/1988, Nº 6, p. 15.

_____, « Literatura sem Vocativos », *in Jornal de Letras*, Lisboa, 6/8/1991, p. 10.

VASCONCELOS, Taborda de, « Bibliografia. Passado e presente de Ilse Losa », *in Cidade Nova*, Coimbra, mai 1956, p. 269-274.

IV. Études théoriques

- **Ouvrages :**

ADORNO, Théodore, *Prismes : critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986.

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1992.

_____, *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002

ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.

ASKÉNAZI, Leon, *La parole et l'écrit II. Penser la vie juive aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 2005.

AUGÉ, Marc, *Où est passé l'avenir ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/ PUF, 2008.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

_____, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

_____, *Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

_____, *Pour une philosophie de l'acte*, Paris, Éditions l'âge de l'homme, 2003.

BARRENO, Maria Isabel, *Um Imaginário Europeu*, Lisboa, Caminho, 2000.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

_____, *Le degré zéro de l'écriture*, Edition du Seuil, 1972.

_____, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981.

_____, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil/ IMEC, 2002.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit, 2011.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe. I, Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1993.

BERGERT, Jean (org.), *L'érotisme narcissique. Homosexualité et homoérotisme*, Paris, Dunod, 1999.

BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940.

_____, *Matière et Mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

BERND, Zilá, *Littérature brésilienne et identité nationale*, Paris, L'Hamarttan, 1995.

BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2007.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

_____, *L'Écriture du désastre,* Paris, Gallimard, 1980.

BONNET, Gérard, *Les perversions sexuelles*, Paris, PUF, 1983.

BOSI, Alfredo, *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

_____, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1990.

_____, *Réponses*, Paris, Seuil, 1992.

BRANDÃO, Luis Alberto, *Grafias da Identidade*, Rio de Janeiro/ Belo Horizonte, Lamparina Editora, 2005.

BRIX, Michel, *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Bruxelles, Société des Études Classiques, 1999.

BUBER, Martin, *L'éclipse de Dieu*, Paris, Nouvelle Cité, 1987.

_____, *Je et Tu*, Paris, Aubier, 2012.

BURKE, Peter, *Hibridismo cultural*, São Leopoldo, Editora Unisinos, 2003.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Éditions La Découverte, Paris, 2005, 2006.

_____, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

BROOKS, Peter, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

CALVET, Louis-Jean, *La Sociolinguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien,1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

CHARYN, Jerome, *Dans la tête du frelon. Anthologie de la littérature juive américaine*, Paris, Mercure de France, 2006.

CHIANTARETTO, Jean-François (org.), *L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, Paris, Bpi/ Centre Pompidou, 2002, actes du colloque organisé par la Bpi, le 23 et le 24 mars 2001.

CLARK, Kenneth, *Le Nud*, Tome I, Paris, Hachette Littératures, 2008.

COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, PU, 1997.

_____, *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1997.

CROCQ, Louis, *16 leçons sur le trauma*, Paris, Odile Jacob, 2012.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

DANA, Catherine, *Fictions pour mémoire*. *Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

_____, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1*. *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

_____, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

_____, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

_____, *Qu'est-ce que c'est que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 2004.

DOLTO, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Éditions du Seuil, 1984.

_____, *L'Enfant du miroir*, Paris, Payot, 2002.

_____, *Tout est langage,* Paris, Éditions Gallimard, 1994.

DOSSE, François, *Paul Ricœur, Michel de Certeau, L'histoire, entre le dire et le faire*, Paris, Éditions de l'Herne, 2006.

DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

DUBY, Georges et PERROT, Michele, *Histoire des femmes. L'antiquité*, Vol. 1, Paris, Plon, 1990.

_____, *Histoire des femmes. Le XXe siècle*, vol. 5, Paris, Plon, 1992.

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991.

DUFRÉNOIS, Huguette et MIQUEL, Christian, *La Philosophie de l'Exil,* Paris, L'Harmattan, 1996.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

_____, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

ERIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay,* Paris, Flammarion, 2012.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

_____, *Histoire de la sexualité II. L'usage de plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

_____, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

_____, *La pensée du dehors*, Saint Clément de rivière, Éditions Fata Morgana, 1986.

_____, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais,* Paris, Gallimard, 1985.

_____, *Totem et Tabou,* Paris, Gallimard, 1993.

_____, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Éditions Gallimard, 1987.

_____, « Pour introduire le narcissisme », *in Œuvres Complètes*, XII, 1913-1914, Paris, PUF, 2005.

GENETTE, Gérard, *Figures 1*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

_____, *Introduction à l'architexte,* Paris, Seuil, 1979.

_____, *Nouveau discours du récit,* Paris, Éditions du Seuil, 1983.

GIL, José, *O Espaço Interior*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective,* Paris, Albin Michel, 1997.

HALL, Stuart, *Identités et Cultures. Politiques des « cultural studies »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, XYZ éditeur, Montréal, 2005.

HÉRITIER, Françoise, *Masculin/ féminin. 1. La pensée de la différence*, Paris, O. Jacob, 1996.

HUNGRIA, Camila et d'ELIA, Renata, *Os Dentes da Memória. Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia*, São Paulo, Azougue Editorial, 2011.

IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

JABÈS, Edmond, *Le Livre des Questions*, Paris, Gallimard, 1963.

_____, *Je bâtis ma demeure*, Paris, Gallimard, 1975.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale,* Paris, Seuil, 1973.

JOURDE, Pierre, *Littérature et authenticité. Le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2005.

JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Folio, 1991.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

_____, *Le discours en interaction,* Paris, Armand Colin, 2005.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

_____, *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, 2005.

LAUPIES, Frédéric, *La beauté. Premières leçons*, Paris, PUF, 2008.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

LE PELLEC, Yves, *Jack Kerouac. Le verbe vagabond*, Paris, Belin, 1999.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Le Seuil, 1980.

_____, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

LEVINAS, Émmanuel, *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de poche, 2008.

LOPES, Denilson, *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, Rio de Janeiro,

Aeroplano, 2002.

LOURENÇO, Eduardo, *As Mulheres, a Identidade Cultural e a Defesa Nacional*, Lisboa, Edição da Comissão da Condição Feminina, 1989.

_____, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, Casa da Moeda, 1988.

_____, *Mythologie de la Saudade*, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

MACHADO, Álvaro Manuel et PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 2001.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de, *O Sexo do Texto e Outras Leituras*, Lisboa, Editora Caminho, 1995.

MAÏMONIDE, Moïse, *Traité d'Éthique*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MATTIUSSI, Laurent, *Fictions de l'ipséité*, Genève, Libraire Droz, 2002.

MAYER, Hans, *Les marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1994.

MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MOURÃO, Paula, *O Essencial sobre Irene Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa de Moeda, 1985.

_____, *Irene Lisboa – Vida e escrita*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

_____, *Irene Lisboa 1892 – 1958*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Lisboa, 1992.

NASIO, Juan-David, *Mon corps et ses images*, Paris, Éditions Payot et Rivage, 2013.

NEHER, André, *L'exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

_____, *L'identité juive*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir (Fragments posthumes 1881-1882)*, Paris, Gallimard, 1967.

_____, *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1995.

NOLDEN, Thomas et MALINO, Frances, *Voices of the diaspora*. *Jewish Women Writing in Contemporary Europe*, Evaston, Northwestern University Press, 1992.

PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

_____, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2006.

POTTIER, Bernard, *Sémantique générale,* Paris, PUF, 1992.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, Angleterre, Edinburgh Press, 1949.

RICHE, Adrienne, *La contrainte à l'hétérosexualité,* Genève, Éditions Mamamélis, 2010.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Edition du Seuil, 1983.

_____, *Temps et Récit* 2. *La configuration dans le récit de fiction,* Paris, Éditions du Seuil, 1984.

_____, *Temps et récit 3. Le temps raconté,* Paris, Éditions du Seuil, 1985.

_____, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

_____, *La Mémoire, L'histoire et l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, 1998.

SARAIVA, António José et LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2010.

SARTRE, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1968.

SIBONY, Daniel, *Entre-deux : l'origine en partage,* Paris, Seuil, 1991.

STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

_____, *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2008.

VILAIN, Philippe, *L'Autofiction en théorie,* Paris, Les Éditions de la transparence, 2009.

WHITE, Hayden, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.

- **Articles:**

ABENSOUR, Miguel, « L'Utopie, une nécessaire technique du réveil », *in L'Atlas des Utopies*, Paris Le Monde Hors-Série, octobre 2012, p. 8-9.

BALADIER, Charles, « La honte et l'honneur dans les langues d'Europe occidentale », *Sigila. Revue transdiciplinaire franco-portugaise sur le secret. La honte – a vergonha.*, Paris, L'Association Gris-France, nº 14, automne-hiver 2004, p. 19-26.

BERGERET, Jean, « Des ambigüités de la mémoire et de l'histoire », *in* Jean Berget (org.), *L'érotisme narcissique. Homosexualité et homoérotisme*, Paris, Dunod, 1999, p. 11-22.

_____, « Les ambiguïtés d'une notion : l' « homosexualité » », *in* Jean Berget (org.), *L'érotisme narcissique. Homosexualité et homoérotisme*, Paris, Dunod, 1999, p. 6-10.

BHABHA, Homi K. et RUTHERFORD, Jonathan, « Le tiers-espace », *in Multitudes*, Paris, 2006/3, Nº 26, p. 95-107.

BIBIKHINE, Vladimir, « Le mot et l'événement », postface du livre de Mikhaïl Bakhtine, *Pour une philosophie de l'acte,* Paris, Éditions l'âge de l'homme, 2003.

CARREIRA, Maria Helena Araújo, « La recréation de l'oral dans l'écrit. *Ora Esguardae* de Olga Gonçalves », *in Semântica e Discurso – Estudos de Linguística Portuguesa e Comparativa (Português/Francês),* Porto, Porto Editora, 2001, p. 220-228.

CARLISE, Chuck, « The Beat Movement », préface à *The Oxford of American Literature*, v. 1, Angleterre, Oxford University Press, 2004.

COLLOT, Michel, « La syntaxe nominal dans la poésie française », *in Ellipses, Blancs, Silences*, Actes du Colloque du CICADA, PAU, Publications de l'Université de Pau, 1992, p. 105-114.

DOWNS, Laura Lee, « Les *gender studies* américaines », *in* Margaret Maruani (org.), *Femmes, genre et sociétés*, Paris, La Découverte, 2005, p. 356-362.

DUBOIS, Claude-Gilbert, « La Hache et L'Alambic, deux principes de fonctionnement de l'ellipse. Entre l'« Ordre Flamboyant », et « l'Âge Baroque » (1480-1640) », *Ellipses, Blancs, Silences*, *in* Bertrand Rouge (org.), Actes du Colloque du CICADA, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1992, p. 23-30.

DUMAS, Catherine, « A Propósito do Sujeito Feminino em Literatura Contemporânea. *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. *A Paixão segundo Constança H.* de Maria Teresa Horta. *Sob o Olhar de Medeia* de Fiana Hasse Pais Brandão.», *in Passages de Paris*, nº 1, Paris, 2005, p. 102-115.

FERREIRA, Vergílio, « No limiar de um Mundo, Raul Brandão », *in O Tempo e o Modo*, Lisboa, nº 54/55, nov./déc. 1967, p. 701-729.

FŒSSEL, Michaël, « « Faire monde » : une métaphore pour la modernité ? » in Michaël Fœssel, Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo (org.), *Faire Monde. Essais phénoménologiques*, Paris, Mimesis, 2011, p. 13-24.

FORAY, Philippe, « Théâtre et cinéma selon Sartre : esthétique de la liberté et esthétique du déterminisme », *in Littérature et cinéma. Écrire l'Image*, Saint Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 77-80.

FORSTER, Ricardo, « La barbarie de la lengua y el judaísmo como memoria : Paul Celan », *in* Lyslei Nascimento et Julio Jeha (org.), *Estudos Judaicos: Shoá, o mal e crime*, São Paulo, Humanitas, 2012, p. 227-258.

KRISTEVA, Julie, « Une poétique ruinée », préface à *La Poétique de Dostoïevski* de Mikhaïl Bakhtine, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

LEWIS, Reina, « Le féminisme dans/et le postcolonialisme », *in Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 301-330.

LOPES, Denilson, « Uma história brasileira », *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 121-164.

MAMMI, Lorenzo, « Deus Cantor », *in* Adauto Novaes. (Org.), *Artepensamento*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 43-58.

MARQUES, Karina Carvalho de Matos Marques, « Imigração Portuguesa na França e Dupla Pertença Cultural: A Força da Palavra Paterna como Interdição da Cultura de Origem no Romance *Poulailler* de Carlos Batista », in *Letrônica*, v. 5, février 2012, p. 50-52.

MOHRT, Michel, préface de *Sur la route* de Jack Kerouac, Paris, Gallimard, 1960, p. 8-10.

MOURÃO, Paula, préface de Irene Lisboa, *Esta Cidade!*, Lisboa, Editorial Presença, 1995, p. 7-10.

NAZARIO, Luiz, « Narrativas Pioneiras do Holocausto no Cinema », *in* Lyslei Nascimento et Julio Jeha (org.), *Estudos Judaicos: Shoá, o Mal e Crime*, São Paulo, Humanitas, 2012, p. 105-133.

NORA, Pierre, « La mémoire collective », *in* Roger CHARTIER, Jacques LE GOFF et Jacques REVEL, *La nouvelle histoire*, Paris, Retz – CPEL, 1978, p. 398-341.

NOTA, Michelle, « Giuseppe Ungaretti : d'une poétique de l'exil comme poétique de la trace », *in Littératures des Immigrations 2 : Exils croisés*, BONN, Charles (dir.), L'Harmattan, 1995, p. 161-176.

NOUSS, Alexis, « Juive et pornographique : Else Lasker-Schüler », *in Femmes et Exils*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, p. 255-264.

PACHET, Pierre, « La honte, la rougeur », *Sigila. Revue transdiciplinaire franco-portugaise sur le secret*. *La honte – a vergonha.*, Paris, L'Association Gris-France, n°

14, automne-hiver 2004, p. 9-13.

PELLEGRINI, Tânia, « Narrativa Verbal e Narrativa Visual: Possíveis Aproximações », *in Literatura, Cinema e Televisão*, São Paulo, Editora Senac São Paulo et Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-36.

PEREIRA, Victor Hugo Adler, « Corpos Mutantes, Olhos Estrangeiros", *Terras e Gentes – VII Congresso Abralic*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 25 à 28/7/ 2000.

PROUTEAU, Anne, « Le Premier Homme d'Albert Camus », *Mémoires, traces, récits. Le passé revisité,* Vol. 1, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 125-138.

REGNIER, Thomas, « De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale », *in L*es écritures *du MOI de l'autobiographie à l'autofiction, Magazine Littéraire*, Paris, n° 409, mai 2002, p. 64-65.

RIAUDEL, Michel, « Lire Clarice », *in Europe. Revue littéraire mensuelle*, Paris, n° 1003-1004, nov.-déc. 2012, p. 119-122.

SAGARRA, Catalina, « La femme et la déportation : des indices romanesques sempruniens à la réalité des crimes de guerre », *in La parole mémorielle des femmes*, HOTTE, Lucie et CARDINAL, Linda (dir.), Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2002, p. 33-47.

SEDAT, Jacques, « L'apport de Françoise Dolto à la théorie de la sexualité féminine sur les plans clinique, théorique et politique de la psychanalyse », *in* Sophie de Mijolla-Mellor (dir.), *Les femmes dans l'histoire de la psychanalyse*, Paris, L'Esprit du temps, 1999, p. 87-94.

STANISOR, Mihaela-Genţiana, « Quelques tentatives scripturales de remplir le vide », *Alkemie.Revue semestrielle de littérature et philosophie. Le Vide*, Sibiu, Société des Jeunes Universitaires de Roumanie, n° 5, juin 2010, p. 5-9.

TOTTEN, Samuel, « Littérature de la Shoah », *Le livre noir de l'humanité. Encyclopédie mondiale des génocides*, Toulouse, Éditions Privat, 2001, p. 369-371.

VALLEJO-GOMEZ, Nelson, « La pensée complexe : Antidote pour les pensées uniques. Entretien avec Edgar Morin », *Synergies Monde*, n° 4, 2008, p. 249-262.

- **Netographie**

BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », publié pour la 1ère fois en juillet 1855 dans *Le Portefeuille*, Paris, Éditions Sillage http://editions.sillage.free.fr (consulté le 6 juillet 2014).

COLLOT, Michel, « Faire corps avec le paysage », *Actes Sémiotiques. Paysages & valeurs : de la représentation à la simulation*, Université de Limoges, nov. 2005, http://epublications.unilim.fr/revues/as/3464 (consulté le 10 juin 2014).

V. Histoire et sociologie

- **Ouvrages :**

ENDERS, Armelle, *Nouvelle Histoire du Brésil*, Paris, Chandeigne, 2008.

FERRO, António, *Entrevista de António Ferro a Salazar*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, 2003.

FREYRE, Gilberto, *Casa Grande e Senzala*, Rio de Janeiro, José Olympo, 19e éd., 1978.

FRY, Peter, *Para Inglês Ver,* Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.

GIL, José, *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2004.

GRIMBERG, Keila (org.), *Os Judeus no Brasil. Inquisição, Imigração e Identidade,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

LESSER, Jeffrey, *A Negociação da Identidade Nacional. Imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*, São Paulo, Fundação da Editora da Unesp (FEU), 2000.

MANTEGA, Guido, *Sexo e Poder*, São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

MARTINS, Jorge, *Breve História dos Judeus em Portugal*, Lisboa, Nova Veja, 2010.

MUNANGA, Kabengele, *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra*, Belo Horizonte, Autêntica, 2008.

ORTIZ, Renato, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo, Editora Brasiliense, 2012.

PERLONGHER, Néstor, *O Negócio do Michê. A Prostituição Viril em São Paulo*, São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2008.

PIMENTEL, Irene Flunser, *História das Organizações Femininas do Estado Novo*, Lisboa,Temas e Debates, 2001.

_____, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial. Em fuga de Hitler e do Holocausto, Lisboa,* A Esfera dos Livros, 2006.

PIMENTEL, Irene Flunser et NINHOS, Cláudia, *Salazar, Portugal e o Holocausto*,

Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2013.

REIS, Eneida de Almeida dos, *Mulato: Negro-não-Negro e/ou Branco-não-Branco*, São Paulo, Editora Altana, 2002.

SALAZAR, António de Oliveira, *Comment on relève un État*, Paris, Flammarion, 1937.

_____, *Salazar. Antologia*: *discursos, notas, relatórios, teses, artigos e entrevistas*, Lisboa, Editorial Vanguarda, 1955.

SORJ, Bila (org.), *Identidades Judaicas no Brasil Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1997.

STEPHANOU, Alexandre Ayub, *A Censura do Regime Militar e a Militarização das Artes*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.

VIEIRA, Nelson H., *Brasil e Portugal, a Imagem Recíproca: o Mito e a Realidade na Tradição Literária*, Lisboa, Ministério da Educação ICALP, 1991.

- **Articles:**

BOCK, Gisela, « Le Nazisme. Politiques sexuées et vies des femmes en Allemagne », *in* Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes. Le XXe siècle*, vol. 5, Paris, Plon, 1992, p. 144-167.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci, « Imigrantes e Refugiados Judeus em Tempos Sombrios : Brasil, 1933-1948 », *in* Keila Grinberg (org.), *Inquisição, Imigração e Identidade. Os Judeus no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, p. 337-374.

FASSIN, Éric, « Politiques de l'histoire : Gay New York et l'historiographie homosexuelle aux États-Unis », *Actes de la recherche en Sciences Sociales. Homosexualités*, Paris, Seuil, n° 215, décembre 1998, p.3-8.

GRIN, Monica, « Modernidade, Identidade e Suicídio: o « Judeu » Stefan Zweig e o « Mulato » Eduardo de Oliveira e Oliveira », *in* Keila Grinberg (org.), *Experiência Cultural Judaica no Brasil: Recepção, Inclusão e Ambivalência*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2004, p. 220-221.

HERMANN, Jacqueline, « *As Metamorfoses da Espera: Messianismo Judaico, Cristãos Novos e Sebastianismo no Brasil Colonial* », *in* Keila Grimberg (org.), *Os Judeus no Brasil. Inquisição, Imigração e Identidade,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, p. 87-111.

JABÈS, Edmond, « Judaïsme et écriture », *Écrit du temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 5-16.

MAIO, Marcos Chor et CALAÇA, Carlos Eduardo, « Um Balanço da Bibliografia sobre o Anti-Semitismo no Brasil », *in* Keila Grinberg (org.), *Inquisição, Imigração e Identidade. Os Judeus no Brasil,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, p. 425-469.

MENEZES, Filipe Ribeiro de, « Salazar e o Poder », *in Visão História*, nº 19, février 2013, p. 53.

NINHOS, Cláudia, « A Alemanha Nacional-Socialista », *in* Irene Flunser Pimentel et Cláudia Ninhos, *Salazar, Portugal e o Holocausto*, Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2013, p. 27-74.

OBADIA, Lionel, « Les *joubous,* juifs-bouddhistes, « un judaïsme métissé » ? », *Ethnologie française. Des mondes juifs contemporains*, XLIII, 2013/4 - octobre, Paris, Presses Universitaires de France, p. 661-669.

REIMÃO, Sandra, « Fases do Ciclo Militar e censura a livros – Brasil, 1964-1978 », *in Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, nº 28, 2005, Rio de Janeiro. Anais... São Paulo, Intercom, 2005. CD-ROM.

RIBEIRO, Miguel Angelo Campos et MATTOS, Rogério Botelho de, « Territórios da Prostituição nos Espaços públicos da Área Central do Rio de Janeiro », in *Revista Território*, nº 1, 1996, p. 59-75.

SANTOS, Boaventura de Sousa, « Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira », *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 38, Coimbra, Centro de Estudos Sociais, décembre 1993, p. 11-37.

SORJ, Bernardo, Bernardo Sorj, « Sociabilidade Brasileira e Identidade Judaica », *in* Bila Sorj (org.), *Identidades Judaicas no Brasil Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1997, p. 9-31.

TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza « Imigrantes e Refugiados Judeus em Tempos Sombrios: Brasil, 1933-1948 », *in* Keila Grinberg (org.), *Inquisição, Imigração e Identidade. Os Judeus no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, p. 335-374.

VI. Ouvrages de création littéraire et artistique

ALENCAR, José de, *O Guarani*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1966.

ANDRADE, Oswald, *Poesias reunidas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, [s.d.].

ASSIS, Joaquim Maria Machado, « Viver! », *in Várias Histórias*, Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1955.

BANDEIRA, Manuel, *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.

BLAUFUKS, Daniel, *Sob Céus Estranhos. Uma história de exílio.*, Lisboa, Tinta da China, 2007.

CAMÕES, Luís de, *Obras Completas. Volume I: Redondilhas e Sonetos, Lisboa*, Sá da Costa, 1946.

CAMUS, Albert, *Le premier homme*, Paris, Gallimard, 2008.

ESCRICH, Henrique Perez, *O Martyr do Golgotha*, Porto, Companhia Portuguesa Editora, s/d.

KEROUAC, Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960.

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Turin, Giulio Einaudi éditeur, 1976.

LISBOA, Irene, Irene Lisboa, « Adelina etc. – I », « Adelina etc. – II », « Adelina etc. – III », *Esta Cidade!*, Lisboa, Editorial, Presença, 1995, p. 17-50, 122-160 et 227-252.

MORICONI, Ítalo, *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2000.

ONO, Massao (org.), *Antologia dos Novíssimos*, São Paulo, Massao Ono, 1961.

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975.

PEREZ, Renard, *Antologia Escolar de Escritores Brasileiros de Hoje*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d.

PIVA, Roberto, *Paranoia*, São Paulo, Editora Massao Ohno, 1963.

PLATON, *Œuvres complètes*, *La République*. *I-III*, tome VI, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1932.

_____, Théétète, Paris, Flammarion, 1967.

PLOTIN, *Ennéades*, I, VI, 5, Paris, Société d'Éditions « Les belles lettres », 1924.

_____, *Traités*, I, 1, Paris, Flammarion, 2002.

REDOL, Alves, *O Cavalo espantado*, Lisboa, Portugália, 1960.

REMARQUE, Erich Maria, *La Nuit de Lisbonne*, Paris, Le Livre de Poche, 2013.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, « Lettre à un otage », *in Œuvres*, Paris, Gallimard,

1959, p. 389-405.

SEGHERS, Anna, *Antologia do Conto Moderno. Ana Seghers*, Coimbra, Atlântida Editora, 1975.

TORGA, Miguel, «Vicente», *Bichos*, Coimbra, Édition de l'auteur, 1970, 7e éd, p. 127-134.

WOOLF, Virginia, *Mrs. Dolloway*, Porto Alegre, L&PM Editores, 2012.

ZWEIG, Stefan, *Le Brésil, terre d'avenir*, Paris, Éditions de l'Aube, 1998.

VII. Dictionnaires et encyclopédies

- **Ouvrages**

Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Gulbenkian, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, vol. II, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2001.

BOUSSINOT, Roger, *L'Encyclopédie du cinéma. J-Z.*, Paris, Bordas, 1995.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A. et Éditions Jupiter, 1982.

DUBOIS, Jean, GIACOMO, Mathée, GUESPIN, Louis, MARCELLESI, Christine, MARCELLESI, Jean-Baptiste, MÉVEL, Jean-Pierre, *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas/ VUEF, 2002.

Diccionario de la lengua española. Real academia española, Madrid, Editorial Espa Calpe, 1998.

Dictionnaire des genres et notions littéraires. Encyclopædia universalis, Paris, Albin Michel, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

LÉVY, Jacques et LUSSAULT, Michel (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Éditions Belin, 2013.

NEWMAN, Jacob et SIVAN, Gabriel, *Le Judaïsme de A à Z illustré. Lexique des termes et notions de la vie juive*, Paris, Bliblieurope, 2000.

RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand

Colin, 2003.

The Oxford English Dictionary XII, Oxford, Oxford University Press, 1989.

VAILLANT, Alain (dir.), *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

WIGODER, Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, Paris, Cerf/ Robert Laffont, 1996.

- **Netographie**

Dictionnaire Houaiss online: http://houaiss.uol.com.br

Le Trésor de La Langue Française informatisé : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm.

Index onomastique

A

Abensour, Miguel, 83, 573
Adler Pereira, Victor Hugo, 393, 547
Agamben, Giorgio, 34, 145, 152, 170, 171, 172, 197, 339, 524
Agapejev de Andrade, Leo, 9, 50, 51
Allegro de Magalhães, Isabel, 34, 334
Almeida, Sérgio, 127, 446, 447, 485, 527, 549, 561, 567, X
Amado, Jorge, 517, X
Anderson, Benedict, 36, 177, 181, 233, 358, 474, 491
Appel, Carlos Jorge, 98
Aquino Corrêa, Alamir, 33, 107, 205, 228
Araújo Carreira, Maria Helena , 100
Askénazi, Léon, 11, 12, 34, 40, 41, 44, 78, 125, 136
Assis Brasil, Francisco de, 23, 506, 507
Augé, Marc, 10, 34
Austin, John Langshaw, 28, 140

B

Bachelard, Gaston, 160, 162, 164, 359, 360, 376, 486
Bakhtine, Mikhaïl, 36, 41, 55, 58, 136, 138, 139, 165, 191, 192, 206, 220, 223, 224, 313, 431, 573, 574
Baladier, Charles, 269, 480
Barthes, Roland, 7, 36, 96, 111, 113, 117, 118, 121, 195, 203, 204, 263, 536
Bataille, Georges, 34, 53, 119, 120, 267, 283, 285
Barreno, Maria Isabel, 476, 477
Baudelaire, Charles, 52, 142
Beauvoir, Simone de, 34, 252, 286, 289, 293, 294, 342, 345, 347, 348, 349, 350, 394
Bergeret, Jean, 270, 275
Bergson, Henri, 34, 51, 88, 98, 128, 569
Bernd, Zilá, 404
Bessa-Luís, Augustina, 124, 125
Bhabha, Homi, 36, 66, 344, 357, 407, 456, 482, 483, 497, 569, 573
Bibikhine, Vladimir, 55
Bicelli, Roberto, 110, 259, 571
Blanchot, Maurice, 36, 46, 85, 116, 203, 231, 263
Bock, Gisela, 316, 526
Bonfim, Manuel, 495
Bosi, Alfredo, 109, 246, 255, 267
Boussinot, Roger, 576
Brix, Michel, 570
Brooks, Peter, 100, 272, 277
Buber, Martin, 22, 34, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 51, 55, 57, 71, 72, 122, 125, 127, 162, 183, 199, 557
Butler, Judith, 29, 34, 253, 254, 255, 264, 265, 278, 280, 301, 302, 304, 311, 312, 321, 332, 333, 336, 349, 350, 365, 395, 433, 434

C

Calvet, Louis-Jean, 507
Camus, Albert, 183, 574
Carvalho de Matos Marques, Karina, 78
Celan, Paul, 318, 472, 563
Charyn, Jerome, 199, 200
Chaves Coelho, Elizabeth, 66
Chiantaretto, Jean-François, 7, 9, 36, 130, 153
Collot, Michel, 36, 54, 104, 172, 173, 174, 176, 361
Crocq, Louis, 295, 565

D

Dällenbach, Lucien, 36, 120, 135, 155
Dana, Catherine, 25, 26, 233
Delbo, Charlotte, 318
Deleuze, Gilles, 36, 93, 97, 98, 99, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 142, 147, 152, 172, 173, 175, 198, 264, 280, 299, 302, 354, 434, 435, 537
Derrida, Jacques, 120, 227
Dessuant, Pierre, 382
Didier, Béatrice, 34, 333, 334, 359
Dionísio, Mário, 17, 171, 336, 353, 506, 507, 508, 518, 549, XVIII, XXI
Dolto, Françoise, 34, 351, 352, 356, 364, 370, 371, 373, 540
Doubrovsky, Serge, 9, 36, 305, 313, 570
Ducrot, Oswald, 207, 209, 214
Dufrénois, Huguette, 62, 348, 386
Dumas, Catherine, 95

E

Eliade, Mircea, 34, 67, 85, 86, 91, 134, 143, 144, 145, 154, 157, 158, 159, 168, 169, 177, 290, 377

F

Fink, Ida, 318
Flunser Pimentel, Irene, 35, 133, 319, 320, 321, 326, 331, 338, 339, 341, 342, 458, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 471, 478, 481, 483, 568
Fœssel, Michaël, 113, 574
Fonseca, Manuel da, 18
Fonseca, Rubem, 260
Foray, Philippe, 106, 574
Forster, Ricardo, 318, 472
Foucault, Michel, 34, 204, 205, 228, 253, 270, 271, 276, 297, 340, 346, 347, 565
Franceschi, Antonio Fernando de, 110
Frank, Anne, 18, 318, 336, 556
Freud, Sigmund, 10, 34, 36, 77, 117, 156, 157, 268, 272, 275, 281, 295, 297, 298, 299, 301, 345, 347, 381, 382, 383, 525
Fry, Peter, 35, 274, 275

G

Genette, Gérard, 9, 36, 166, 167, 181, 186, 245, 305
Gil, José, 112, 173, 194, 500
Gomes, José António, 19
Guattari, Félix, 36, 93, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 142, 147, 152, 198, 264, 280, 299, 302, 353, 354, 434, 435
Guinsburg, Jacob, 22, 23

H

Halbwachs, Maurice, 11, 34, 89, 128, 129, 139, 160, 185, 190, 239, 321
Hall, Stuart, 12, 13, 14, 15, 36, 78, 108, 162, 200, 290, 571
Harel, Simon, 13, 303, 473
Héritier, Françoise, 478

I

Igel, Regina, 64, 418, 419
Irigaray, Luce, 349, 350

J

Jabès, Edmond, 5, 34, 41, 68, 198, 226, 227, 230, 237
Jardim, Reynaldo, 105
Jeha, Julio, 317, 318, 472, 563, 564
Jouve, Vincent, 308, 309
Jung, Carl Gustav, 34, 288, 294

K

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 210, 214, 215, 216, 218, 508, 509, 510, 511
Kerouac, Jack, 109, 113, 121, 500, 571, 574
Kirschbaum, Saul, 13, 21, 33, 50, 76, 77, 100, 107, 205, 228, 235, 279, 296, 429, 557, 558, 559
Klidzio, Natalia, 558
Klüger, Ruth, 318
Kohl Bines, Rosana, 9, 22, 23, 24, 25, 33, 43, 80, 203, 228, 231, 241, 252, 254, 259, 260, 263, 268, 300, 437, 514, 519, 546, 553, 557
Kristeva, Julia, 313

L

Lacan, Jacques, 34, 77, 288, 344, 352, 356, 367, 368, 369, 371, 540
Lamas, Maria, 2, 320, II, XIII
Langfus, Anna, 318
Laupies, Frédéric, 381, 387, 389, 391, 566
Le Goff, Jacques, 11, 404
Le Pellec, Yves, 109
Lee Downs, Laura, 322
Lejeune, Philippe, 8, 36, 81, 130, 166, 216, 312, 313, 362
Lemos, Tite, 50, 235, 236, 261
Lesser, Jeffrey, 35, 413
Levinas, Emmanuel, 34, 39, 57, 193, 251, 374
Lima, Jorge de, 110
Lins do Rego, José, p; 517
Lisboa, Irene, 327, 328, 329, 335, 572, 574, 576
Lispector, Clarice, 95, 96, 117, 118, 200, 227, 548, 559, 573
Listopad, Jorge 548,549
Lopes, Denílson, 547, 548, 565, 566, 567
Lopes, Óscar, 18, 204, 350, 351, X
Loureiro, José, 260
Lourenço, Eduardo, 35, 222, 362, 454, 455, 475, 478, 481, 492, 494
Lúcia Helena, 97, 98

M

Machado, Aníbal, 517
Machado de Assis, Joaquim Maria, 249, 303, 309, 401, 505
Machado, Álvaro, 26, 36
Maingueneau, Dominique, 13, 14, 36, 84, 102, 114, 130, 132, 167, 263
Malino, Frances, 200, 201, 315, 316
Mammi, Lorenzo, 68, 69
Mantega, Guido, 35, 262, 263, 525
Marques, Ana Isabel, 17, 19, 33, 35, 131, 148, 151, 167, 170, 174, 188, 192, 319, 353, 465, 469, 470, 475, 485, 486, 548, 549, XII
Marques, Isabelle Simões, 548
Marques, Oswaldino, 23, 75
Mayer, Hans, 35, 72, 73, 251, 252, 287
Mazurek, Jerzy, 21, 33
Mendes, Ana Paula, 473, I
Mendes, Murilo, 110
Merleau-Ponty, 112, 113
Mesnard, Philippe, 572
Miquel, Christian, 62, 348, 386
Moisés, Massaud, 110
Moreira da Costa, Flávio, 23, 199, 407, 420
Morin, Edgar, 34, 39, 183, 496, 575
Mourão, Paula, 327, 328
Munanga, Kabengele, 35, 444, 451

N

Nascimento, Lyslei, 10, 317, 318, 472, 563, 564
Nazario, Luiz, 564
Neher, André, 15, 34, 39, 42, 43, 44, 45, 106, 124, 125, 535, 536
Newman, Jacob, 73
Ninhos, Cláudia, 35, 133, 463, 568
Nolden, Thomas, 200, 201, 315, 316
Nora, Pierre, 10, 11, 34
Nouss, Alexis, 316

O

Oliveira Santos, 3, 20, 33, 127, 170, 213
Ortiz, Renato, 35, 411, 412, 419, 420, 495, 496

P

Pacheco, Helder, 484
Pachet, Pierre, 90

Pageaux, Daniel-Henri, 26, 36
Pellegrini, Tânia, 101, 171
Perrot, Michelle, 34, 131, 190, 191, 316, 317, 324, 325, 338, 477, 478, 486, 487, 526, 566
Pessoa, Fernando, 110
Piva, Roberto, 110, 122, 123, 258, 259, 260, 547, 571
Pottier, Bernard, 217
Poulet, Georges, 36, 169, 170, 177
Prouteau, Anne, 183

R

Ramos, Graciliano, 517, X
Redol, Alves, 548, X
Régio, José, X
Regnier, Thomas, 313
Remarque, Erich Maria, 336, 549, XIX
Riaudel, Michel, 117
Ribeiro, Aquilino, X
Ricalens-Pourchot, Nicole, 226, 235, 236, 577
Riche, Adrienne, 34, 321, 322, 329, 337, 343, 360, 388, 527
Ricœur, Paul, 7, 8, 36, 53, 54, 74, 75, 154, 163, 180, 181, 182, 184, 190, 403, 425, 570
Robbe-Grillet, Alain, 96, 111, 113
Robrieux, Jean-Jacques, 215
Rosenfarb, Chava, 318
Roth, Philip, 199, 549

S

Sachs, Nelly, 318
Sagarra, Catalina, 316
Salazar, 126, 133, 151, 194, 325, 326, 330, 332, 341, 347, 413, 460, 461, 462, 463, 467, 475, 480, 489, 490, 514, 515, 526, 529, 543, 563, 568, I
Salem Levy, Tatiana, 33, 100
Saraiva, António José, 204
Saussure, Ferdinand de, 202, 207, 210, 214
Scliar, Moacyr, 199, 200, 548, 559
Seffrin, André, 3, 12, 410, 411
Seghers, Anna, 18, 147, 318, 335, 336, 549, 556, 576
Sibony, Daniel, 36, 79, 84, 136
Singer, Isaac, 199, 200
Sivan, Gabriel, 73, 577
Sorj, Bernardo, 35, 56, 78, 217, 407, 413, 414, 564
Stănişor, Mihaela-Genţiana, 85, 86, 575
Steinmetz, Jean-Luc, 306, 307, 313, 572
Stern, Anne-Lise, 318

T

Teixeira, Ramiro, 201, 474, 560, 562
Todorov, Tzvetan, 57, 306, 307
Tonus, José Leonardo, 10, 9, 21, 22, 23, 25, 33, 43, 62, 67, 80, 83, 111, 228, 231, 241, 252, 254, 259, 260, 261, 263, 268, 269, 300, 419, 420, 437, 514, 546, 553, 557
Trevisan, Dalton, 260
Tucci Carneiro, Maria Luiza, 35, 411, 412, 413, 564

V

Vargas, Getúlio 31, 411, 413, 415, 542
Vasconcelos, Taborda de, 19, 20, 24
Venceslau dos Santos, Francisco, 9, 22, 23, 33, 50, 75, 80, 98, 105, 199, 228, 229, 236, 259, 260, 261, 504, 545, 548, 557, 558, 559
Vieira dos Santos, Nelson, 33, 114, 200, 205, 260, 262, 408, 421, 430, 431, 432, 495, 514, 517, 519, 520, 548, 553, 559
Vilain, Philippe, 313
Villaça, Antônio Carlos, 79, 80, 86

W

Waldman, Berta, 10, 14, 33, 35, 39, 108, 116, 117, 227, 302, 303, 369, 414, 548
Wat, Pierre, 499, 500
White, Hayden, 36, 403, 404
Willer, Claudio, 110, 258, 259, 571
Woolf, Virginia, 75, 86, 359, 576

Index thématique et conceptuel

A

absence, 13, 41, 46, 47, 49, 50, 56, 57, 60, 85, 90, 91, 137, 226, 227, 228, 229, 233, 236, 237, 307, 327, 361, 389, 423, 427, 538
acte de parole, 28, 207, 209, 242, 498
acte illocutoire, 211, 213
acte perlocutoire, 213
affectivité, 356, 361, 365, 366, 389, 420, 542
Ahasverus, 3, 22, 25, 29, 37, 46, 221, 249, 255, 257, 265, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 397, 401, 515, 516, 518, 536, 539, 540, 553
Allemagne, 16, 18, 20, 27, 130, 147, 149, 150, 154, 157, 166, 182, 184, 186, 189, 192, 193, 194, 223, 302, 315, 316, 318, 335, 340, 344, 358, 361, 413, 459, 463, 464, 466, 470, 474, 478, 486, 489, 491, 506, 520, 526, 527, 549, 555, 566, I, V, VI, VII, VIII, IX, XI
Allemand, 218, 345, 477, 478
alliance, 27, 33, 61, 85, 90, 127, 128, 146, 227, 497, 519, 527, 531, 537, 544
anima, 288, 293, 294, 397, 539
archigenre, 305
architexture, 305
art, 36, 83, 93, 107, 113, 122, 128, 133, 146, 171, 172, 288, 390
assimilation, 27, 77, 211, 243, 404, 407, 419, 514, 519, 520, 528
Auschwitz, 41, 42, 48, 81, 143, 144, 145, 156, 170, 171, 185, 186, 196, 233, 251, 317, 318, 324, 562, 563
austinien, 28, 207, 245
autobiographie, 8, 9, 36, 130, 166, 257, 313, 575
autofiction, 9, 36, 304, 305, 307, 312, 313, 575

B

barque de Caron, 140
bateau, 104, 105, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 238
beat, 109, 122, 258
beatman, 121, 500
beatnik, 109, 111, 113, 547
beauté, 31, 180, 336, 351, 365, 366, 377, 380, 381, 382, 387, 388, 389, 390, 391, 396, 398, 448, 499, 500, 501, 541, 566
blanchiment, 412, 413, 415, 425, 444, 445, 451, 528, 542
Brasília, 21, 22, 100, 273, 274, 435, 443, 503, 546, 556, 557, 558, 559
Brésil, 4, 10, 13, 15, 20, 21, 25, 31, 32, 33, 35, 51, 55, 60, 70, 83, 85, 87, 92, 102, 109, 114, 200, 216, 245, 255, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 274, 303, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 429, 432, 441,443, 444, 445, 446, 490, 495, 496, 497, 498, 501, 502, 503, 504, 505, 512, 513, 514, 515, 516, 518, 527, 528, 530, 535, 542, 544, 547, 549, 562, 567, 576, IV
brésilien, 8, 21, 23, 24, 25, 26, 40, 57, 61, 70, 78, 83, 84, 92, 100, 104, 108, 114, 124, 172, 198, 199, 212, 217, 219, 228, 246, 261, 264, 265, 266, 267, 281, 282, 284, 287, 290, 294, 303, 308, 309, 366, 369, 392, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 415, 416, 422,425, 429, 445, 446, 450, 451, 490, 495, 498, 501, 504, 505, 511, 514, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 525, 527, 528, 535, 537, 538, 540, 542, 544, 547, 548, 549
bus, 94, 437, 439, 440

C

censure, 258, 259, 263, 288, 329
chambre, 57, 58, 60, 153, 210, 316, 346, 360, 427
chant, 68, 69, 72, 155, 168, 227, 448
chronotope, 58, 74, 92, 136, 149, 150, 240, 332, 359
cinéma, 19, 97, 98, 99, 101, 105, 106, 107, 172, 289, 317, 428, 574, 576
coin, 100, 408, 485, VIII
communauté imaginée, 36, 176, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 189, 233, 358
communication, 28, 41, 49, 51, 65, 71, 75, 93, 127, 132, 139, 143, 165, 168, 201, 214, 218, 224, 226, 283, 300, 354, 512, 540, 541
confession, 269, 271
conscience-caméra, 97, 172, 173, 176
continuum lesbien, 34, 321, 329, 335, 343, 360, 375, 388, 398, 527
corps, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 47, 52, 56, 59, 60, 62, 64, 66, 74, 76, 78, 83, 85, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 107, 112, 114, 115, 119, 122, 138, 141, 151, 152, 154, 160, 164, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 202, 243, 244, 253, 254, 257, 263, 264, 271, 272, 273, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 288, 295, 299, 301, 302, 304, 312, 316, 321, 323, 329, 335, 337, 339, 340, 342, 347, 348, 349, 354, 357, 358, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 393, 396, 397, 398, 403, 406, 449, 486, 499, 501, 502, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 564, 565, 566, 575
corps morcelé, 365, 368, 540
corps sans organe, 264
cortiço, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 90, 99, 101, 102
courant de pensée, 139, 239, 321
cri, 5, 40, 49, 61, 68, 69, 72, 142, 206, 301

D

délire docile, 35, 454, 455, 476, 495, 529
démocratie, 418, 449, 496
désidentité, 27, 30, 33, 48, 107, 108, 118, 121, 122, 123, 195, 203, 243, 256, 265, 286, 304, 312, 397, 536, 539
déterritorialisation, 36, 108, 113, 114, 122
devenir animal, 353, 354
devenir enfant, 299
devenir paysage, 112, 500
devoir de mémoire, 11, 12, 137, 169, 211
dialogisme, 28, 36, 93, 136, 139, 143, 204, 220, 235, 236,

242, 431, 538
dialogue, 8, 26, 36, 42, 46, 49, 50, 53, 65, 67, 71, 76, 86, 102, 127, 138, 140, 161, 170, 219, 226, 232, 235, 239, 241, 267, 277, 280, 303, 352, 356, 405, 431, 496, 540
dictature, 4, 50, 147, 255, 258, 260, 319, 414, 426, 429, 443, 453, 456, 489, 544, 547, 548
Dieu, 26, 27, 34, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 59, 61, 72, 73, 82, 84, 85, 87, 89, 90, 120, 127, 133, 135, 141, 142, 162, 169, 198, 206, 226, 227, 228, 229, 231, 236, 240, 243, 291, 325, 427, 428, 462, 500, 536, 537, 562
dimension, 15, 26, 28, 35, 44, 45, 47, 56, 59, 61, 64, 79, 116, 118, 124, 135, 151, 152, 177, 178, 199, 220, 227, 236, 244, 245, 280, 405, 407, 408, 412, 422, 429, 453, 456, 459, 462, 463, 482, 487, 491, 499, 500, 503, 514, 518, 526, 527, 530, 535, 536, 543
discours direct, 96, 138, 190, 231, 234, 327, 371, 429, 478, 508, 509
discours indirect, 9, 53, 55, 57, 62, 68, 85, 86, 89, 92, 99, 101, 102, 104, 150, 234, 235, 279, 296, 362, 416, 429, 477, 523

E

écart, 57, 118, 167, 169, 170, 177, 178, 215, 217, 225, 226, 230, 238, 242, 245, 355, 408, 476, 509, 520, 522, 523, 526, 527, 544, 559
éclipse, 27, 34, 42, 46, 49, 127, 133, 162, 227, 229, 537, 562
écriture, 1, 4, 7, 8, 13, 16, 19, 22, 23, 24, 26, 30, 33, 34, 41, 44, 68, 113, 116, 117, 118, 121, 127, 130, 155, 171, 174, 182, 195, 198, 201, 203, 204, 219, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 235, 237, 238, 246, 261, 267, 281, 283, 303, 317, 333, 334, 359, 403, 421, 429, 430, 433, 437, 457, 466, 473, 497, 500, 505, 506, 517, 519, 527, 529, 535, 536, 537, 541, 544, 547, 548, 549, 563, 569, 570, 571, II, IV, IX
écriture féminine, 333, 334, 359
écriture migrante, 13, 303
écriture personnelle, 4, 7
ellipse, 54, 55, 116, 203, 278, 283, 573
embrayeur, 130, 164
enfance, 16, 18, 25, 29, 30, 62, 63, 64, 130, 133, 141, 147, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 174, 175, 180, 182, 232, 233, 238, 294, 299, 302, 323, 349, 350, 352, 358, 366, 371, 384, 416, 469, 514, 576, III, V
enfant, 29, 63, 65, 66, 67, 78, 135, 154, 175, 184, 265, 288, 294, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 316, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 367, 370, 397, 398, 504, 539, 540
énonciation, 8, 10, 13, 14, 102, 114, 130, 138, 164, 167, 195, 206, 220, 242, 310, 362, 404, 498, 503, 509, 537, 572
entre-deux, 36, 78, 79, 84, 136, 175, 245, 303, 314, 343, 422, 454, 496, 497
érotique, 277, 280, 285, 301, 311, 348, 371, 376, 377, 380, 384, 386, 397, 449, 539, 540
érotisme, 29, 34, 119, 268, 270, 275, 284, 285, 384, 564, 565, 566
éternel retour, 28, 104, 154, 169, 170, 171, 183, 228, 537
étranger, 13, 32, 56, 62, 63, 64, 66, 85, 101, 117, 125, 151, 185, 198, 209, 238, 240, 272, 345, 434, 447, 451, 457, 475, 476, 480, 483, 495, 519, 529, XI
étrangeté, 12, 13, 23, 117, 132, 162, 184, 226, 240, 272, 279, 281, 284, 347, 434, 505, 506, 548, 565
exil, 4, 15, 17, 19, 20, 25, 26, 27, 32, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 50, 55, 67, 68, 85, 87, 90, 95, 97, 100, 102, 104, 112, 124, 126, 136, 144, 147, 149, 150, 151, 175, 232, 241, 246, 263, 264, 266, 273, 304, 314, 338, 348, 357, 358, 363, 386, 405, 410, 411, 418,422, 423, 424, 452, 458, 464, 466, 471, 473, 482, 535, 548, 549, 563, 574, I

F

face à face, 57, 122, 175, 236, 384
faire-monde, 113
fantastique, 15, 108, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 312, 313, 397, 572, 573
féminin, 30, 239, 254, 274, 275, 287, 288, 290, 292, 311, 318, 321, 322, 323, 326, 327, 332, 334, 335, 337, 339, 341, 342, 343, 347, 349, 350, 360, 362, 370, 378, 381, 382, 386, 388, 433, 478, 481, 527, 565
femme, 4, 14, 15, 16, 19, 21, 29, 30, 34, 57, 65, 70, 72, 82, 87, 90, 93, 116, 130, 135, 141, 146, 148, 149, 153, 166, 182, 184, 193, 194, 195, 201, 212, 236, 239, 252, 253, 255, 256, 257, 265, 280, 286, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 316, 317, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 347, 348, 349, 351, 356, 357, 359, 360, 361, 371, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 384, 386, 388, 389, 390, 397, 398, 408, 421, 422, 424, 433, 453, 467, 469, 472, 480, 482, 487, 492, 506, 509, 510, 511, 512, 515, 517, 518, 526, 530, 539, 548, 564, 565, VI
femme de ménage, 326, 388, VI
figures de style, 215, 226, 235, 572, 577
flux de conscience, 74, 76, 86, 173, 218, 307
fonctions du langage, 403

G

gender studies, 322, 567
genre, 4, 15, 21, 26, 30, 32, 34, 40, 51, 130, 131, 144, 166, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 262, 263, 264, 265, 270, 272, 274, 275, 276, 278, 280, 285, 287, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 308, 311, 312, 313, 315, 321, 322, 332, 333, 336, 337, 339, 340, 343, 348,349, 356, 357, 360, 365, 366, 380, 384, 395, 396, 397, 398, 430, 434, 480, 486, 505, 512, 527, 538, 539, 564, 565, 567
genre textuel, 264, 304
géohistoire, 32, 405, 408, 434, 497, 498, 530, 544
grenier, 359
guerre, 11, 19, 20, 21, 36, 57, 87, 90, 111, 122, 140, 142, 163, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 182, 184, 185, 186, 188, 190, 191, 193, 194, 210, 222, 223, 233, 316, 317, 318, 320, 321, 323, 335, 337, 338, 341, 426, 454, 455, 463, 464, 474, 475, 477, 478, 484, 488, 493, 513, 549, 564, IV

H

habitus, 96, 115, 123, 145, 146, 433
hébraïsme, 15, 42, 43, 45, 124
histoire, 1, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 16, 19, 25, 26, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 42, 43, 53, 56, 64, 68, 72, 81, 87, 90, 92, 100, 102, 104, 105, 108, 111, 121, 124,

129, 130, 131, 132, 135, 137, 138, 143, 144, 146, 147, 150, 153, 154, 157, 158, 159, 162, 164, 166, 169, 173, 174, 178, 182, 184, 190, 191, 192, 200, 206, 210, 212, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 232, 233, 239, 245, 246, 251, 257, 262, 263, 275, 277, 278, 283, 289, 290, 293, 296, 305, 306, 307, 308, 312, 315, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 329, 332, 333, 335, 338, 339, 340, 346, 347, 352, 356, 371, 398, 399, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 412, 425, 427, 428, 435, 443, 444, 447, 448, 451, 452, 453, 460, 468, 473, 477, 478, 486, 487, 489, 491, 493, 494, 495, 496, 497, 505, 507, 509, 513, 515, 520, 521, 527, 529, 530, 531, 535, 538, 541, 543, 544, 562, 566, 567, 570, 572, 574, VII, VIII
histoire des femmes, 131, 316, 324, 526, 565, 566
histoire juive, 40, 220, 521
homoérotique, 299
homosexualité, 15, 29, 35, 122, 246, 254, 258, 260, 262, 266, 269, 270, 273, 274, 275, 300, 382, 430, 433, 434, 435, 437, 439, 442, 511, 525, 538, 547, 566
homosexuel, 4, 14, 31, 252, 253, 254, 258, 261, 264, 268, 270, 274, 275, 384, 430, 431, 432, 433, 437, 439, 442, 450, 505, 520, 530, 539
honte, 90, 192, 269, 479, 573, 574
hybridité, 29, 30, 257, 302, 303, 323, 361, 426, 452, 523
hyper-identité, 492

I

Idéal du Moi, 282, 288
identification, 79, 184, 222, 272, 288, 304, 321, 360, 361, 368, 382, 385, 448
identité, 1, 4, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 56, 71, 79, 85, 89, 94, 106, 108, 110, 114, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 135, 145, 151, 162, 163, 167, 170, 172, 174, 180, 181, 182, 184, 190, 193, 198, 206, 213, 220, 222, 242, 243, 246, 247, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 262, 263, 264, 266, 272, 278, 281, 284, 286, 290, 296, 304, 314, 315, 322, 324, 325, 335, 339, 348, 355, 362, 363, 364, 368, 369, 379, 380, 398, 404, 405, 406, 407, 410, 411, 414, 419, 425, 433, 436, 444, 451, 452, 453, 456, 457, 475, 480, 484, 486, 487, 490, 492, 496, 497, 506, 507, 510, 511, 514, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 526, 530, 531, 535, 536, 538, 539, 541, 542, 544, 545, 548, 563, 565, 567, VIII
identité-*idem*, 36, 190
identité-*ipse*, 36, 163, 170, 180, 181, 182, 190, 425
image inconsciente du corps, 367, 370, 371, 565
image mentale du corps, 364, 365, 366, 369
image spéculaire, 367, 368, 370, 371, 372, 540
image-action, 36, 98, 99, 106, 173, 180, 181
image-affection, 36, 99, 103, 104, 106, 173, 175, 176, 177, 180, 183
Image-affection, 99
image-mouvement, 98, 99, 104, 175, 570
Image-perception objective, 99
image-perception subjective, 173, 175
Image-perception subjective, 99
immigration, 13, 32, 33, 35, 77, 85, 92, 102, 403, 409, 412, 413, 417, 426, 514, 518, 528
impératif, 28, 207, 208, 209, 210, 213, 242, 244
implicite, 28, 214, 375
infini, 34, 47, 57, 193, 231, 232, 241, 251, 374, 572
injure, 255
interrogation, 29, 224, 225, 226, 228, 229, 234, 242, 509, 538
intimité, 61, 207, 317, 344, 359, 482, 485
ironie, 53, 55, 62, 93, 116, 214, 215, 216, 217, 219, 229, 231, 235, 236, 238, 242, 244, 289, 325, 334, 344, 418, 458, 522, 538, III
Israël, 22, 27, 40, 43, 59, 73, 80, 81, 82, 83, 125, 169, 246, 513
israélisme, 15, 42, 43, 124

J

Je-Cela, 34, 46
Je-Tu, 34, 46, 170, 183
judaïsme, 11, 34, 39, 41, 42, 43, 45, 47, 59, 62, 78, 82, 127, 135, 198, 222, 226, 230, 246, 256, 287, 291, 562, 564, III, VII, VIII

L

la marche, 489, 498
la mort, 39, 48, 50, 57, 73, 75, 87, 91, 116, 117, 128, 129, 140, 185, 198, 210, 228, 229, 232, 236, 244, 267, 286, 293, 316, 341, 382, 386, 388, 422, 423, 424, 449, 500, 536, 537
laid, 392, 398, 500
laideur, 229, 365, 387, 389, 392, 393, 500
langue, 4, 13, 14, 17, 19, 23, 24, 25, 28, 30, 32, 47, 57, 60, 66, 114, 117, 121, 130, 139, 144, 198, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 214, 215, 216, 217, 239, 240, 243, 244, 255, 262, 270, 292, 296, 297, 302, 317, 318, 374, 446, 470, 472, 473, 474, 495, 498, 504, 506, 507, 509, 515, 520, 529, 530, 537, 543, IX
langue portugaise, 24, 118, 201, 472, 474, 515
lecteur-spectateur, 100
légende, 290, 302, 303, 305, 309, 312, 488, 518
ligne de fuite, 36, 108, 152, 198, 265, 286, 304, 353
Lisboa, 10, 112, 144, 186, 221, 328, 338, 349, 354, 362, 454, 463, 473, 475, 494, 495, 513, 516, 521, 547
Lisbonne, 147, 196, 197, 327, 458, 465, 470, 490, 513, 515, 522, 549, 576
Littérature, 97, 106, 122, 315, 404, 564, 567, 571, 574
littérature brésilienne, 13, 22, 24, 108, 260, 261, 504, 505, 559
littérature contemporaine, 456
Littérature de la Shoah, 315, 564
littérature juive, 12, 199, 200, 562
littérature portugaise, 12, 18, 33, 555

M

machine de guerre, 142, 188
maison, 16, 55, 73, 93, 113, 126, 149, 154, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 167, 169, 175, 179, 210, 236, 260, 263, 264, 265, 273, 325, 330, 331, 332, 346, 348, 353, 359, 406, 418, 423, 425, 427, 469, 476, 477, 479, 485, 501, 502, 525, I, VI, VIII
malandro, 303, 308, 314
masturbation, 299, 382, 383
mémoire, 4, 7, 8, 10, 11, 25, 26, 27, 28, 34, 39, 40, 44, 48, 50, 58, 59, 77, 78, 81, 88, 89, 91, 92, 97, 98, 100,

101, 103, 106, 116, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 139, 142, 144, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 167, 169, 171, 172, 173, 178, 179, 184, 185, 186, 190, 192, 196, 206, 210, 211, 213, 216, 217, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 228, 232, 233, 236, 238, 239, 242, 243, 245, 252, 266, 275, 278, 282, 283, 295, 303, 307, 310, 313, 321, 334, 356, 365, 367, 404, 408, 425, 427, 442, 448, 452, 490, 537, 538, 545, 549, 558, 566, 570, 571, 574
mémoire collective, 8, 11, 34, 128, 135, 142, 160, 161, 178, 185, 186, 211, 220, 222, 233, 243, 404, 537, 538
mémoire individuelle, 7, 11, 34, 128, 162, 185, 236
mémoire-habitude, 98
mémoire-souvenir, 98
mer, 74, 115, 136, 142, 419, 460
métaphore, 51, 75, 85, 113, 120, 121, 186, 196, 240, 284, 285, 291, 307, 355, 357, 366, 367, 453, 574
mise en abîme, 120, 237
moi, 9, 21, 59, 108, 112, 113, 114, 127, 139, 158, 160, 192, 198, 223, 225, 226, 245, 255, 263, 281, 294, 313, 364, 367, 369, 370, 371, 381, 382, 383, 384, 386, 470, 525
monde, 11, 12, 13, 15, 21, 30, 39, 41, 46, 47, 48, 50, 54, 55, 58, 66, 67, 72, 86, 89, 90, 93, 94, 101, 105, 106, 107, 108, 112, 113, 122, 123, 124, 127, 129, 130, 138, 142, 146, 159, 160, 163, 168, 169, 173, 204, 205, 206, 208, 217, 219, 229, 238, 241, 244, 245, 251, 252, 263, 270, 290, 293, 303, 307, 315, 334, 348, 351, 354, 355, 356, 359, 361, 366, 377, 386, 387, 389, 391, 415, 421, 430, 433, 439, 454, 460, 472, 476, 478, 484, 485, 490, 492, 494, 499, 503, 504, 514, 523, 526, 535, 537, 538, 574, I, II, IV, VI, VIII
monologue rapporté, 9, 74, 90, 93, 153, 164, 169, 224, 235, 239, 289, 305, 307, 362, 379
monstre, 288, 390, 392, 458
montagne, 157, 177, 203, 267, 377, 458
mot bivocal, 220, 431
musique, 19, 89, 128, 130, 155, 162, 168, 185, 211, 259, 445, VIII, IX
mythologie, 91, 220, 266, 291, 381, 425, 436

N

narcissique, 30, 107, 270, 275, 277, 286, 381, 382, 565, 566
narcissisme, 281, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 525, 541, 565
narrateur-présentateur, 100, 101
nation, 4, 66, 83, 151, 153, 176, 185, 194, 195, 222, 225, 325, 339, 342, 407, 409, 436, 454, 455, 460, 462, 465, 476, 480, 486, 487, 489, 490, 491, 493, 494, 496, 507, 523, 531, 542
nation-navire, 454
naufrage, 137, 138, 140
navire, 55, 62, 63, 454, 523
neige, 159, 160, 161
neutre, 36, 117, 122, 134, 195, 203, 204, 263, 484, 536, 571
nom propre, 130, 196, 206, 312
nomade, 36, 109, 110, 152
Nouveau Roman, 96, 111
nu, 295, 389
nudité, 389

O

obscène, 23, 203, 258, 261, 291, 450, 511, 547, 549

P

pacte autobiographique, 8, 81, 166, 184, 312, 313, 362, 571
pacte romanesque, 166, 184
palimpseste, 181, 182
paratopie, 13, 14, 84, 114, 167, 263
paratopique, 130, 167, 263
parole, 8, 11, 12, 28, 34, 40, 41, 42, 44, 49, 50, 53, 54, 63, 64, 68, 70, 75, 77, 78, 81, 86, 93, 108, 114, 116, 123, 124, 125, 126, 135, 140, 143, 150, 155, 156, 158, 161, 181, 183, 190, 192, 197, 198, 206, 207, 225, 226, 229, 230, 231, 234, 238, 239, 242, 243, 254, 257, 281, 296, 316, 334, 346, 352, 355, 357, 362, 365, 371, 398, 429, 487, 538, 540, 541, 562, 563, 564
paysage, 28, 36, 95, 102, 104, 112, 113, 157, 158, 159, 161, 162, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 185, 440, 483, 493, 500, 515, 516, 537, 570, 575
pédagogie nationaliste, 66, 152, 153, 407, 483, 522, 523
pensée complexe, 34, 39, 49, 183, 496, 575
pension, 330, 344, 348, 360, 470, 550
père, 16, 20, 21, 45, 49, 52, 62, 64, 70, 73, 77, 78, 149, 150, 165, 166, 187, 194, 209, 233, 234, 235, 236, 238, 272, 288, 292, 296, 297, 325, 344, 347, 369, 385, 406, 468, 491, 495, 525, II, IV, VIII, IX, X, XI
performance, 29, 34, 153, 208, 254, 264, 275, 287, 307
performativité, 4, 28, 202, 207, 208, 209, 245, 273, 276, 280, 312, 322, 330, 353, 365, 374, 384, 433, 438, 486, 525, 537
perversion, 268, 294, 298, 299, 300, 382
poétique du tourment, 83, 116, 263, 284, 310
point-valeur, 308
Pologne, 21
polonais, 20, 21, 317
polyphonie, polyphonique, 68, 70, 313
Porto, 1, 4, 3, 17, 18, 19, 20, 24, 32, 78, 100, 125, 126, 148, 149, 200, 201, 204, 223, 225, 259, 303, 327, 335, 338, 346, 350, 353, 453, 455, 457, 465, 466, 469, 472, 474, 475, 483, 484, 486, 492, 493, 498, 501, 503, 553, 554, 555, 560, 561, 562, 568, 572, 573, 575, I, V, IX
portugais, 4, 8, 13, 17, 18, 21, 23, 25, 26, 32, 33, 47, 57, 80, 107, 117, 124, 133, 139, 141, 144, 147, 148, 151, 170, 172, 194, 195, 215, 217, 225, 266, 269, 311, 318, 319, 327, 333, 335, 336, 347, 349, 365, 366, 413, 415, 454, 455, 456, 457, 460, 461, 463, 464, 467, 470, 471, 473, 474, 475, 482, 483, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 493, 494, 495, 498, 504, 505, 506, 515, 517, 518, 520, 522, 523, 524, 526, 528, 529, 535, 537, 540, 541, 542, 543, 544, 547, 549, 556, VI, VII, IX, X
Portugal, 4, 10, 13, 15, 17, 18, 19, 31, 32, 35, 126, 133, 147, 148, 149, 150, 157, 166, 174, 184, 189, 193, 194, 212, 221, 246, 257, 318, 319, 324, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 344, 358, 377, 398, 405, 406, 447, 453, 455, 456, 457, 458, 459, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 469, 470, 471, 472, 473, 475, 477, 478, 480, 483, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 506, 512, 513, 514, 515, 516, 518, 520, 522, 523, 527, 530, 535, 539, 543, 544, 547, 549, 562, 563, 568, I, III, IV, V, VI, VII, IX, XI

profane, 28, 34, 60, 67, 85, 86, 90, 134, 138, 143, 144, 145, 154, 157, 158, 159, 160, 163, 168, 169, 177, 267, 291, 370, 371, 377, 388, 518, 571
prostitué, 274, 276, 284, 285, 384, 434, 439, 441, 442, 450, 520
prostituée, 57, 115, 289, 291, 292, 294, 338, 378, 408, 442, 443
prostitution, 331, 378, 434, 435, 437, 438, 440, 441, 442

Q

queer, 34, 434, 436, 437
question, 226, 288

R

récit spéculaire, 36, 120, 135, 171, 228, 570
réfugié, 151, 338, 339, 454, 466, 469, 484, 492, 515, 522, 530, 537, 543, 549
réfugiée, 131, 337, 338, 339, 480, 487
regard, 4, 10, 13, 15, 19, 20, 28, 31, 32, 57, 59, 61, 66, 71, 90, 96, 100, 115, 126, 130, 144, 147, 149, 152, 154, 157, 159, 161, 164, 171, 173, 179, 180, 184, 190, 200, 223, 225, 264, 272, 288, 293, 307, 323, 330, 338, 344, 353, 358, 364, 365, 384, 387, 388, 391, 407, 419, 437, 455, 472, 474, 483, 486, 496, 497, 499, 501, 502, 503, 518, 530, 540, 543, 549, VI
rencontre, 22, 46, 50, 57, 67, 71, 75, 121, 125, 127, 140, 184, 186, 193, 195, 206, 209, 213, 222, 230, 236, 241, 242, 278, 281, 309, 348, 356, 359, 384, 407, 442, 443, 467, 473, 482, 517
rhizome, rhizomatique, 110, 114
Rio de Janeiro, 1, 4, 3, 9, 12, 21, 22, 23, 24, 25, 32, 37, 56, 62, 75, 80, 82, 98, 105, 107, 203, 249, 259, 262, 274, 289, 309, 384, 401, 411, 418, 435, 437, 438, 439, 441, 467, 498, 500, 501, 504, 525, 546, 553, 557, 558, 559, 562, 563, 564, 565, 567, 568, 570, 575, 576, 577
rire, 51, 52, 64, 135, 142, 210, 239, 416, 569, 575
roman à tension intériorisée, 109, 246
roman à tension transfigurée, 109, 246, 255, 267
roman autobiographique, 166, 362
roman-problème, 494
romantique, 141, 162, 168, 391, 499, 500
romantisme, 141, 499, 500, 570, 577
rondeur, 376, 379, 380
rupture, 11, 27, 29, 43, 45, 67, 70, 74, 79, 84, 86, 92, 113, 124, 161, 198, 227, 243, 264, 265, 267, 273, 301, 429, 450, 519, 524, 531, 539

S

sacré, 27, 34, 42, 43, 46, 47, 48, 50, 52, 54, 60, 61, 67, 71, 85, 87, 90, 128, 134, 138, 141, 143, 144, 145, 154, 155, 158, 159, 163, 168, 169, 175, 177, 206, 227, 229, 231, 244, 267, 291, 350, 371, 387, 388, 389, 390, 391, 396, 490, 518, 531, 536, 538, 541, 571
sacrifice, 156, 157, 212, 224
sadisme, 297
salazariste, 337, 348
São Paulo, 13, 14, 21, 23, 50, 51, 64, 69, 101, 109, 110, 123, 258, 259, 263, 273, 274, 289, 317, 408, 412, 413, 419, 420, 435, 439, 441, 442, 443, 445, 450, 496, 513, 518, 548, 553, 556, 557, 558, 563, 564, 566, 567, 568, 569, 571, 574, 576
saussurien, 28, 207, 214, 242, 537
scénographie, 102, 132
Seconde Guerre, 4, 15, 35, 62, 102, 147, 184, 222, 315, 318, 319, 457, 463, 466, 478, 488, 549, VI
sexe, 34, 252, 253, 267, 272, 275, 276, 278, 286, 289, 293, 294, 311, 321, 335, 340, 342, 345, 347, 348, 349, 361, 441, 511, 538, 564, 565
sexualité, 30, 82, 122, 253, 264, 268, 270, 271, 273, 275, 276, 284, 286, 296, 297, 299, 301, 302, 311, 323, 340, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 352, 354, 396, 398, 430, 440, 451, 525, 535, 538, 540, 542, 564, 565, 567
Shoah, 4, 11, 19, 25, 26, 39, 51, 55, 59, 87, 90, 91, 92, 100, 102, 116, 117, 126, 127, 130, 132, 138, 140, 143, 144, 146, 151, 154, 157, 159, 171, 174, 175, 178, 190, 192, 199, 200, 211, 216, 218, 219, 223, 224, 232, 233, 246, 257, 315, 316, 318, 352, 403, 410, 414, 423, 467, 535, 537, 549, 564, 570, IV
silence, 12, 28, 41, 42, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 57, 59, 68, 72, 86, 116, 117, 125, 129, 135, 143, 183, 192, 198, 202, 205, 207, 209, 210, 211, 235, 238, 243, 244, 271, 275, 282, 283, 293, 296, 317, 346, 355, 362, 429, 459, 487, 496, 536, 541, 563
sociolinguistique, 507, 570
stade du miroir, 272, 288, 355, 364, 368, 370, 540
surmoi, 281, 282, 288, 384, 525

T

témoignage, 19, 36, 117, 118, 130, 143, 144, 152, 153, 169, 297, 315, 443, 458, 460, 465, 466, 504, 572
témoins, 25, 170, 182, 272, 315
temple, 168, 267
temps bergsonien, 169, 171
temps proustien, 169, 171
territoire, 93, 113, 124, 164, 339, 346, 408, 434, 440, 441, 442, 443, 454, 460, 463, 465, 476, 483, 489, 490, 504, 529, 530, 542, 544
texte semi-autobiographique, 9, 166, 167, 245
tiers-espace, 36, 78, 79, 84, 157, 497, 573
totem, 77, 156, 157, 344, 345, 565
trace, 10, 11, 12, 35, 135, 233, 243, 246, 329, 442, 574
traduction culturelle, 13, 36, 78, 200, 290
train, 5, 75, 77, 93, 419
trait d'union, 15, 33, 84, 246, 497, 519, 526, 527, 531, 544
trauma, 295, 313, 549, 565
traumatique, 109, 146, 155, 295, 297, 369, 513
traumatisme, 23, 90, 95, 155, 186, 295, 299, 352, 379, 521

U

unheimlich, 117, 272, 273, 277, 286

V

verbe, 28, 50, 61, 67, 83, 106, 109, 116, 133, 135, 161, 185, 198, 211, 217, 241, 244, 283, 296, 306, 386, 509, 536, 537, 571
vide, 30, 36, 67, 75, 84, 85, 86, 91, 92, 94, 122, 123, 177, 203, 204, 205, 228, 230, 233, 277, 366, 376, 378, 379, 387, 388, 398, 419, 440, 540, 575

ville, 20, 21, 31, 33, 115, 147, 148, 149, 157, 190, 199, 254, 264, 266, 267, 277, 291, 296, 311, 318, 338, 353, 356, 408, 421, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 442, 443, 457, 458, 469, 482, 483, 485, 498, 500, 501, 502, 503, 516, 518, 525, 528, 542
virtuème, 217
visage, 57, 76, 99, 102, 175, 180, 182, 269, 342

Z

zone frontalière, 454, 456, 465, 520, 544, VII

Annexe I

Entretien avec Alexandra Losa, fille ainée de l'écrivain, réalisé dans sa maison à Porto le 2 juillet 2012.

Alexandra Losa à l'entrée de sa maison, à Porto, le 2/7/12.

- Dans l'entrevue à Ana Paula Mendes, publiée dans le *Jornal de Letras* en 1988[1009], Ilse Losa dit se sentir toujours étrangère du fait que les autres la regardent de cette façon. Est-ce vrai?

- C'est vrai. Ma mère avait une façon d'exister et de se présenter un peu moderne pour le Portugal de son époque. Ce n'était pas commun que les femmes portent des pantalons et des chemisiers très larges ; elles s'habillaient d'une façon plus conservatrice. En plus, ma mère avait un léger accent, faute de faire un effort articulatoire. Quand on la corrigeait, elle prononçait parfaitement les mots. C'est drôle, parce que les gens lui demandaient si elle était brésilienne. Mais en même temps, quand elle partait en Allemagne, les gens lui demandaient pourquoi elle parlait l'allemand de cette façon, car pour eux son allemand était un peu archaïque. C'était trop correct. Ma mère conservait l'allemand de l'époque où elle était arrivée au Portugal, le pratiquant dans des conversations avec des amies de jeunesse, avec ses frères et à travers les livres qu'elle lisait.

- Mais cela la dérangeait beaucoup?

- Humm [hésitation]...elle se sentait portugaise.

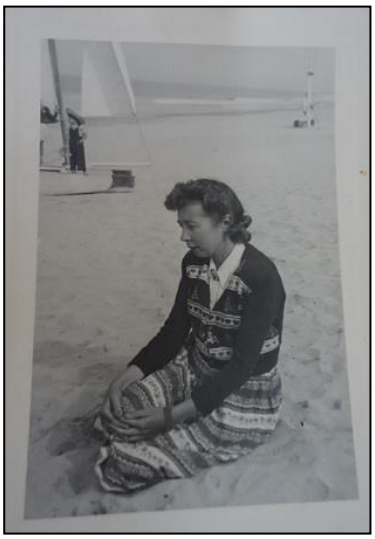
- Elle se sentait donc portugaise à cent pour cent ?

- Non, elle se sentait aussi allemande. Elle se sentait les deux.

- Vous croyez que l'exil a eu un côté positif pour votre mère, comme un facteur qui l'a rendue plus forte, plus résistante face aux problèmes ?

[1009] Ana Paula Mendes, « Ilse Losa: "É Impossível não me sentir Estrangeira" », in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, *op. cit.*, p. 6-7.

- Ma mère a trouvé beaucoup de choses étranges au Portugal. Portugal était très arriéré, très peu ouvert au reste du monde. Car, à cause du régime de Salazar, la société était très fermée. Un jour elle est allée à la plage avec un maillot de bain et cinq minutes après elle a dû s'enfuir car plusieurs hommes l'entourait et la regardait sans arrêt. Enfin, ces petits chocs de la civilisation.



Ilse Losa à Fão-Esposende, Portugal, 1947.

- Mais elle s'est positionnée contre certaines idées de la société patriarcale salazariste, n'est-ce pas ? Elle a même fait partie de l'Association féminine portugaise pour la paix ?

- Oui, oui, c'est vrai. Elle a trouvé des amis dans le milieu intellectuel qui était plutôt de gauche. Normalement, les personnes plus cultivées ont une perception différente du monde. Ainsi, elle a fini par faire la connaissance de Maria Lamas et d'autres femmes qui ont créé ces mouvements féministes. Ma mère s'intéressait à tout ce qui était culturel et d'avant-garde.

Ilse Losa et le benjamin de la fratrie, Fritz, au Portugal, le 14/7/1934.

- Sa participation dans ces mouvements lui a posé des problèmes avec la PIDE ?

- Non, je ne crois pas. Son frère (Fritz), lui, a été un peu pénalisé à cause de l'engagement politique de ma mère. Même si n'avait rien à y voir. Il voulait la nationalité portugaise, car il était marié avec une portugaise. Mais, dans un premier temps, le gouvernement lui a refusé la nationalité du fait que ma mère avait été fichée à la PIDE. Tout comme mon père, d'ailleurs.

- Quelques critiques littéraires affirment que votre mère a une écriture qui peut être considérée comme « féminine ». Est-ce que vous êtes d'accord avec cela?

- Je n'y ai jamais pensé. Je trouve que c'est une écriture directe, simple, facile à lire. Elle ne fait pas de la littérature compliquée.

- Et par rapport à la thématique ? Elle parle beaucoup des enfants, des animaux, de la nature, des femmes, elle met les femmes toujours en valeur...

- En ce qui concerne les animaux, principalement les chiens, il y a là un lien très fort avec son enfance. Le plus important pour elle a été le gros chien, le berger allemand Bodo, qui était son compagnon. Il allait toujours la chercher à la gare lorsqu'elle revenait des cours. Il savait déjà à quelle heure elle allait arriver, il appelait ma grand-mère pour qu'ils y aillent ensemble[1010].

Ilse Losa parle à son chien Fox, 1988.

- Et sur le judaïsme, elle a entretenu des relations avec la communauté juive ici au Portugal ?

- Oui, avec les immigrés et les réfugiés. Elle n'avait pas de bonnes relations avec la communauté allemande qui était ici. Elle disait qu'ils étaient des nazis. Certainement, ils n'étaient pas tous des nazis. Mais elle n'avait de relations qu'avec des Allemands de la communauté juive.

Ernest, Ilse et Fritz au Portugal, le 8/7/1934.

- Intéressant. Et pourquoi cela?

- [sans hésiter] Par peur. Lorsque j'ai eu l'âge d'aller à l'école, elle ne m'a pas mise à l'école allemande car elle disait qu'il s'agissait d'une école nazie. Et il me semble que c'était vrai. Cette école, ironie du sort, était située à côté de la synagogue. Et ils ont fait un grand mur de buissons et d'arbres pour cacher la synagogue. Plus tard, cette école a changé d'adresse. Mais tout le temps qu'elle était là, on a tout fait pour empêcher les enfants de voir la synagogue. Et la pédagogie de cette école avait des caractéristiques très particulières...

[1010] Cet épisode de la vie de Ilse Losa semble avoir inspiré l'intrigue des contes « *Páscoa Branca* », analysé à la page 160, et « *Sinbad ou a Criatura* », analysé à la page 354.

Ilse Losa en 1949, année de publication de son premier ouvrage, *O Mundo em que vivi*.

- Certains critiques disent que l'écriture intimiste et existentialiste de Ilse Losa est due à ses origines juives et à sa condition d'immigrée. Est-ce que vous croyez que ces expériences ont influencé l'écriture de votre mère, l'imprégnant d'une autre perception du monde ?

- C'est une question compliquée. Évidement que ces expériences ont eu une influence sur son écriture. Ses ouvrages mêmes en parlent. Mais si c'est pour quoi elle avait une autre perception du monde, je ne sais pas. Ma mère avait une perception du monde qui lui était propre. Peut-être à cause de son expérience de la Shoah. Par rapport même à la situation en Russie et dans d'autres pays du monde, elle avait une intuition, ou une perception, je ne sais pas, que certains conflits allaient éclater. Et cela créait des sujets de discussion interminables entre mes parents, car mon père était très naïf ; il croyait beaucoup aux idéologies de gauche. Elle lui disait pourtant que tous les régimes totalitaires étaient mauvais, que ce soit le nazisme ou le communisme. À l'époque du fascisme ici, mon père était très rêveur. Il croyait que le communisme serait la solution, qu'il apporterait au pays l'égalité et la fraternité. Mon père croyait beaucoup à tout cela, comme il y a beaucoup de gens qui y croient encore, malgré tout ce qui s'est passé. Et ma mère discutait beaucoup avec lui : « tu verras que cela ne va pas bien finir ! ». C'était son intuition ! À la veille de la Guerre du Golfe, même si elle était déjà touchée par sa maladie [Alzheimer], cela ne l'empêchait pas de faire des prévisions : « vous allez voir, une guerre va éclater en Irak ». Et vous pouvez croire que moins d'un mois après, la guerre a éclaté en Irak ? Et ceci, ce n'est pas parce que ma mère lisait beaucoup sur la politique internationale. C'était une intuition. Est-ce que c'était plutôt une perception associée à son expérience de vie ? Je ne sais pas.

- Et après le 25 avril. Comment était son discours ? Elle a trouvé que le Portugal était sur le bon chemin ?

- On en n'a pas beaucoup parlé. Tout le monde avait des illusions. Tout le monde, sauf les partisans de l'extrême droite. Ceux-ci avaient peur. Quelques-uns se sont même enfuis au Brésil, laissant tout ce qu'ils avaient ici par peur du communisme. D'une certaine façon, nous avons eu plus de liberté. Moi-même j'ai pu le constater dans l'école où je travaillais. Les

professeurs pouvaient désormais parler de tous les sujets pendant leurs cours. On faisait des réunions avec les élèves pour savoir ce qu'ils pensaient des professeurs, ce qu'ils n'aimaient chez les enseignants. Il y avait donc un éveil des consciences très intéressant. Les gens ont vécu ce moment de façon très intense. Les gens ont commencé à gagner plus, il y avait plus d'allocations, plus de congés maternité. C'était comme une bouteille de champagne qu'on débouchait. Ma mère a suivi tout cela avec le même intérêt que nous. Si ma mère au fond d'elle-même pensait « c'est passager », elle ne nous l'a jamais dit. Je ne sais pas si elle a eu quelque intuition sur ce sujet ou pas.

- Vous avez parlé de cette transformation dans les écoles à cause du changement du régime politique. Votre mère a beaucoup écrit pour les enfants et elle a été enseignante également. D'ailleurs, quelques critiques disent qu'elle a permis le renouveau de la littérature pour l'enfance et la jeunesse au Portugal. Qu'avez-vous à dire par rapport à cela ?

- Oui, ma mère a donné des cours à l'École Supérieur d'Éducation à Porto pendant deux ans. Elle a dû quitter l'enseignement à cause d'une loi qui obligeait tous les enseignants à avoir un diplôme. Car ma mère n'a pas eu le temps de faire d'études supérieures en Allemagne. Ma mère a été dégoutée. Elle a toujours été complexée à cause de cela. Parce qu'ici on donne beaucoup d'importance aux diplômes, vous savez ? Pour compenser cette perte, elle a toujours entretenu des relations avec des personnes du milieu intellectuel. Ce qui s'est passé à la fin, c'est que les professeurs de l'École Supérieur d'Éducation allaient chercher ma mère pour qu'elle leur donne des leçons de littérature pour enfants pour qu'ensuite ils l'enseignent à leurs élèves.

Ilse Losa avec Alexandra, 1938.

- Et elle n'avait pas peur de voir son œuvre réduite à la littérature pour enfants, sachant qu'elle a eu une production littéraire si vaste?

- Et c'est exactement ce qui s'est passé. Son œuvre a été réduite à la littérature pour enfants et elle l'est toujours. Même si elle aimait beaucoup ce type de production littéraire. D'ailleurs, elle disait que la littérature pour enfants n'était pas une littérature mineure. Mais qu'on ne

parle pas de ses romans, de ses contes et de ses chroniques, cela lui faisait beaucoup de peine.

Ilse Losa à Esposende, 1938, habillée avec des vêtements typiques de la campagne.

- Vous croyez qu'en parlant du Portugal comme terre d'accueil d'immigrés juifs dans le contexte de la Seconde Guerre et en mettant en lumière le petit peuple portugais opprimé et misérable, l'œuvre de votre mère a eu un rôle social important ?

- Tout à fait. Elle parle aussi bien du choc de civilisations entre les immigrés et les Portugais, inspirée de son expérience personnelle et de son cercle d'amis, que de la vie des gens simples qui faisait également partie de sa vie. Elle s'intéresse ainsi aux histoires de la couturière qui vient lui faire une robe, de la femme de ménage qui nettoie sa maison, de la poissonnière qui passe devant sa porte, des femmes dans le salon de coiffure. Elle s'intéresse à tous ces gens et s'inspire de leur vie pour écrire surtout ses contes et ses chroniques. Les étrangers traitaient très bien les domestiques qui n'avaient même besoin de porter un uniforme. Les voisines avaient plusieurs domestiques qui ne pouvaient sortir de la maison qu'habillées en noir. Ma mère n'était pas du tout comme cela. Elle n'avait qu'une domestique et elle pouvait s'habiller comme elle voulait. À une époque, il y eu chez nous une femme de ménage dont ma mère disait : « Maria ne sait pas lire, mais elle est très intelligente. Elle a une intelligence différente de la mienne. Il s'agit d'une intelligence pratique. Elle sait résoudre les petites choses dont je ne suis pas capable. ». Elle avait conscience que les personnes simples, qui ne savent pas lire, avaient un autre regard sur le monde. Ma mère était admirative des personnes qui savaient faire ce qu'elle-même ne savait pas. Voilà le côté du Portugal qu'elle voulait découvrir et montrer, parce que ces gens analphabètes n'existaient presque plus en Allemagne.

- Croyez-vous donc que l'œuvre de votre mère soit à mi-chemin entre la littérature et l'histoire? Car elle raconte l'histoire des Portugais pendant l'État Nouveau et des juifs en Allemagne nazie qui ont émigré au Portugal ?

- C'est pourquoi nous pouvons dire qu'elle fait des *estórias*[1011]. Nous devons aussi nous

[1011] La similitude phonétique et graphique des mots *história* et *estória* en portugais crée un jeu d'ambiguité entre le sentiment de réalité, associé au premier terme, et le sentiment de fiction, associé au deuxième. L'emploi du mot *estória* dans le discours de Alexandra Losa créé donc une zone frontalière remettant en question l'illusion

rappeler qu'en Allemagne elle ne côtoyait que des Juifs. Elle avait plusieurs amis allemands. Elle avait même une grande amie qui a eu une relation amoureuse avec un nazi[1012]. Et cela a été un grand problème pour ma mère. Parce qu'elle avait peur qu'il la dénonce, car elles étaient très proches. D'ailleurs, pas mal des jeunes à son époque étaient des nazis, n'est-ce pas ? Peut-être de façon inconsciente. Ils portaient même l'uniforme nazi avec l'insigne.

Buer, Allemagne, maison où Ilse Losa a passé son enfance, 1980.

- Et cela a séparé les deux amies?

- Je ne crois pas, parce que quand ma mère est allée en Allemagne, elle lui a rendu visite. Mais certainement ma mère lui a fait des critiques sur le fait d'être avec un nazi.

- Et par rapport au judaïsme, elle a réussi à vous transmettre quelque chose de la religion ?

- Je suis juive, mais je ne suis pas croyante. Elle était juive elle aussi, mais ne pratiquait pas la religion. Petite, elle a été élevée dans la tradition. Mais après, elle s'en est éloignée.

- Et elle n'allait pas à la synagogue, elle ne célébrait pas le chabbat ?

- Rien, rien, ni elle ni mes oncles. D'ailleurs, il y a peu d'années, ma mère était déjà morte, j'ai été invitée à aller à la synagogue parce que les Juifs allaient faire une grande fête pour recevoir la Torah. Et j'y étais pour la première fois avec mon oncle. En rentrant à la maison, mon oncle m'a avoué : « -Tu sais, mon père déjà ne faisait pas attention à la tradition. Moi, j'ai fait encore le Bar Mitsvah, même si mon père ne pratiquait pas la religion. ».

---

d'authenticité du discours historique, tout comme l'idée de scission totale entre vie et diégèse dans l'œuvre de sa mère. La mise en intrigue est peut-être donc le lien entre ces deux registres, comme nous l'avons montré dans la troisième partie de notre travail, p. 393.

[1012] Cet épisode de la vie de Ilse Losa semble avoir inspiré l'intrigue du conte « *O Abismo* » que nous avons analysé à la page 174.

- Mais votre mère exprime beaucoup de tendresse envers la tradition juive dans son œuvre, n'est-ce pas ?

- Oui, cela reste collé à sa peau. Mais, quand elle était jeune, elle n'y accordait pas beaucoup d'importance... C'est venu plus tard, lorsqu'elle a été persécutée. Car elle s'est rendu compte qu'elle était différente des autres du fait de ses origines juives. Jusque là, elle se croyait comme tout le monde. C'est un phénomène commun qu'une certaine fierté de la race s'éveille chez les gens lors de persécutions. Cela peut même arriver à un noir. Je suis persécuté car je suis noir. Mais je suis noir ! Il y a une fierté qui s'installe quelque part chez les gens, même si auparavant ils ne réfléchissaient pas beaucoup à leur identité.

- Alors le Juif a besoin de cette persécution pour être juif ?

- Non ! [Ton emphatique]

- Mais est-ce que l'homme juif peut exister sans le fantôme de la persécution ? Depuis le commencement de l'histoire du judaïsme, les Juifs ont été persécutés, n'est-ce pas ?

- Oui, c'est vrai. Peut-être parce qu'ils font partie d'un groupe minoritaire. Et puis parce qu'ils sont très nombreux à avoir de l'argent et de la culture. Ils apprenaient tous à lire. Quand ici, au Moyen Âge, personne ne savait lire, ils le savaient déjà pour comprendre la Bible. D'où leur fierté. En ce sens, ils avaient une culture d'avant-garde. Il en est de même par rapport à la musique. Ainsi, grâce à leur tradition intellectuelle et artistique, ils ont construit une culture digne d'admiration. Par rapport à la musique, il y avait également cette tradition en Allemagne. Le violon a toujours été l'instrument de ceux qui avaient besoin de s'enfuir. Ceux qui étaient bien installés dans leur pays jouaient du piano. Mais ceux qui avaient besoin d'aller d'un coin à l'autre jouait du violon. Il y avait plusieurs violinistes qui étaient juifs.

Alexandra (1938) et sa sœur plus jeune, Margarida Losa (1943-1999), avec leurs animaux de compagnie.

- Est-ce que votre mère jouait d'un instrument de musique ?

- Ma mère jouait du piano[1013]. Mais comme elle a dû quitter l'Allemagne, elle a cessé de jouer. Dans un premier temps, elle n'avait pas de piano au Portugal. Quand mon père a eu de l'argent pour lui acheter un piano, elle avait perdu la pratique. Le piano exige beaucoup d'entrainement, vous savez ? Mais parfois, elle jouait quelque chose au piano et je chantais à côté pour l'accompagner. À travers les chansons, elle m'apprenait un peu d'allemand.

- Et sur le langage utilisé dans les textes de votre mère, pensez-vous qu'elle écrivait de façon simple parce qu'elle ne maitrîsait pas le portugais ou parce que c'était sa façon propre à elle de s'exprimer?

- Au début, je crois qu'il s'agissait de deux choses. Celui qui lit les livres plus anciens de ma mère s'aperçoit que son langage était totalement différent. Mais ma mère a toujours beaucoup étudié le portugais, la grammaire et tout ; elle a acheté de très bons dictionnaires avec des expressions idiomatiques, des proverbes ; tout ce qui avait un rapport avec la langue portugaise lui intéressait. Dans un deuxième temps, elle a commencé à reprendre ses livre et à se dire: « - Ce n'est plus là mon portugais. ». Alors, elle corrigeait des textes qu'elle avait déjà publiés. Et puis elle a commencé à avoir un langage plus littéraire. Son langage du début était peut-être un langage plus proche de l'oralité.[1014]

- Óscar Lopes, qui était apparemment un grand ami de votre mère, a décrit le langage de Ilse Losa comme « très sobre et transparent ». D'autres critiques disent encore qu'elle avait un langage vraiment intime, comme si elle connaissait le portugais depuis son plus jeune âge. Qu'en pensez-vous?

- Oui, il était un grand ami de ma mère et il a été son professeur de portugais. Je crois que même, quand elle a réécrit ses textes, quelques années après, son langage continuait à être simple, même s'il n'était plus le même. Et même s'il y avait des parties qu'elle n'aimait plus

[1013] Sur l'influence de la musique dans l'écriture de Ilse Losa, regarder l'analyse des contes « *O Concerto* » (p. 128), « *O Eterno Retorno* » (p. 162) et « *Livre…* » (p. 208).

[1014] À ce propos, nous pouvons comparer quelques extraits du conte « *O Barco Afundado* » publié dans le premier recueil *Histórias quase Esquecidas* (Porto, Marânus, 1950), réécrit et republié par l'auteur ensuite dans un recueil éponyme *O Barco Afundado* (Lisboa, Editorial Nova Era, 1979) et une dernière fois dans l'ouvrage *Caminhos sem Destino* (Porto, Edições Afrontamento, 1991) : « *Aquela infinidade era uma melancolia cansada, o ruído da água era monotonia. »* (1950) ; « *A vastidão era melancolia, o marulhar monotonia. »* (1979 et 1991) ; « *Eu desejava qualquer coisa de vago, de indefinido. Pensara que as ondas brancas fariam com que eu sonhasse terras desconhecidas, aventuras, como acontecia quando ouvia o apito do comboio.»* (1950) ; *« Havia em mim o desejo vago de que as ondas me fizessem sonhar terras longínquas, desconhecidas, como acontecia quando ouvia o apito do comboio.»* (1979) *; « Em mim o desejo vago de que as ondas me fizessem sonhar terras longínquas, desconhecidas, como acontecia quando ouvia o apito do comboio »* (1991).

et qu'elle les enlevait. J'ai lu *Sob Céus Estranhos* [reconnu comme son meilleur roman] et trouvé que son langage était courant. Ma mère n'était pas difficile à lire.

Ilse Losa avec son mari, le célèbre architecte portugais, Américo Losa, 1938.

- Qu'est-ce qu'elle pensait de grands écrivains portugais dont le langage est si prolixe que le texte devient opaque au lecteur ?

- Ma mère les acceptait tous. Almeida Faria avait un langage prolixe, par rapport même à la ponctuation. Et ma mère s'entendait très bien avec lui. Augustina Bessa-Luís, par exemple, qui est très difficile à lire, ma mère la lisait toujours.

- Et elle lisait également des écrivains brésiliens ?

- Oui, oui. Mais elle lisait plutôt les portugais, car elle recevait des livres de ses collègues du milieu littéraire portugais. Elle devait tout lire et donner son appréciation. José Régio, Alves Redol, Aquilino Ribeiro, parmi beaucoup d'autres[1015]. Et même les plus modernes. Et elle a des lettres de tous ces écrivains.

- Et avec les Allemands, elle entretenait des contacts également ?

- Oui, oui. Mais cette correspondance est entièrement écrite en allemand. Et elle écrivait beaucoup également pour des journaux portugais.

- Alors votre mère vivait avec l'argent de ses publications et des textes qu'elle écrivait dans les journaux ?

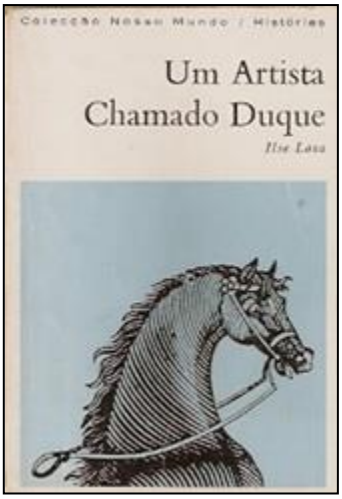
- Non, non. Si ce n'avait pas été mon père, elle serait morte de faim. Il n'y a que les grands écrivains qui s'en sortent, et cela surtout avec l'argent de leurs traductions à l'étranger. Ce n'est pas du tout avec l'argent de ce qu'ils vendent au Portugal. Ailleurs, on paie mieux qu'ici. Je me rappelle qu'avec l'argent de la traduction de ses livres en Allemagne, ma mère nous a

[1015] Dans une lettre à Mário Dionísio du 5/11/1951, Ilse Losa déclare apprécier Graciliano Ramos et Jorge Amado, deux auteurs qui dénoncent l'autoritarisme de la société patriarcale et la violence dans le *sertão*. Nous pouvons donc voir que Ilse Losa avait une préférence pour la littérature engagée tant en ce qui concerne la société portugaise que brésilienne. (voir l'annexe VI, p. XXIII).

fait voyager pour connaître son pays et nous a acheté des cadeaux.

- Et votre mère s'est intéressée à l'architecture?

- Je n'ai remarqué aucun intérêt spécial de sa part pour l'architecture. Pour la peinture oui, elle en avait beaucoup. Elle se trompait rarement devant les tableaux. Elle achetait une peinture et quelques années après, elle avait une grande valeur. Un jour, José Rodrigues m'a dit : « votre mère a été la première personne à m'a acheter un tableau. ». À cette époque-là, personne lui donnait de valeur, mais elle disait : « celui-là a beaucoup de talent. » Je ne sais pas comment elle pouvait apprécier la peinture, car elle ne savait même pas dessiner un petit bonhomme ! Elle-même me disait : « cela me fait de la peine de ne pas savoir dessiner. »[1016]. Mais elle savait apprécier les gravures et les peintures. Mais dans le domaine de l'architecture, elle n'osait rien dire. Peut-être parce que mon père était architecte. Et mon père, lui non plus, n'osait pas faire de commentaires sur la littérature. Il éprouvait une très forte admiration pour ma mère. Comme une espèce d'adoration.



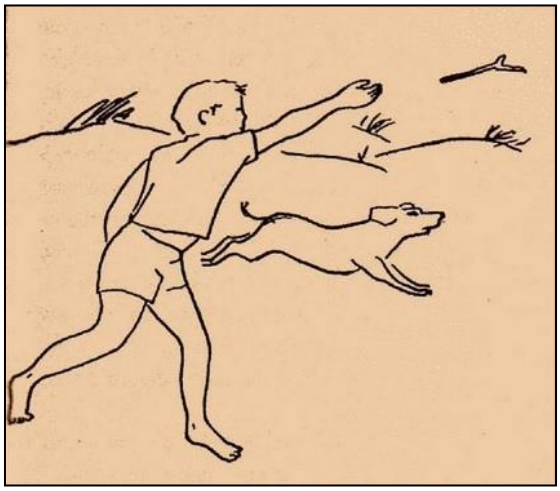


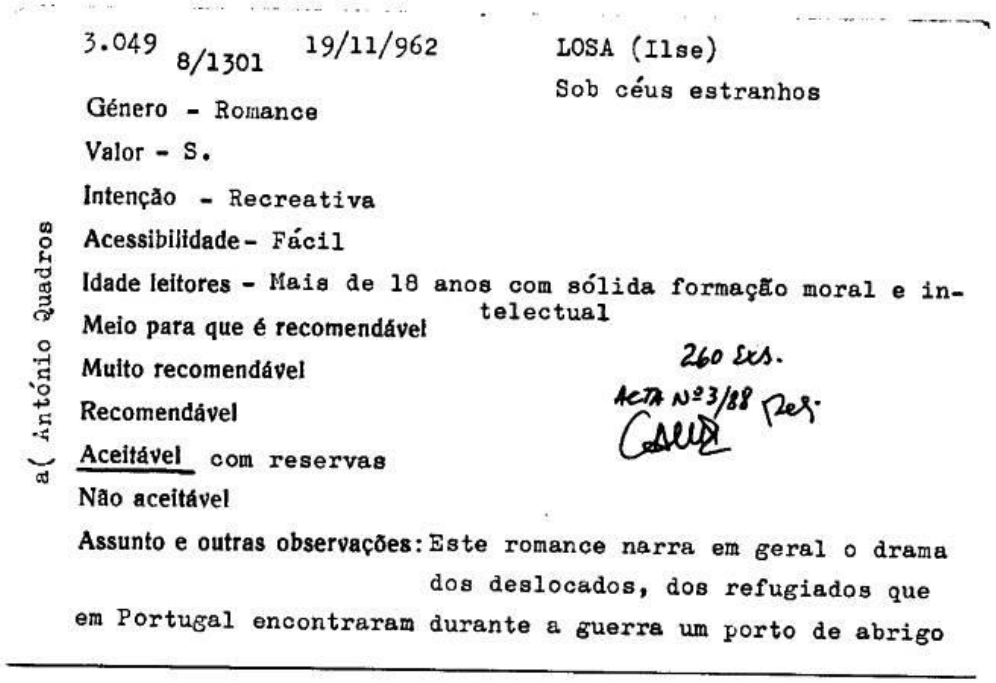
Illustration de Alexandra Losa pour l'édition de poche de l'ouvrage de sa mère : *Um Artista chamado Duque* (1966). Illustration de la couverture de Sebastião Rodrigues.

[1016] Ilse Losa regrettait le fait de ne pas savoir bien dessiner face au talent de sa fille ainée douée en dessin. Alexandra Losa a donné des cours d'éducation visuelle au collège et au lycée et a illustré l'édition de poche d'un ouvrage de sa mère : *Um Artista chamado Duque,* en 1966. Cette édition contenait encore deux autres histoires - *Faísca conta as suas Histórias* et *Mosquito e o Sr. Pechincha* – et n'est plus disponible. (Ilse Losa, *Um Artista chamado Duque,* Lisboa, Sampedro Editora, 1965.)

Annexe II

Recension critique du roman *Sob Céus Estranhos* par António Quadros (source: archives de la Fondation Calouste Gulbenkian http://www.leitura.gulbenkian.pt/?area=rol&task=view&id=2659 (consulté le 10/7/14).

Cf. Ana Isabel Marques « Sob Céus Estranhos - Espaço de Encontro entre Culturas », *Sob Céus Estranhos, uma artista chamada Ilse, op. cit.*, p. 35**).**



3.049 8/1301 19/11/962 LOSA (Ilse)

Sob céus estranhos

a(António Quadros

Género - Romance

Valor - S.

Intenção - Recreativa

Acessibilidade - Fácil

Idade leitores - Mais de 18 anos com sólida formação moral e intelectual

Meio para que é recomendável

Muito recomendável

Recomendável

Aceitável com reservas

Não aceitável

260 Exs.

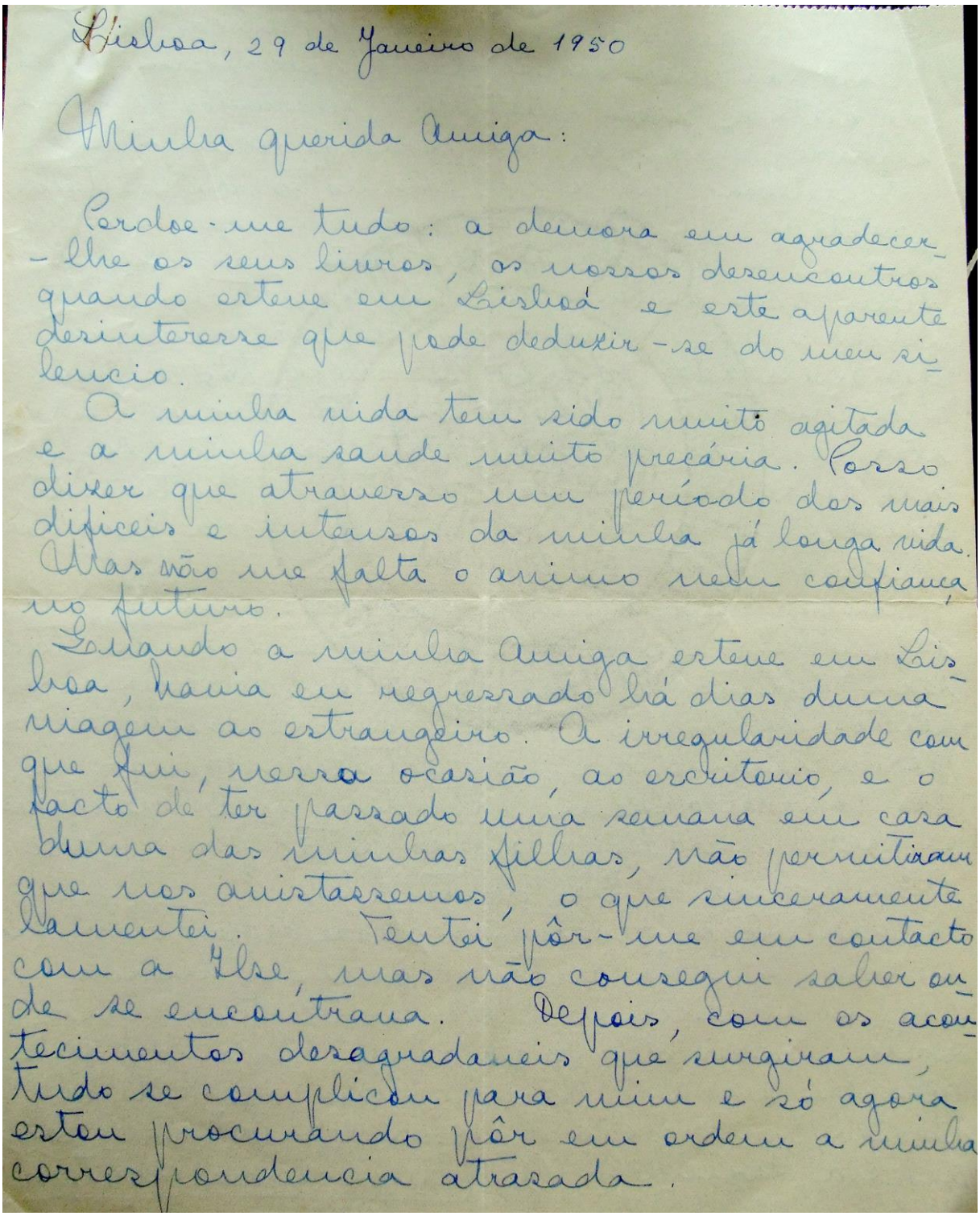
ACTA Nº 3/88 Rej.

Assunto e outras observações: Este romance narra em geral o drama dos deslocados, dos refugiados que em Portugal encontraram durante a guerra um porto de abrigo

ou uma plataforma para a América. Livro rico de experiência, de certo modo faz justiça à humanidade dos portugueses, que souberam acolher com carinho estes infelizes. Por outro lado, há um choque entre a mentalidade do estrangeiro e a do português. Neste aspecto, há certas páginas que podem desaconselhar o livro para as B.I., embora apontando feridas reais: por exemplo, o espanto dos estrangeiros perante a miséria de certas zonas ribeirinhas do Porto ou perante um provincianismo acanhado da pequena burguesia portuguesa... O estilo da escritora, de origem alemã é um tanto prejudicado por o português não ser a sua língua natal.

Portugália - 25$00 -

Annexe III – Lettre de Maria Lamas à Ilse Losa (29/1/1950, 3 pages)



Lisboa, 29 de Janeiro de 1950

Minha querida Amiga:

Perdoe-me tudo: a demora em agradecer-lhe os seus livros, os nossos desencontros quando estive em Lisboa e este aparente desinteresse que pode deduzir-se do meu silencio.

A minha vida tem sido muito agitada e a minha saude muito precária. Posso dizer que atravesso um período dos mais dificeis e intensos da minha já longa vida. Mas não me falta o animo nem confiança no futuro.

Soubendo a minha Amiga estive em Lisboa, havia eu regressado há dias duma viagem ao estrangeiro. A irregularidade com que fui, nessa ocasião, ao encontro, e o facto de ter passado uma semana em casa duma das minhas filhas, não permitiram que nos avistassemos, o que sinceramente lamentei. Tentei pôr-me em contacto com a Ilse, mas não consegui saber onde se encontrava. Depois, com os acontecimentos desagradaveis que surgiram, tudo se complicou para mim e só agora estou procurando pôr em ordem a minha correspondencia atrasada.

Recebi os seus dois livros, "O Faísca" e as "Histórias quase esquecidas", tão diferentes um do outro, mas igualmente vibrantes de humanidade, expressa embora de forma diversa.

É natural que a história do "Faísca" se tenha esgotado. A literatura para crianças, em Portugal, é tão pobre, que ~~um~~ aparecimento dum bom livro constitue acontecimento inumulgar. Penso que a Elsa possue grandes qualidades para este genero, tão delicado e importante. Desejo muito trocar impressões contigo acerca deste assunto, logo que possamos estar juntas. Entretanto, acabrelho-a a prosseguir, para bem das crianças portuguesas.

Seria muito util que todos os escritores que se interessam pela literatura infantil tivessem oportunidade de agitar e analisar os seus pontos de vista, para que se estabelecessem, por assim dizer, directrizes seguras e se coordenassem estudos, boas vontades e possibilidades relativos a tão sério problema. Que pensa a Elsa desta ideia?

Enquanto a "Histórias quase esquecidas", li umas e reli outras com a mesma comoção e vivo prazer intelectual que senti através das páginas do "Mundo em que eu vivi." Parecem-me agora mais seguras, mas não menos pessoal e pura, na sua forma. A Elsa é uma escritora!

Que projectos literários tem agora?
Oxalá eu tenha, em breve, a satisfação de conversar consigo. Creia que a aprecio e estimo sinceramente!
Dê-me as suas notícias quando puder.

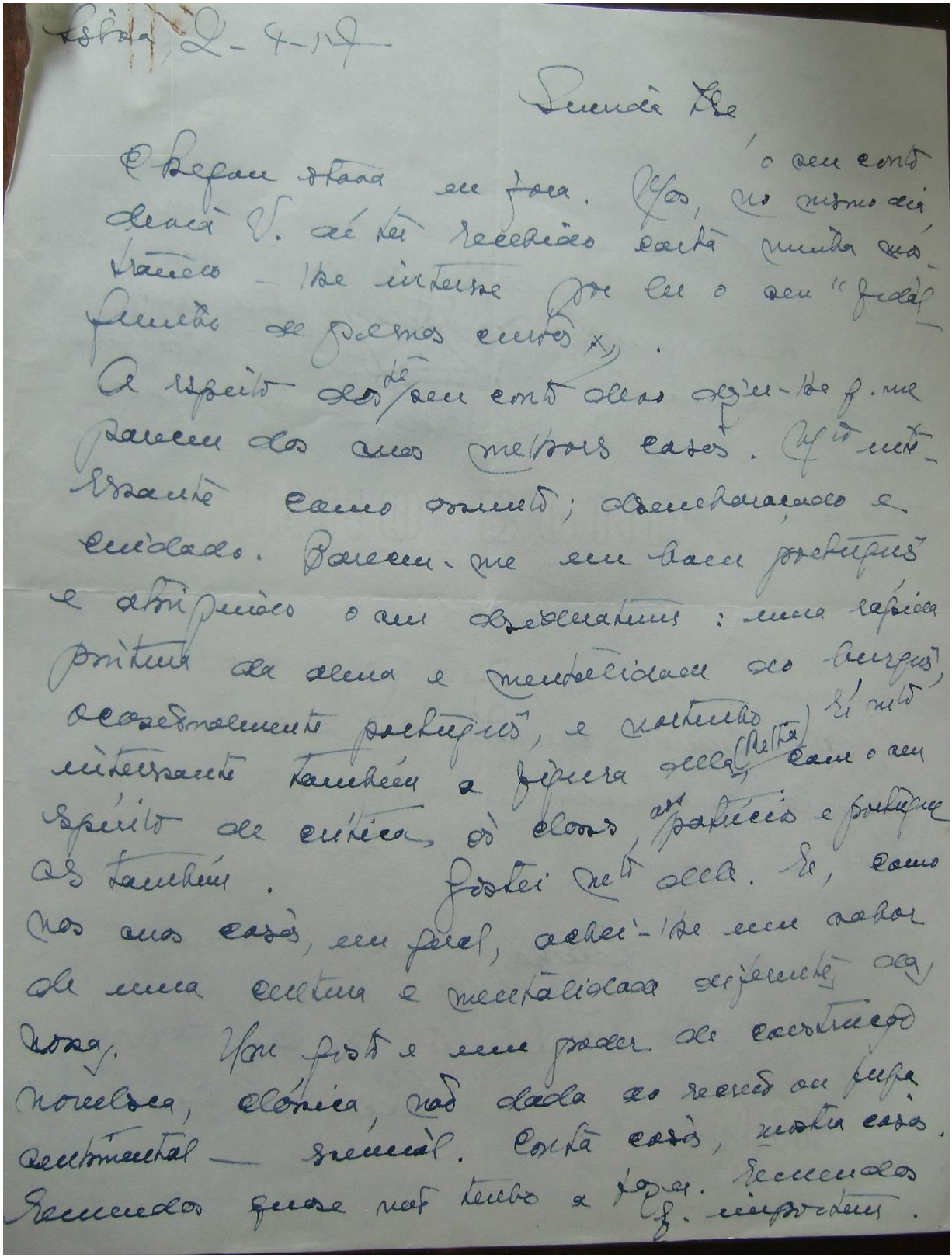
Neste momento a minha vida está, por assim dizer, parada. Mas é impossível manter-me assim. Tenho, forçosamente, de abrir caminho. Veremos o que consigo realizar.

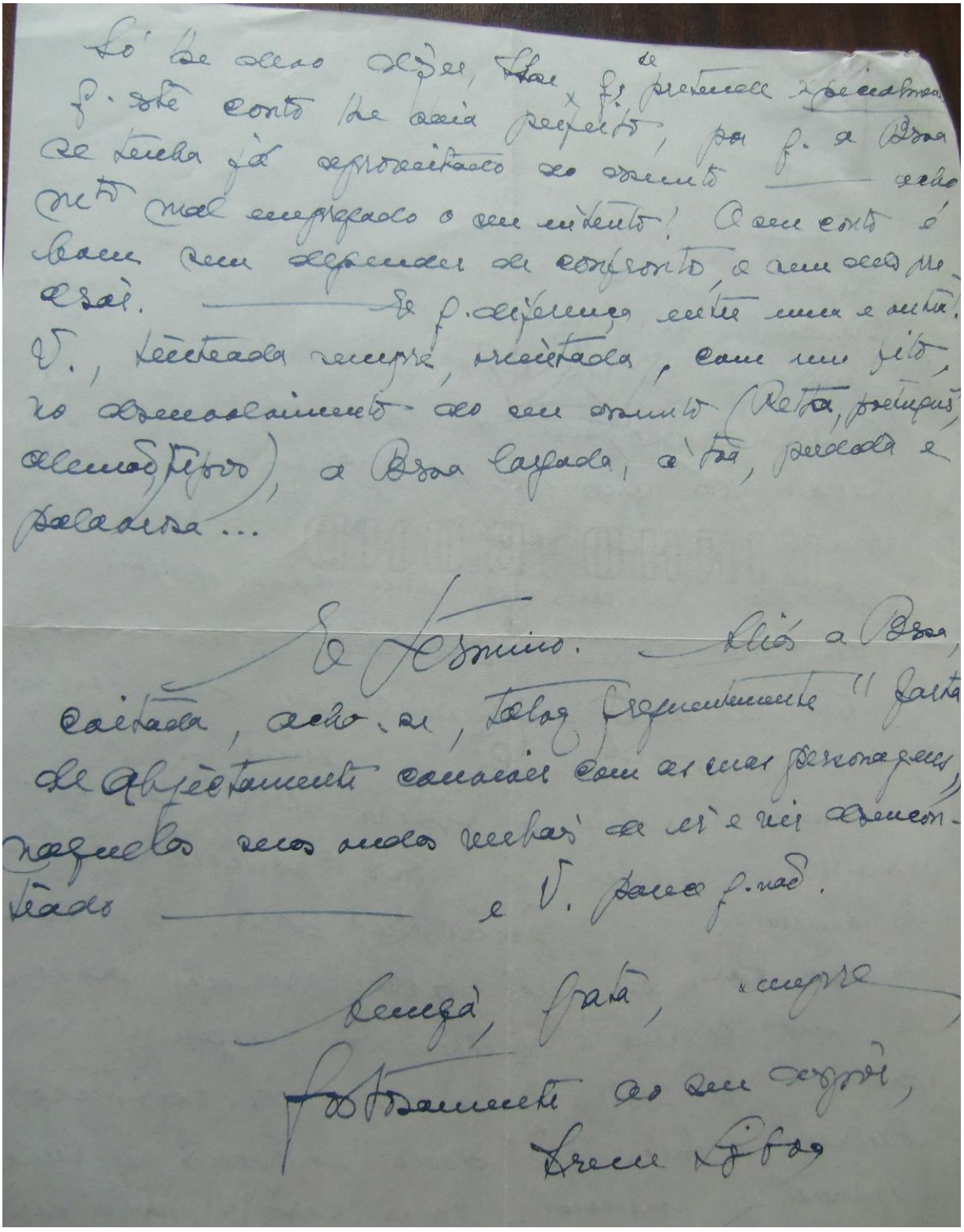
Disponha sempre do meu limitadíssimo préstimo e aceite, com um fraternal abraço, os meus votos de todas as prosperidades para si e para os seus.

Da amiga certa
e muito grata

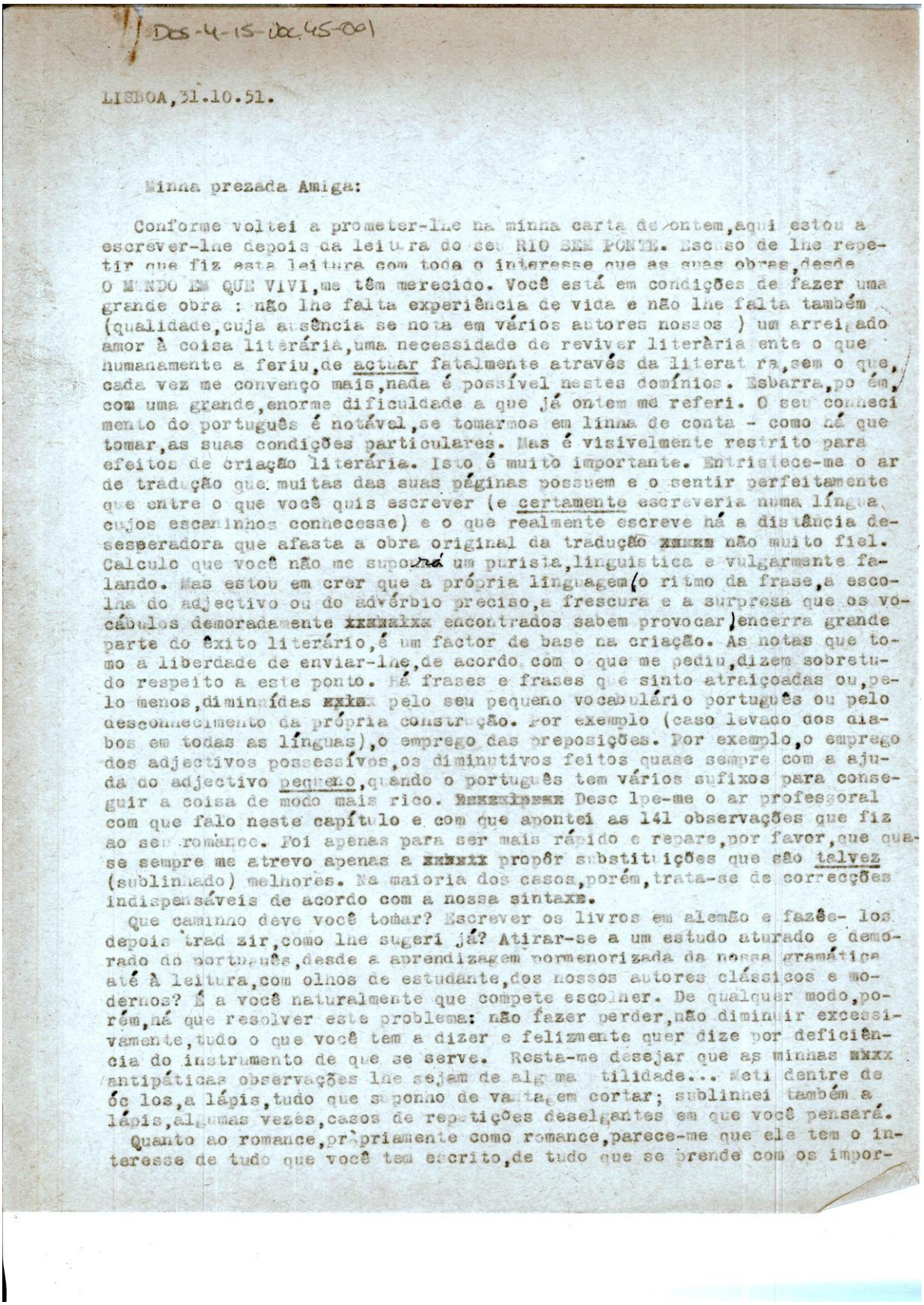
Maria Lamas

Annexe IV – Lettre de Irene Lisboa à Ilse Losa (2/4/1957, 2 pages)





Annexe V - Lettre de Mário Dionísio à Ilse Losa (31/10/1951, 3 pages)



DOS-4-15-doc.45-001

LISBOA, 31.10.51.

Minha prezada Amiga:

Conforme voltei a prometer-lhe na minha carta de ontem, aqui estou a escrever-lhe depois da leitura do seu RIO SEM PONTE. Escuso de lhe repetir que fiz esta leitura com todo o interesse que as suas obras, desde O MUNDO EM QUE VIVI, me têm merecido. Você está em condições de fazer uma grande obra : não lhe falta experiência de vida e não lhe falta também (qualidade, cuja ausência se nota em vários autores nossos) um arreigado amor à coisa literária, uma necessidade de reviver literàriamente o que humanamente a feriu, de actuar fatalmente através da literatura, sem o que, cada vez me convenço mais, nada é possível nestes domínios. Esbarra, porém, com uma grande, enorme dificuldade a que já ontem me referi. O seu conhecimento do português é notável, se tomarmos em linha de conta - como há que tomar, as suas condições particulares. Mas é visivelmente restrito para efeitos de criação literária. Isto é muito importante. Entristece-me o ar de tradução que muitas das suas páginas possuem e o sentir perfeitamente que entre o que você quis escrever (e certamente escreveria numa língua, cujos escaninhos conhecesse) e o que realmente escreve há a distância desesperadora que afasta a obra original da tradução não muito fiel. Calculo que você não me suporá um purista, linguística e vulgarmente falando. Mas estou em crer que a própria linguagem (o ritmo da frase, a escolha do adjectivo ou do advérbio preciso, a frescura e a surpresa que os vocábulos demoradamente encontrados sabem provocar) encerra grande parte do êxito literário, é um factor de base na criação. As notas que tomo a liberdade de enviar-lhe, de acordo com o que me pediu, dizem sobretudo respeito a este ponto. Há frases e frases que sinto atraiçoadas ou, pelo menos, diminuídas pelo seu pequeno vocabulário português ou pelo desconhecimento da própria construção. Por exemplo (caso levado dos diabos em todas as línguas), o emprego das preposições. Por exemplo, o emprego dos adjectivos possessívos, os diminutivos feitos quase sempre com a ajuda do adjectivo pequeno, quando o português tem vários sufixos para conseguir a coisa de modo mais rico. Desculpe-me o ar professoral com que falo neste capítulo e com que apontei as 141 observações que fiz ao seu romance. Foi apenas para ser mais rápido e repare, por favor, que quase sempre me atrevo apenas a propôr substituições que são talvez (sublinhado) melhores. Na maioria dos casos, porém, trata-se de correcções indispensáveis de acordo com a nossa sintaxe.

Que caminho deve você tomar? Escrever os livros em alemão e fazê-los depois traduzir, como lhe sugeri já? Atirar-se a um estudo aturado e demorado do português, desde a aprendizagem pormenorizada da nossa gramática até à leitura, com olhos de estudante, dos nossos autores clássicos e modernos? É a você naturalmente que compete escolher. De qualquer modo, porém, há que resolver este problema: não fazer perder, não diminuir excessivamente, tudo o que você tem a dizer e felizmente quer dize por deficiência do instrumento de que se serve. Resta-me desejar que as minhas antipáticas observações lhe sejam de alguma utilidade... Meti dentro de óculos, a lápis, tudo que suponho de vantagem cortar; sublinhei também a lápis, algumas vezes, casos de repetições deselgantes em que você pensará.

Quanto ao romance, propriamente como romance, parece-me que ele tem o interesse de tudo que você tem escrito, de tudo que se prende com os impor-

tantes acontecimentos que se deram na Alemanha e no mundo, grosso modo, a partir de 33. Queira-o ou não, você é uma escritora alemã. Digo-o com satisfação porque o que me leva a pensar nisto é o verdadeiro ar de família que lhe encontro com escritores que me interessam muito como Ana Segners, Claeser, certo Remarque, muito longinquamente, Tomás Mann. Há uma simplicidade, um amor quase pagão aos prados, às maçãs, a certas paisagens, um modo desprendido mas não seco de dar certas personagens que são característicos naqueles escritores e que você inegàvelmente possui. Há uma "simplicidade" francesa, uma "simplicidade" inglesa, uma "simplicidade" americana, uma "simplicidade" russa. Mas o tom de Segners, por exemplo, é diferente. E é o mesmo que encontro nos seus livros. RIO SEM PONTE mantém a sua grande capacidade de pôr de pé e diferenciar perfeitamente as personagens. Cada uma delas é realmente uma pessoa e tem o condão de suscitar a nossa simpatia ou a nossa aversão durante o livro todo. Jutta está perfeitamente individualizada. Johann também. O mesmo se pode dizer de cada uma das personagens, mesmo de Tony e de Emmily. Com muito pouco, Você põe de pé uma Mrs. Finkelberg, até um Mr. Gold. Uma Esmé (que um excesso de simpatia talvez tenha feito romantizar ligeiramente mais do que convinha) não é uma Winnie, um Mr. Trotter não é um Mr. Finkelberg, um Schuster não é um Lammers. Como vemos bem uma personagem passageira que se chama Bella Rosenstock! Este invejável poder de distinguir as personagens, de criar pessoas que vêm enriquecer a nossa vida, bastaria para assegurar as suas qualidades de ficcionista. Juntemos a isto o modo como você sabe provocar a emoção do leitor, por mais de uma vez e teremos - parece - a romancista acabada.

Contudo - já que você insiste na minha opinião franca, penso que este livro tem, como romance, deficiências graves que provêm da falta de cuidado dado à parte construção. O MUNDO EM QUE VIVI já me fez desconfiar deste seu desinteresse por qualquer coisa de muito importante a que os arquitectos chamam o ante-projecto, e pelo projecto sobre o ante-projecto. Tal desconfiança acentuou-se, para mim nas próprias HISTORIAS QUASE ESQUECIDAS. Mas em RIO SEM PONTE o problema atinge a maior acuidade. É um livro realmente sem unidade. Quebra-se, bifurca-se, vai um pouco ao acaso, ao sabor dos entusiasmos momentâneos da narrativa. Não resultou na verdade um romance, mas uma longa narrativa que perdeu o eixo de desenvolvimento. Há uma lei de economia de materiais a que Você não obedece. Pergunto-me que vem fazer (dentro de RIO SEM PONTE) a súbita doença de Tony, a descrição da doença - quero eu dizer, dentro da acção do livro; que vem fazer Esmé tão desenvolvidamente na altura em que aparece. Etc. A unidade entre as duas partes não está conseguida. O salto para Londres não é um determinado rumo que a acção do livro toma, mas o começo de quase outro romance que se opõe a Alemanha da primeira parte, apesar das cartas de Johann. Desta precipitação no justapor de acontecimentos e de personagens resulta que as últimas páginas do livro onde você certamente queria (e eu) que o máximo do drama de realizasse, não têm a força que poderiam ter. O que me parece - em resumo, é que você começou o seu romance sem ver nitidamente o que se iria passar, deixou o pormenor abafar as intenções gerais, procedeu como um arquitecto que se atirasse à construção de um prédio, começando por uma das salas e juntando-lhe depois salas e salas sem cuidar muito bem do espaço que lhes estava reservado, das próprias dimensões do terreno a que a construção tinha de submeter-se. A não divisão habitual em capítulos, a narração contínua, arrastou-a ainda mais para este tom de narrativa que, indiferente às linhas mestras do edifício, acaba por ser o contrário do que penso ser um romance. Sucedeu alguma coisa disto a Ana Segners no CAMINHO DE FEVEREIRO, que

li há pouco, e cuja falta de unidade se mostra à evidência perante uma obra perfeita de construção como é A SELVA CRUZ.

Pessoalmente, gostaria de ver nos seus livros uma nota de esperança mais acentuada. O pessimismo que notei em O MUNDO EM QUE VIVI volta em RIO SEM PONTE (o próprio título) de maneira manifesta. Não esqueço o final deste último. Mas ele soa-me forçado, nada convicto em relação ao resto do livro. Não sei se me explico bem. Aquelas últimas páginas em que se fala na música branda que vem de algures, na luz que se lhes abria, radiante, de dourado e púrpura, parecem acrescentadas, parecem apenas um esforço de boa vontade do autor não intimamente solidário com o resto do livro. Havia talvez que entroncar aquela esperança nas várias raízes que o livro contem. Duvido que a conclusão seja convincente bastante para levantar a cabeça caída do leitor pela leitura do resto do ~~livro~~ romance.

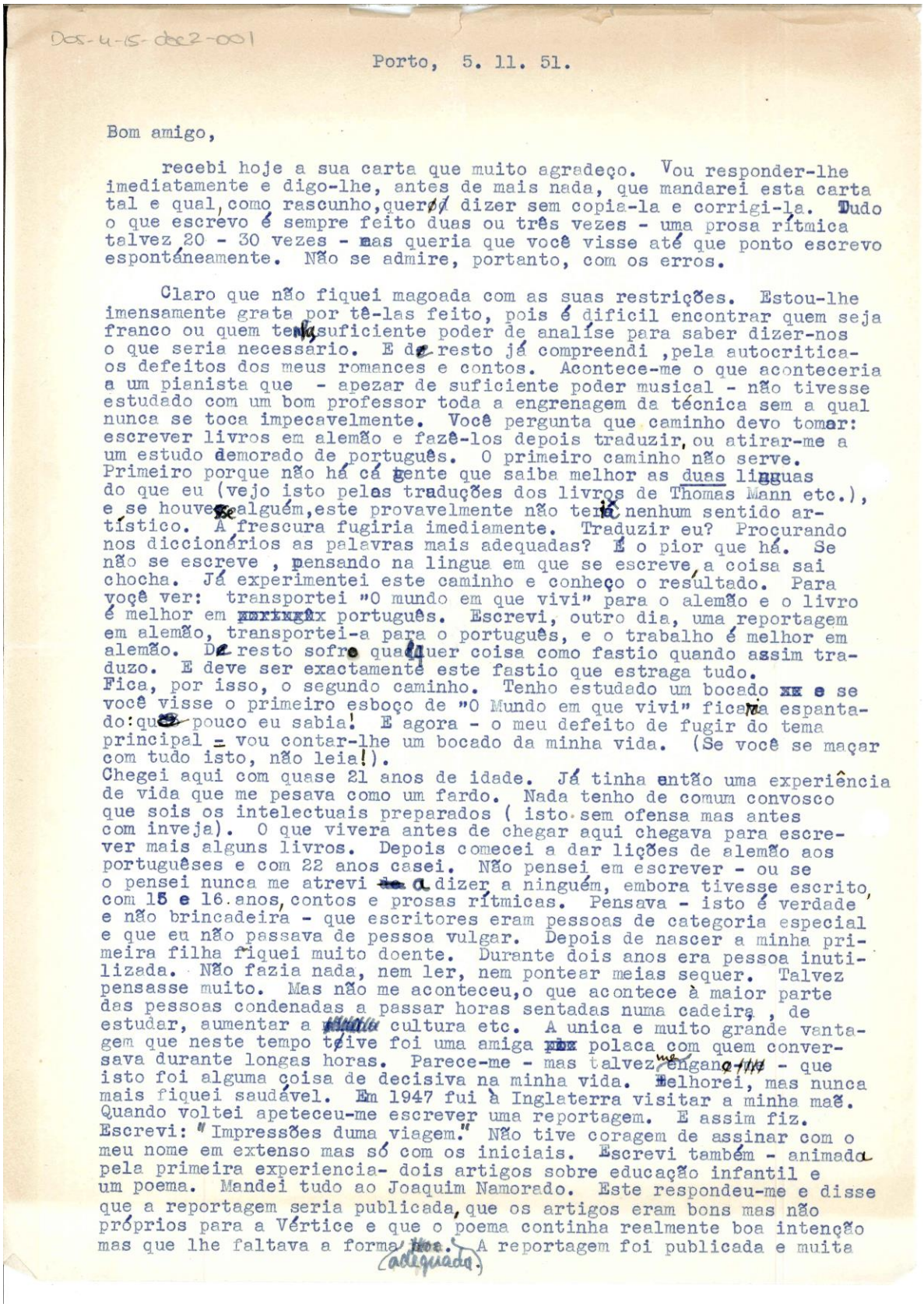
Mas que digo? Não estarei, com a insistência no que considero deficiências, a apagar o entusiasmo que o seu trabalho me deu? Diga-me se estas observações lhe servirão para alguma coisa e se não achou excessiva a franqueza com que lhe falo dele. Esta mesma franqueza tem-me valido a inimizade ~~de~~ uma boa dúzia de pessoas. Espero que agora nada disso suceda e que Você queira ver que isto é só um sinal de que, como certamente acontece consigo, acho tão deplorável ~~não~~ falar sem a máximo seriedade sobre um romance como sobre a saúde de uma pessoa amiga.

Saudades para vocês da minha mulher. Um abraço ao seu marido. Saudações cordiais do seu amigo e admirador

M. D.

P.S. - Não me atrevo a mandar-lhe o original pelo correio. Terá V. alguma pessoa amiga que venha a Lisboa?

Annexe VI – Réponse de Ilse Losa à la lettre précédente de Mário Dionísio (5/11/1951, 3 pages)



Dos-4-15-doc2-001

Porto, 5. 11. 51.

Bom amigo,

recebi hoje a sua carta que muito agradeço. Vou responder-lhe imediatamente e digo-lhe, antes de mais nada, que mandarei esta carta tal e qual, como rascunho, querendo dizer sem copia-la e corrigi-la. Tudo o que escrevo é sempre feito duas ou três vezes - uma prosa rítmica talvez 20 - 30 vezes - mas queria que você visse até que ponto escrevo espontâneamente. Não se admire, portanto, com os erros.

Claro que não fiquei magoada com as suas restrições. Estou-lhe imensamente grata por tê-las feito, pois é dificil encontrar quem seja franco ou quem tenha suficiente poder de analíse para saber dizer-nos o que seria necessário. E de resto já compreendi, pela autocritica- os defeitos dos meus romances e contos. Acontece-me o que aconteceria a um pianista que - apezar de suficiente poder musical - não tivesse estudado com um bom professor toda a engrenagem da técnica sem a qual nunca se toca impecavelmente. Você pergunta que caminho devo tomar: escrever livros em alemão e fazê-los depois traduzir, ou atirar-me a um estudo demorado de português. O primeiro caminho não serve. Primeiro porque não há cá gente que saiba melhor as duas linguas do que eu (vejo isto pelas traduções dos livros de Thomas Mann etc.), e se houvesse alguém, este provavelmente não teria nenhum sentido artístico. A frescura fugiria imediamente. Traduzir eu? Procurando nos diccionários as palavras mais adequadas? É o pior que há. Se não se escreve, pensando na lingua em que se escreve, a coisa sai chocha. Já experimentei este caminho e conheço o resultado. Para você ver: transportei "O mundo em que vivi" para o alemão e o livro é melhor em português. Escrevi, outro dia, uma reportagem em alemão, transportei-a para o português, e o trabalho é melhor em alemão. De resto sofro qualquer coisa como fastio quando assim traduzo. E deve ser exactamente este fastio que estraga tudo. Fica, por isso, o segundo caminho. Tenho estudado um bocado e se você visse o primeiro esboço de "O Mundo em que vivi" ficaria espantado: que pouco eu sabia! E agora - o meu defeito de fugir do tema principal = vou contar-lhe um bocado da minha vida. (Se você se maçar com tudo isto, não leia!).

Chegei aqui com quase 21 anos de idade. Já tinha então uma experiência de vida que me pesava como um fardo. Nada tenho de comum convosco que sois os intelectuais preparados (isto sem ofensa mas antes com inveja). O que vivera antes de chegar aqui chegava para escrever mais alguns livros. Depois comecei a dar lições de alemão aos portuguêses e com 22 anos casei. Não pensei em escrever - ou se o pensei nunca me atrevi a dizer a ninguém, embora tivesse escrito, com 15 e 16 anos, contos e prosas rítmicas. Pensava - isto é verdade e não brincadeira - que escritores eram pessoas de categoria especial e que eu não passava de pessoa vulgar. Depois de nascer a minha primeira filha fiquei muito doente. Durante dois anos era pessoa inutilizada. Não fazia nada, nem ler, nem pontear meias sequer. Talvez pensasse muito. Mas não me aconteceu, o que acontece à maior parte das pessoas condenadas a passar horas sentadas numa cadeira, de estudar, aumentar a cultura etc. A unica e muito grande vantagem que neste tempo tive foi uma amiga polaca com quem conversava durante longas horas. Parece-me - mas talvez me engane - que isto foi alguma coisa de decisiva na minha vida. Melhorei, mas nunca mais fiquei saudável. Em 1947 fui à Inglaterra visitar a minha mãe. Quando voltei apeteceu-me escrever uma reportagem. E assim fiz. Escrevi: "Impressões duma viagem." Não tive coragem de assinar com o meu nome em extenso mas só com os iniciais. Escrevi também - animada pela primeira experiencia- dois artigos sobre educação infantil e um poema. Mandei tudo ao Joaquim Namorado. Este respondeu-me e disse que a reportagem seria publicada, que os artigos eram bons mas não próprios para a Vértice e que o poema continha realmente boa intenção mas que lhe faltava a forma adequada. A reportagem foi publicada e muita

gente gostou. Mandei os artigos a "Os nossos filhos" onde os aceitaram. Tudo isto foi um bom princípio. Nesta mesma época comecei a fazer apontamentos da minha infância que não mostrava a ninguém Mas certas depressões nervosas obrigaram-me a consultar o Dr. Corino A. , e este fez-me uma série de perguntas sobre a infância. Levei-lhe então os tais apontamentos. Ele achou aquilo muito interessante o que me animou a continuar. Agora tudo se ia juntando: de repente vi-me em grandes trabalhos. Escrever artigos, contos, prosas ritmicas, um romance (ainda não sabia que ia ser um romance, claro). Mas o meu português era horrivel, quase primitivo, cada linha tinha que ser corrigida. Abri uma escola infantil, tive de ler obras pedagógicas, fazer apontamentos, estudos... O filho do Oscar era aluno meu , e um dia resolvi perguntar ao Oscar se estava disposto a dar-me lições de português. Isto foi em 1948. Daí em diante, e durante dois anos, trabalhavamos uma vez por semana. Eu escrevia ou umas páginas do que , mais tarde, seria "O mundo em que vivi", um conto ou um artigo. O Oscar encorajou-me imenso e lucrei , sem dúvida, com o seu convívio. Em 49 publiquei o romance, e meio ano depois "As histórias quase esquecidas" Conto-lhe tudo isto para lhe explicar como há tão pouco tempo entrei na vida literaria. E é a tal ponto pouco o tempo que os meus conhecidos alemães (refugiados como eu) que aqui vivem, nem sequer me tomam a serio e, não me engano muito, fazem troça de mim. Mas isto nada significa. Voltemos ao ponto da partida. Considerando que em quatro anos consegui fazer progressos consideraveis na lingua portuguêsa, não seria, de facto, o caminho a tomar o da persistência? Ou não lhe parece? Claro, posso escrever só em alemão. Serei então uma escritora alemã e terei de tentar conseguir publicações na Alemanha. Se vencer, as possibilidades materiais serão, sem dúvidas, completamente outras. Mas como vivo cá, parece me lógico escrever na lingua do País.
Agora "O Rio sem ponte". A deficiencia que você aponta - a falta de unidade- é exactamente o que eu sentia ao realizar o romance. Não conseguia, contudo, dar-lhe remédio. O meu primeiro plano foi escrever apenas a parte passada na Inglaterra. Já tinha alguns capítulos concluidos. Johann vivia apenas na memória de Jutta como, de resto, tudo o que se relacionava com a Alemanha. Depois eu via o Johann mais nitidamente, interessei-me pelo problema do armazem (conheço este problema através dum irmão meu), e comecei de novo. Claro que fiz um plano. Faço sempre tudo resolvido até ao final: primeiro isto, depois aquilo etc...Veio o salto para a Inglaterra e a dificuldade surgiu.O Oscar disse: Ou tem de fazer correr a acção nos dois países , ou tem de manter a solução das cartas. Optei pela ultima. Achei a primeira coisa irrequieta. Mas pode ser que não soubesse domina-la. Certo é que quebrei, um bom pedaço, a unidade. O tom de narrar, um bocado ao acaso, é o que mais gosto e, dificilmente, conseguirei fugir disto. Contudo, o proximo romance, já planeado na cabeça, provará as minhas capacidades. Trata-se duma história passada em Portugal.
A doença de Tony? Talvez não esteja aí a fazer nada. Ou talvez esteja a fazer bastante. Não acha que os membros da familia F. se mostram o seu feitio exactamente durante a doença de Tony. Veja Mamma. E não é verdade que as pessoas, mesmo as estranhas, se unem em momentos de aflição para depois tomarem, novamente, as mesmas atitudes de antes? É-me imensamente querido , este capitulo. Até consultei um medico para o poder realizar. Esme? Já a planeei antes de começar o romance. Pensei muito nela e, se calhar, dei-lhe, mais tarde mais relêvo do que merece. São as tais coisas:

DGS-4-15-0002-003

as personagens fogem-nos, tornam-se independentes das nossas vontades. Planeei fazer da mãe de Jutta uma mulher dura, um tanto má, mas ela humanizou-se, de cada vez mais, e , afinal, é tudo menos má. Não há esquema em tudo isso. Um romance vive , é como a própria língua que tem todas as cores. As pessoas riam e choram quando elas querem e não quando o escritor quer. Se calhar pensa que estou a delirar. Não sou ensaiista, nem nada me interessam, na realidade, todos os combates sobre: o que é arte? o que deve ser arte?
Não conheço escolas, nem sofri influencias em especial. O que lhe digo é aquilo que me acontece e os ensaios nada modificam ao facto.
Os livros que mais me impressionaram foram: Jean Cristoph - não pela maneira como está escrito, mas pela sinceridade, pela vivacidade das personagens e por mais outros motivos -"A mãe " de Gorki, O diario da pintora alemã Kaete Kollwitz, Anan Karenina, e um livro, talvez considerado literatura de segundo plano, de Hans Fallada (alemão):"E agora Zé ninguém?" Impressionaram-me profundamente os filmes: Luzes da cidade, Breve encontro.
Estou a falar-lhe como se você me tivesse feito um inquérito. Mas faço a conta que estou a conversar consigo e digo o que me vem a cabeça. Raras vezes aqui falo sobre estes assuntos. Dum modo geral (claro há uma ou outra excepção) falo no Porto só com escritores que conversam muito e brilhantemente, mas não escrevem. E sinto que tudo aquilo nada vale.
De resto impressionaram-me mais de tudo coisas que vivi e que observei. E são tantas que, por enquanto, ainda tenho material suficiente para me entreter. É verdade, quase me ia esquecendo: Gosto imenso do livro "S. Bernardo" de G. Ramos e "Terras de sem fim" de Jorge Amado. Também são me queridos as poesias de R. Tagore que só, há pouco tempo, comecei a ler.
E agora quero falar-lhe na "esperança". Talvez você tenha razão: a esperança que eu quiz dar no final não convence, mas ela , afinal, não passa dum "talvez". Há duas espécies de esperanças, uma é aquela que vive em nós por sermos otimistas inatos, a outra é a esperança filosófica, digamos scientifica. Ora a primeira transparece das obras dum artista como um calor natural, como coisa não forçada e a outra, por mais disfarçada e compreendida ela seja, soa forçada se o individuo em si não for um otimista pelo seu feitio. Compreende o que eu quero dizer? Você chama-me pessimista. Não o sou. Então não acha que as minhas personagens mostram perfeitamente que são,por exemplo desagradaveis,pelas circunstancias ? Ou não mostram elas - com excepção do senhor Berner - que há algo de bom em quase toda a gente? Veja: a mãe de Jutta, Li, Halberstadt... Eu queria apontar com este livro que <u>as coisas não estão certas!</u> De facto não dei uma solução. Como podia eu dar soluções se o livro descreve uma época que precede a uma grande guerra mundial?
Muito mais tenho a dizer, mas quando aí fôr havemos de conversar. Contudo gostava de que você , quando tiver tempo, me respondesse.
Você fala nas pessoas que ficaram os seus inimigos por não lhes agradar restrições que lhes fez. Pode ter a certeza: eu apenas lhe estou imensamente grata. Não julgo ter atingido alguma perfeição, sei bem que disto estou lonje. Mas se eu pretender fazer, um dia, uma obra grande, tenho de submeter-me primeiro, às criticas sincéras e valiosas. Claro que isto não me impede de pôr também o meu ponto de vista , não é verdade?
Você gastou precioso tempo por minha causa. Perdoa-me, por isso.

E agora mais um pedido: Mande-me o original pelo correio. Não tenho agora ninguém que vai a Lisboa e estou anciosa para corrigir os erros que você me apontou. Depois segue a caça aos editores. Tenho cá cópia do romance, mas o original em seu poder está já corrigido por mim. Desculpe mais esta maçada.
Mais uma vez muito e muito obrigada!

Cumprimentos da sua amiga

Ilse Losa

Que coisa horrível!! Mas agora vai ficar assim. Emende-o!

Table des matières

Introduction **7**

Partie I : L'IDENTITÉ JUIVE **37**

I.A – L'hébraïsme chez Samuel Rawet **45**

I. A. 1 – Le pouvoir des groupes : l'être humain à la place de Dieu 48

I. A. 2 – La non-appartenance et l'éloignement 68

I. A. 3 – Les images du chaos 84

I. A. 4 – La narration-travelling et le corps paralysé 97

I. A. 5 – L'être humain universel et la « désidentité » 107

I. B – L'israélisme chez Ilse Losa **124**

I. B. 1 – Le Dieu de l'alliance et « l'éclipse de Dieu » 127

I. B. 2 – Être installé : communication et demeure humaine 143

I. B. 3 – L'éternel retour : le regard frontal 154

I. B. 4 – La narration-travelling et le « corps-paysage » 172

I. B. 5 – L'être humain unique et l'altérité 183

I. C – Le pouvoir du verbe : silence et parole **198**

I. C. 1 – La langue : système et performativité 202

I. C. 2 – L'impératif : ordre et invitation 207

I. C. 3 – L'implicite : tyrannie et complicité 214

I. C. 4 – Le dialogisme : discours collectifs et positionnement identitaire 220

I. C. 5 – L'interrogation : transcendance, immanence et mélancolie 226

Partie II : L'IDENTITÉ GENRÉE : **249**

II. A – L'identité masculine en question et l'homosexualité chez Samuel Rawet **258**

II. A. 1 – La coercition dans le modèle masculin 265

II. A. 2 – La somatisation de l'histoire : la violence dans les rapports sexuels 277

II. A. 3 – Femmes fatales : le pouvoir de l'Autre 286

II. A. 4 – L'enfance, source de traumas 294

II. A. 5 – *Ahasverus* : l'hybridité sexuelle et textuelle 302

II. B – L'identité féminine en question chez Ilse Losa **315**

II. B. 1 – La subordination dans le modèle féminin 323

II. B. 2 – Femmes étrangères : l'anti-modèle 337

II. B. 3 – La sexualité sous contrôle 344

II. B. 4 – L'enfance : pari sur l'avenir et pédagogie de l'altérité 349

II. B. 5 – *Sob Céus Estranhos* : hybridité et altérité 357

II. C – Le corps et ses images 364
II. C. 1 – Le corps : regarder et écouter 366
II. C. 2 – Le corps plein et le corps vide 376
II. C. 3 – Le moi narcissique : solitude et relation 381
II. C. 4 – La belle et la bête 387
Partie III : IDENTITÉS ET HISTOIRE 401
III. A – L'histoire de l'Autre dans l'histoire du Brésil 406
III. A. 1 – Identité nationale brésilienne et immigration : représentations et réflexions 409
III. A. 2 – La transformation sociale de l'immigré 418
III. A. 3 – Les conflits de pouvoir : homogénéité *vs* hétérogénéité 425
III. A. 4 – La nuit urbaine : les *queers* occupent le centre-ville 434
III. A. 5 – Le métis : la fin d'un mythe 444
III. B – L'histoire de l'Autre dans l'histoire du Portugal 453
III. B. 1 – Identité nationale portugaise et immigration : représentations et réflexions 458
III. B. 2 – L'enseignement : entre survie et passion 466
III. B. 3 – L'étranger au sein de la famille portugaise 475
III. B. 4 – Les minorités à la conquête de l'espace public : les cafés 481
III. B. 5 – Le mythe de l'empire portugais 488
III. C – Résonances identitaires 495
III. C. 1 – Pour une géohistoire des marginaux 498
III. C. 2 – La langue du peuple représentée 504
III. C. 3 – Le Brésil et le Portugal : regards croisés 512
III. C. 4 – Représentations identitaires : trait d'union et alliance 519
Conclusion 533
Bibliographie 551
Index onomastique 579
Index thématique et conceptuel 583
Annexe I – Entretien avec Alexandra Losa I
Annexe II – Recension critique du roman *Sob Céus Estranhos* XII
Annexe III – Lettre de Maria Lamas à Ilse Losa (29/1/1950, 3 pages) XIII
Annexe IV – Lettre de Irene Lisboa à Ilse Losa (2/4/1957, 2 pages) XVI
Annexe V – Lettre de Mário Dionísio à Ilse Losa (31/10/1951, 3 pages) XVIII
Annexe VI – Lettre de Ilse Losa à Mário Dionísio (5/11/1951, 3 pages) XXI

De l'écriture personnelle à l'écriture de l'histoire : questions d'identité dans l'œuvre de Ilse Losa et de Samuel Rawet

Résumé

Notre étude comparée porte sur l'œuvre de Ilse Losa (1913-2006), Allemande installée au Portugal, et Samuel Rawet (1929-1984), Polonais immigré au Brésil, deux écrivains qui ont adopté le portugais comme langue d'écriture. Arrivés dans ces pays lusophones quelques années avant la déclaration de la Seconde Guerre Mondiale, ils possèdent une origine juive commune exprimée chez leurs personnages sous la forme de conflits entre mémoire et oubli, communautarisme et intégration, tradition et performativité culturelle. En outre, leur condition de femme et d'homosexuel leur a servi d'inspiration pour la construction d'une œuvre marquée par la lutte contre le binarisme de genre dans un contexte d'oppression dans leur terre d'accueil : l'État Nouveau salazariste (1933-1974) et la dictature militaire brésilienne (1964-1985). Ainsi, à travers leur écriture personnelle où l'identité juive et l'identité genrée constituent des questions charnières, nous pouvons penser l'exclusion de façon plus large. Ces auteurs nous fournissent donc un portrait des sociétés brésilienne et portugaise entre la fin des années 30 et le début des années 80, mettant en lumière les enjeux de pouvoir entre l'élite et le peuple. Dans une période de construction d'une identité nationale basée sur le mythe du grand empire au Portugal et l'apologie du métissage et du multiculturalisme au Brésil, Ilse Losa et Samuel Rawet montrent que la nation est toujours une narration.

Mots-clés : Ilse Losa, Samuel Rawet, identité juive, identité genrée, Shoah, littérature migrante

---

From the personal writing to history writing : identity questions in the work of Ilse Losa and Samuel Rawet

Abstract

Our compared study deals with the literary work of Ilse Losa (1913-2006), a German exiled in Portugal, and Samuel Rawet (1929-1984), a Polish immigrant in Brazil, which have adopted Portuguese as writing language. Having arrived in these lusophone countries a few years before the declaration of the Second World War, both share a jewish origin which is expressed in their characters in the form of conflicts between memory and forgetfulness, communitarianism and integration, tradition and cultural performativity. Moreover, their conditions of women and homosexual acted as an inspiration for the construction of a work opposing gender duality in a context of oppression in these host countries : The Salazarist New State (1933-1974) and the military dictatorship in Brazil (1964-1985). This way, through their personal writings in which the jewish identity and the gender identity are key elements, we can consider the exclusion in a broader way. These authors give us a picture of the brazilian and portuguese societies between the end of the 30's and beginning of the 80's, highlighting the power relations between elites and masses. During a period in which the national identity is being built on the basis of the myth of the great empire in Portugal and of multiculturalism in Brazil, Ilse Losa and Samuel Rawet show that the nation is always a narrative.

Keywords : Ilse Losa, Samuel Rawet, jewish identity, gender identity, Shoah, migrant literature

UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE-NOUVELLE – PARIS 3
ED 122 – EUROPE LATINE ET AMERIQUE LATINE
Thèse de doctorat en Études du Monde Lusophone
EA 3421 – Centre de Recherches sur les Pays Lusophones
Centre Bièvre – 1, rue Censier - 3ème étage
75005 - PARIS