



HAL
open science

Éthique et esthétique de l'ironie chez José Rodrigues Miguéis

Georges Da Costa

► **To cite this version:**

Georges Da Costa. Éthique et esthétique de l'ironie chez José Rodrigues Miguéis. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030058 . tel-00721155

HAL Id: tel-00721155

<https://theses.hal.science/tel-00721155>

Submitted on 26 Jul 2012

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.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

École doctorale Europe latine et Amérique latine - 122

Thèse de doctorat

Études du monde lusophone

Georges DA COSTA

Éthique et esthétique de l'ironie

chez

José Rodrigues Miguéis

Thèse dirigée par Mme Catherine Dumas

Date de soutenance

2 juin 2010

Jury

M. Onésimo Teotónio ALMEIDA	Professeur, Brown University
Mme. Maria-Helena ARAÚJO CARREIRA	Professeur, Université de Paris 8 – Saint-Denis
Mme. Maria Graciete BESSE	Professeur, Université de Paris IV – Sorbonne
Mme. Catherine DUMAS	Professeur, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle
M. Daniel-Henri PAGEAUX	Professeur émérite, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

A la mémoire de José Rodrigues Miguéis

Je tiens à remercier profondément ma directrice de recherche, le professeur Catherine Dumas, qui me soutient depuis des années et sans qui je ne serai pas arrivé à ce résultat.

J'aimerais également exprimer ma gratitude envers le professeur Onésimo T. Almeida pour son intérêt pour mes recherches et pour son accueil à la Brown University lors de mon séjour d'étude des archives de José Rodrigues Miguéis.

Les personnes qui m'ont aidé à des degrés divers sont trop nombreuses pour les citer ici. Merci à toutes et tous du fond du cœur.

Enfin, je remercie particulièrement Rym, qui a accompagné mon travail depuis des années, et Elias, mon petit rêve en action.

Sigles utilisés pour notre corpus

ADC	Arroz do Céu
ADDA	<i>Aforismos & Desafortismos de Aparício</i>
ADNP	A Düsseldorf num Pulo
AEDP	<i>A Escola do Paraíso</i>
AI	A Inauguração
ALI	A Linha Invisível
AM	<i>A Múmia</i>
AMNSA	A Mancha Não se Apaga
AOAA	Agnès – Ou o Amor Assexuado
B	Bartolosíada
BDF	A Bruxa da Feira
CAN	O Conto Alegre de Natal que Não Escrevi
CCI	Comércio com o Inimigo
CDI	Cinzas de Incêndio
CDRD	O Cosme de Riba-Douro
CV	O Cinzeiro Voador
DHMS	Desasseis Horas em Missão Secreta
EDV	A Esquina-do-Vento
E	Enigma!
ENP	Ele Era o Nosso Paizinho!
EPA	<i>É Proíbido Apontar – Reflexões de um</i>

	<i>Burguês - I</i>
GDTC	Gente da Terceira Classe
GOT	Galbo, o Terrorista
<i>GTC</i>	<i>Gente da Terceira Classe</i>
<i>INMR</i>	<i>Idealista no Mundo Real</i>
IRC	A Importância da Risca do Cabelo
JDA	O Jardineiro de Almas
Lh	Léah
Lo	Lodo
<i>LOH</i>	<i>Léah e Outras Histórias</i>
MDH	Morte de Homem
MDPM	O Morgado de Pedra-Má
MP	Mucha plata!
NB	Natal Branco
<i>NN</i>	<i>Nikalai! Nikalai!</i>
OA	O Acidente
OADC	O Anel de Contrabando
<i>OANSA</i>	<i>Onde a Noite Se Acaba</i>
OB	O Breakdown
OCA	O Chapelinho Amarelo
OCDN	O Circo da Noite
OCP	O Crime Perfeito
<i>OEP</i>	<i>O Espelho Poliédrico</i>
<i>OMSS</i>	<i>O Milagre Segundo Salomé</i>
<i>OMSS1</i>	<i>O Milagre Segundo Salomé – vol. 1</i>
<i>OMSS2</i>	<i>O Milagre Segundo Salomé – vol. 2</i>

ONDC	O Natal do Dr. Crosby (Do Diário dum expatriado)
<i>OPNCDC</i>	<i>O Pão Não Cai do Céu</i>
OVC	O Viajante Clandestino
<i>PC</i>	<i>Pass(ç)os Confusos</i>
PECT	Primeiro Encontro com o Transcendente
<i>PF</i>	<i>Páscoa Feliz</i>
PSCB	Pouca Sorte com Barbeiros
RACDP	Regresso à Cúpula da Pena
SCDN	Simples Conto de Natal
SPDG	Saudades para a Dona Genciana
SSA	Silvestre, os Seus Amores
T	Tendresse
<i>UAI</i>	<i>Uma Aventura Inquietante</i>
UCC	Uma Carreira Cortada
<i>UHSAM</i>	<i>Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara</i>
VNT	Uma Viagem na Nossa Terra

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
I. IRONIE ET VALEURS.....	19
A. Axiologie des théories de l'ironie	22
1. Conceptions linguistiques	24
a) La tradition rhétorique : l'ironie comme trope.....	25
b) Mention, polyphonie et paradoxe.....	27
c) Approches récentes	33
2. Autres approches littéraires de l'ironie	37
a) Ironie situationnelle.....	37
b) Ironie romantique	40
3. Ethique et ironie	46
a) Ironie, argumentation et éthique.....	46
b) Ethique, fiction et ironie.....	50
B. Mises au point définitives.....	55
1. Réception critique de l'ironie miguesienne.....	57
a) De l'humour... ..	58
b) ... à la satire et au sarcasme	60
c) Fa(r)ce au grand cirque du monde.....	63
2. Flous génériques et terminologiques.....	69
a) Ironie, satire, et sarcasme	70
b) Ironie, parodie, et pastiche	73

c) Ironie, ambiguïté, et humour	79
C. Evolutions bio-biblio-ironiques	87
1. L'importance biographique	88
2. Evolution idéologique	92
a) Miguéis <i>seareiro</i>	92
b) La rupture avec <i>Seara Nova</i> (1930) : Miguéis communiste.....	98
(1) Miguéis marxiste	99
(2) Miguéis et le parti communiste	107
c) Retour aux sources <i>seareiras</i>	119
3. Homme et/ou écrivain : ironies migueisiennes	130
a) Évolution littéraire : de la phase au mode	131
b) Ironie en mode militant	143
c) Ironie en mode écrivain.....	148
II. L'IRONIE : UN SPORT DE COMBAT	155
A. Mises en valeurs.....	158
1. Texte et valeurs	159
a) Des relations médiatisées	160
b) Carrefours idéologiques	168
2. Préoccupations éthiques	176
a) ... des narrateurs.....	177
(1) Portraits de valeurs : l'exemple de « Gente da Terceira Classe »	177
(2) Narrateurs solidaires	182
b) ... des personnages.....	186
3. Une stratégie littéraire globale	194

a)	Objectifs pédagogiques	195
(1)	L'importance du paratexte.....	196
(2)	Récits-feuilletons	197
(3)	Fiction et essai	199
(4)	Récits brefs exemplaires.....	203
(5)	Récits de formation : individus libres et responsables	210
b)	Miguéis et le néo-réalisme	218
(1)	Nuances critiques.....	221
(a)	Entre <i>Presença</i> et le néo-réalisme : <i>Páscoa Feliz</i>	222
(b)	Miguéis néo-réaliste ?	226
(2)	<i>O Pão Não Cai do Céu</i> : roman néo-réaliste	230
B.	Signalétique de l'ironie migueisienne	245
1.	Etude stylistique	248
a)	Modalisations	249
b)	Figures et procédés de la contradiction et de l'incongruité.....	254
c)	Figures et procédés de l'exagération.....	261
(1)	Énumération et hyperboles	262
(2)	Caricatures	266
(a)	Le cas de « A Importância da Risca do Cabelo »	270
(b)	Caricatures typographiques.....	272
(c)	Caricatures onomastiques	275
2.	Mises en scènes accusatrices.....	280
a)	Aux seuils de l'ironie	280
b)	Ironies situationnelles.....	286
(1)	« Uma Viagem na Nossa Terra ».....	287
(2)	Un procédé récurrent	291

(3) Ingénus migueisiens	295
c) Ironie et polyphonie	299
(1) « Gesticulation typographique »	302
(2) Foire aux discours	307
(3) Intertextualité et pastiches	314
(a) Dans les récits brefs	318
(b) Dans les romans	321

III. « IDÉALISTE DANS LE MONDE RÉEL » : IRONIE ET MISE EN QUESTION(S).....331

A. Liberté et ambiguïté	336
1. Récits brefs en liberté	340
a) Conte ou nouvelle ?	341
b) Hétérogénéité	345
c) « Dispersion-réintégration »	352
2. Ironie narrative	357
a) Un narrateur très présent : intrusions ironiques	358
b) Mélange de voix : qui parle ?	362
c) Personnage, narrateur ou auteur ?	366
d) Le cas de <i>Nikalai! Nikalai!</i>	371
(1) Une satire tragi-comique	373
(2) Ironies sous tension	378
B. « Je » : 1^{ère} personne du pluriel	389
1. « Une vie en papiers répartie »	392
2. <i>Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara</i> : récit autobiographique	402
a) Fusions génériques	403

b) Entre fiction et vérité.....	414
3. <i>A Múmia</i> : l'identité individuelle en question	423
a) Je, tu, il	425
b) Impossibles retours.....	434
c) Médiation narrative	438
d) Rêve, fiction et réalité	442
CONCLUSION.....	451
Index des œuvres citées	458
Index onomastique	461
Bibliographie.....	466
Annexes	492
Annexe 0 : Corpus : Liste détaillée des volumes avec sigles.....	Erreur ! Signet non défini.
Annexe 1 : Liste chronologique des œuvres migueisiennes publiées en feuilleton	Erreur ! Signet non défini.
Annexe 2 : Liste alphabétique des récits migueisiens publiés en périodiques	Erreur ! Signet non défini.
Annexe 3 : Autoportraits et caricatures.....	Erreur ! Signet non défini.
Annexe 4 : Lettre à Bernardo Crippa (auto-présentation, 1959)..	Erreur ! Signet non défini.
Annexe 5 : Lettre à John Kerr (auto-présentation, 1977).....	Erreur ! Signet non défini.
Annexe 6 : Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha (1965)	Erreur ! Signet non défini.
Annexe 7 : Lettre à Rogério Fernandes (1964).....	Erreur ! Signet non défini.
Annexe 8 : Lettre (non envoyée) à Egito Gonçalves (1973).....	Erreur ! Signet non défini.
Annexe 9 : Lettre à Rogério Fernandes (1973).....	Erreur ! Signet non défini.
Annexe 10 : Introduction du roman inédit <i>Romance de Amor</i>	Erreur ! Signet non défini.
Annexe 11 : Sommaire de l'essai inédit « <i>Literatura de intenções – Café sem caféina ?</i> »	Erreur ! Signet non défini.

Sentia-se de repente inseguro de si, do estilo, do método, da finalidade. A veia sarcástica denunciava-lhe a amargura, embora lisonjeasse alguns leitores. Como libertar-se dela? (...) Quem iria entender as ironias e contradições sob as aparências óbvias? Dar-se ao trabalho de analisá-las?

*(O Milagre Segundo Salomé,
vol. II, 218)*

INTRODUCTION

Lors du départ de José Rodrigues Miguéis vers les Etats-Unis en 1935, José Gomes Ferreira l'a regardé « avec la sensation que la patrie en était diminuée »¹. Vingt-trois ans plus tard, en 1958, lors du troisième séjour de l'écrivain au Portugal depuis son expatriation, l'auteur des *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo* insiste : « C'est donc cet écrivain exceptionnel – dites-moi – que nous allons laisser partir sans trembler et sans une tentative de le retenir par son manteau ? »². Miguéis repartira, et reviendra, trois fois encore, avant de mourir à New York en 1980.

Dans le documentaire réalisé par Diana Andringa sur José Rodrigues Miguéis³, Eduardo Lourenço conclut en déplorant l'une des plus grandes injustices commises par la mémoire littéraire portugaise : Miguéis n'est pas un inconnu, mais il n'est pas non plus vraiment reconnu, il serait plutôt « méconnu ». Lors du premier colloque jamais organisé en son honneur en 1981, aux Etats-Unis, quelques mois après sa mort, Onésimo Almeida, l'un des principaux artisans de la conservation et de la valorisation des archives migueisiennes déposées à la John Hay Library de la Brown University de Providence, souligne quant à lui l'indépendance quelque peu excessive de l'écrivain, son « auto-isolement idéologique et esthétique » qui a participé à cette méconnaissance mais a également contribué à la « survie

¹ José Gomes Ferreira. "José Rodrigues Miguéis ou o Desdém pelo Destino". *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II*. Lisboa: Moraes Editores. 1980. p. 107.

² Ibid. p. 111.

³ Diana Andringa, "José Rodrigues Miguéis - Um Homem do Povo na História da República," (Portugal: RTP-2, 1998).

de son œuvre »⁴. Vingt ans après, à Lisbonne, un deuxième colloque lui est consacré à l'occasion du centenaire de sa naissance. Onésimo Almeida, qui introduit le volume regroupant les actes, fait le constat suivant : « Alors qu'on se réfère toujours à lui [Miguéis] comme à un grand écrivain, les études correspondant à l'importance supposée de son œuvre n'existent pas. »⁵ Certes, des travaux importants ont été réalisés dans le domaine littéraire, en particulier par John Kerr⁶ et Teresa Martins Marques⁷, et une biographie a été publiée par Mário Neves⁸, mais ces travaux universitaires, même s'ils sont en constante augmentation, sont encore très peu nombreux⁹, et la biographie laisse encore beaucoup de zones d'ombre sur la vie privée et surtout publique de José Rodrigues Miguéis. Lorsque nous avons découvert la fiction migueisienne, et que nous avons cherché à en savoir plus sur l'auteur, nous nous sommes par la même occasion heurté au silence critique existant à son sujet en langue française. Nous n'avons en effet trouvé aucun travail universitaire s'y référant : ni mémoire de maîtrise ou de DEA, ni thèse de doctorat, ni même article critique. Plus encore, alors que

⁴ Onésimo Teotónio Almeida. "Prefácio à edição portuguesa". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Ed. Estampa. 2001. p. 22.

⁵ Onésimo Teotónio Almeida. "Introdução". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida and Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001. p. 7.

⁶ John Kerr a soutenu une thèse de doctorat (John Austin Kerr Jr. *Aspects of Time, Place and Thematic Content in the Prose Fiction of José Rodrigues Miguéis as Indications of the Artist's Veltansicht*. Thesis (PhD): University of Wisconsin. 1970) et publié une version adaptée et réactualisée de cette thèse, ensemble constituant une méticuleuse étude bio-bibliographique de la fiction migueisienne (John Austin Kerr Jr. *Miguéis, to the seventh decade*. University, Mississippi: Romance Monographs, inc. 1977).

⁷ Teresa Martins Marques a soutenu une brillante thèse de *mestrado*, adaptée et éditée en volume (Teresa Martins Marques. *O Imaginário de Lisboa Na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*. 3e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Leituras. 1997), et a coordonné l'édition critique des œuvres complètes de l'écrivain chez Círculo de Leitores, où elle introduit chacun des treize volumes de la collection, introductions critiques qui mériteraient d'être éditées ensemble tant elles apportent d'informations et d'éclairages sur l'œuvre migueisienne.

⁸ Mário Neves. *José Rodrigues Miguéis: Vida e Obra*. Lisboa: Editorial Caminho. 1990. Une biographie qui s'est fait attendre, et n'est parue que grâce à l'implication de Mário Neves, ami de Miguéis.

⁹ A notre connaissance, il n'existe que quatre thèses de doctorat portant sur l'œuvre fictionnelle migueisienne : John Kerr. *Op. cit.* ; Maria Angelina Duarte. *Socio-political undercurrents in four works by José Rodrigues Miguéis*. Ann Arbor - Michigan: University Microfilms International. 1983 ; Ana Paula Serra. *A sensibilidade de José Rodrigues Miguéis: neo-realismo, saudosismo e exílio*. Ann Arbor - Michigan: UMI Dissertation Services. 1997 ; José Albino Rodrigues Pereira. *O Eu-Social em José Rodrigues Miguéis, ou "um desejo de identificação com os humildes deste mundo"*. Thèse de doctorat: Universidade de Salamanca. 1999.

Miguéis continue à être traduit en de nombreuses langues, en particulier en anglais¹⁰, il n'existe qu'une seule traduction de trois de ses nouvelles en français, dans une édition aujourd'hui épuisée¹¹. Une illustration de ce manque d'intérêt en langue française nous est donnée par le recueil *Des nouvelles du Portugal*, paru en 2000 aux éditions Métailié, qui propose une anthologie de contes et nouvelles d'auteurs vivants entre 1974 et 1999 : Miguéis ne figure pas parmi les auteurs traduits. Les raisons de cette désaffection ne semblent pas résider dans un déficit de « qualité » littéraire. José Saramago, qui a beaucoup correspondu avec l'écrivain, l'affirme : « (...) la cause n'est pas dans l'œuvre. Bien sûr que non. »¹² Et le fait que Miguéis fut le gagnant du premier prix Camilo Castelo Branco en 1959¹³, avec son recueil de contes et nouvelles *Léah e outras Histórias*, tend également à le démontrer. Comme pour l'un des narrateurs migueisiens (*O meu Natal é outro, é outra a minha Cruz. Vou sempre em sentido contrário, incoincidente.*¹⁴), les raisons se situent ailleurs, dans une collusion de décalages spatio-temporels : décalage spatial, d'abord, car Miguéis, exilé aux Etats-Unis, ne participe plus à la vie politique et socio-culturelle de la capitale portugaise ; décalages temporels, ensuite, dus au mode de publication particulier de Miguéis qui, bien que publiant régulièrement ses fictions dans des périodiques, mettra parfois plusieurs dizaines d'années avant de les publier en volume. Ce mode de publication décalé est lui-même une conséquence du contexte politique du XX^e siècle portugais ainsi que des choix politiques et littéraires de l'écrivain. En effet, lorsqu'il quitte le Portugal en 1935, Miguéis est un jeune écrivain prometteur¹⁵, avec un certain nombre de manuscrits plus ou moins avancés dans ses valises,

¹⁰ La dernière traduction de fictions migueisiennes est, à notre connaissance : José Rodrigues Miguéis. *The polyhedric mirror tales of american life*. 1st ed. Providence (R.I.): Gavea-Brown Publications. 2006.

¹¹ José Rodrigues Miguéis. *Léah et une autre histoire*. [S.l.]: Orfeu. 1994.

¹² Ana Vitoria. "José Rodrigues Miguéis injustamente esquecido". *Jornal de Notícias*, 09/10/2001.

¹³ Le jury était composé de João Gaspar Simões, Jacinto do Prado Coelho, Mário Dionísio, Óscar Lopes et David Mourão-Ferreira.

¹⁴ "O Conto Alegre de Natal que Não Escrevi" (CAN, p. 320).

¹⁵ Sa longue nouvelle *Páscoa Feliz* (1932) a rencontré un grand succès critique.

mais surtout un militant politique reconnu, ancien membre du groupe *Seara Nova* et maintenant proche des communistes, qui a vécu la chute de la 1^{ère} République. Lorsque, à partir de 1958, à près de soixante ans, il publie la majorité de sa fiction en volume, il est alors non seulement en décalage avec la société portugaise et la dictature en vigueur, mais aussi avec le parti communiste, principale force d'opposition politique et culturelle du pays, avec qui il a pris ses distances. Malgré quelques tentatives de retour, il terminera finalement sa vie à New York, publiant ses derniers livres dans « un silence toujours plus grand des critiques »¹⁶. La Révolution des Œillets, si elle permet la démocratisation tant attendue du Portugal, ne fait finalement que l'isoler encore plus : trop vieux et de santé fragile, il ne peut, cette fois, participer directement à ce nouveau soubressaut de l'Histoire, et se contente de suivre les événements à distance. Profitant de la fin de la dictature et de la censure, il publie alors le roman *O Milagre segundo Salomé* (1975) dans un silence critique quasi-absolu. Jusqu'à sa mort (1980), Miguéis vivra ainsi « triste et doublement frustré »¹⁷ : frustré en tant qu'ex-militant politique qui constate que le Portugal idéalisé n'est pas à l'ordre du jour, et frustré en tant qu'écrivain qui n'a pas réussi à atteindre les lecteurs et surtout l'accueil critique qu'il espérait. L'une des motivations de notre travail est, par conséquent, de participer à la (re)connaissance de l'œuvre fictionnelle migueisienne, et, particulièrement, de combler la lacune critique en langue française.

Notre intérêt initial pour la fiction migueisienne résidait dans sa composante critique, en particulier dans l'utilisation de l'ironie et de la satire comme un instrument à la fois littéraire et militant, ce qui aurait constitué un prolongement, nous nous en sommes rendu compte ultérieurement, de la thèse de Maria Angelina Duarte : celle-ci a en effet mis en

¹⁶ Onésimo Teotónio Almeida. "Escrevente de primeira classe". *Expresso*, 08/12/2001.

¹⁷ Onésimo Teotónio Almeida. "José Rodrigues Miguéis – Um Estrangeirado que Nunca Foi". *Revista da Faculdade de Letras*, 1995-1996, n° 19-20. p. 157.

valeur le « contenu profondément critique »¹⁸ de la fiction migueisienne abordé sous l'angle du conflit entre individu et société, une dimension critique, selon elle, sous-évaluée par les exégètes migueisiens. Nous aurions alors uniquement étudié l'ironie comme outil privilégié de cette dimension critique. Cependant, assez rapidement, après lecture de tous les textes fictionnels et non-fictionnels de Miguéis publiés en volume, après lecture d'une partie de sa correspondance en très grande majorité inédite, après lecture de ses articles et autres chroniques publiés en périodiques ou inédits, une double évidence nous est apparue qui a provoqué l'élargissement du champ de notre étude. D'abord, les intentions critiques de la fiction migueisienne ne sont pas dirigées uniquement contre la société portugaise, contre les valeurs promues par la dictature et les personnes et institutions qui les cautionnent, mais aussi contre son propre camp politique, contre ceux avec qui il a partagé l'espoir d'une transformation de la société, des idéalistes de *Seara Nova* aux communistes et autres néo-réalistes : où il apparaît que l'ironie et la satire migueisiennes, procédés maîtrisés à la perfection par l'écrivain, n'ont pas de cible idéologiquement déterminée et relèvent surtout de préoccupations éthiques ne récusant pas l'autocritique. Ensuite, l'ironie migueisienne ne se résume pas à une ironie-instrument de ses intentions militantes et critiques. Une autre forme d'ironie imprègne et structure également sa fiction : une ironie qui combine une vision du monde et une esthétique différentes de la précédente et qui, selon Maria de Lourdes Ferraz, exprime « l'impossibilité du sûr, du vrai, de l'absolu, comme des données uniques de la réalité » et « surtout le conflit, la crise »¹⁹.

En l'absence d'une analyse approfondie de la signification et du rôle de l'ironie dans la fiction migueisienne, c'est donc vers la présence de ces deux ironies quelque peu

¹⁸ Duarte. *Socio-political undercurrents in four works by José Rodrigues Miguéis*. p. 2.

¹⁹ Maria de Lourdes A. Ferraz. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, coll. Estudos gerais. Série universitária. 1987. p. 20.

contradictaires que nous avons alors dirigé notre travail. Or, si l'ironie a presque toujours été relevée par les exégètes migueisiens, si son importance a été soulignée (une « ironie omniprésente »²⁰ pour Óscar Lopes, un « grand maître de l'ironie »²¹ pour Teresa Martins Marques), nous ne pouvons que constater la diversité des termes et des appréciations avec laquelle ils s'y réfèrent. Or, cette réception variable de l'ironie migueisienne n'est finalement pas si surprenante. L'histoire de l'ironie, de ses définitions et de ses interprétations est en elle-même vaste et diverse : la multitude d'ouvrages traitant de l'ironie sous un angle non-littéraire, qu'il soit linguistique, psychologique, sociologique ou philosophique, laisse deviner la complexité de la notion et la difficulté à en retirer des traits caractéristiques et définitoires clairs applicables au texte littéraire. Philippe Hamon, qui a consacré un ouvrage entier à l'étude l'ironie littéraire, a très bien précisé la spécificité de l'ironie en littérature :

(...) un texte ironique n'est pas une succession de calembours ou de traits d'esprit juxtaposés et isolables, et l'ironie globale dont traitera le littéraire ne saurait être réduite à un échantillonnage de phrases ironiques, à la somme des figures locales de l'ironie. Et d'autre part le littéraire, à la différence du linguiste (ou de certains linguistes), se souviendra que l'énonciation dont il traite est une posture d'énonciation construite en énoncé (...) plurielle et multivalente.²²

On le voit, l'ironie abordée du point de vue littéraire laisse libre champ à l'interprète, ce qui ne va pas sans risques, comme le souligne Marie de Gandt :

Si la fin du XXe siècle est marquée par une hégémonie de l'ironie, il s'agit d'abord d'une hégémonie critique. Dans la prolifération des études, ouvrages et colloques aujourd'hui consacrés à l'ironie, la notion sert souvent d'étiquette pour légitimer l'intérêt accordé à un

20 Óscar Lopes. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". *Cinco Personalidades Literárias*. Porto: Livraria Divulgação. 1961. p. 70

21 Teresa Martins Marques. "*Pass(ç)os Confusos*, de José Rodrigues Miguéis: Entre a Radicação e a Errância". *Pass(ç)os Confusos*. Lisboa: Círculo de leitores. 1995. p. IV.

22 Philippe Hamon. *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette Supérieur. 1996. p. 5.

auteur, unifier à bon compte une période historique sans problématiser son unité et justifier l'entreprise critique.²³

Nous ne pouvions donc faire l'économie d'une synthèse théorique des différentes approches de l'ironie utilisées dans l'analyse littéraire afin de montrer que notre étude de l'ironie migueisienne ne dépend pas du choix arbitraire d'une définition particulière de l'ironie visant à « justifier notre entreprise critique » : elle s'appuie sur le triple constat que toute ironie, quel que soit l'angle adopté, est un jugement de valeur, qu'elle oblige le lecteur à s'interroger sur le sens de ce qu'il lit, et qu'elle n'existe que si interprétée en tant que telle et est donc dépendante des intentions supposée de l'ironiste. Nous distinguerons donc deux formes d'ironie dans la fiction migueisienne : une ironie « classique », utilisée le plus souvent à des fins satiriques, aux procédés facilement repérables dans le corps du texte, que nous aborderons sous l'angle stylistique et polyphonique ; et une ironie « romantique » ou « moderne », à la fois vision du monde et herméneutique pour appréhender le réel, qui joue plus sur la distance avec l'énoncé et met d'avantage en questions qu'elle n'attaque des cibles, que nous aborderons sous l'angle générique et narratologique.

On devine l'importance de la biographie de Miguéis pour comprendre et interpréter ce double mouvement ironique qui, d'un côté, montre des préoccupations éthiques et une volonté d'engagement social, et vise à une action sur le monde réel dans la mise en scène textuelle de ses intentions militantes et pédagogiques, et, de l'autre, exprime un questionnement existentiel et identitaire, qui interroge le réel et sa représentation, signe d'un rapport plutôt tragique au monde. Et s'il est dangereux de spéculer sur les intentions d'un écrivain, dans le cas de Miguéis, on ne peut y échapper, la connaissance de sa vie et de sa vision du monde se

²³ Marie de De Gandt. "Années 1980-2000, le règne du second degré ? les faux départs de l'ironie (lectures croisées de Flaubert, Pérec, Echenoz)", *Hégémonie de l'ironie ?*, <http://www.fabula.org/colloques/document1021.php>, consulté le 08/07/2009.

révèlant primordiale dans la réception de son œuvre : d'abord, le processus ironique implique obligatoirement un questionnement sur les intentions de l'ironiste ; ensuite, les nombreux paratextes introductifs ou conclusifs qui accompagnent ses livres font régulièrement le lien entre ses récits fictionnels et son expérience vécue ; enfin, les procédés stylistiques et narratifs utilisés induisent une lecture qui tend parfois à confondre les figures du personnage, du narrateur et de l'auteur et donc à se poser la question des relations que ce dernier entretient avec l'auteur empirique. Ce nécessaire détour biographique, que nous avons fait en parcourant les copies de la correspondance que Miguéis conservait dans ses archives, les nombreux articles et autres entretiens publiés en périodiques auxquels nous avons eu accès, ainsi que les chroniques et autres réflexions publiées en volume, nous a non seulement conforté dans l'idée que l'étude de l'ironie est un accès privilégié à l'analyse et à la compréhension de l'œuvre fictionnelle migueisienne dans sa globalité et sa diversité, mais nous a également amené à considérer cette œuvre comme la cohabitation de deux modes d'écriture particuliers. Il ressort en effet clairement, à la lumière de la corrélation entre vie et œuvre, que la production fictionnelle migueisienne en volume, qui s'étale sur presque cinquante ans²⁴, ne peut être divisée chronologiquement en phases littéraires correspondant à des phases de la vie de l'écrivain. Le mode de publication particulier de Miguéis, déjà évoqué, brouille cette méthode traditionnellement adoptée en histoire littéraire et nous incite plutôt à considérer un autre type de caractérisation et de classification des récits migueisiens, le mode d'écriture, moins dépendant des dates de conception et de publication des différents récits. Nous distinguerons donc un « mode militant », conséquence de la nécessité d'un engagement éthique et politique et d'une conception particulière de la littérature et de l'intellectuel militant, et un « mode écrivain », qui est lui plutôt le signe du doute, des questionnements et la liberté de l'écrivain.

²⁴ De 1932, pour *Páscoa Feliz*, à 1981, pour le dernier roman de Miguéis revue juste avant de mourir, *O Pão não Cai do Céu*.

Cette cohabitation entre ces deux modes d'écriture se manifeste ainsi de manière privilégiée dans la présence parfois simultanée des deux types d'ironie que sont l'ironie classique et l'ironie romantique ou moderne.

T. Martins Marques le rappelle : l'œuvre migueisienne est « aussi riche que diversifiée relativement aux genres qui la configurent »²⁵. Les œuvres complètes de Miguéis en volume comptent en effet sept romans, dont un inachevé, deux longues nouvelles, quatre recueils de contes et nouvelles, un récit autobiographique, trois recueils de chroniques et essais, un recueil de fragments aphoristiques, et une pièce de théâtre. Cela pose la question de l'étendue de notre corpus qui a finalement été tranchée par des critères liés au cadre temporel de notre travail. Nous aurions aimé pouvoir étendre notre étude d'une part à toute l'œuvre publiée en volume, d'autant plus que la problématique générique occupe une place non négligeable dans l'ironie migueisienne, nous le verrons ; d'autre part, à une œuvre encore inédite, sorte d'essai satirico-philosophique publié en feuilletons entre 1977 et 1978 dans le *Diário Popular*, *Programação do Caos*. Mais cela aurait demandé encore plus de temps que nous n'en avons. Nous avons donc restreint notre corpus principal aux œuvres estampillées génériquement comme fiction, les romans, contes et nouvelles, auxquelles nous avons ajouté le récit autobiographique *Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara*, qui occupe une place particulière dans l'œuvre migueisienne. Notre corpus secondaire, quant à lui, est composé de toutes les autres nombreuses sources écrites migueisiennes auxquelles nous avons eu accès, qu'elles soient éditées en volume (les livres de chroniques et essais, de fragments, et de théâtre, ainsi que les paratextes explicatifs migueisiens) ou pas (les publications en périodiques et surtout les documents tirés des archives de l'écrivain, en particulier sa

²⁵ Teresa Martins Marques. "Saudades para José Rodrigues Miguéis". *Pascoa Feliz, Um Homem Sorri à Morte, O Passageiro do Expresso*. Lisboa: Círculo de Leitores. 1994. p. II.

correspondance, mais aussi des ébauches plus ou moins avancées de récits ou d'essais inédits).

Dans une lettre à Margarida Losa, Miguéis écrivait ainsi en 1973 : *Como Você, sem o querer, é Portuguesa, com a sua ânsia de « explicar » o que é feito para se constatar e sentir apenas! Quem é que se pode gabar de « explicar » a conduta humana em todos os casos e circunstâncias?*²⁶ Nous espérons quant à nous que notre travail a réussi à trouver le bon équilibre entre l'explication, la constatation et le ressenti, que les incessants allers-retours entre ces trois pôles de notre démarche ne débouchent pas sur la prédominance, très portugaise selon Miguéis, de l'explication, une volonté d'explication qui, selon Gérard Genette, a une fâcheuse tendance à « rechercher l'unité à tout prix, et par là à forcer la cohérence de l'œuvre »²⁷. Notre analyse oscillera donc entre l'explication de texte et le double-dialogue avec la théorie, la critique et l'histoire littéraire d'un côté, et les différentes sources biographiques migueisiennes de l'autre, essayant toujours de préserver le délicat équilibre entre ce qui se trouve dans le texte et ce que nous croyons et voulons y trouver. Notre appareil théorique diversifié dénonce la complexité de notre sujet d'étude qui englobe des dimensions qui ne sont pas toujours spécifiquement littéraires. Si des noms reviennent ainsi régulièrement tout au long de notre travail (P. Schoentjes, P. Hamon., L. Hutcheon, A.-M. Paillet-Guth, M. de Gandt), d'autres sont rattachés à un champ particulier : A. P. Pita et J. Madeira à la théorie et à l'histoire du marxisme portugais, V. Jouve à l'étude des valeurs affichées par le texte littéraire, S. Suleiman à la dimension didactique de celui-ci, C. Reis et M. G. Besse à l'étude du néo-réalisme, P. Lejeune, C. Rocha, M. Beaujour et J. Lecarme à la problématique autobiographique, P. Ricœur à la question identitaire, entre autres. Les

²⁶ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Margarida Losa - 08/04/1973]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

²⁷ Gérard Genette. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, coll. Coll. "Poétique". 1972. p. 272.

nombreuses épigraphes et citations disséminées tout au long de notre étude sont ainsi le reflet du primat accordé au texte migueisien, de l'importance et du caractère délibérément pluriel de nos recherches théoriques et biographiques, mais aussi du double souci d'honnêteté et d'humilité accompagnant notre démarche, ce que traduit parfaitement Montaigne : « Qu'on regarde en ce que j'emprunte si j'ai su choisir quelque chose qui rehausse ou appuie convenablement le reste, qui lui, est bien de moi. Car je fais dire aux autres, non pas d'abord, mais ensuite, ce que je ne parviens pas à dire aussi bien, à cause de la faiblesse de mon langage, ou de mon esprit. »²⁸

Nous allons donc structurer notre travail en trois temps. Dans une première partie, nous expliciterons les résultats de nos recherches théoriques et biographiques. La double nécessité de comprendre les processus mis en jeu dans l'ironie, vaste et complexe sujet d'étude aux ramifications pluridisciplinaires, ainsi que la corrélation entre la vie l'œuvre de l'écrivain, nous ont amené à clarifier les concepts et les axes d'étude à partir desquels nous avons analysé notre corpus. Nous établirons ainsi la relation intime existant entre ironie et valeurs, entre les valeurs de l'homme-Miguéïs et celles portées par sa fiction, une fiction que nous considérerons comme la cohabitation de deux modes d'écriture correspondant à deux manières particulières de voir le monde et la littérature, à deux types d'ironie que nous étudierons dans les deux parties suivantes de notre travail : une ironie classique et une ironie romantique ou moderne. Dans la deuxième partie, nous nous intéresserons à l'ironie en tant qu'outil d'un mode d'écriture militant. L'idéologie occupe une place importante dans l'univers fictionnel migueisien, non pas comme un système structuré d'interprétation de la réalité, mais plutôt comme une vision du monde divisé en oppresseurs et opprimés. L'auteur se positionne souvent en tant que critique, souvent ironique et satirique, du comportement de ses

²⁸ Montaigne, *Essais*, Livre II, chap. 10, « Sur les livres ».

personnages, et des structures politiques et sociales qui permettent l'oppression de l'individu. C'est cette évaluation permanente menée dans et par le texte migueisien que nous mettrons en évidence : une évaluation qui se situe dans le cadre d'une stratégie littéraire globale à la fois stylistique et narrative, où l'ironie apparaît comme l'outil privilégié de la traduction littéraire des préoccupations éthiques de Miguéis. Finalement, dans la troisième et dernière partie, nous aborderons l'ironie migueisienne en tant que manifestation d'un mode d'écriture cette fois-ci basé sur la liberté de l'écrivain : une liberté qui ne maîtrise à la perfection les conventions littéraires que pour mieux les dépasser et les questionner, qui se joue des relations ambiguës entre autobiographie et fiction, et qui n'hésite pas à brouiller les repères traditionnels de représentation du réel et du sujet. L'ironie migueisienne apparaît alors comme l'instrument privilégié d'une conscience en mouvement, en perpétuelle recherche d'une meilleure compréhension de la réalité et de ses représentations, au service d'une quête identitaire qui ne peut se mener qu'à travers l'écriture.

I. IRONIE ET VALEURS

As muitas notícias e apreciações críticas que recebo só encaram os problemas estilísticos, estruturais, formais: de que tratam as minhas crónicas e histórias? Não se fica sabendo. Da parte dos portugueses há um evidente despeito de se verem por vezes retratados com severidade ou ironia.
José Rodrigues Miguéis²⁹

²⁹ Lettre à Jorge de Sena, 27 août 1975, citée in Almeida. "José Rodrigues Miguéis – Um Estrangeirado que Nunca Foi". p. 157.

Notre objectif, dans cette première partie, est double : essayer de fixer un cadre théorique opératoire de l'ironie en mode littéraire, que l'on pourra utiliser dans la suite de notre travail, dans lequel on mettra en évidence la dimension évaluative de tout processus ironique, et, conséquence directe de cette nécessaire prise en compte des valeurs dans l'interprétation de l'ironie, tenter de préciser les relations existant entre le parcours idéologique de José Rodrigues Miguéis et son utilisation fictionnelle de l'ironie.

Le flou terminologique des exégètes migueisiens, quand il s'agit de caractériser l'ironie, mérite, pour être clarifié, une mise au point théorique préalable. Il ne s'agit pas que d'une simple question de taxonomie, qui pourrait sembler dispensable : mieux définir l'ironie, et par conséquent l'ironie migueisienne, permettra d'en reconnaître les différentes modalités et ainsi de mieux en comprendre la portée et les enjeux. Nous procéderons dans un premier temps à une présentation théorique succincte, forcément incomplète, mais néanmoins nécessaire, de quelques unes des principales conceptions de l'ironie utilisées dans l'analyse littéraire. Cela nous donnera l'occasion de mettre en évidence l'aspect axiologique primordial et inhérent à toute effet d'ironie, et, en particulier, la dimension éthique de l'ironie littéraire. Ce préambule théorique sera suivi, dans un deuxième temps, d'une présentation de la manière dont l'ironie migueisienne a été perçue. Nous soulignerons entre autres l'absence presque totale de référence aux concepts d'ironie « romantique » ou « moderne » dans l'exégèse migueisienne, puis nous paufferons les contours conceptuels de l'ironie à partir d'une rapide étude des relations entre ironie, satire, sarcasme, parodie, pastiche et humour. Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous nous intéresserons à la biographie de José Rodrigues Miguéis et aux liens qu'elle entretient avec sa production fictionnelle. Pendant une grande partie de sa vie Miguéis fut en effet au moins autant journaliste et militant politique qu'écrivain. Puis, en 1946, il arrêtera ses activités militantes pour se consacrer à la littérature. C'est cette relation

entre engagement politique et littérature, entre les valeurs prônées et défendues par l'homme et les choix littéraires de l'écrivain, qui sera étudiée dans cette partie. Nous examinerons en particulier les corrélations que l'on peut établir entre l'évolution idéologique de l'écrivain et l'utilisation de l'ironie. Pour cela, nous distinguerons deux modes d'écriture principaux dans la fiction migueisienne : un « mode militant », où la littérature est conçue comme un outil au service d'un idéal politique et où l'ironie « classique » et satirique est l'un des procédés littéraires privilégiés ; et un « mode écrivain », où Miguéis, s'étant débarrassé de ses obligations militantes, use de procédés littéraires caractéristiques d'une ironie « romantique » ou « moderne ».

A. AXIOLOGIE DES THEORIES DE L'IRONIE

Toute ironie est un jugement de valeur.
Pierre Schoentjes³⁰

La nature même de l'objet étudié dans notre travail, l'ironie, à la fois complexe et parfois contradictoire si l'on tient compte des différentes approches théoriques qui en ont été faites, nous oblige à clarifier les choses. Dans cette présentation, il ne s'agit pas pour nous de dresser un tableau exhaustif des nombreuses théories et définitions de l'ironie. D'abord parce que cela n'est pas le but de notre travail, ensuite parce que cela a déjà été fait, et bien fait, par d'autres : un certain nombre d'ouvrages présentent en effet une vue d'ensemble des théories de l'ironie applicables aux études littéraires³¹. Cela dit, nous ne pouvons évacuer le flou terminologique et conceptuel inhérents au concept et au mot depuis ses débuts, cédant ainsi à ce que Brigitte Basire nomme une « illusion de transparence »³², et choisir la définition ou l'approche qui s'adapterait le mieux à ce que nous voulions dire. Joseph Dane³³ a en effet montré, de manière quelque peu polémique, que l'ironie peut servir d'alibi arbitraire aux

³⁰ Pierre Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, coll. Points Essais. 2001. p. 99.

³¹ Cf D. C. Muecke. *The compass of irony*. Londres: Methuen. 1969 ; Wayne C. Booth. *A rhetoric of irony*. Chicago: University of Chicago Press. 1974 ; Linda Hutcheon. *Irony's edge : the theory and politics of irony*. London: Routledge. 1994 ; P. Hamon. *L'ironie littéraire* en 1996 ; P. Schoentjes. *Poétique de l'ironie* en 2001 ; F. Florence Mercier-Leca. *L'ironie*. Paris: Hachette supérieur. 2003 en 2003. A signaler également le numéro spécial (n°36) de la revue *Poétique* de novembre 1978 et le recueil collectif *Linguistique et sémiologie* consacré à l'ironie publié par les Presses universitaires de Lyon en 1978.

³² Brigitte Basire. "Ironie et métalangage". *DRLAV*, 1985, n° 31. p. 129-30.

³³ Joseph A. Dane. *The critical mythology of irony*. Athens: University of Georgia Press. 1991.

commentateurs littéraires pour légitimer leur existence, et Philippe Hamon pose également très sérieusement la question de la légitimité de l'ironie en tant qu'outil d'analyse littéraire :

(...) l'ironie n'est-elle qu'une posture d'énonciation, parmi d'autres, à l'intérieur du champ littéraire, qu'on peut circonscrire et définir par un certain nombre de traits spécifiques (...), ou ces traits (communication différée, ambivalences, jeu sur les valeurs, dédoublements, rôle de l'implicite, importance des échos intertextuels, mises en scènes polyphoniques, création d'un lecteur actif, rôle du rhétorique comme signal) ne sont-ils, mais concentrés et comme exacerbés par et dans l'ironie, que ceux de TOUTE la littérature en général ? voire de tout le langage en général ?³⁴

En ce qui nous concerne, la présentation théorique que nous proposons de l'ironie répond par conséquent à un triple souci : 1/ ne pas essayer de soumettre les différentes conceptions de l'ironie à une unification impossible, mais en rappeler les points forts et les notions utiles à l'analyse ; 2/ mettre en évidence la diversité des approches littéraires de l'ironie, approches auxquelles, pour certaines, nous nous référerons régulièrement tout au long de notre étude, 3/ et, surtout, mettre en évidence le fait que, quelle que soit l'approche théorique choisie, les notions d'évaluation, de jugement, de valeur, font partie intégrante du processus ironique.

Par-delà les implications esthétiques, l'ironie littéraire implique forcément des dimensions éthiques.

³⁴ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 153.

1. CONCEPTIONS LINGUISTIQUES

*Aquele homem era alguém, as suas palavras
de ironia tinham sentidos impenetráveis,
alusões disfarçadas...*
(NN, 129)

Aristote a inauguré et profondément marqué l'histoire du concept d'ironie jusqu'à aujourd'hui, en définissant, négativement, l'ironie comme un mode de la plaisanterie, une attitude fondamentale de l'homme, dont l'exemple le plus célèbre sera Socrate. Vladimir Jankélévitch écrit à ce propos :

L'ironie au sens primitif est d'abord et exclusivement d'ordre philosophique. Liée à la vie et à la parole de Socrate qui lui sert de figure éponyme, l'ironie socratique est un moyen au service de la dialectique; sa fin est d'accoucher de la vérité et de confondre les sophistes. Mais Aristote, en l'incluant dans sa *Rhétorique*, lui dénie toute prétention à atteindre la vérité philosophique ; en tant que fausse humilité, elle est considérée, en termes éthiques, comme le défaut d'une vertu dont l'excès s'appellerait (*alazoneia*) ou fanfaronnade³⁵

Cela dit, Socrate, en mettant en œuvre une dialectique qui fait de l'ironie un art de l'interrogation faussement naïve, à la fois subversif et pédagogique, qui mène à la vérité, nous permet de pointer la distinction ironie-attitude et/ou ironie-discours : l'ironie peut être considérée soit comme une attitude envers la vie du point de vue philosophique, une attitude roublarde, faite de feinte et de dissimulation, critiquée par Aristote, soit comme un discours, dans une perspective linguistique, qui vise à la fois la critique et l'enseignement. C'est à cette dimension linguistique que nous nous intéresserons dans cette partie.

³⁵ Vladimir Jankélévitch. *L'ironie*. Paris: Flammarion, coll. Champs. 1979. p. 86.

a) La tradition rhétorique : l'ironie comme trope

(...) *àquelas palavras, em que paira não sei
que sentido irónico e oculto.*
(PF, 124)

La vision la plus courante de l'ironie, encore aujourd'hui, que ce soit au Portugal³⁶ ou en France³⁷, est celle d'une ironie verbale fondée sur l'antiphrase, dans la longue tradition de la rhétorique classique, comme le rappelle Laurent Perrin :

Dès l'antiquité, les rhétoriciens ont cherché à classer l'ironie parmi les tropes au sens étroit du terme où la signification d'un mot, d'une expression ou d'une phrase était supposée faire localement l'objet d'un transfert conceptuel. L'ironie était ainsi définie comme un trope d'opposition – désigné par la suite comme une antiphrase – consistant à exprimer quelque chose en signifiant le contraire, par pur effet de style.³⁸

Dumarsais la définissait encore en 1730 comme un trope entendu comme figure de mot : « une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral. »³⁹ C'est l'inversion sémantique comprise grâce au contexte, souvent explicite, très localisée dans le texte, où la cible de l'ironie ainsi que son auteur sont facilement identifiables. Or, en définissant l'ironie comme antiphrase, en mettant en avant l'opposition sémantique littéral/figuré, ou encore la contradiction entre ce que l'on dit et ce que l'on veut donner à entendre, ces approches

³⁶ Le dictionnaire Houaiss (version cd-rom 1.05a, novembre 2002) donne comme première définition de l'ironie : « Figure par laquelle on dit le contraire de ce que l'on veut laisser entendre ».

³⁷ Le Petit Robert (Version cd-rom 2.1, 2001) indique, pour sa part : « 1 Manière de se moquer (de qqn ou de qqch.) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre. Figure de rhétorique apparentée à l'antiphrase. »

³⁸ Laurent Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. Paris: Kimé. 1996. p. 89.

³⁹ Dumarsais. *Des tropes ou des différents sens*. Edité par Françoise Douay-Soublin. Paris: Flammarion. 1988. p. 156.

rhétoriques ne rendent pas compte du fait que l'ironie exprime une critique et met toujours en jeu des jugements de valeur : comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni, « ironiser, c'est se moquer, plus que parler par antiphrase »⁴⁰. Pierre Schoentjes regrette ainsi que ne se soit pas imposée la définition du « blâme par la louange », ce qui soulignerait plutôt « la nature axiologique de l'ironie et même la direction que prend l'évaluation »⁴¹ et permettrait de comprendre pourquoi toute ironie vient en réaction, en opposition à quelque chose d'antérieur, se posant en négatif. L'antiphrase apparaîtrait alors comme un moyen pour l'ironie, parmi d'autres, « de parvenir à ses fins dépréciatives »⁴². Cela dit, la nature railleuse de l'ironie a quand même été depuis longtemps relevée : La Bruyère définit l'ironie comme « une raillerie dans la conversation, ou une figure de rhétorique »⁴³ ; Fontanier affirme qu'elle est une figure qui « consiste à dire, par manière de raillerie, tout le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser aux autres »⁴⁴ ; et, pour Beauzée⁴⁵, chez qui l'ironie antiphrastique est vue désormais comme figure de pensée, elle consiste à railler celui qu'elle prend pour cible.

Un certain nombre d'interprétations linguistiques datant des années 80 s'appuient encore sur la tradition rhétorique de l'ironie, avec, au cœur de leur approche, la notion de contraire entre sens littéral et dérivé. L'ironie y est abordée le plus souvent à partir d'une perspective pragmatique. Ainsi, Catherine Kerbrat-Orecchioni décrit l'ironie verbale comme un « trope sémantico-pragmatique ». L'ironie est maintenant considérée comme une inversion sémantique qui ne débouche plus uniquement sur le contraire (« il arrive souvent que l'on

⁴⁰ Catherine Kerbrat-Orecchioni. "L'ironie comme trope". *Poétique*, février 1980, n° 41. p. 120.

⁴¹ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 99.

⁴² Kerbrat-Orecchioni. "L'ironie comme trope". p. 122.

⁴³ La Bruyère. *Caractères*. Paris: Garnier. 1962. p. 16.

⁴⁴ Pierre Fontanier. *Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné*, Vol. 2. Genève: Slatkine. 1967. p. 200.

⁴⁵ Nicolas Beauzée. "Ironie". *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Vol. 8. Stuttgart: Frommann. 1967.

perçoive intuitivement comme ironiques des séquences qui ne comportent pas d'antiphrase caractérisée, mais simplement un décalage sémantique dont l'ampleur peut varier considérablement »⁴⁶), à laquelle s'ajoute une composante pragmatique : « ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose.⁴⁷ Lorsque l'on parle de l'ironie, outre la composante sémantique, une composante spécifiquement illocutoire, doit donc être prise en compte. Comme le souligne Linda Hutcheon, il s'agit de « s'écarter de la sphère du vrai et du faux pour entrer dans celle de la réussite et de l'échec »⁴⁸. Dans cette relation à trois actants qui se met en place dans le processus ironique (l'énonciateur ironiste, le destinataire et la cible de l'ironie), il y a toujours une cible qui est visée par l'évaluation négative de l'ironiste⁴⁹.

b) Mention, polyphonie et paradoxe

(...) cette conception de l'ironie comme
contradiction énonciative, et non
sémantique.
Anne-Marie Paillet-Guth⁵⁰

D'autres conceptions sont apparues qui s'écartent de la tradition rhétorique : l'ironie y est vue comme une stratégie discursive opérant au niveau du langage. Dan Sperber et Deirdre

⁴⁶ Kerbrat-Orecchioni. "L'ironie comme trope". p. 119.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Linda Hutcheon. "Politique de l'ironie". *Poétique de l'ironie*. Ed. par Pierre Schoentjes. Paris: Seuil. 2001. p. 294.

⁴⁹ Cette cible pouvant aussi bien être l'énonciateur que le destinataire.

⁵⁰ Anne-Marie Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque*. Paris: Honoré Champion, coll. Bibliothèque de grammaire et de linguistique. 1998. p. 111.

Wilson (1978) ont permis d'effectuer un progrès sensible dans les définitions littéraires de l'ironie. Ils la considèrent comme la « mention échoïque » d'un énoncé émis par quelqu'un d'autre et non comme une désignation directe du monde. La cible de l'ironie est ici le discours auquel elle fait écho tout autant que les personnes susceptibles de tenir ce discours :

(...) toutes les ironies sont interprétées comme des mentions ayant un caractère d'écho : écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis. (...) Nous soutenons que toutes les ironies (...) peuvent être décrites comme des mentions (généralement implicites) de proposition ; ces mentions sont interprétées comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence. (...) Dans cette conception, une ironie a naturellement pour cible les personnes ou les états d'esprit, réels ou imaginaires, auxquels elle fait écho.⁵¹

L'ironiste est celui qui prend de la distance avec son énoncé, qui mentionne des propos dont il se dissocie. Cet écart, ce dédoublement énonciatif lui permet de convoquer des univers axiologiques collectifs ou individuels tirés d'autres discours, instaurant ainsi une véritable « polyphonie » évaluative. Dans la conception polyphonique de l'ironie de Oswald Ducrot, le locuteur, responsable de l'acte de parole, est distingué de l'énonciateur, auteur du point de vue mis en œuvre :

Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation.⁵²

Vincent Jouve résume très bien cette approche :

⁵¹ Dan Sperber et Deirdre Wilson. "Les ironies comme mentions". *Poétique*, novembre 1978, n° 36. p. 408-11.

⁵² Oswald Ducrot. "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation". *Le dire et le dit*. Paris: Ed. de Minuit. 1984. p. 210.

L'énoncé ironique, comme l'explique O. Ducrot, est en effet fondé sur un brouillage de la voix narrative, qui rend indécidable le système évaluatif global (...). L'ironie serait donc une sorte de citation implicite, consistant pour l'énonciateur à faire entendre dans son propos une voix qui n'est pas la sienne et dont, par une série d'indices (qui ne tiennent parfois qu'au seul contexte), il montre qu'il se distancie. (...) l'ironie apparaît comme une combinaison de voix qui, bien que confondues dans un même énoncé, renvoient à des locuteurs différents : l'un prenant en charge le contenu explicite (l'énonciateur E), l'autre le refusant (le locuteur L).⁵³

Le locuteur est responsable mais pas coupable : il est responsable de l'expression du point de vue absurde, mais seulement de son expression, le point de vue en lui-même étant attribué à l'énonciateur. L'énonciation ironique est donc, selon les termes de Dominique Maingueneau, celle qui « met en scène un personnage qui énonce quelque chose de déplacé dont le locuteur se distancie »⁵⁴. Cette théorie polyphonique de l'ironie vient ainsi prolonger et surtout compléter la conception de l'ironie-mention, comme le fait remarquer Oswald Ducrot : « le terme 'mentionner' me semble ambigu. Il peut signifier que l'ironie est une forme de discours rapporté. Or (...) il n'y a rien d'ironique à rapporter que quelqu'un a tenu un discours absurde. Pour que naisse l'ironie, il faut faire comme si ce discours était réellement tenu, et tenu dans l'énonciation elle-même. »⁵⁵

Alain Berrendonner⁵⁶, quant à lui, définit l'ironie par une inversion, mais il place l'antiphrase au niveau argumentatif et pragmatique. Il ne s'agit plus de l'inversion du contenu d'un énoncé, d'une contradiction sémantique ou logique, comme dans les conceptions classiques de l'ironie, mais de l'inversion de sa « valeur argumentative ». L'ironie est vue

⁵³ Vincent Jouve. *Poétique des valeurs*. Paris: PUF. 2001. p. 119.

⁵⁴ Dominique Maingueneau. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. 3e ed. Paris: Nathan, coll. Nathan université. 2001. p. 84.

⁵⁵ Ducrot. "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation". p. 210. La théorie de l'ironie-mention a en effet, depuis son exposition par Sperber et Wilson, fait l'objet de critiques qui ont pointé ses faiblesses : voir par exemple la démonstration de Laurent Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 133-44.

⁵⁶ Alain Berrendonner. "De l'ironie". *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: Editions de Minuit. 1981. p. 173-239.

comme un processus qui superpose à une valeur argumentative une ou plusieurs valeurs inverses. Cette ironie entendue comme contradiction argumentative ne réside plus dans l'affirmation d'un état de choses et son contraire, mais dans le fait « qu'en avançant un argument, on avance du même coup l'argument inverse » : l'énonciation possède une valeur argumentative inverse de celle de l'énoncé. Or, dans un discours rationnel, un même argument ne saurait mener à deux conclusions inverses, car on aboutit ainsi à un paradoxe argumentatif. Le destinataire du discours ironique doit donc interpréter le « double jeu énonciatif » de l'énonciateur, c'est-à-dire comparer deux intentions argumentatives rivales, une sérieuse et une ironique, toutes deux portant sur le même énoncé. L'« effet d'antiphrase » ne se situe donc plus au niveau sémantique du trope mais à celui plus pragmatique de l'énonciation. La contradiction à l'œuvre dans l'ironie a changé de niveau. Elle n'est plus à chercher entre deux significations, mais entre l'énoncé et l'énonciation.

Le fameux exemple du texte de Montesquieu sur l'esclavage des Noirs dans *L'esprit des lois* ne peut se comprendre comme ironique si l'on définit l'ironie par « un simple jeu sémantique de contraires »⁵⁷ sauf à considérer justement une inversion argumentative générale, ce qui nécessite, par ailleurs, une connaissance extratextuelle des positions du philosophe, sans quoi son raisonnement peut être pris à la lettre⁵⁸. Florence Mercier-Leca⁵⁹ et Laurent Perrin⁶⁰ ont tous deux relevé l'intérêt particulier de l'approche d'Alain Berrendonner qui met déjà l'accent, peu avant O. Ducrot, sur une co-présence⁶¹ paradoxale au sein d'un

⁵⁷ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 21.

⁵⁸ Voir Anne Herschberg Pierrot. "L'ironie". *Stylistique de la prose*. Paris: Belin. 1993. p. 154 Pour plus d'analyses du texte de Montesquieu sur l'esclavage, voir également Oswald Ducrot. *La preuve et le dire*. Paris: Mame. 1973. p. 185-90.

⁵⁹ Mercier-Leca. *L'ironie*. p. 35.

⁶⁰ Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 105.

⁶¹ Co-présence déjà soulignée par D. C. Muecke : « (...) l'ironie ne se caractérise pas tant par l'ambiguïté elle-même, que par une curieuse qualité de sensation générée par la co-présence d'éléments contradictoires. » (D. C. Muecke. "Analyses de l'ironie". *Poétique*, novembre 1978, n° 36. p. 480).

même acte d'énonciation : l'ironie consiste « à faire entendre le contraire de ce que l'on dit dans le moment même et par l'acte même où on le dit »⁶². A. Berrendonner va plus loin encore : « Faire de l'ironie, ce n'est pas s'inscrire en faux de manière mimétique contre l'acte de parole antérieur ou virtuel, en tout cas extérieur, d'un autre. C'est s'inscrire en faux contre sa propre énonciation, tout en l'accomplissant. »⁶³ Selon lui, tout ironiste se prendrait finalement pour cible, l'ironie se réduisant alors, d'après L. Perrin, à une « forme tout à fait particulière d'auto-ironie parfaitement circulaire »⁶⁴, proche du cynisme. C'est cette conception d'une ironie paradoxale, à la suite de A. Berrendonner, que mettra en pratique A.-M. Paillet-Guth dans son étude sur le discours amoureux romanesque : « définir en effet l'ironie non plus comme une contradiction entre deux sens qui s'excluent mutuellement, comme le voudrait l'analyse classique, mais comme un paradoxe. Loin d'établir une hiérarchie entre deux sens dont l'un annulerait l'autre, le paradoxe postule une constante réversibilité de la signification (...). »⁶⁵ L'ironie est désormais conçue non comme une mention pure et simple, comme le soutenaient Sperber et Wilson, mais plutôt, d'après Jacqueline Authier-Revuz, comme une « connotation autonymique »⁶⁶. Le décalage énonciatif introduit par l'énonciateur lui permet de produire un énoncé et, en même temps, un commentaire sur celui-ci. Comme l'affirme B. Basire : « les énoncés ironiques sont en fait à la fois employés et mentionnés » ou, en d'autres termes, « ce qui est désigné à la critique, dans l'ironie, c'est non pas une énonciation déjà accomplie ou accomplie ailleurs (même virtuellement ou imaginativement), mais la proposition même qui est en train d'être

⁶² Berrendonner. "De l'ironie". p. 216.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 162.

⁶⁵ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 9.

⁶⁶ Jacqueline Authier-Revuz. "Hétérogénéité(s) énonciative(s)". *Langages*, 1984, n° 73. p. 98-111.

énoncée. »⁶⁷ L. Perrin ajoute : l'ironie « ne consiste pas formellement à rejeter mais à feindre d'adhérer à un point de vue que l'on rejette »⁶⁸ ; l'ironiste « prétend toujours hypocritement et paradoxalement s'associer au point de vue qu'il prend pour cible »⁶⁹. D. Maingueneau rappelle cependant que cette connotation autonymique, cet aspect paradoxal au niveau de l'énonciation, cette « étrange combinaison d'une adhésion et d'un rejet dans lequel le sujet invalide sa propre énonciation « n'est ironique que s'il y a « volonté de dérision »⁷⁰, c'est-à-dire une échelle de valeurs sous-tendant le discours ironisant.

Les approches non-rhétoriques (ironie-mention, ironie polyphonique, ironie comme paradoxe) permettent de comprendre que ce que Beda Alleman nomme l'« aire de jeu »⁷¹ de l'ironie littéraire ne se résume pas forcément à des points textuels particuliers. L'ironie ne peut pas toujours être comprise, et exister, seulement au niveau de la phrase où différents niveaux de signification (cotextuel, contextuel, explicite, implicite) restent confondus. L'approche sémantico-pragmatique de C. Kerbrat-Orecchioni, par exemple, est limitée aux énoncés courts. Elle ne rend pas compte de tous les emplois possibles de l'ironie, en particulier du fait que l'ironie peut également exister seulement au niveau de l'énonciation, dans un décalage énonciatif, dans une prise de distance critique. Discours dédoublé, à double sens, duplicité énonciative : l'ironie est maintenant vue comme un discours critique d'un autre discours, plus ou moins implicite.

⁶⁷ Basire. "Ironie et métalangage". p. 144.

⁶⁸ Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 141.

⁶⁹ Ibid. p. 144.

⁷⁰ Maingueneau. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. p. 87-88.

⁷¹ Beda Alleman. "De l'ironie en tant que principe littéraire". *Poétique*, novembre 1978, n° 36. p. 396.

c) Approches récentes

Laurent Perrin, tout en s'inscrivant dans le cadre des approches linguistiques non-rhétoriques (Sperber et Wilson, Ducrot) de l'ironie, prolonge l'analyse de A. Berrendonner et actualise celle de C. Kerbrat-Orecchioni. Il remet ainsi à l'ordre du jour la définition de l'ironie comme trope, trope conçu comme une figure de pensée fonctionnant par antiphrase : « la technique oratoire de Socrate montre clairement que l'ironie est une figure de pensée qui joue sur le télescopage de deux points de vue, de deux opinions opposées plutôt que sur une simple inversion de la signification d'un mot ou d'une phrase. »⁷² Antiphrase et ironie se situent au niveau des stratégies discursives du locuteur, plutôt qu'à celui des règles qui président à la construction des phrases : « L'ironie est une forme de tromperie ouverte, de double jeu énonciatif contradictoire, où le locuteur feint hypocritement et paradoxalement d'adhérer à un point de vue qu'il rejette, tout en cherchant d'une part à prendre pour cible le discours ou l'opinion à laquelle il fait écho et d'autre part à communiquer son propre point de vue par antiphrase. »⁷³ L. Perrin défend ainsi une « conception de l'ironie comme emploi prétendu ou simulé »⁷⁴, et se place dans une perspective résolument pragmatique où l'usage de l'ironie répond simultanément à une double fonction : celle de railler une cible et celle de faire entendre le point de vue de l'ironiste.

L'ouvrage de Linda Hutcheon consacré à l'ironie, *Irony's Edge*, toujours pas traduit en français, comme un certain nombre d'autres textes importants pour la compréhension de l'ironie, se place délibérément et principalement dans le champ pragmatique des conditions d'existence de l'ironie, et pose, dès le titre, la caractéristique principale de la notion selon

⁷² Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 9.

⁷³ Ibid. p. 145.

⁷⁴ Ibid. p. 125.

l'auteur : son côté « tranchant »⁷⁵. Pour la théoricienne canadienne, l'existence sémantique de l'ironie n'est pas liée au rejet d'un sens littéral au profit d'un « vrai » sens figuré et ironique, mais plutôt à la perception simultanée d'un sens littéral affiché et d'un (ou plusieurs) autre(s) sens cachés. C'est cette perception simultanée qui, dans un mouvement d'oscillation, crée un troisième sens ironique et « tranchant ». C'est donc une conception de l'ironie qui « implique toujours des relations dynamiques et plurielles entre le texte ou l'énoncé et son contexte, de même qu'une interaction constante entre celui qu'on nomme ironiste, l'interprète et les circonstances générales de la situation discursive. »⁷⁶ L'ironie est définie comme une stratégie discursive opérant au niveau du langage mais aussi, plus globalement, au niveau de l'œuvre entière⁷⁷. Cette stratégie, évaluative, provoque des réactions émotionnelles « chez ceux qui la comprennent, chez ceux à qui elle échappe, et aussi (de façon plus compréhensible) chez ses cibles ou ses victimes »⁷⁸. L. Hutcheon va ainsi s'intéresser aux effets et aux fonctions de l'ironie du point de vue de l'interprète, sur qui repose la responsabilité finale de l'existence de l'ironie⁷⁹, insistant sur le fait que tout texte peut être interprété comme ironique indépendamment de toute intention de l'auteur, effets et fonctions qu'elle démontre complexes et contradictoires⁸⁰, dans ce qu'elle appelle la « politique de l'ironie » : « A la différence de la plupart des autres stratégies discursives, l'ironie instaure explicitement une relation (à l'intérieur de laquelle elle existe) entre l'ironiste et des auditoires multiples (...) il y a plus en jeu ici que dans d'autres modes de discours, et ce « plus » est surtout une question

⁷⁵ Hutcheon. *Irony's edge : the theory and politics of irony*. p. 37. « L'ironie irrite ; elle raille, attaque et ridiculise ; elle exclut, embarrasse et humilie. (...) L'ironie a toujours un tranchant. » (Hutcheon. "Politique de l'ironie". p. 294)

⁷⁶ Hutcheon. "Politique de l'ironie". p. 290.

⁷⁷ Ibid. p. 291.

⁷⁸ Ibid. p. 290.

⁷⁹ Hutcheon. *Irony's edge : the theory and politics of irony*. p. 45.

⁸⁰ Ibid. p. 56.

de pouvoir.»⁸¹ L'ironie n'est plus un processus dont on ne peut comprendre le fonctionnement que si l'on a les compétences requises, que si l'on fait partie des *happy few*, mais bien un processus qui ne peut survenir qu'entre personnes appartenant préalablement à des « communautés discursives »⁸² proches. L. Hutcheon minimise la part de raillerie associée traditionnellement à l'ironie pour se pencher sur cet écart énonciatif où se joue le sens et donne ainsi une plus grande place à la réception :

En tant qu'agent, l'interprète réalise une série d'actes herméneutiques complexes et il le fait dans une situation et un contexte spécifiques, dans un but particulier et avec des moyens spécifiques. L'attribution de l'ironie implique des déductions aussi bien sémantiques qu'évaluatives, ce qui conduit à rendre le processus plus difficile encore.⁸³

Philippe Hamon, quant à lui, définit l'ironie littéraire comme une posture d'énonciation qui met « à distance et en tension »⁸⁴, ce qui se traduit dans le texte littéraire par « la collaboration permanente de trois types de 'distanciations' »⁸⁵ : distanciation d'une énonciation envers son propre énoncé, distanciation entre des contenus éloignés co-présents dans l'énoncé même, et distanciation avec des énoncés extérieurs cités. Soucieux d'éviter le « piège terminologique » et « l'émiettement notionnel », il retient ainsi deux grands types d'ironie :

(...) une ironie paradigmatique d'une part, qui s'attaquera à toutes les hiérarchies et jouera sur les « mondes renversés » (...), sur la permutation, la neutralisation ou le bouleversement généralisé (le carnaval) des places dans une échelle ou dans une hiérarchie (...), et une ironie syntagmatique d'autre part, qui s'attaquera à la logique des événements et des enchaînements,

⁸¹ Hutcheon. "Politique de l'ironie". p. 296.

⁸² Ibid. p. 297-98.

⁸³ Ibid. p. 292.

⁸⁴ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 151. Hamon reprend à son compte la formulation proposée par B. Alleman qui définit l'ironie littéraire comme un « champ de tension ». (Alleman. "De l'ironie en tant que principe littéraire". p. 396)

⁸⁵ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 44.

aux dysfonctionnements des implications argumentatives comme à ceux des chaînes de causalités (...), aux diverses formes du ratage et des mauvaises évaluation de moyens en fonction des fins (...) à tous les « écarts » qui peuvent survenir entre des préparations et des « chutes » (...).⁸⁶

Il met plutôt l'accent sur la topologie de l'ironie, sur la « scène ironique » vue comme une structure actancielle permanente de cinq rôles énonciatifs (qui peuvent être présents ou absents, cumulés ou disjoints, uniques ou démultipliés, spécialisés ou échangeant leurs fonctions) : l'ironisant, l'ironisé, le complice, le naïf, et le (les) gardien(s) de la loi⁸⁷, et souligne que : « L'évaluation constitue le cœur même de l'acte d'énonciation ironique. Elle en est à la fois le matériau privilégié, elle constitue le signal de l'intention ironique, et elle en est la forme même. »⁸⁸

⁸⁶ Ibid. p. 69-70.

⁸⁷ Ibid. p. 124.

⁸⁸ Ibid. p. 30.

2. AUTRES APPROCHES LITTÉRAIRES DE L'IRONIE

L'ironie en littérature ne peut être réduite à l'analyse linguistique. Philippe Hamon le rappelle : « L'ironie est un mode d'énonciation global (tout le texte est ironique) comme local (le narrateur, ou l'un de ses personnages, fait un effet d'ironie en un endroit précis du texte). »⁸⁹ Cette dimension globale de l'ironie, nous l'aborderons à travers les notions d'ironie de situation et d'ironie romantique.

a) Ironie situationnelle

Como o destino é irónico e misteriosamente justiceiro!
(UAI, 103)

C'est au tournant XVIII^e-XIX^e siècle que le mot « ironie » a recouvert de nouvelles significations. D. C. Muecke écrit à ce sujet :

Où auparavant on concevait l'ironie comme quelque chose d'essentiellement intentionnel et instrumental, quelqu'un qui utilisait le langage ironiquement, désormais il est possible de considérer l'ironie comme quelque chose qui, à l'inverse, peut être non-intentionnel, quelque chose d'observable et, par conséquent, représentable dans l'art, quelque chose qui est arrivé ou dont quelqu'un a pris conscience ou peut prendre conscience ; dorénavant, l'ironie a une double nature, soit instrumentale, soit observable. Où auparavant l'ironie était vue comme une pratique locale ou occasionnelle, il est devenu possible de la généraliser et de voir le monde

⁸⁹ Ibid. p. 82.

entier comme une scène ironique et toute l'humanité comme si elle était composée de simples acteurs.⁹⁰

C'est en 1833 qu'apparaît la première analyse consacrée à cette ironie observable avec Connop Thirlwall⁹¹, en Angleterre, qui, sous l'expression « ironie pratique », range divers types d'ironies observables, dont l'« ironie tragique », l'« ironie du destin » et, surtout, pour la première fois, l'« ironie dramatique » ou « sophoclienne », qui réside dans la double référence des mots d'un personnage à la situation telle qu'il la voit et à la situation réelle connue par le public. Cette conception de l'ironie met l'accent sur le fait qu'il faut un « observateur », un spectateur, pour que l'ironie existe, et, en ce sens, l'ironie de situation est toujours « théâtrale ». Le théâtre, comme le rappelle P. Hamon, en tant qu'« art social par excellence et par excellence art de l'espace double, d'un espace à coulisses, à décors et à masques »⁹², est, de fait, l'une des références privilégiées dans le discours sur l'ironie. Lorsque cette ironie situationnelle est représentée, mise en scène au théâtre ou dans la fiction, elle peut alors prendre la forme de l'« ironie dramatique » qui, selon P. Schoentjes, « se situe à la croisée de l'ironie verbale et de l'ironie de situation : elle se présente lorsqu'un personnage est inconscient de la portée de sa situation, de ses actes ou de ses paroles alors que le public, disposant de plus d'information, en connaît les implications. »⁹³ Cette ironie situationnelle, « immanente »⁹⁴, souvent appelée « ironie du sort »⁹⁵ en France, où elle se réfère régulièrement à un hasard malheureux, renvoie à un procédé vieux comme l'*Ancien Testament* et commun à beaucoup de cultures différentes : la péripétie (*peripeteia* dans

⁹⁰ D. C. Muecke. *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1995. p. 34-35.

⁹¹ Connop Thirlwall. "On the irony of Sophocles". *The Philological Museum*, Vol. II. 1833.

⁹² Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 111.

⁹³ Pierre Schoentjes. "Ironie". *Le dictionnaire du littéraire*. Ed. par Paul Aron, Denis Saint-Jacques, and Alain Viala. Paris: P. U. F. 2002. p. 308.

⁹⁴ Christian Vandendorpe. "Notes sur la figure de l'ironie en marge de *La Chute* d'Albert Camus". *Revue canadienne d'études rhétoriques*, septembre 2001, Vol. 12.

⁹⁵ Expression courante à partir de 1810 (selon P. Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 13).

l'Antiquité). La nouveauté réside non pas dans la perception des phénomènes, mais dans l'utilisation du mot ironie pour les qualifier. D. C. Muecke voit dans l'article de Thirlwall le repère principal dans l'histoire du concept d'ironie en langue anglaise, et le dernier grand pas dans son évolution⁹⁶. A partir de là, tout n'est qu'une histoire de reformulation, redécouverte ou classification. C. Kerbrat-Orecchioni⁹⁷, par exemple, distingue ainsi l'ironie verbale, qui représente une « contradiction entre deux niveaux sémantiques attachés à une même séquence signifiante », de l'ironie « référentielle » qui est la « contradiction entre deux faits contigus » et qui représente une relation entre « le support ou siège de l'ironie (telle situation, telle attitude) » et « l'observateur qui perçoit comme ironique cette attitude ou ce comportement ».

Une œuvre considérée comme ironique ne contient donc plus obligatoirement des effets d'ironie verbale : une situation peut être supposée ironique en elle-même. Cependant, la frontière entre ironie verbale et ironie de situation, entre ironie instrumentale et ironie observable, n'est pas vraiment fixée. Le concept d'ironie dramatique exemplifie bien le fait que l'ironie de situation n'existe que construite, ce que rappellent P. Hamon (« toute ironie est la construction sémiotique d'une posture d'énonciation visant à un effet »⁹⁸), et P. Schoentjes (« l'effet d'ironie réside toujours dans les mots de celui qui rend compte de la situation »⁹⁹). Nous emploierons donc l'expression « ironie situationnelle » et ses dérivés, mais nous garderons à l'esprit que la réalité n'est pas ironique en soi. Cependant, là encore, que ce soit pour faire rire (l'arroseur arrosé) ou compatir (les mésaventures d'Œdipe), ces coups de théâtre, coups du sort et autres situations incongrues ne sont ironiques que si « le jeu de

⁹⁶ Muecke. *Ironia e o Irônico*. p. 46.

⁹⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni. "Problèmes de l'ironie". *Linguistique et sémiologie 2 : L'ironie*. Lyon: Presses de l'université de Lyon. 1978. p. 17.

⁹⁸ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 19.

⁹⁹ Schoentjes. "Ironie". p. 308.

symétrie mis en place suggère très fortement l'idée de justice ou d'injustice »¹⁰⁰, c'est-à-dire s'ils font référence à une échelle de valeurs, à une axiologie¹⁰¹.

b) Ironie romantique

Des auteurs comme Voltaire, Fielding, Diderot et Sterne auraient été surpris de constater combien nous sommes disposés à interpréter leurs œuvres littéraires comme une expression de l'ironie ; ne parlons même pas de Shakespeare, Cervantès et de représentants plus anciens du style ironique.
Ernst Behler¹⁰²

Avec les Romantiques allemands et, en particulier, Friedrich Schlegel (1772-1829), le principal « ironologue »¹⁰³ de cette période, l'ironie renoue avec la littérature et la philosophie. La conceptualisation d'une ironie observable, ironie cosmique, ironie d'un univers infini qui fait de l'homme, fini, sa victime éternelle, est en effet née en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle, avec le développement de la théorie de l'ironie romantique¹⁰⁴. Cette conception de l'ironie radicalement nouvelle est, en France, encore aujourd'hui, « mal

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ P. Hamon évoque la « figure-type de l'ironie, celle du 'monde renversé', figure à dimension à la fois syntagmatique (séquentielle) et paradigmatique (une axiologie y est impliquée) » (Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 16).

¹⁰² Ernst Behler. *Ironie et modernité*. Paris: Presses universitaires de France, coll. Collection Littératures européennes. 1997. p. VIII.

¹⁰³ Terme employé par D. C. Muecke. *Ironia e o Irônico*. p. 35.

¹⁰⁴ Il serait d'ailleurs plus juste de parler d'« ironies romantiques », vu la diversité des discours et des conceptions de l'ironie dans le Romantisme allemand (F. Schlegel, A. Schlegel, Jean-Paul Richter, Ludwig Tieck, Novalis, Karl Solger, Schleiermacher, etc.). Nous nous restreindrons ici à une présentation de l'ironie romantique selon Schlegel.

connue »¹⁰⁵, et, au Portugal, « mal utilisée et largement ignorée »¹⁰⁶. Marie de Gandt montre qu'on passe alors d'une ironie rhétorique à une ironie qui structure le monde, le sujet et le domaine esthétique, qui articule par conséquent « différents modes d'ironie, à la fois littéraires et ontologiques » : l'ironie est à la fois une vision du monde, une attitude existentielle et le « principe de l'œuvre moderne »¹⁰⁷. Pierre Schoentjes¹⁰⁸ rappelle ainsi que F. Schlegel va intégrer les deux attitudes historiquement associées à l'ironie, la tradition rhétorique et verbale basée sur la contradiction et la tradition philosophique de la dissimulation socratique à une attitude existentielle, dérivée de l'idéalisme allemand, qui proclame, selon les termes de Ernst Behler, « une nouvelle sensibilité dualiste, paradoxale, à l'égard du monde »¹⁰⁹. L'ironie devient une manière de voir les choses à distance et d'en percevoir les contradictions : contradictions du monde et contradictions intérieures du sujet. On aboutit, selon Georges Palante, ainsi à un « principe métaphysique de l'ironie » qui « réside dans les contradictions de notre nature et aussi dans les contradictions de l'univers ou de Dieu »¹¹⁰. Un monde de contradictions indépassables, un « univers considéré comme un chaos » que, selon P. Schoentjes, l'homme tente malgré tout « d'organiser et de saisir dans son unité afin de réduire son angoisse existentielle »¹¹¹. Cette ironie observable de la situation de l'homme n'est cependant pas sans espoir : à l'univers-chaos ironique F. Schlegel oppose

¹⁰⁵ Pierre Schoentjes. "De l'ironie romantique à l'ironie moderne : un "sanguinaire plaidoyer en faveur de la peine de mort" (Jules Janin)". *Ironies entre dualité et duplicité*. Ed. par Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier, and Vincent Vivès. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence. 2007. p. 93. Pour commencer à être prise en compte en France, il faudra attendre le début du XX^e siècle, avec l'étude de Georges Palante. "L'Ironie, étude psychologique". *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1906, n° 61.

¹⁰⁶ Ferraz. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. p. 40.

¹⁰⁷ Marie de De Gandt. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*. Thèse de doctorat: Paris 8. 2004. p. 1-2.

¹⁰⁸ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 102.

¹⁰⁹ Behler. *Ironie et modernité*. p. 32.

¹¹⁰ Palante. "L'Ironie, étude psychologique". p. 147-63.

¹¹¹ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 104.

l'ironie-conscience¹¹² de l'artiste qui aspire à l'unité et à l'infini. Ce dernier peut approcher de l'Absolu, se rapprocher, selon P. Schoentjes, « dans un même mouvement du Beau et du Vrai »¹¹³, en intégrant l'ironie à son art, en faisant de l'ironie un idéal de vie, une éthique. D. C. Muecke écrit à ce propos : « où auparavant on concevait l'ironie comme un acte fini ou au maximum une attitude adoptée (comme dans le cas de Socrate), on peut maintenant la considérer comme un engagement permanent et conscient »¹¹⁴. La vie est ainsi conçue comme un processus dialectique au « dualisme dynamique ouvert »¹¹⁵ qui, ajoute P. Schoentjes, « demande à l'homme d'être à la fois le même et son contraire »¹¹⁶. L'ironie « ne s'arrête jamais sur une synthèse définitive mais continue à l'infini son mouvement de va-et-vient entre les opposés »¹¹⁷. Une conscience¹¹⁸ lucide est nécessaire pour ironiser et pour comprendre l'ironie. L'ironie exige donc de la distance, de la perspective¹¹⁹ : distance aux choses, distance à soi, distance au langage. Et cette distance sous-tend toute une esthétique. L'ironie romantique met à distance et remet en question ; elle interroge la réalité mais également la fiction, dans un dédoublement réflexif à la fois philosophique et esthétique : « Comme procédé, l'ironie romantique réside dans le dédoublement du moi de l'artiste en deux instances dont l'une regarde l'autre agir ; de là, elle réside aussi dans la façon dont l'art se met lui-même en scène en dévoilant ses procédés. »¹²⁰ Pour F. Schlegel, l'ironie, ou « auto-

¹¹² « L'ironie est la claire conscience de l'éternelle agilité, de la plénitude infinie du chaos » (Idée 69 in Friedrich Schlegel. "Idées". *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Ed. par Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy. Paris: Seuil. 1978. p. 213).

¹¹³ « L'ironie (...) comme une dialectique capable de se rapprocher dans un même mouvement du Beau et du Vrai. » (Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 102)

¹¹⁴ Muecke. *Ironia e o Irônico*. p. 35.

¹¹⁵ Ibid. p. 40.

¹¹⁶ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 106.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ « Bien que toute connaissance n'ironise pas ouvertement sur son objet, on peut appeler la conscience une ironie naissante, un sourire de l'esprit ». (Jankélévitch. *L'ironie*. p. 20)

¹¹⁹ « Ainsi l'ironie introduit dans notre savoir le relief et l'échelonnement de la perspective. » (Ibid. p. 21)

¹²⁰ Schoentjes. "Ironie". p. 308.

limitation »¹²¹, de l'artiste consiste en « l'alternance incessante d'auto-crédation et d'auto-destruction »¹²², alternance de deux phases contradictoires mais complémentaires : des enthousiasmes créatifs, où il est pleinement dans son acte créateur, énergie irréfléchie et aveugle où il ne s'appartient plus ; et des prises de distance critique avec l'objet créé, de retours à soi, de réflexivité. L'ironie romantique, souligne P. Schoentjes, « demande simultanément l'adhésion et le rejet, le positif et le négatif »¹²³ et, ajoute Laurent Van Eynde, l'artiste « concentre en elle le mouvement paradoxal d'une création qui ne s'accomplit qu'à se nier »¹²⁴, ce que F. Schlegel résume par la célèbre formule : « L'ironie est la forme du paradoxe »¹²⁵.

D'où une auto-conscience ironique de la part de l'écrivain qui fait apparaître le processus de composition en tant que tel dans l'œuvre littéraire, suivant l'exemple de *Don Quichotte*, de *Jacques le fataliste* ou de *Tristram Shandy*. Accentuant, comme le rappelle P. Schoentjes, le « caractère fictif, artificiel de toute fiction au-delà de son ambition de réalisme »¹²⁶, l'ironie romantique proclame par conséquent la fin de l'illusion narrative. L'œuvre d'art, comme l'artiste, comme l'homme et comme le monde, est en processus d'inachèvement, en perpétuel devenir ; ses significations ne sont jamais définitives, et le caractère fragmentaire est inhérent à sa nature. Ainsi, paradoxalement, l'œuvre d'art ironique, par l'affirmation de son artificialité, revendique par la même occasion son côté naturel d'imitation de la vie.

¹²¹ Fragment 37 in Friedrich Schlegel. "Fragments critiques". *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Ed. par Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy. Paris: Seuil. 1978. p. 84.

¹²² Fragment 51 in Friedrich Schlegel. "Fragments de l'Athenäum". *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Ed. par Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy. Paris: Seuil. 1978. p. 104.

¹²³ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 124.

¹²⁴ Laurent Van Eynde. "L'ironie romantique et l'auto-limitation de l'œuvre". *Introduction au Romantisme d'Iéna. Friedrich Schlegel et l'Athenäum*. Bruxelles: Ousia. 1997. p. 170.

¹²⁵ Fragment 48 in Schlegel. "Fragments critiques". p. 87.

¹²⁶ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 109.

Proche de la posture de Socrate, l'ironie romantique renoue donc avec le doute méthodique quant à la représentation du sujet et à la conception du réel. P. Schoentjes souligne que cette attitude critique face au réel remet en question les valeurs de la *doxa*. Hostile à tout ordre moral, à toute idéologie, à toute convention ou norme littéraire contraignante, l'ironie devient le moyen de s'en affranchir¹²⁷. Tel est le sens de la fameuse expression de Proudhon « Ironie, vraie liberté ». Une ironie d'autant plus libre car, P. Schoentjes le souligne, elle est capable de se prendre elle-même pour cible : « l'ironie est 'vraie liberté' parce qu'elle sait se mettre elle-même en question. »¹²⁸

Dans notre travail, comme, entre autres, E. Behler¹²⁹ et Pierre Schoentjes, nous considérerons l'ironie romantique comme « une catégorie critique plutôt qu'historique »¹³⁰, tout en étant conscient que les procédés littéraires qui lui sont rattachés sont bien plus anciens que la période du Romantisme et la débordent largement jusqu'à aujourd'hui. Monique Yaari propose d'ailleurs de l'appeler « ironie artistique » car elle se manifeste dans tous les arts par « le jeu avec l'œuvre, la mise en abyme, la parabase permanente, la rupture de l'illusion, la polysémie et la polyvalence, l'interaction entre les genres et entre les différents domaines artistiques. »¹³¹ L'ironie romantique sera donc comprise comme une attitude critique et distanciée, attitude à la fois philosophique (face au monde, au réel et au sujet), qui peut être thématifiée dans la fiction, et esthétique (face à l'œuvre d'art) qui se traduit par l'utilisation d'un certain nombre de techniques littéraires. Pour notre analyse, on s'intéressera par conséquent à la vision du monde de l'auteur (ou de personnages porte-parole) qui transparaît

¹²⁷ Ibid. p. 244.

¹²⁸ Ibid. p. 245.

¹²⁹ Behler. *Ironie et modernité*

¹³⁰ Schoentjes. "De l'ironie romantique à l'ironie moderne : un "sanguinaire plaidoyer en faveur de la peine de mort" (Jules Janin)". p. 94-95.

¹³¹ Monique Yaari. *Ironie paradoxale et ironie poétique : vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*. Birmingham, Alabama: Summa Publications. 1988. p. 127.

du texte, ainsi qu'aux différents procédés littéraires employés, signes d'un rapport réflexif à la création (principalement la rupture de l'illusion et la distanciation critique).

3. ETHIQUE ET IRONIE

P. Schoentjes a redonné à la notion de valeur une place centrale dans l'approche de l'ironie :

Notons bien que l'ironie ne fait pas « mine de » ou « semblant de » présenter un jugement favorable, elle l'exprime pleinement mais demande, sur la base de la contradiction avec la réalité présentée simultanément, que l'on ne s'y arrête pas. (...) il ne s'agit pas de rejeter un sens littéral au profit d'un sens figuré, deux notions dont on sait par ailleurs qu'elles sont extrêmement difficiles à définir avec précision, mais bien d'assigner aux différents propos en contradiction leur place respective dans une hiérarchie de valeurs.¹³²

En philosophie, l'éthique est la branche qui s'occupe de la façon de conduire sa vie et est directement associée à l'homme et à sa raison¹³³. Paul Ricœur parle « d'intention éthique plutôt que d'éthique », soulignant ainsi « le caractère de projet de l'éthique et le dynamisme qui sous-tend ce dernier »¹³⁴. Où l'on se rend compte qu'ironie et éthique sont intimement liées.

a) Ironie, argumentation et éthique

D'après Laurent Perrin, c'est une « fausse justification », un « argument défaillant » qui permet « au locuteur de signaler son intention ironique »¹³⁵. Approfondissant les relations entre ironie et argumentation ébauchées par Alain Berrendonner, le paradoxe instauré par

¹³² Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 145.

¹³³ “(...) l'éthique n'est pas autre chose que la tentative rationnelle de vivre mieux” (Fernando Savater. *Ethique à l'usage de mon fils*. Paris: Seuil. 1994. p. 77).

¹³⁴ Paul Ricœur. "Ethique". *Encyclopædia Universalis*. 2001.

¹³⁵ Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 210.

l'ironie étant appréhendé dans sa dimension argumentative¹³⁶, L. Perrin distingue deux formes d'ironie, basées sur deux formes d'argument défailant, l'argument contraire et l'argument trop faible :

Lorsque l'ironie est fondée sur une contrevérité, le locuteur se contente de contredire une opinion commune au niveau de ce qu'il exprime, opinion qu'il cherche en fait à réhabiliter et à renforcer par antiphrase. Lorsqu'une ironie est fondée sur une exagération en revanche, ce qui est exprimé dans l'énoncé ne contredit pas mais exagère, caricature jusqu'au ridicule une opinion commune, que le locuteur cherche à révoquer par antiphrase.¹³⁷

En premier, une ironie par contrevérité où le locuteur affirme (X) avec un argument (Y) fondé sur une contrevérité, contraire à une opinion commune, où ce qui est exprimé (ou montré dans le cas d'un récit) en (Y) dément l'ensemble des effets susceptibles d'être associés à ce qui est exprimé en (X). La démarche logique étant manifestement invalide, la situation est alors perçue comme ironique par l'interprète : le point de vue (ou affirmation) (X) est donc contredit, et l'opinion commune à laquelle il est fait référence se trouve, de fait, ainsi valorisée. C'est ce type d'ironie qui est en jeu lorsque, par exemple, le narrateur de « A Importância da Risca do Cabelo », à propos du personnage principal Mansinho, dont les pages précédant cet extrait ont montré la malhonnêteté et l'hypocrisie, écrit : « *Uma sombra leve cobriu-lhe um instante os olhos francos, límpidos, honestos* » (IRC, 189). C'est ce que Jankélévitch nomme « ironie logique », une ironie qui vise à contredire un point de vue (Mansinho est franc et honnête) par la référence à une opinion commune valorisée (quelqu'un d'honnête et franc ne trompe pas les gens). À cette première forme d'ironie, L. Perrin en oppose une autre : une ironie par exagération fondée sur un argument trop faible, où l'affirmation du locuteur (X) n'est pas contredite par ce qui peut être déduit de son argument

¹³⁶ « L'ironie se distingue des autres formes, banales, de contradiction, en ceci qu'elle est, précisément, une contradiction de deux valeurs argumentatives » (Berrendonner. "De l'ironie". p. 184).

¹³⁷ Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 189.

(Y), mais où « les arguments (Y) ont tous la même fonction pragmatique de justification trop faible »¹³⁸. Dans ce cas, bien que valides, les prémisses de raisonnement sont inapplicables, l'interprète ne peut alors que reconnaître l'affirmation (X) comme une exagération ironique. Contrairement à l'ironie fondée sur une contrevérité par le biais d'un argument contraire, l'ironie fondée sur une exagération par un argument trop faible « n'est pas liée à l'invalidité d'une prémisse contraire à un lieu commun, mais à l'inapplicabilité d'une prémisse par ailleurs tout à fait conforme à un tel lieu commun. »¹³⁹ Dans ce deuxième type d'ironie par argumentation défaillante, l'opinion commune est attaquée. C'est cette espèce d'ironie qui est plébiscitée par L. Perrin :

Dans le cas d'une exagération ironique, l'ironiste se contente d'exagérer une opinion commune en contestant certaines conditions d'application d'un système de raisonnement qui n'est pas en soi contestable et que chacun est susceptible de mettre en jeu pour justifier une conclusion plus mesurée à l'aide d'un argument plus décisif. L'exagération ironique correspond aux aspirations de tout ironiste et à l'esprit même de l'ironie car elle permet de répercuter la raillerie sur le point de vue de celui à qui l'on s'adresse et même, dans une certaine mesure, sur ce que l'ironiste aurait pu lui-même exprimer sérieusement.¹⁴⁰

L'ironie par exagération combat un discours en en développant les potentialités absurdes. Le locuteur feint de croire au discours proféré pour mieux le désamorcer et pousser jusqu'à l'absurde une logique qui avait à son départ quelque fondement. Se contentant de « dérégler un système de raisonnement dont seule la mise en œuvre est contestée », elle est « une arme polémique efficace qui permet au locuteur de ruiner de l'intérieur n'importe quelle argumentation pour en réfuter les conclusions. »¹⁴¹ On est bien ici dans le champ éthique, car l'ironie ne consiste plus à « mettre en opposition deux principes de raisonnement

¹³⁸ Ibid. p. 202.

¹³⁹ Ibid. p. 206.

¹⁴⁰ Ibid. p. 208.

¹⁴¹ Ibid. p. 223.

contradictaires, mais à opposer deux manières d'évaluer les conditions d'application d'un seul et même principe, dont la validité n'est nullement mise en cause. »¹⁴² C'est une ironie « morale » ou « éthique », selon Jankélévitch, qui « fait éclater les scandales invisibles » et « laisse la mauvaise conscience s'enfermer, développer jusqu'à l'absurde les conséquences de ses prétextes, pour qu'elle demande grâce »¹⁴³. Cette ironie éthique ne cherche plus, explique L. Perrin, à

(...) contredire et à réhabiliter par antiphrase une évidence (...) mais à caricaturer une opinion commune (...) pour la réfuter indirectement. Par une telle ironie, le locuteur cherche bel et bien à communiquer par antiphrase (...) mais une telle antiphrase n'est alors aucunement redondante par rapport au contexte. Contrairement à la contrevérité ironique qui ne saurait véhiculer (...) aucune information réellement nouvelle pour l'interlocuteur, l'exagération ironique vise au contraire à véhiculer un certain nombre d'effets nouveaux et pas nécessairement incontestables aux yeux de l'interprète.¹⁴⁴

C'est cette forme d'ironie que l'on retrouve dans le passage suivant, tiré de *Páscoa Feliz*, où l'on suit les pensées du protagoniste principal, Renato Lima :

(...) como eu fugi, afinal, à vida angustiosa do mundo. Quase me julgo feliz. E porque não? (...) Aqui, sou apenas um número: o 28. (...) São presos que se revoltam, ou que brigam, e a quem aplicam penas corporais? Não sei. Renuncio a sabê-lo. Ninguém me dá, nem eu peço, explicações. Nada me importa, os outros não existem para mim... Que façam como eu: calome, obedeço, vivo tranquilamente. De que serve a liberdade? Livre, o homem corre ao precipício. (...) Oh, este horror de sentir a realidade fugir sob os meus próprios passos! Trabalhosamente, recomponho o « Eu », que a presença dos outros dissipa e confunde. (...) O isolamento e a calma da prisão permitem-me pensar melhor e ordenar tantas recordações. Embebido em mim mesmo, sinto arder, mais vivo, o meu poder de concepção, e ainda espero compor alguns volumes de análise introspectiva. Vou meter o Nietzsche num chinelo. Penso às vezes com piedade na insensatez dos que lutam apaixonadamente pela vida livre; chego a rir

¹⁴² Ibid. p. 222.

¹⁴³ Jankélévitch. *L'ironie*. p. 101.

¹⁴⁴ Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 190-91.

do meu próprio passado, eu, que já me deixei arrastar pelo remorso e pela dor. Agora sinto-me perfeitamente sereno. (PF, 20-21)

Le lieu commun affirmant qu'il vaut mieux s'occuper de ses propres affaires et ne pas se mêler de celles des autres voit ici sa logique poussée à l'extrême : en prison, on n'est plus gêné par les autres, et ainsi on peut se consacrer à soi-même. Ce personnage, qui, en prison, « n'est qu'un numéro : le 28 », nous apparaît ainsi comme l'incarnation littéraire de deux entités collectives ironisées par Miguéis : d'une part, la société mise en place après le 28 mai 1926, où l'ordre dictatorial va s'imposer peu à peu, où la plupart des individus ne pourront plus et ne chercheront plus à s'organiser collectivement pour changer la situation, mais également les écrivains et poètes modernistes¹⁴⁵, concentrés sur eux-mêmes et leur œuvre. Cette absence de réaction face aux agressions et autres injustices est ici développée non pas tant jusqu'à un absurde paradoxal mais plutôt jusqu'à une forme de cruauté qui oblige le lecteur, s'il partage le raisonnement, à reconnaître et à assumer son cynisme.

b) Ethique, fiction et ironie

Selon Paul Ricœur, l'éthique est un *questionnement* qui précède la morale, vue comme « tout ce qui, dans l'ordre du bien et du mal, se rapporte à des lois, des normes, des impératifs ». L'éthique se place donc par delà les notions de bien et de mal, comme une évaluation qui ne peut se penser qu'en mouvement et qui, contrairement à la morale, «se

¹⁴⁵ "o Modernismo alienante, a-político (mas na verdade reaccionário e conformista)" (José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Rogério Fernandes - 22/12/1964]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*). Cf Annexe 7, où cette lettre est reproduite.

forme et se transforme dans une conscience aux prises avec le monde »¹⁴⁶. Elle repose sur la responsabilité de l'individu quant à l'usage de sa liberté en société, liberté vue non pas comme un concept mais bien comme un mouvement de la conscience de l'individu dont les actes s'insèrent dans le monde, mouvement qui permet d'avoir des valeurs et d'en changer, signe de la contradiction intrinsèque à la nature humaine.

P. Ricœur s'est intéressé aux médiations qui nous permettent d'accéder à la dimension temporelle. La fiction est une de ces médiations. Elle permet de donner corps et forme au temps. Pour lui, «la fonction mimétique des récits s'exerce de préférence dans le champ de l'action et de ses valeurs temporelles »¹⁴⁷ ; il défend la «thèse de la réciprocité entre narrativité et temporalité »¹⁴⁸ et s'intéresse à la «configuration du temps par le récit de fiction »¹⁴⁹. C'est par la narration que l'on arrive à se comprendre soi-même (l'herméneutique du soi). L'œuvre de fiction projette «des manières d'habiter le monde », fournit un «espace de confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur »¹⁵⁰, permettant ainsi une «expérience fictive du temps »¹⁵¹ par le face à face du lecteur avec l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposé par le texte. Ricœur pointe alors les travaux de la narratologie¹⁵² qui ne s'intéressent qu'au texte¹⁵³, délaissant les relations entre le lecteur

¹⁴⁶ Paul Ricœur. "Préface". *Ethique et littérature - XIXe-XXe siècles : Actes du colloque "Ethique, esthétique : avenir de la spiritualité ?"*, 10 et 11 décembre 1998. Ed. par Éléonore Roy-Reverzy and Gisèle Séginger. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg. 2000.

¹⁴⁷ Paul Ricœur. *Temps et récit, 1*. Paris: Editions du Seuil, Collection Points Essais. 1983. p. 12.

¹⁴⁸ Ibid. p. 18.

¹⁴⁹ Paul Ricœur. *Temps et récit, 2*. Paris: Editions du Seuil, Collection Points Essais. 1984. p. 165.

¹⁵⁰ Ibid. p. 15.

¹⁵¹ "Nous n'hésitons pas à parler ici, en dépit du paradoxe évident de l'expression, d'expérience fictive du temps, pour dire les aspects proprement temporels du monde du texte et des manières d'habiter le monde projeté hors de lui-même par le texte." (Ibid. p. 15-16).

¹⁵² "Avec Gérard Genette, la distinction entre temps de l'énonciation et temps de l'énoncé se tient dans l'enceinte du texte, sans implication mimétique d'aucune sorte." (Ibid. p. 143), "la narratologie s'efforce de n'enregistrer que les marques de la narration inscrites dans le texte." (Ricœur. *Temps et récit, 2*. p. 155).

¹⁵³ "C'est donc le récit, et lui seul, qui nous informe ici, d'une part sur les événements qu'il relate, et d'autre part sur l'activité qui est censée le mettre au jour" (Genette. *Figures III*. p. 73).

et le monde projeté en dehors de lui par le texte¹⁵⁴, oubliant, volontairement, que derrière les marques de l'énonciation il y a quelqu'un de réel qui raconte, un temps vécu et en vie, et négligeant ainsi une part, décisive pour le philosophe, du rôle de la fiction, à savoir celle de la mise en place d'un espace où l'individu est confronté à lui-même et peut être amené à modifier ses choix de vie.

Nombreux sont les exégètes migueisiens qui ont relevé l'importance de la question éthique chez José Rodrigues Miguéis : ainsi, par exemple, António José Saraiva et Óscar Lopes affirment que « le problème le plus vif et le plus attrayant dans les fictions migueisiennes est celui de l'intégrité et de la responsabilité personnelle », dans des fictions où s'affirment « la volonté et le droit responsable d'agir et de vivre dans le maximum de plénitude morale accessible »¹⁵⁵. De même, Massaud Moisés évoque une « vocation de moraliste »¹⁵⁶ chez José Rodrigues Miguéis, qu'il qualifie « d'éthique au sens le plus élevé du mot », car assumant l'acte d'écriture non seulement comme un acte ludique ou esthétique mais aussi comme un acte mis « au service l'élévation de l'être humain »¹⁵⁷. Mais peu d'entre eux, si ce n'est aucun, relie cette dimension éthique à l'usage de l'ironie. Massaud Moisés, par exemple, parle de « réflexions d'ordre éthique qui accompagnent les notes d'humour et d'ironie »¹⁵⁸, excluant ainsi, de fait, l'ironie du champ éthique. Or, ironie et éthique sont foncièrement liées :

Cependant, on peut être précis sur l'essentiel : l'ironie est évaluative ; c'est un jugement critique, attribué au sort dans le cas de l'ironie situationnelle, à une personne dans le cas de

¹⁵⁴ Ricœur. *Temps et récit*, 2. p. 154.

¹⁵⁵ António José Saraiva et Óscar Lopes. "José Rodrigues Miguéis". *História da literatura portuguesa*, 17e ed. Porto: Porto Editora. 2000. p. 1027.

¹⁵⁶ Massaud Moisés. "Introspecção e loucura (II)". *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 24/04/1965. p. 4.

¹⁵⁷ Massaud Moisés. "José Rodrigues Miguéis". *O Conto Português*, 5a ed. São Paulo: Editora Cultrix. 1999. p. 247.

¹⁵⁸ Moisés. "Introspecção e loucura (II)". p. 4.

l'ironie verbale. Aussi l'ironie est-elle inséparable de l'éthique, qui fournit la base au jugement : la réflexion sur le comportement de l'*eirôn* est née dans le domaine de la morale, et la littérature poursuit cette réflexion. Raconter une histoire, c'est en effet nécessairement s'interroger sur la vérité des êtres et des choses quand ce n'est pas plus platement poursuivre des buts moraux, voire ouvertement moralisateurs.¹⁵⁹

L'ironie peut participer de l'entreprise éthique par ses intentions, par ses cibles ou par les thématiques abordées, mais elle le fait surtout par son existence même. P. Hamon le rappelle : « Lire, c'est non seulement « suivre » une information linéarisée, mais c'est également la hiérarchiser, c'est redistribuer des éléments disjoints et successifs sous forme d'échelles et de systèmes de valeurs à vocation unitaire et synchrétique, c'est reconstruire du global à partir du local. »¹⁶⁰ Et lire un texte qui se veut ironique intensifie ce processus : « L'ironie construit un lecteur particulièrement actif, qu'elle transforme en co-producteur de l'œuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse, et qu'elle sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques d'interprétation, ou culturelles de reconnaissance de référents. »¹⁶¹ Fondée sur une évaluation des situations et des relations, l'ironie oblige le lecteur à considérer plusieurs points de vue simultanément et à prendre parti, qu'il soit d'accord ou pas avec la vision que lui propose le narrateur ou l'auteur. Pierre Bange écrit à ce propos : « l'ironie place le récepteur devant un choix, elle lui interdit de ne pas faire de choix, c'est-à-dire d'accepter 'naïvement' le monde proposé/imposé. »¹⁶² Mais, remarque P. Schoentjes, quelle que soit sa position, le bien est fait, il s'est posé des questions. : « En introduisant dans son discours des

¹⁵⁹ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 318-19.

¹⁶⁰ Philippe Hamon. *Texte et idéologie*. Paris: Quadriga / Presses Universitaires de France. 1997. p. 54.

¹⁶¹ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 151.

¹⁶² Pierre Bange. "L'ironie, essai d'analyse pragmatique". *Linguistique et sémiologie 2 : L'ironie*. Lyon: Presses de l'université de Lyon. 1978. p. 66.

faits incompatibles, des erreurs évidentes, des contradictions internes ou des raisonnements faux, l'ironiste oblige son public à s'arrêter et à s'interroger sur le sens de ses paroles. »¹⁶³

¹⁶³ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 171.

B. MISES AU POINT DEFINITOIRES

*Force est donc de reconnaître qu'aucune
théorie de l'ironie ne rendra jamais toutes les
complexités de la pratique.*
Pierre Schoentjes¹⁶⁴

*Deux critiques littéraires peuvent être
totalement d'accord dans le jugement qu'ils
portent sur la même œuvre, mais l'un peut
l'appeler « ironique », l'autre « satirique »,
voire « comique », « humoristique »,
« paradoxale », « dialectique » ou
« ambiguë ».*
D. C. Muecke¹⁶⁵

José Martins Garcia¹⁶⁶, illustre bien la posture diversifiée des analystes de l'œuvre fictionnelle de José Rodrigues Miguéis face à son ironie, et l'adjectivation utilisée est symptomatique de la manière dont l'ironie est le plus souvent appréhendée, dans une relation hiérarchisée aux concepts et aux genres voisins : l'ironie, « souveraine », trône tout en haut de l'échelle, le sarcasme, « hautement caustique », et l'humour, « amer », l'accompagnent et la colorent de leurs tonalités respectives. Afin d'éclairer la réception de l'ironie migueisienne et, par la même occasion, compléter notre approche de ce concept protéiforme qu'est l'ironie, nous allons, dans un premier temps, faire un relevé, dans les différents textes critiques de la

¹⁶⁴ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 293.

¹⁶⁵ D. C. Muecke. "Analyses de l'ironie". Idem, novembre 1978, n° 36. p. 478.

¹⁶⁶ José Martins Garcia. "Gabriel: A Máscara Translúcida de Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Ed. Estampa. 2001. p. 125.

fiction migueisienne, des occurrences du mot ironie, ou de ses dérivés, ou bien encore de mots/notions renvoyant à des concepts ou des genres entretenant une relation soit d'équivalence soit de contraste avec elle. Puis, dans un second temps, nous nous intéresserons à ces relations plutôt floues entre les différents genres et notions connexes de l'ironie afin d'en clarifier les définitions et nous donner ainsi un outil opératoire pour la suite de notre travail.

1. RECEPTION CRITIQUE DE L'IRONIE MIGUEISIENNE

*Parce que c'est cela la marque de Miguéis :
cohérence dans la versatilité,
unité dans la variété.*
M. L. Lepecki¹⁶⁷

Qu'elle soit perçue à travers le regard de l'auteur ou le ton de l'œuvre, l'ironie a presque toujours¹⁶⁸ été relevée par les exégètes migueisiens et, généralement, sous la forme d'une « ironie critique »¹⁶⁹, comme l'illustre Margarida Barahona : « la production de José Rodrigues Miguéis se présente comme la description et l'analyse fortement subjective d'un univers social et culturel dont l'auteur se distancie assumant envers lui des positions fréquemment critiques et/ou ironiques. »¹⁷⁰ Pourtant, des nuances, voire de grandes différences d'appréciation apparaissent quant à la caractérisation de cette ironie.

¹⁶⁷ Maria Lúcia Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". *Meridianos do Texto*. Lisboa: Assírio e Alvim. 1979. p. 71.

¹⁶⁸ Certains critiques n'emploient jamais le mot « ironie », ou ses dérivés, lorsqu'ils se réfèrent à la fiction migueisienne. Quelques exemples notables : Saraiva et Lopes. "José Rodrigues Miguéis". ; Ferreira. "José Rodrigues Miguéis ou o Desdém pelo Destino". ; David Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Estampa. 2001) ; ou encore Mário Dionísio. "Um Escritor Português". *Vértice*, juin 1947, Vol. 4, n° 47.

¹⁶⁹ Expression utilisée entre autres par : Maria Saraiva de Jesus. "O Neo-realismo e a visão da pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis". *Mathesis*, 2002, n° 11. p. 228 ; Maria de Fátima Marinho. "José Rodrigues Miguéis". *História da Literatura Portuguesa*. Ed. par Maria de Fátima Marinho and Óscar Lopes, Vol. 7. Lisboa: Alfa. 2002. p. 132.

¹⁷⁰ Margarida Barahona. "José Rodrigues Miguéis e o Seu Tempo". *Contos de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa: Seara Nova, Ed. Comunicação. 1981. p. 18.

a) **De l'humour...**

Uma realidade dramática, temperada de suave ironia, de reservado humorismo. Um modo sorridente de dizer as coisas sérias.
José Rodrigues Miguéis¹⁷¹

Douceur, humanisme et empathie sont régulièrement associés à l'ironie migueisienne. La tonalité critique de l'ironie est alors minimisée au profit de la lucidité, l'intelligence ou la subtilité¹⁷² de l'écrivain ironiste : une manière d'évaluer positivement l'ironie et, sans aucun doute, une manière pour les critiques littéraires de se classer « parmi ces élus qui ont été touchés par la grâce de l'ironie »¹⁷³, comme l'écrit P. Schoentjes. Cette valorisation de l'ironie migueisienne se fait cependant le plus souvent à travers l'utilisation d'un concept connexe : l'humour.

Teresa Martins Marques qualifie Miguéis de « maître de l'ironie et de l'humour » et le situe dans la lignée de Eça de Queirós et Camilo Castelo Branco¹⁷⁴. Maria Lúcia Lepecki en fait l'un des écrivains portugais les plus intéressants pour étudier le « binôme

¹⁷¹ José Rodrigues Miguéis. "Nota do Autor à 3.^a edição". *Onde a Noite Se Acaba*, 7e ed. Lisboa: Editorial Estampa. 2000. p. 229-230.

¹⁷² Voir par exemple : Ana Maria Alves. "Miguéis Seareiro". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Ed. Estampa. 2001. p. 201 ; Taborda de Vasconcelos. "Um Homem Sorri à Morte: Novela [sic] de José Rodrigues Miguéis". *Diário de Notícias*, 02/01/1966 ; Gerald Moser. "Miguéis - Testemunha e viajante". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Ed. Estampa. 2001. p. 226 ; António José Saraiva. "Rodrigues Miguéis". *Iniciação na literatura portuguesa*, 2e ed. Lisboa: Gradiva. 1995. p. 255 ; Lopes. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". p. 60 ; Ilídio (coord.) Rocha. "Miguéis, José Rodrigues". *Dicionário cronológico de autores portugueses*, Vol. IV. Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, Publicações Europa-América. 1998. p. 101 ; Isabel Allegro Magalhães. "Anos 60 - Ficção". *História da literatura portuguesa - As correntes contemporâneas*. Ed. par Óscar Lopes and Maria de Fátima Marinho, Vol. 7. Lisboa: Publicações Alfa. 2002. p. 397; Luís Forjaz Trigueiros. "José Rodrigues Miguéis - *Nikalai! Nikalai!*" *Colóquio-Letras*, décembre 1971, n° 4. p. 91.

¹⁷³ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 139.

¹⁷⁴ Teresa Martins Marques. "A Matéria da Escrita". *Jornal de Letras*, 26/12/2001.

humour/ironie »¹⁷⁵. Se référant au roman *Nikalai ! Nikalai !*, M. L. Lepecki prévient : il s'agit d'« humour », pas de « comique »¹⁷⁶. Un humour « raffiné », fait de sourires ou de demi-sourires, mais pas de rires, ceux-ci étant réservés au comique, champ perçu comme moins noble¹⁷⁷. Lyrique¹⁷⁸, noir¹⁷⁹ ou anglais¹⁸⁰, l'humour migueisien est ainsi placé au même « niveau »¹⁸¹ que l'ironie, voire utilisé en tant que synonyme¹⁸². Il n'y a rien de surprenant à cette association entre ironie et humour, comme l'atteste l'une des définitions de l'ironie données par le dictionnaire Houaiss¹⁸³, qui rapproche humour et ironie par leurs effets¹⁸⁴. En associant l'ironie à l'humour, l'accent n'est alors plus mis sur la fonction critique de l'ironie mais sur sa fonction divertissante, plus légère et plus douce, ce qui entraîne certains commentateurs de l'œuvre migueisienne à opposer l'humour (et donc l'ironie) au sérieux¹⁸⁵. Cependant, l'humour est aussi employé en tant que terme contrastant, permettant de nuancer l'ironie migueisienne, et apparaît parfois comme un substitut avantageux et adoucissant de cette dernière. Revêtant des habits moins critiques et agressifs¹⁸⁶, l'humour est ainsi de fait

¹⁷⁵ Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 89.

¹⁷⁶ Ibid. p. 75.

¹⁷⁷ Massaud Moisés fait la même distinction à propos de la nouvelle *Páscoa Feliz* (Massaud Moisés. "Introspecção e loucura (I)". *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 10/04/1965).

¹⁷⁸ Ferreira. "José Rodrigues Miguéis ou o Desdém pelo Destino". p. 111.

¹⁷⁹ Álvaro Manuel Machado. "José Rodrigues Miguéis - *O Milagre Segundo Salomé*". *Colóquio-Letras*, novembre 1976, n° 34. p. 80.

¹⁸⁰ Moisés. "Introspecção e loucura (I)". p. 3.

¹⁸¹ « La relation que l'ironie entretient avec le couple humour/comique (...) il s'agit de termes renvoyant à des procédés perçus à un niveau identique. » (Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 221)

¹⁸² Voir par exemple : Massaud Moisés. "Romance e Memória (III)". *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 10/10/1964, et José Albino Rodrigues Pereira. "José Rodrigues Miguéis e José Régio - mesma geração, tendências distintas". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida and Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001. p. 145.

¹⁸³ Dictionnaire Houaiss, version cd-rom 1.05a, novembre 2002.

¹⁸⁴ P. Schoentjes, quant à lui, place l'humour dans le champ du comique et du rire, réservant le sourire à l'ironie (Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 222).

¹⁸⁵ Voir Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 74.

¹⁸⁶ « Au fond, l'humour a un faible pour ce qu'il raille (...). » (Jankélévitch. *L'ironie*. p. 172)

toujours évalué positivement : l'humour migueisien est « fin »¹⁸⁷ ; il est le signe, positif, d'une « distance »¹⁸⁸.

Pour d'autres commentateurs de l'œuvre fictionnelle migueisienne, enfin, l'humour est la caractéristique de son style, et le mot ironie n'est même pas mentionné. C'est le cas, notable, de António José Saraiva et Óscar Lopes, qui, dans leur *História da literatura portuguesa*, évoquent une œuvre « aux tonalités d'ambiance et d'humour narratif très variées »¹⁸⁹. Pour Óscar Lopes en particulier, l'humour migueisien, critique mais attendri¹⁹⁰, est appréhendé comme un champ englobant divers procédés, dont l'ironie.

b) ... à la satire et au sarcasme

L'évaluation fictionnelle migueisienne est-elle plutôt ironique, satirique, sarcastique, ou bien les trois à la fois ? Il n'est pas surprenant, lorsque les commentateurs de l'œuvre migueisienne veulent mettre en valeur la composante critique et/ou agressive de son ironie, que ce soit pour simplement la relever, la louer, ou la déplorer, que, plutôt que d'ironie, ils parlent de satire¹⁹¹. Celle-ci peut être « divertissante »¹⁹², « à clef »¹⁹³, « féroce »¹⁹⁴ ou « vengeresse »¹⁹⁵. T. Martins Marques, qui a dirigé la réédition de l'œuvre complète de

¹⁸⁷ Moisés. "Introspecção e loucura (I)".

¹⁸⁸ Saraiva. "Rodrigues Miguéis". p. 155.

¹⁸⁹ Saraiva et Lopes. "José Rodrigues Miguéis". p. 1027.

¹⁹⁰ Lopes. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". p. 79.

¹⁹¹ Voir par exemple William B. Edgerton. "Miguéis e os Russos: Um estudo de *Nikalai!*" *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Estampa. 2001. p. 57.

¹⁹² Magalhães. "Anos 60 - Ficção". p. 397.

¹⁹³ Saraiva et Lopes. "José Rodrigues Miguéis". p. 1027.

¹⁹⁴ Marques. "Saudades para José Rodrigues Miguéis". p. XVI.

¹⁹⁵ Pierre Hourcade. "José Rodrigues Miguéis – As Harmonias do 'Canelão'". *Colóquio-Letras*, mars 1975, n° 24.

Miguéis dans les années 1990¹⁹⁶, a plusieurs fois souligné sa tonalité satirique¹⁹⁷ ou ironique¹⁹⁸ ou même les deux simultanément, dans un emploi presque interchangeable des deux termes : au sujet de la nouvelle « Enigma ! »¹⁹⁹, elle évoque un « ton satirique » qu'elle associe à l'« ironie migueisienne » et, pour le roman *Uma Aventura Inquietante*, une « satire dirigée contre de multiples cibles » associée au « regard ironique de l'écrivain »²⁰⁰. M. L. Lepecki²⁰¹, quant à elle, ne sous-entend qu'une différence pragmatique de degré, d'intensité dans l'intention railleuse, entre l'ironie (et/ou humour) et la satire : selon elle, la satire est plus cruelle et fait davantage appel au ridicule et au grotesque.

Un bon exemple de hiérarchisation des concepts du champ comico-critique nous est donné par Álvaro Manuel Machado²⁰² : dans l'un des rares articles de journaux commentant la sortie de *O Milagre Segundo Salomé*, le critique dénie à ce roman la qualité d'ironie et ne lui accorde, plutôt dédaigneusement, que celle, moins prestigieuse, de satirique. Dans le même article, il va jusqu'à attaquer le titre du livre qu'il qualifie péjorativement de simple caricature. Machado procède à deux raccourcis terminologiques et conceptuels : non seulement il nie quasiment à l'ironie la possibilité d'être critique et agressive, réservant ces caractéristiques à la seule satire, mais cette dernière se voit également privée de toute possibilité d'être ironique : pour le critique, la satire est plus directe, plus voyante et donc moins louable que l'ironie. Ce commentaire de A. M. Machado est intéressant car, en

¹⁹⁶ Aux éditions Círculo de leitores, en 1995 et 1996. Chacun des volumes est pourvu d'une introduction critique.

¹⁹⁷ Elle parle de satire à propos de l'expérience judiciaire de l'auteur transposée dans les romans *O Pão Não Cao do Céu* et *Idealista no Mundo Real* (Marques. "Saudades para José Rodrigues Miguéis".)

¹⁹⁸ A propos de la nouvelle « A Linha Invisível » (Teresa Martins Marques. "Onde a Noite se Acaba de José Rodrigues Miguéis: A Vida em Contraluz". *Onde a Noite se Acaba*. Lisboa: Círculo de Leitores. 1995. p. VI).

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Teresa Martins Marques. "Uma Aventura Inquietante, de José Rodrigues Miguéis: A Arquitectura do Labirinto". *Uma Aventura Inquietante*. Lisboa: Círculo de leitores. 1995.

²⁰¹ Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 93.

²⁰² Machado. "José Rodrigues Miguéis - *O Milagre Segundo Salomé*". p. 79-81.

s'opposant ainsi au rapprochement habituel entre satire et ironie, en réduisant la satire à la *satire non-ironique*, il nous permet de rappeler que la satire n'emprunte en effet pas toujours les voies détournées de l'ironie²⁰³, qu'elle peut faire appel à « un certain nombre de procédés directs, telles la caricature et l'invective, qui ne doivent rien à l'implicite de l'ironie »²⁰⁴.

L'œuvre migueisienne est également régulièrement associée au sarcasme²⁰⁵. Le terme « sarcasme » signifiait à l'origine « morsure de chair », et la récurrence d'une expression courante telle qu'« ironie mordante » illustre bien le lien historique existant entre les deux notions. Álvaro Salema, par exemple, associe sarcasme et subtilité²⁰⁶, ce qui laisse supposer une définition du sarcasme se rapprochant de celle de l'ironie. Le commentaire suivant, tiré du *Dicionário cronológico de autores portugueses* et portant sur l'œuvre fictionnelle globale de Miguéis, montre bien la place assignée au sarcasme mais aussi à la caricature en relation à l'ironie : « Ce ne sont pas vraiment des caricatures – car le ton n'est presque jamais celui du sarcasme, mais plutôt celui d'une douce et subtile ironie »²⁰⁷. Cette conception du sarcasme en fait un proche parent de la satire sans implicites dans ses manières plus directes et moins « nobles ». L'ironie garde ainsi régulièrement pour elle les connotations positives, qui manquent, parfois, à la satire et, souvent, au sarcasme, ici associé à la caricature. Connotations liées au caractère moins direct de la critique ironique.

²⁰³ « Le ton de la satire varie selon une échelle qui va de l'ironie doucement moqueuse, sur le modèle d'Horace, à l'indignation injurieuse inspirée de Juvénal. » (Claire Cazanave. "Satire". *Le dictionnaire du littéraire*. Ed. par Paul Aron, Denis Saint-Jacques, and Alain Viala. Paris: P. U. F. 2002)

²⁰⁴ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 218.

²⁰⁵ Voir par exemple Massaud Moisés. "Gente da Terceira Classe". *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 18/05/1963 ; Garcia. "Gabriel: A Máscara Translúcida de Miguéis". p. 125 ; Ferreira. "José Rodrigues Miguéis ou o Desdém pelo Destino". p. 109.

²⁰⁶ Álvaro Salema. *Antologia do Conto Português Contemporâneo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, coll. Europe. 1984. p. 85.

²⁰⁷ Rocha. "Miguéis, José Rodrigues". p. 101.

c) **Fa(r)ce au grand cirque du monde**

(...) *lui [Miguéis] qui excelle à dire les vériotés en riant et à condamner l'angoisse avec un sourire.*
Taborda de Vasconcelos²⁰⁸

Lorsque M. L. Lepecki, dans son analyse du roman *Nikalai! Nikalai!*, écrit : « *Miguéis peut même être taxé de romantique. Et il n'est absolument pas loin de l'être.* »²⁰⁹, elle effleure l'absence, dans l'exégèse migueisienne, de l'utilisation d'une autre conception de l'ironie qui se différencie du procédé rhétorique traditionnel localisable dans le discours, et, plus largement, de l'ironie comme stratégie discursive s'attaquant à des cibles bien définies : il s'agit de l'ironie romantique. Alors que la majorité des exégètes de l'œuvre de Miguéis font allusion à son ironie, une seule, T. Martins Marques, évoque rapidement, cette conception de l'ironie dans son analyse²¹⁰. Pourtant, un nombre non négligeable de critiques ont relevé quelques unes des caractéristiques qu'on attribue généralement à l'ironie romantique. José Martins Garcia affirme que les divers tons ironico-critiques présents dans *O Milagre Segundo Salomé* sont la manifestation de la réaction de Gabriel à la « farce représentée par le monde des adultes »²¹¹. Gérald Moser écrit que la vie, pour Miguéis, ressemble parfois à une « sinistre farce, vide de sens »²¹². C'est une farce que l'on retrouve qualifiée de « sociale » et « tragique » par O. Lopes²¹³ à propos de *Páscoa Feliz*. Le monde selon Miguéis a ainsi été

²⁰⁸ Vasconcelos. "Um Homem Sorri à Morte: Novela [sic] de José Rodrigues Miguéis".

²⁰⁹ Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 81.

²¹⁰ Marques. *O Imaginário de Lisboa Na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*. p. 28.

²¹¹ Garcia Garcia. "Gabriel: A Máscara Translúcida de Miguéis". p. 125.

²¹² Gerald Moser. "The Campaign of *Seara Nova* and Its Impact on Portuguese Literature, 1921-1961". *Luso-Brazilian Review*, été 1965, Vol. II, n° 1. p. 38.

²¹³ Lopes. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". p. 59 & 77.

interprété à plusieurs reprises comme un « grand cirque »²¹⁴ où plane l'ombre de Chaplin²¹⁵ : humour et drame sont mêlés, et tragique et comique forment un nécessaire duo face à tant de ridicule et de grotesque²¹⁶. Il n'est donc pas étonnant de voir les critiques migueisiens relever régulièrement une ironie escortée par des adjectifs, adverbes ou noms appartenant au champ lexical de la déception. Ainsi, pour T. Martins Marques, le « regard mélancolique et sans illusions du petit Gabriel » de *A Escola do Paraíso* sous-tend la « veine satirique »²¹⁷ de l'écriture migueisienne ; Maria Saraiva de Jesus parle d'« ironie triste »²¹⁸, Óscar Lopes d'« ironie lyrique »²¹⁹ ; Ronald W. Sousa²²⁰ et José Martins Garcia²²¹ associent ironie et amertume, de même que Jorge de Sena qui souligne l'« amère ironie » de l'écrivain, une « amertume sereine et dominée » ainsi que son réalisme « à la fois âpre et ironique »²²² ; José Gomes Ferreira parle, lui, de l'amertume du sarcasme migueisien, un « sarcasme particulier », « regretté »²²³... Désillusions, mélancolie, tristesse, amertume sont de fait des sentiments que partagent nombre de narrateurs et/ou personnages migueisiens. Massaud Moisés, à propos de *Páscoa Feliz*, évoque ainsi le sourire amer et mélancolique du personnage principal, Renato,

²¹⁴ Moisés. "Introspecção e loucura (I)". p. 3.

²¹⁵ La figure de Charlot a fasciné Miguéis, qui lui a consacré un bel essai : José Rodrigues Miguéis. "Eros e Mr. Chaplin - Meditação Sôbre a Gênese do Cômico". *Colóquio*, décembre 1963, n° 26. Le lien avec le mode d'intervention chaplinien a été évoqué pour les romans *Nikalai! Nikalai!* (Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 75) et *Uma Aventura Inquietante* (Lopes. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". p. 69), ainsi que pour la nouvelle *Páscoa Feliz* (Moisés. "Introspecção e loucura (I)". p. 3).

²¹⁶ En ce qui concerne *Nikalai! Nikalai!*, William Edgerton parle de « tragicomédie grotesque » (Edgerton. "Miguéis e os Russos: Um estudo de *Nikalai!*" p. 58) et T. Martins Marques d'« atmosphère tragi-comique » (Teresa Martins Marques. "Retorno, Mito e Simulacro em *Nikalai! Nikalai!* e *A Múmia*, de José Rodrigues Miguéis". *Nikalai! Nikalai!* Lisboa: Círculo de leitores. 1995. p. II).

²¹⁷ Marques. "A Matéria da Escrita".

²¹⁸ Saraiva de Jesus. "O Neo-realismo e a visão da pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis". p. 233.

²¹⁹ Lopes. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". p. 65.

²²⁰ Ronald W. Sousa. "Nas asas de um Arcanjo: Implicações ideológicas da atitude narrativa de Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Lisboa: Estampa. 2001. p. 91.

²²¹ José Martins Garcia. "Gabriel: A Máscara Translúcida de Miguéis". Idem. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Ed. Estampa. 2001. p. 118.

²²² Jorge de Sena. "José Rodrigues Miguéis". *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 29/08/1959.

²²³ Ferreira. "José Rodrigues Miguéis ou o Desdém pelo Destino". p. 109.

qu'il associe à une prise de distance, à une position de supériorité face la réalité tragique de la condition humaine :

(...) la dimension quasi-pathétique à la Chaplin, dans laquelle le comique naît du grotesque, du ridicule intime inhérent à chaque geste ou situation, comme si l'on souriait pour ne pas pleurer et, pris par surprise, l'on ouvrait un sourire qui très vite se transformerait en une contraction de douleur et d'angoisse. Comme si, subitement, l'on prenait conscience de l'immense tragédie de la condition humaine. (...) Notre héros se réfugie dans l'aliénation parce que, précisément, il y trouve la paix de l'esprit et la capacité de sourire supérieurement face à au grotesque de l'espèce humaine.²²⁴

C'est également de la condition humaine et, plus particulièrement, de ses contradictions, que traite l'essai d'Óscar Lopes portant sur l'œuvre fictionnelle de Miguéis, en 1961. Le critique commence par saluer la diversité des procédés littéraires migueisiens, diversité qu'il associe à l'humour pratique²²⁵, humour employé ici comme catégorie englobante incluant l'ironie. Puis il compare la nouvelle *Páscoa Feliz*, publiée en 1932, à *Notes du souterrain* de Dostoïevsky, la jugeant même supérieure car exemplaire dans sa capacité à faire sentir l'unité intrinsèque de deux types d'« obéissance » contradictoires auxquelles sont confrontés les êtres humains à la personnalité divisée : l'obéissance aux causalités mécanico-déterministes et l'obéissance au libre-arbitre individuel²²⁶. Ó. Lopes voit comme principal fil conducteur de l'œuvre migueisienne dans son ensemble celui de la conciliation/contradiction des désirs individuels avec les possibilités offertes par la réalité²²⁷. Il relève en particulier les nombreuses histoires où les narrateurs migueisiens se caractérisent par une même « angoisse », celle de se sentir « étranger » (à l'espace, aux temps passé et

²²⁴ Moisés. "Introspecção e loucura (I)". p. 3.

²²⁵ Lopes. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". p. 52.

²²⁶ Ibid. p. 57-58.

²²⁷ Ibid. p. 60.

présent), angoisse traitée avec une « surprenante variété de styles ou tons humoristiques »²²⁸. Mais ce sentiment d'étrangeté en côtoie un autre, exactement à l'opposé : celui d'un profond enracinement, d'une identification à la nation portugaise²²⁹. L'expatriation de Miguéis aux U.S.A. aurait ainsi exacerbé son « sens dramatique des réalités humaines »²³⁰ : à propos de la nouvelle « Saudades para a Dona Genciana », Ó. Lopes note la présence d'une douleur due à l'irréversibilité du temps qui passe, ce qui entraîne une ironie qui « permet la pondération vibrante entre attractions et répulsions face à un certain passé social »²³¹ ; à propos de Zacarias, personnage principal du roman *Uma Aventura Inquietante*, il évoque « un autre type d'ironie, une auto-ironie d'auteur portugais »²³² ; les contradictions entre l'homme et la nature et celles dues à la subjectivité humaine divisée, contradictions liées au problème de la (ré)intégration individuelle, sont, selon lui, le mieux traitées dans *Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara*²³³ ; enfin, la pièce de théâtre *O Passageiro do Expresso* est présentée comme recélant un « jeu d'oppositions polaires insolubles »²³⁴. Óscar Lopes est finalement le critique qui s'est le plus attardé sur l'ironie migueisienne, sans cependant en faire le cœur de son étude. Il est celui qui décrit le mieux, bien que partiellement et sans la nommer, cette autre conception de l'ironie présente dans l'œuvre migueisienne : celle qui prend en compte la réalité conçue comme une farce, les contradictions du monde et de la nature humaine, les personnages en butte à leurs conflits intérieurs pour pouvoir espérer leur (ré)intégration, tension insurmontable entre pôles opposés à l'œuvre dans l'écriture migueisienne et dans l'identité individuelle, et l'auto-ironie de l'auteur...

²²⁸ Ibid. p. 62.

²²⁹ Ibid. p. 63

²³⁰ Ibid.

²³¹ Ibid. p. 65.

²³² Ibid. p. 69.

²³³ Ibid. p. 75.

²³⁴ Ibid. p. 80.

G. Moser voit dans l'œuvre fictionnelle migueisienne une recherche des « énigmes complexes et contradictoires de la nature humaine »²³⁵. T. Martins Marques décrit Miguéis comme un peintre du « sujet individuellement considéré dans des situations qui impliquent la dualité et le conflit »²³⁶. Eduardo Lourenço tient l'écrivain pour un « pessimiste », conscient de la finitude et du non-sens de la vie, et le compare à un Don Quichotte à l'attitude contradictoire, conscient du caractère illusoire de la liberté et du caractère perdu d'avance de son combat²³⁷. Ronald W. Sousa place également la fiction migueisienne, le plus souvent, sous le signe de l'opposition entre les idéaux de l'individu, en particulier ceux relatifs à la liberté, et la société, idéaux condamnés à n'être jamais mis en pratique²³⁸. M. L. Lepecki, dans son essai supra-cité, décrit les personnages-types migueisiens comme des « anti-héros » en « situation de perte », qui ne se « réalisent » pas, Renato de *Páscoa Feliz* étant la plus complète expression de la perte de « l'unité de la personnalité »²³⁹. Elle voit la « diversité dans l'unité » de l'écriture migueisienne comme la formulation du problème de la création artistique et le reflet d'une attitude mentale qui relie Miguéis à Pessoa ou encore à Vergílio Ferreira. Cette attitude se manifeste entre autres par la « symbiose fiction/essai » et par la « contestation de l'unité narrative »²⁴⁰. Mário Sacramento fait allusion à l'auto-critique migueisienne et à « sa sœur jumelle, l'ironie »²⁴¹, et considère *Uma Aventura Inquietante* et *Páscoa Feliz* comme les deux pôles d'une « esthétique dialectique » de la problématique de

²³⁵ Moser. "Miguéis - Testemunha e viajante". p. 217.

²³⁶ Marques. "Saudades para José Rodrigues Miguéis". p. XVIII.

²³⁷ Eduardo Lourenço. "Miguéis: o outro e os outros". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida and Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Cultura. 2001. p. 228.

²³⁸ Sousa. "Nas asas de um Arcanjo: Implicações ideológicas da atitude narrativa de Miguéis". p. 86.

²³⁹ Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 72 & 75.

²⁴⁰ Ibid. p. 79.

²⁴¹ Mário Sacramento. "A Problemática do Eu em José Rodrigues Miguéis". *Ensaio de Domingo*. Coimbra: Coimbra Editora. 1959. p. 292.

l'unité du sujet en perpétuel devenir, entre néo-romantisme et néo-réalisme²⁴², entre convergence et divergence, analyse et synthèse²⁴³. David Mourão-Ferreira pointe « l'extrême modernité »²⁴⁴ de la critique implicite de Miguéis par rapport à l'univocité sous-tendant les conventions littéraires et les représentations de la réalité, en particulier la fusion opérée entre narrateur-auteur-personnage qui, dans la littérature portugaise, n'avait pas d'équivalent jusque là²⁴⁵.

Que ce soit en termes de vision du monde ou du sujet, ou encore de techniques littéraires, on est bien dans le cadre, non-nommé, d'une ironie romantique.

²⁴² Ibid. p. 285.

²⁴³ Ibid. p. 283.

²⁴⁴ Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 74.

²⁴⁵ Ibid. p. 80.

2. FLOUS GENERIQUES ET TERMINOLOGIQUES

*On ne classe qu'en opposant et en
rapprochant.*
Philippe Hamon²⁴⁶

Au vu des critiques de l'œuvre fictionnelle de José Rodrigues Miguéis, une caractérisation claire et définitoire de l'intention de l'auteur et/ou de la portée et de la signification de son ironie semble difficile. L'ironie migueisienne oscille, dans la perception qu'en ont ses exégètes, entre des pôles opposés : cruauté et/ou tolérance ? Férocité et/ou douceur ? Méchanceté et/ou sympathie ? Raillerie et/ou compréhension ? Sérieux et/ou divertissement ? Subtilité et/ou vulgarité ? Cela illustre la diversité d'emploi et de fonction de l'ironie migueisienne, ainsi que, s'il en était besoin, la difficulté à cerner et à définir le processus ironique en tant que tel, ce qui, on l'a montré dans notre introduction théorique à l'ironie, n'est pas surprenant. A. Herschberg Pierrot le rappelle :

On ne peut envisager tout au plus que des effets d'ironie, qui prennent une valeur sémantique différente selon les discours, selon l'historicité de l'énonciation, et la conception esthétique mise en œuvre : on ne peut en effet traiter au même titre de l'ironie voltairienne et de l'ironie romantique, ni même utiliser ces étiquettes comme des catégories homogènes.²⁴⁷

Mais cette difficulté met également en évidence l'importance du caractère individuel et subjectif dans le fonctionnement du processus ironique. Selon P. Schoentjes, la « nature évaluative »²⁴⁸ de l'ironie rend difficile toute interprétation univoque du phénomène, cette

²⁴⁶ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 47.

²⁴⁷ Herschberg Pierrot. "L'ironie". p. 159.

²⁴⁸ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 145.

variabilité dans l'interprétation dépendant de la relation qui se noue entre l'œuvre et ses lecteurs/interprètes. Le flou terminologique entourant les commentaires de l'ironie migueisienne ne serait ainsi que le reflet de la diversité inévitable des réceptions individuelles de l'ironie. Sans minimiser cette réception inévitablement variable de tout effet d'ironie, nous proposons d'ébaucher un cadre définitoire de travail plus précis quant aux concepts utilisés par la suite. Une *mise au point* qui se veut strictement photographique, à des fins de clarté et de netteté, pour essayer de limiter au maximum le flou dans l'emploi de ces différentes notions par la suite.

a) Ironie, satire, et sarcasme

Il est intéressant de constater qu'un même énoncé sera jugé sarcastique ou ironique d'après la manière dont nous nous sentons impliqués par le jugement de valeur. (...) de sorte que la meilleure façon de condamner une remarque jugée grossière ou une ironie qu'on estime déplacée, c'est de lui dénier le bénéfice de ces implicites.
Pierre Schoentjes²⁴⁹

L'ironie satirique, verbale, de la part d'un narrateur ironiste est, comme le rappelle D. C. Muecke, un phénomène peu courant au XX^e siècle et plutôt caractéristique des siècles précédents²⁵⁰. Pourtant, Miguéis fut un satiriste convaincu, tout au moins durant une partie de sa vie, et ses narrateurs se font régulièrement l'écho de ces intentions satiriques. La satire a pour but de corriger certains vices et certaines inepties du comportement humain en les

²⁴⁹ Ibid. p. 229.

²⁵⁰ Muecke. *Ironia e o Irônico*. p. 112.

ridiculisant : ses visées sont sociales et morales. Elle est aujourd'hui définie soit comme une pratique textuelle localisée, soit comme une forme de discours qui s'attaque, avec des nuances de degré, à quelqu'un ou quelque chose. On parlera plutôt d'un ton satirique, avec F. Mercier-Leca, d'une « intention critique et moqueuse »²⁵¹, que d'un genre littéraire particulier comme par le passé. L'ironie apparaît comme l'un des nombreux procédés utilisés par la satire. Satire et ironie, ton et procédé, intention et outil, sont ainsi souvent confondus²⁵², surtout si l'on ne considère que l'ironie classique, pédagogique, où, comme l'écrit P. Hamon, « les postes et actants discursifs (cibles, complices, normes, et valeurs implicites) restent fixes, distincts, voués au régime du double, et identifiables, mis au service d'un système de valeurs lui-même identifiable »²⁵³.

L'ironie satirique agresse, c'est indiscutable. Linda Hutcheon, en 1981, a analysé en termes de degré de raillerie la différence entre satire et ironie : l'évaluation de l'ironiste parcourt une gamme étendue « qui va du rire dédaigneux au petit sourire caché » et « là où l'ironie coïncide avec la satire, l'extrême de la gamme ironique s'entrelace à l'éthos méprisant de la satire »²⁵⁴. Nous retiendrons cependant que satire et ironie ne coïncident pas forcément, même lorsqu'on ne considère qu'une ironie classique. Il peut y avoir une différence de nature entre satire et ironie, en plus d'une différence de degré : la satire non ironique ne feint pas. Le rire destructeur et ridiculisant provoqué par la satire est au service d'une norme morale stricte que le satiriste cherche à imposer²⁵⁵ ; mais, lorsque la satire est ironique, et du fait que l'ironie est toujours, même formellement, une adhésion, elle apparaît « nécessairement plus ludique et

²⁵¹ Mercier-Leca. *L'ironie*. p. 108.

²⁵² « Trop souvent cependant l'ironie est réduite à sa fonction satirique, c'est le cas en particulier en France (...). » (Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 217)

²⁵³ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 152.

²⁵⁴ Linda Hutcheon. "Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique*, 1981, n° 46. p. 148.

²⁵⁵ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 219.

moins moralisatrice «²⁵⁶. Le satiriste-non-ironiste fait à la fois office de juge et de bourreau sans pitié ; le satiriste-ironiste, bien que juge sévère, se veut plus pédagogue « en ce qu'il demande la participation de celui qu'il interpelle »²⁵⁷.

La relation entre ironie et sarcasme est problématique : « depuis fort longtemps la tradition rhétorique, relayée par celle de l'école, a réfléchi sur l'ironie à partir d'exemples qui relèvent en réalité du sarcasme. »²⁵⁸ L'usage courant (mais aussi académique) confond en effet volontiers l'ironie avec le sarcasme. Wayne Booth²⁵⁹, qui fait la distinction entre satire ironique, satire non-ironique²⁶⁰, ironie satirique et ironie non-satirique, associe également ce type de distinction aux relations entre ironie et sarcasme : selon lui, un sarcasme peut être ironique et une ironie sarcastique. Il y aurait donc des interférences possibles entre les deux notions. De même, si l'on affirme, comme Sperber et Wilson, que l'ironie consiste à faire écho à un discours ou à un point de vue que l'ironiste prend pour cible de sa raillerie, cela permet de ranger le sarcasme sous cette définition. Le sarcasme est en effet une forme d'écho satirique qui consiste à commenter et à railler un propos, un geste, une opinion. Or, entre sarcasme et ironie, il y a une différence de nature. Le sarcasme qui, dans le langage courant, est plus ou moins synonyme de « raillerie », se veut plus direct que l'ironie : il ne feint pas, il affiche clairement son indignation et est généralement entendu comme plus grossier, plus visible, plus malveillant, plus blessant encore que la satire, se situant, selon P. Schoentjes, à « un niveau de critique supplémentaire »²⁶¹. C'est cette agressivité affichée qui est souvent

²⁵⁶ Ibid. p. 220.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Ibid. p. 227.

²⁵⁹ Booth. *A rhetoric of irony*. p. 30.

²⁶⁰ Certains ironologues considèrent la satire comme un procédé forcément ironique : « L'on associe trop souvent l'ironie à la satire et la satire à l'ironie. Or, la satire est certainement ironique, mais l'ironie n'est pas forcément satirique. » (Monique Yaari. "Ironie, (satire), modernité". *French Literature Series*, 1987, n° 14. p. 178).

²⁶¹ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 228-29.

dénigrée comme « sarcastique ». La définition de l'ironie comme mention n'est donc pas suffisante. L. Perrin l'a bien montré²⁶² : la différence entre sarcasme et ironie ne se fait pas au niveau de la transparence de l'écho, de la subtilité de l'implicite de la mention, mais bien au niveau du paradoxe énonciatif caractéristique de l'ironie où le locuteur feint d'adhérer au point de vue qu'il rejette, ce qui n'est pas le cas dans le sarcasme. Le sarcasme agit à visage découvert, l'ironie va sembler assumer le discours visé tout en le dénonçant.

b) Ironie, parodie, et pastiche

*Poussée à l'extrême, on pourrait peut-être
aller jusqu'à dire que tout fait d'ironie tend
au pastiche ou à la parodie*
Philippe Hamon²⁶³

Selon Mikhaïl Bakhtine, pour qui, dans l'Antiquité, tout genre avait son « travesti parodique », sa « contre-partie comico-ironique »²⁶⁴, la parodie, terme qu'il emploie dans diverses acceptions²⁶⁵, se manifeste entre autres dans le « persiflage » :

Ce persiflage semble arracher le discours à son objet, les séparer et montrer que tel discours direct d'un genre (épique ou tragique) est unilatéral, borné, et ne peut épuiser son objet ; la parodie oblige de percevoir les aspects de l'objet qui ne se casent pas dans le genre, le style en question. L'œuvre qui pastiche et parodie introduit constamment dans le sérieux étriqué du noble style direct, le correctif du rire et de la critique, le correctif de la réalité, toujours plus

²⁶² Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 133-44.

²⁶³ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 26.

²⁶⁴ Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, coll. Tel. 1987. p. 412.

²⁶⁵ Voir Daniel Sangsue. *La relation parodique*. Paris: Librairie José Corti. 2007. p. 66-67.

riche, plus substantielle, et surtout plus contradictoire et plus multilingue, que ce que peut contenir le genre noble et direct.²⁶⁶

Ce persiflage parodique, qui « introduit constamment le correctif du rire et de la critique » est le signe d'une prise de distance critique, d'une « conscience parodique », d'un dédoublement du parodiste qui regarde « de l'extérieur, avec les yeux d'un autre »²⁶⁷ les discours parodiés. Nous sommes bien ici en terrain connu : celui de l'ironie. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette définit la transtextualité comme « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »²⁶⁸ et la subdivise en différentes catégories dont l'intertextualité, la présence effective d'un texte dans un autre (cas de la citation, du plagiat, de l'allusion), et l'hypertextualité, définie comme « toute relation unissant un texte B à un texte antérieur A sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »²⁶⁹. Le texte B est appelé l'hypertexte et le texte A l'hypotexte. Deux modes de dérivation sont distingués dans l'hypertextualité : la transformation d'un texte particulier, on a alors affaire à une parodie, et l'imitation d'un style, on obtient ainsi un pastiche. L'hypertextualité est ensuite définie selon trois « régimes » ou fonctions de ces relations entre hypertexte et hypotexte : les régimes *ludique*, *satirique* et *sérieux*. On aboutit donc ainsi à un « tableau général des pratiques hypertextuelles »²⁷⁰ se composant de six cases. En régime ludique on a le *pastiche*, imitation ludique non d'un texte mais d'un style, et la *parodie*, qui est réduite à une « transformation textuelle à fonction ludique »²⁷¹. La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou « parodie minimale », consiste à « reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle (...). La parodie la plus élégante, parce que la plus économique n'est

²⁶⁶ Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. p. 414.

²⁶⁷ Ibid. p. 418.

²⁶⁸ Gérard Genette. *Palimpsestes*. Paris: Ed. du Seuil, coll. Points Essais. 1992. p. 7.

²⁶⁹ Ibid. p. 13.

²⁷⁰ Ibid. p. 45.

²⁷¹ Ibid. p. 58.

donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité (...).²⁷² Cette conception stricte de la parodie désigne donc le résultat de la transformation d'un texte singulier dont le sujet est transposé dans un contexte différent. Cela dit, elle s'applique principalement, au-delà des grandes œuvres reconnues, à des textes courts (déformation de proverbes, inversion de citations célèbres, altération de poèmes classiques), et se traduit souvent par de simples changements de lettres ou de mots. En leur principe, la parodie et le pastiche sont donc dépourvus d'intention satirique. En régime satirique, Genette place le *travestissement burlesque* et la *charge*. La charge est une imitation satirique d'un style, et le travestissement burlesque, transformation satirique d'une œuvre, diffère quant à lui de la parodie sur deux points : il procède, de manière contraire à la parodie, en changeant le style d'une œuvre particulière sans en changer le sujet (par exemple un style vulgaire appliqué à un sujet noble) ; et, alors que la parodie se veut uniquement joueuse, le travestissement burlesque se moque de son hypotexte. Enfin, en régime sérieux, on trouve la transposition (transformation sérieuse d'une œuvre) et la forgerie (imitation sérieuse d'un style).

Comme le souligne Daniel Sangsue dans son récent ouvrage sur la parodie, l'approche de G. Genette a

(...) l'avantage de fournir des définitions salutairement rigoureuses grâce aux catégories de l'imitation (on imite un style) et de la transformation (on transforme un texte), elles lèvent la confusion trop répandue de la parodie avec (entre autres, et pour les plus importants) le pastiche, le travestissement burlesque et cette sous-catégorie du pastiche qu'est le poème héroï-comique.²⁷³

²⁷² Ibid. p. 28.

²⁷³ Sangsue. *La relation parodique*. p. 129.

Cependant, cette classification a ses limites que le propre auteur reconnaît. Ainsi, au sujet de « la confusion qui fait de la parodie à la fois la déformation ludique d'un texte, sa transposition burlesque et l'imitation satirique d'un style »²⁷⁴, G. Genette y voit la « convergence fonctionnelle » de ces trois formules en un « effet de comique »²⁷⁵ aux dépens de l'hypotexte. Il insiste ainsi sur la perméabilité des catégories qu'il met en place et en vient à assimiler « l'hypertexte à son mieux » à un « mixte indéfinissable et imprévisible » de sérieux et de jeu, c'est-à-dire à l'humour²⁷⁶.

A la conception restrictive de la parodie de G. Genette, on peut opposer des conceptions plus larges dans leur étendue définitoire : pour Paul Aron, la parodie est « l'imitation d'un modèle détourné de son sens initial et, plus généralement, une transformation de texte(s) à des fins généralement comiques ou satiriques »²⁷⁷ ; et Michele Hannoosh voit la parodie comme « le retravail et la transformation comiques d'un autre texte par distorsion de ses traits caractéristiques »²⁷⁸. Une transformation comique qui se traduit par « la distorsion de traits stylistiques, l'inversion de valeurs, la transposition dans un contexte nouveau, incongru et souvent trivial »²⁷⁹. La cible du rire s'étend ici du texte particulier au genre littéraire, pastiche et parodie ne faisant donc plus qu'un. D. Sangsue se démarque de ces conceptions jugées trop larges : « C'est donc abusivement que le terme parodie est appliqué (...) à des textes qui ont pour cibles une école, une manière ou un genre. On devrait plutôt

²⁷⁴ Ibid. p. 99.

²⁷⁵ Genette. *Palimpsestes*. p. 39.

²⁷⁶ Ibid. p. 558.

²⁷⁷ Paul Aron. "Parodie". *Le dictionnaire du littéraire*. Ed. par Paul Aron, Denis Saint-Jacques, and Alain Viala. Paris: P. U. F. 2002. p. 422.

²⁷⁸ Michele Hannoosh. *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*. Columbus: The Ohio State University Press. 1989. p. 10.

²⁷⁹ Ibid. p. 13.

parler à leur propos d'imitation caricaturale ou de pastiche satirique. »²⁸⁰ Il reste quant à lui plus prudent dans son approche :

S'il y a tout intérêt à délimiter la notion de parodie le plus précisément possible, il ne faut cependant pas écarter définitivement les acceptions qui font d'elle quelque chose comme une « imitation caricaturale », pour la bonne raison qu'elles sont entrées très fortement dans l'usage et que les écrivains eux-mêmes y ont parfois recours.²⁸¹

La définition de la parodie qu'il propose finalement se veut consensuelle et reprend, en tentant de les synthétiser et d'en retenir les points forts, les définitions antérieures : « La parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier. »²⁸² Il fusionne la parodie et le travestissement burlesque genettiens en une seule notion. Ce faisant, il évite le problème des frontières définitoires entre ces trois champs connexes que sont le ludique, le comique et le satirique. Par ailleurs, en restreignant l'hypotexte parodié au « texte singulier », il maintient de fait la distinction genettienne entre parodie et pastiche, dont il ne propose pas de définition. Nous pourrions alors définir le pastiche en prolongeant son raisonnement : le pastiche comme « une imitation ludique, comique ou satirique d'un style, genre ou manière ». Avec ces deux définitions, nous ne faisons finalement que reprendre les conceptions de Linda Hutcheon : pour la critique canadienne, le « dédoublement parodique ne fonctionne que pour marquer la différence »²⁸³, et le pastiche est défini comme un interstyle plutôt qu'un intertexte où « c'est plutôt la similitude que la différence qui est signalée. »²⁸⁴ Quatre cases pas assez étanches du tableau genettien des pratiques hypertextuelles (parodie, travestissement burlesque, pastiche, charge) sont ainsi finalement réduites à deux, parodie et pastiche, plus opératoires, que nous retiendrons pour la suite de notre travail.

²⁸⁰ Sangsue. *La relation parodique*. p. 94.

²⁸¹ Ibid. p. 103.

²⁸² Ibid. p. 104.

²⁸³ Hutcheon. "Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie". p. 143.

²⁸⁴ Ibid. p. 147.

L'intérêt du pastiche et de la parodie réside, en ce qui concerne l'ironie, dans la référence et l'écart par rapport à un texte singulier (parodie), ou à un style ou genre (pastiche) antérieur qu'ils tournent en dérision. La parodie (ou le pastiche), en tant que « synthèse bitextuelle fonctionnant toujours de manière paradoxale »²⁸⁵, peut en effet être considérée comme une forme particulière d'ironie. C'est une ironie, écrit L. Perrin, « qui s'en prend non seulement au contenu mais également à la forme linguistique du discours qu'elle prend pour cible et devrait donc être apparentée à un écho direct ou partiellement direct. »²⁸⁶ La question qui se pose, encore, est de nature pragmatique : c'est celle des effets comiques, ludiques, et/ou satiriques de ces pratiques hypertextuelles ironiques, ce que L. Hutcheon nomme éthos. Car, comme le souligne la théoricienne canadienne, « cette distanciation critique entre le texte parodiant et le texte incorporé comme arrière-fond ne fonctionne pas nécessairement d'une manière préjudiciable au texte parodié. »²⁸⁷ En effet, l'ironie est « essentielle au fonctionnement de la parodie et de la satire, bien que ce soit de manière différente. »²⁸⁸ L'éthos moqueur de l'ironie va du « rire dédaigneux » de la satire au « petit sourire de reconnaissance du lecteur qui se rend compte du jeu parodique - c'est-à-dire critique en même temps que ludique »²⁸⁹. Or, bien que les satiristes « peuvent toujours décider d'utiliser la parodie comme dispositif structurel, c'est-à-dire comme véhicule littéraire de leurs attaques sociales (donc extratextuelles), la parodie ne peut avoir pour 'cible' qu'un texte ou des conventions littéraires. »²⁹⁰ Il y a donc d'un côté « un 'type' du 'genre' parodie qui est satirique mais qui vise toujours une 'cible' intertextuelle ; de l'autre, la satire parodique (un

²⁸⁵ Ibid. p. 144.

²⁸⁶ Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 132.

²⁸⁷ Hutcheon. "Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie". p. 146.

²⁸⁸ Ibid. p. 141.

²⁸⁹ Ibid. p. 148.

²⁹⁰ Ibid. p. 143.

'type' du 'genre' satire) laquelle vise un objet hors du texte mais utilise la parodie en tant que dispositif structurel pour réaliser son but correctif. »²⁹¹

c) Ironie, ambiguïté, et humour

*Digo isto a sorrir, e como sempre que sorrio
com uma seriedade quase perigosa*
José Rodrigues Miguéis²⁹²

Même en ne considérant qu'une approche classique de l'ironie, la transparence de la signification ironique n'est pas forcément évidente, comme le rappelle P. Hamon :

Et surévaluer pour dévaluer, permuter le haut et le bas dans une hiérarchie, est la structure de base simple de très nombreux énoncés ironiques. Or une « valeur » ne se définit pas forcément en termes structurellement binaires (du type : « c'est bien / c'est mal »), une opposition ne se fait pas automatiquement selon une opposition de deux classes complémentaires, contradictoires ou contraires, mais selon des degrés, des échelles, selon la scalarisation plus ou moins fine d'un champ sémantique (...).²⁹³

C'est également ce que souligne Laurent Perrin, qui, dans la feinte paradoxale de l'ironiste, voit « une sorte d'acte d'auto-réfutation implicite à travers lequel le locuteur cherche à communiquer un ensemble d'effets contextuels susceptibles d'entretenir, dans certains cas, soit une relation simple de contradiction, soit encore, plus spécifiquement, une relation de contrariété ou de neutralité à l'égard de ce qu'il exprime. »²⁹⁴ Par ailleurs, les conceptions

²⁹¹ Ibid. p. 149.

²⁹² José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Câmara Reis]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Brown's University]*, 10/05/1948.

²⁹³ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 28.

²⁹⁴ Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 114.

non-rhétoriques de l'ironie permettent de décrire une grande partie des situations ironiques sans avoir recours à une quelconque traduction sémantique du sens littéral d'un énoncé, déplacent l'intérêt de l'énoncé à l'énonciation : « C'est dans les jeux du global (échelle de l'œuvre) et du local (échelle de la phrase ou du paragraphe) d'une part (et non pas d'une phrase à une réalité), du texte et d'un intertexte d'autre part (et non d'un parleur et d'un écouteur), que se trouve l'essence de l'ironie littéraire »²⁹⁵. Ceci est très intéressant dans la perspective de l'étude d'une « ironie littéraire », c'est-à-dire une ironie qui prenne en compte l'ambiguïté énonciative inhérente aux textes littéraires, comme l'explique P. Schoentjes : « A partir du moment où l'on cesse de considérer l'ironie sous le seul angle de l'antiphrase et où l'on n'espère plus trouver une vérité derrière une apparence, les images qui soulignent l'ambiguïté du sens s'imposent. »²⁹⁶ Le fait d'assumer et de réfuter dans le même acte énonciatif crée une ambiguïté, ce que rappelle A.-M. Paillet-Guth : « cette tension entre l'adhésion et la distanciation ironique est-elle d'ordre contradictoire ou paradoxal, c'est-à-dire aboutit-elle à l'annulation de l'ambivalence vers une interprétation unique, ou au contraire au maintien paradoxal de deux interprétations ? »²⁹⁷ Cette ambiguïté, ajoute P. Schoentjes, peut déboucher, pour le lecteur, sur une forme d'indécidabilité quant aux intentions de l'ironiste, c'est-à-dire, dans la littérature de fiction, quant aux intentions de l'auteur : « ce n'est pas parce qu'on a saisi qu'un jugement était ironique qu'on a saisi l'intention de celui qui l'émet. »²⁹⁸ C'est l'ironie-paradoxe, où les conceptions linguistiques de l'ironie rejoignent celles de l'ironie romantique. A. Berrendonner écrit à ce propos :

Un paradoxe est bien cela : bien plus qu'une polysémie ordinaire, bien plus qu'une ambiguïté banale qui se résoudrait par l'établissement d'une hiérarchie entre deux signifiés. Dans un

²⁹⁵ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 152.

²⁹⁶ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 209.

²⁹⁷ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 10.

²⁹⁸ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 166.

paradoxe, l'équivoque ne permet pas cette hiérarchisation des sens, parce que chacun des deux conduit à l'autre, circulairement, et le désigne comme le « vrai sens ». Chaque valeur infère sa contradictoire.²⁹⁹

L'ironie romantique, théorisée par les idéalistes allemands, quant à elle, est le fondement d'une ironie plus « moderne », plus ambiguë, qui, rappelle P. Hamon,

(...) « attaque » l'ensemble des structures d'une œuvre : ce sera la « blague supérieure » à la Flaubert, le pastiche généralisé à la Lautréamont, la sottise à la Gide, l'indécidabilité à la Kafka ou à la Beckett, qui passent par une polyphonie généralisée des sources d'énonciation où le lecteur ne peut plus assigner une place ni à une vérité stable, ni à une cible nommable, ni à une « voix d'auteur » autorisée et surplombante.³⁰⁰

Le texte littéraire ironique devient ainsi pour le lecteur « un texte parfois inconfortable »³⁰¹, et même, d'après Milan Kundera, irritant : « L'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté »³⁰². Cette ironie moderne marque donc un changement de posture chez l'ironiste. P. Schoentjes l'affirme : « Si l'ironiste romantique restait heurté par les contradictions du monde, et demandait à l'art de leur assigner une place, l'ironiste moderne les accepte sans état-d'âme. »³⁰³ Cette posture moderne a depuis franchi un nouveau pas : « L'ironiste moderne acceptait l'ironie et observait les contradictions ; l'ironiste postmoderne se réjouit des contradictions. Chez les auteurs contemporains il n'existe aucune nostalgie du sens similaire à celle qui trouve à s'exprimer dans l'ironie romantique. »³⁰⁴ On débouche finalement sur une ironie (ou auto-ironie généralisée) qui traite tout de manière non sérieuse, à une distance

²⁹⁹ Berrendonner. "De l'ironie". p. 227.

³⁰⁰ Philippe Hamon "L'ironie". *Le grand atlas des littératures*. Ed. par Jacques Bersani. Paris: Encyclopaedia Universalis. 1990.

³⁰¹ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 153.

³⁰² Milan Kundera. *L'Art du roman*. Paris: Gallimard, Folio. 1986. p. 159.

³⁰³ Schoentjes. "De l'ironie romantique à l'ironie moderne : un "sanguinaire plaidoyer en faveur de la peine de mort" (Jules Janin)". p. 108.

³⁰⁴ Ibid. p. 98.

critique indéterminable, aux cibles irrepérables : tout jeu de mots, tout jeu avec les mots, avec les discours, avec les genres peut ainsi être qualifié d'ironique. L'ironie confine alors à l'humour.

L'humour, comme l'ironie, traîne une longue et contradictoire histoire taxonomique derrière lui. Les relations entre les deux notions sont donc, on le conçoit aisément, tout aussi diversement et contradictoirement définies. Franck Evrard réduit l'ironie à l'ironie classique (« l'ironie se définit par le fait de dire, par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser »³⁰⁵) et définit l'humour de manière très proche de ce que l'on a vu pour l'ironie romantique et moderne : « Alors que l'ironie porte un jugement et tend à fixer la signification, l'humour jette un doute sur le réel et institue une incertitude interprétative, une hésitation herméneutique, qui ont pour conséquence de retarder ou d'annuler même le rire. »³⁰⁶ Pour lui, le « détachement humoristique », qui opère dans la nuance et le décalage, « semble suspendre tout jugement »³⁰⁷, et l'humour est alors défini « par son indétermination même »³⁰⁸. Cela dit, il montre finalement sa préférence pour une définition psychologique de l'humour, « moins floue et ambiguë », défini comme « un comportement qui dépasserait l'angoisse et déjouerait la souffrance et la mélancolie ». L'ironie, quant à elle, est « plus agressive et surtout plus engagée, suppose toujours à l'esprit un idéal exprimé ou non »³⁰⁹. Denis Labouret considère l'ironie uniquement au niveau rhétorique et localisé, contrairement à l'humour, qui « ne saurait se prêter à une analyse seulement stylistique ou rhétorique » et ne se comprend vraiment comme tel que si l'on s'intéresse « à l'unité de l'œuvre, à la voix qui la commande, au contrat de lecture qu'elle

³⁰⁵ Franck Evrard. *L'humour*. Paris: Hachette, coll. Contours littéraires. 1996. p. 37.

³⁰⁶ Ibid. p. 38.

³⁰⁷ Ibid. p. 41.

³⁰⁸ Ibid. p. 135.

³⁰⁹ Ibid.

propose »³¹⁰. L'ironie apparaît ainsi comme l'un des étapes du processus humoristique. Par ailleurs, il insiste sur la dimension évaluative de l'humour qui requiert, selon lui, « une poétique de l'effet-idéologie qui lui est propre » et finit par définir l'humour comme la « conscience distanciée de soi et du monde ». Ici encore, c'est une conception classique, et donc réduite, de l'ironie qui est utilisée pour faire la différence entre les deux concepts, et la présentation de l'humour qui est donnée (une conscience distanciée) ressemble étrangement à l'une des caractéristiques souvent prêtées à l'ironie.

Un axe privilégié de différenciation est la relation au « sérieux » et au « ludique », nous l'avons évoqué dans la réception critique migueisienne. Selon Marie-Claude Lambotte, l'ironie « se démarque de l'humour par la visée qu'elle soutient vis-à-vis du monde extérieur et la notion de sérieux qui s'y attache »³¹¹. Catherine Kerbrat-Orecchioni fait le même type de distinction : « L'ironie peut être pédagogique, dénonciatrice, corrosive, subversive... C'est même, on le sent intuitivement, l'un des axes selon lesquels l'ironie s'oppose à l'humour (plus anodin, plus ludique, plus euphorique). »³¹² Cela dit, et, même si V. Jankélévitch affirme que l'ironie « est encore plus sérieuse que le sérieux »³¹³, P. Schoentjes, lui, nous rappelle très justement que « sur le territoire du non-sérieux, l'ironie coudoie plusieurs pratiques : la satire, l'humour et le comique, le sarcasme et le cynisme et la parodie. »³¹⁴. La séparation des deux concepts à l'aide des notions de sérieux et de jeu ne nous semble en effet pas pertinente, car, nous l'avons signalé auparavant, la dimension ludique est inhérente à l'ironie littéraire en tant qu'aire de jeu. Henri Morier illustre, lui, une autre ligne de démarcation liée à la précédente :

³¹⁰ Denis Labouret. "Le double je de l'humour", *Fabula*, http://www.fabula.org/atelier.php?Le_double_je_de_l%27humour, consulté le 08/07/2009.

³¹¹ Marie-Claude Lambotte. "Ironie". *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, 2e ed. Paris: Encyclopaedia Universalis & Albin Michel. 2001

³¹² Kerbrat-Orecchioni. "Problèmes de l'ironie". p. 41.

³¹³ Jankélévitch. *L'ironie*. p. 168.

³¹⁴ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 216.

il distingue l'« ironie d'opposition » et l'« ironie de conciliation ou humour »³¹⁵. La notion d'agressivité est en effet régulièrement associée à l'ironie, perçue alors dans sa conception classique et satirique, alors que l'humour garde régulièrement pour lui la tolérance et la sympathie envers ses cibles. Ainsi, V. Jankélévitch qualifie l'humour d' « ironie ouverte »³¹⁶, sorte d'accomplissement de l'ironie vue comme un « principe d'entente et de communauté spirituelle ».

D'une manière générale, comme le rappellent Bernard Gendrel et Patrick Moran, « un problème commun à beaucoup de définitions couplées de l'humour et de l'ironie est leur réversibilité »³¹⁷. Henri Bergson, par exemple, fait la différence entre une ironie qui prend l'idéal pour le réel et un humour qui prend le réel pour l'idéal :

Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'ironie. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'humour. L'humour, ainsi défini, est l'inverse de l'ironie.³¹⁸

Il nous est difficile de tracer une frontière décisive et surtout opérationnelle en termes d'analyse littéraire entre les deux notions. Nous clôturerons donc notre bref panorama des relations entre humour et ironie par le constat de Robert Escarpit : « On découvrirait sans doute, en cherchant bien, d'indiscutables humours que rien ne distingue de ce que nous avons appelé l'ironie, sinon une fugitive et indéfinissable nuance. On trouverait aussi des humours sans ironie. C'est là un domaine vague, où les frontières sont imprécises et où les mots sont

³¹⁵ Henri Morier. "Ironie". *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, 5 ed. Paris: Presses Universitaires de France. 1998.

³¹⁶ Jankélévitch. *L'ironie*. p. 172.

³¹⁷ Bernard Gendrel et Patrick Moran. "Humour et comique, humlour vs ironie", *Fabula*, http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C_comique%2C_ironie, consulté le 08/07/2009.

³¹⁸ (Henri Bergson. *Le rire*. Paris: PUF, coll. Quadrige. 1993. p. 97). Gérard Genette partira de cette distinction pour élaborer sa propre théorie différenciatrice entre ironie et humour (*Figures V*).

trompeurs.³¹⁹ » C'est sur cette base d'indécidabilité et d'indifférenciation que nous choisirons, dans la suite de notre travail, de parler d'ironie pour décrire des situations où d'autres parleraient volontiers d'humour.

Pour clore cette partie définitoire, nous allons donc faire ce que nous ne voulions pas faire, c'est-à-dire tenter, comme beaucoup de ceux qui se sont frottés à l'éventail impressionnant des approches de l'ironie et ont voulu clarifier les choses, de donner *notre* définition du phénomène, péremptoirement persuadés que celle-ci apporte quelque chose qui n'existait pas déjà. Voici donc une définition de plus de l'ironie en littérature, qui tient compte des différentes conceptions abordées précédemment, sorte de droite obtenue par régression linéaire qui ne passe par aucun des points qu'elle est supposée intégrer, mais qui matérialise l'écart minimum possible avec l'ensemble de ces points. Nous retiendrons donc que *l'ironie littéraire est une posture énonciative paradoxale et dissimulatrice, de mise à distance critique, qui instaure une situation de communication plus ou moins complexe, au contexte déterminant, et qui opère au niveau de l'énoncé localisé et/ou du texte littéraire plus global*. Cette définition générale, qui répond très largement aux différentes approches littéraires de l'ironie que nous avons évoquées, nous permettra d'étudier l'ironie migueisienne dans sa diversité et dans ses diverses modalités tout en gardant un cadre théorique unitaire. Ce cadre unitaire nous intéresse ici doublement : d'abord, il nous permet d'utiliser un même mot pour des approches et des conceptions parfois très différentes mais renvoyant toutes à un certain nombre de caractéristiques définitoires communes ; et, ensuite, il rend possible l'unification des diverses manifestations de l'ironie migueisienne qui, même si étudiées séparément dans la suite de notre travail, ne prennent toute leur signification que dans leur coexistence : une ironie classique, qui met plutôt l'accent sur la dimension critique, qui est

³¹⁹ Robert Escarpit. *L'humour*. Paris: P.U.F., coll. Que sais-je ? 1960. p. 127.

souvent verbale, et qui fonctionne grâce à un co(n)texte éclairant, et une ironie romantique ou moderne qui donne, elle, plutôt la priorité à la mise à distance, à la dissimulation et au paradoxe.

C. EVOLUTIONS BIO-BIBLIO-IRONIQUES

*Que bom é as vezes poder contradizer-se!
Pode até ser prova de honestidade.
(ADDA, 213)*

*A biografia do autor é um poderoso
elemento esclarecedor e animador da
poética e estética da obra: impossível
admirar a árvore, ou estimar-lhe os frutos,
sem conhecer a terra, as raízes e a seiva
que a produziram.
José Rodrigues Miguéis³²⁰*

La définition des rôles de l'intellectuel et de l'écrivain occupe une place importante dans les préoccupations de Miguéis tout au long de sa vie, et cette conception a, en partie, déterminé un certain nombre de caractéristiques de son écriture et de son esthétique, en particulier l'usage diversifié de l'ironie. Une ironie qui nous apparaît comme le meilleur instrument d'analyse et de compréhension de l'œuvre fictionnelle dans sa globalité et sa diversité, œuvre fictionnelle que l'on analysera comme la résultante de deux modes d'écriture qui se sont succédés et/ou chevauchés au long de la carrière littéraire de Miguéis : un premier mode d'écriture basé sur un engagement éthique et politique au service d'un idéal de société plus juste, que nous appellerons le « mode militant », et un second plutôt basé sur le doute, le questionnement et la liberté de l'écrivain, que l'on appellera le « mode écrivain ».

³²⁰ José Rodrigues Miguéis. "Literatura de intenções - ou café sem caféina?" *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*. p. 12.

1. L'IMPORTANCE BIOGRAPHIQUE

As ideias são a forma capital da acção, para o escritor, e parte integrante do mundo real. E, repito, o escritor deve ser visto à luz do homem subjacente (...) o homem social e pessoal são inseparáveis, as duas faces da mesma moeda real, um todo em marcha, com as suas contradicções, dúvidas, inquietações... Importa ver o escritor sob a espécie do homem paralelo: na sua actuação, no seu passado, no seu ideário.
José Rodrigues Miguéis³²¹

Dans les dernières années de sa vie, José Rodrigues Miguéis a été très touché par la thèse de doctorat et les travaux de John Kerr sur son œuvre, travaux qui l'ont quelque peu réconcilié avec les critiques littéraires, du fait de l'énorme et minutieux travail effectué mais également de la méthodologie adoptée. Dans une auto-présentation destinée au *Journal of portuguese-american society* qu'il a adressée au critique américain, nous pouvons lire ceci : *Fortunately, Prof. John A. Kerr, Jr. (...) has a healthy aversion to classify me. He tries instead to discover the mechanisms of my writings and establish the biographical correlations of time, place and thematic content (I call it « experiencialismo ») with my 'Weltansicht'*.³²² De même, bien des années plus tôt, il s'adressait à Adolfo Casais Monteiro en ces termes : *Creio, como V., que a biografia não explica a Obra, ou a Criação: mas a uma vida diferente (a outro homem) não corresponderia uma Obra diferente? Aí é que está o caroço. Mas os*

³²¹ José Rodrigues Miguéis et Maria Virginia de Aguiar. "O Escritor Deve Ser Visto à Luz do Homem Subjacente". *A República*, 21/09/1963.

³²² José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à John Austin Kerr Jr. - 26/09/1977]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*. Cf Annexe 5, où cette lettre est reproduite.

nossos « biógrafos-críticos », com ou sem Freud, nunca conseguem estabelecer o link efeito-causa..., a correlação, quero eu dizer. »³²³ Dans cette partie (I.C.), c'est dans ce cadre bibliographique que nous nous placerons également. Tout en respectant la part d'inconnu liant l'écrivain, l'auteur et l'image que nous nous faisons de lui, nous allons suivre les conseils répétés de Miguéis et interroger sa vie et particulièrement son engagement social et politique :

*Para comentar uma simples frase ou ideia, torna-se por vezes imperativo conhecer a obra e até a vida de um escritor, todo o mosaico não só literário mas também ético e cívico da sua existência: pois tudo é parte da sua vivência ou criação. (ADDA, 27)*³²⁴

*Basta-nos ler Strindberg e O'Neill, Proust, ou mesmo Tolstoi (e quantos outros!) para nos apercebermos de quanto era errônea a teoria da Nova Crítica, que denegava a correlação da obra com a vida e experiência dos autores: a sua biografia em suma. O que não é dizer que essa correlação não fosse muitas vezes indirecta ou até antagónica: o importante é que ela existia, era o húmus de que a obra se nutria. O difícil é estabelecê-la e interpretá-la! (ADDA, 93-94)*³²⁵

*De todos [os estudos] (em Portugal) o mais penetrante, creio eu, é o de Mário Sacramento, pelo facto de procurar relacionar a obra com a biografia do autor, e de estabelecer confrontos esclarecedores.*³²⁶

Nous suivrons par la même occasion les conseils de M. L. Lepecki, qui souligne que, « pour une compréhension intégrale de son écriture »³²⁷, cette exploration biographique est d'autant plus nécessaire chez Miguéis car sa fiction s'enracine profondément dans son expérience personnelle et présente d'importantes analogies de forme et de contenu avec les chroniques et autres récits autobiographiques de l'écrivain. Nous n'avions de toute façon pas le choix. L'ironie nous y oblige, ce que soulignent, entre autres, L. Hutcheon (« S'il est une chose sur

³²³ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro]". *Espólio de Adolfo Casais Monteiro [Biblioteca Nacional de Portugal]*, Lisbonne, 19/01/1958.

³²⁴ Daté du 28 septembre 1973.

³²⁵ Texte daté du 15 décembre 1976.

³²⁶ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Maria Lúcia Lepecki - 07/10/1973]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

³²⁷ Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 75.

laquelle les théoriciens de l'ironie sont d'accord c'est que dans un texte qui se veut ironique il faut que l'acte de lecture soit dirigé au-delà du texte vers un décodage de l'intention évaluative, donc ironique, de l'auteur »³²⁸), ou encore P. Schoentjes : « Dans le cas d'une œuvre littéraire, et compte tenu du grand nombre de voix qui peuvent s'y faire entendre simultanément, ce sera toujours en dernier lieu l'idée que nous nous faisons de l'auteur, et de lui seul, qui aiguillera notre décision et fera pencher la balance soit en faveur de l'ironie soit en faveur du sérieux. »³²⁹ La nature évaluative de l'ironie exige à elle seule une étude du « hors-texte », comme l'explique Vincent Jouve : « Dégager les circuits textuels de la transmission des valeurs n'est qu'un premier temps de l'analyse. D'où viennent les valeurs ainsi transmises ? Qui visent-elles et pour quoi faire ? Ce sont des questions auxquelles seule une étude du hors-texte peut apporter des réponses. »³³⁰ Les conceptions sémantico-pragmatiques de l'ironie le montrent : le contexte textuel et extratextuel, l'intention, et la réception jouent un rôle primordial dans la communication ironique. Des effets d'ironie peuvent exister « indépendamment des intentions de l'ironiste (de sorte que je me demande qui doit être légitimement désigné par le terme 'ironiste') »³³¹, poursuit L. Hutcheon. Car il peut y avoir problème dans la décision de lire un propos comme ironique. Les marqueurs d'ironie ne sont pas toujours des indicateurs suffisants (appartenance à une communauté discursive éloignée de celle de l'auteur) et peuvent ne pas être reconnus. Le contexte extralinguistique, ce que l'on constate, sait ou croit savoir du référent évoqué mais surtout du sujet d'énonciation ironique, en particulier en termes de valeurs, est primordial. L'ironiste met en perspective, inverse plus ou moins radicalement, mais surtout, dévalorise une cible. D'où l'importance, quand on parle d'ironie, de notions comme idéologie, norme, ou valeur. Le

³²⁸ Hutcheon. "Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie". p. 141.

³²⁹ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 148.

³³⁰ Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 163-64.

³³¹ Hutcheon. "Politique de l'ironie". p. 291.

lecteur essaye de reconstruire, à partir d'un texte interprété comme ironique, une hiérarchie de valeurs basée en particulier sur l'idée qu'il se fait de l'auteur. Dans le cas de la fiction littéraire, le lecteur a et/ou se forme une image de l'auteur, ce que W. Booth appelle « auteur implicite »³³². Cette image, en tant qu'image, est donc forcément différente de l'auteur réel, ce qui rend possible une mauvaise interprétation : « Il importe donc au plus haut degré de se faire l'image la plus précise possible de l'auteur d'un énoncé. »³³³, écrit F. Mercier-Leca. C'est ce que nous allons faire dans les pages qui suivent, nous appuyant sur la correspondance de Miguéis³³⁴ et sur le riche paratexte qui accompagne régulièrement ses œuvres. Ces deux espaces de parole, distincts dans leur spécificité et objectifs, nous apporteront des informations importantes, ne serait-ce que par les contradictions observées entre eux.

³³² Wayne C. Booth. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press. 1961

³³³ Mercier-Leca. *L'ironie*. p. 40.

³³⁴ Miguéis gardait souvent des copies de sa correspondance qui est dans sa très grande majorité inédite. Nous citerons principalement des lettres que nous avons consultées dans les archives de l'écrivain, que ce soit celles microfilmées et déposées à la Bibliothèque nationale du Portugal, ou les originales, déposées à la John Hay Library de la Brown University à Providence.

2. EVOLUTION IDEOLOGIQUE

António Sérgio, hoje tão citado pelas suas ideias políticas, disse um dia a um seu interlocutor: « O Senhor é comunista? Se é comunista não torno a discutir consigo! » (O alvo destas palavras era apenas um 'seareiro', um pequeno-burguês progressista.) (ADDA, 182)³³⁵

José Rodrigues Miguéis est né au début du XX^e siècle, en pleine période d'agitation politique au Portugal. Le 5 octobre 1910, la monarchie laisse la place à la 1^{ère} République portugaise. Elle ne tiendra qu'une quinzaine d'années, jusqu'au coup d'état du 28 mai 1926 qui aboutira à l'Estado Novo de Salazar en 1933 et à une longue nuit anti-démocratique de plus de quarante ans qui poussera Miguéis à s'exiler aux Etats-Unis. Ces années sont primordiales dans la formation de l'homme et de l'écrivain Miguéis, en particulier son implication dans le groupe *Seara Nova* puis son adhésion progressive au communisme.

a) Miguéis seareiro

*Na época em que alguns homens bons se reuniam na Biblioteca para conjurar a catástrofe iminente e procurar as directrizes duma vida nova (...).
José Rodrigues Miguéis³³⁶*

³³⁵ Daté du 14 mars 1979.

³³⁶ "Lembranças de Raul Brandão". *A amargura dos contrastes*. Lisboa: O Independente. 2004. p. 25. [Publié originellement en mai-juin 1961 dans la *Gazeta Musical*]. p. 25.

Dès son adolescence, dans la lignée d'un père républicain, Miguéis a eu des préoccupations sociales et, très vite, il choisit son camp. En 1920, alors jeune étudiant, il collabore à plusieurs structures aux idéaux républicains et progressistes. Il intègre la República dos Mochos et participe à la création du Núcleo de Ressurgimento Nacional³³⁷ :

*Reagíamos, sem dúvida, contra a confusão, a intransigência, os excessos de partidarismo, a desilusão, o mercantilismo da época; procurávamos um caminho, sem saber aonde ele nos levava; éramos parte da fermentação inerente às liberdades democráticas; e, se ela decorria em câmara fechada, isso era preferível a estar calado ou morto.*³³⁸

S'appuyant sur les journaux *O Sol*³³⁹, de Beja, et *Alma Nova*, de Lisbonne, le Núcleo de Ressurgimento Nacional est « une organisation aussi ambitieuse qu'éphémère, inspirée par un patriotisme post-guerre et une idéologie confuse qui se base sur une philosophie ultra-pessimiste du moment présent et ultra-optimiste de la nature humaine »³⁴⁰. Miguéis y investira, comme toujours, une énergie hors du commun, en tant qu'intellectuel, animateur et orateur, mais également comme militant de base qui ne rechigne pas à l'action : *Não é uma revolta política – é uma revolução moral. (...) Que sejam os moços a lançar o brado necessário!*³⁴¹ Plus tard, commentant ces activités au sein du Núcleo de Ressurgimento Nacional, Miguéis ironisera : *Os nossos objectivos eram modestos, se exceptuarmos o de salvar a Pátria.*³⁴² En 1924, il devient président de l'União da Mocidade Republicana³⁴³ et, en

³³⁷ Sur cette période de la vie de l'écrivain, et pour avoir une idée plus détaillée de ses activités au sein de la República dos Mochos et du Núcleo de Ressurgimento Nacional, voir les chroniques « Enterro de um Poeta », « Levanta-te e Caminha », « Janela com Paisagem », et « Lá Vêm os Poveirinhos » in *O Espelho Poliédrico*.

³³⁸ « Levanta-te e caminha », *O Espelho Poliédrico*, p. 24.

³³⁹ Les statuts de l'organisation y sont publiés : José Rodrigues Miguéis *et al.* "Estatutos do Ressurgimento Nacional". *O Sol*, 14/05/1921.

³⁴⁰ Alves. "Miguéis Seareiro". p. 189-90.

³⁴¹ José Rodrigues Miguéis. "Hora de Renovo". *O Sol*, 21/04/1921.

³⁴² "Janela com paisagem", *O Espelho Poliédrico*, p. 41.

1926, sous la direction de António Sérgio, secrétaire de la Liga Propulsora da Instrução Popular. L'intérêt de Miguéis pour l'éducation, déjà manifesté dans des articles de journaux, est ainsi concrétisé³⁴⁴. Il se poursuivra d'ailleurs par une expérience d'enseignant d'histoire-géographie en 1926-1927 au lycée Gil Vicente de Lisbonne et par un séjour de trois années à Bruxelles entre 1929 et 1933 où il obtiendra une licence en Pédagogie.

En 1921, à vingt ans, alors étudiant en Droit, Miguéis n'est déjà plus un inconnu dans les milieux intellectuels et politiques de la capitale portugaise, que ce soit en tant qu'illustrateur³⁴⁵ ou jeune militant républicain. Il se rapproche alors du groupe *Seara Nova* qui édite une revue homonyme aux objectifs pédagogiques et politiques. Plusieurs travaux³⁴⁶ ont étudié l'action de Miguéis au sein de *Seara Nova*, et tous ont relevé l'importance de cette partie de la vie de l'écrivain pour comprendre son œuvre : « l'un des plus importants engagements de sa carrière, si ce n'est le plus important », selon John Kerr³⁴⁷. Créé en 1921, le groupe *Seara Nova* regroupe à la Bibliothèque Nationale, alors dirigée par Jaime Cortesão, de jeunes intellectuels militants comme Miguéis³⁴⁸ et des personnalités plus âgées comme António Sérgio, Aquilino Ribeiro, Raul Brandão, Câmara Reys, Jaime Cortesão, ou encore Raúl Proença, le premier directeur de la revue. En ces temps de crise morale, politique, sociale et économique, *Seara Nova* est l'un des nombreux mouvements qui se créent pour

³⁴³ Pour mieux connaître les objectifs de cette organisation, voir les articles suivants : José Rodrigues Miguéis. "O Pensamento Republicano e a Geração Nova". *O Século*, 29/02/1924, José Rodrigues Miguéis. "A Geração Nova". *A República*, 01/03/1924 et José Rodrigues Miguéis. "União da Mocidade Republicana". *Seara Nova*, 01/03/1924, n° 32. Voir également « *Requiem para Junqueiro* » in *O Espelho Poliédrico*.

³⁴⁴ Cf Vincent Murché. *Curso Sistemático de Lições de Coisas, Ciclo I*. Lisbonne: Liga Propulsora da Instrução em Portugal. 1926, ouvrage préfacé par António Sérgio et traduit et adapté par Miguéis.

³⁴⁵ C'est en tant qu'illustrateur qu'il débute sa carrière journalistique dans le *Diário de Notícias, Edição da Noite* en 1921. C'est également comme illustrateur qu'il collabore pour la première fois à la revue *Seara Nova* en 1923.

³⁴⁶ Voir entre autres : Alves. "Miguéis Seareiro". p. 183-216 ; Neves. *José Rodrigues Miguéis: Vida e Obra*. p. 47-57 ; Kerr Jr. *Miguéis, to the seventh decade*. p. 19-32.

³⁴⁷ Kerr Jr. *Miguéis, to the seventh decade*. p. 19.

³⁴⁸ Dans la jeune garde *seareira* figurent aussi Mário de Castro, Irene Lisboa, David Ferreira ou encore José Gomes Ferreira.

« sauver la Nation », mais, comme l'écrit Ana Maria Alves, plutôt qu'un groupe uniforme, c'est « une convergence d'opinions et de volontés » :

(...) un groupe qui aujourd'hui encore impressionne par l'envergure mentale et morale de ses membres et qui dans les pages de la revue et en marge de celle-ci ont mené à bien une œuvre littéraire, historiographique, politique, philosophique, et une action civique qui reste demeure comme l'un des plus notables mouvements d'idées que le Portugal ait connus³⁴⁹

Voici un extrait de l'auto-présentation de ses objectifs publiée dans le premier numéro de la revue le 15 octobre 1921 :

Rénover la mentalité de l'élite portugaise (...) ; créer une opinion publique nationale qui exige et appuie les réformes nécessaires ; défendre les intérêts suprêmes de la Nation, en s'opposant à l'esprit de rapine des oligarchies dominantes et à l'égoïsme des groupes, classes et partis ; protester contre tous les mouvements révolutionnaires tout en défendant et définissant la cause de la vraie Révolution ; contribuer à la formation, par delà les Patries, de l'union de toutes les Patries – une conscience internationale suffisamment forte pour empêcher de nouvelles luttes fratricides.

S'assumant comme élite culturelle, les *seareiros* prétendent transformer et régénérer la vie politique et sociale à travers la réforme des mentalités. Miguéis écrit ainsi en 1925 : *Parece-me pois que a Seara Nova surgiu exactamente para levantar o espírito da Nação a um estado de consciência activa, no qual, e dentro das formas nitidamente democráticas pelas quais pugnamos, lhe fosse possível começar o ataque aos erros antigos e modernos da nossa vida colectiva.*³⁵⁰ Si on peut difficilement parler d'idéologie *seareira*, on peut parler de projet *seareiro*, un projet, écrit A. M. Alves, de « social-démocratie avancée » qui prône « un idéal éthique de socialisme à réaliser dans le cadre d'une démocratie parlementaire, l'Etat ayant un

³⁴⁹ Alves. "Miguéis Seareiro". p. 196.

³⁵⁰ José Rodrigues Miguéis. "A Comemoração do 4º Aniversário de 'Seara Nova'". *Seara Nova*, 24/10/1925, n° 57. p. 175.

rôle interventionniste important, sur la base d'une morale immaculée »³⁵¹. La revue offre ainsi un espace de débat et de réflexion qui jouera aussi un rôle important en tant que revue littéraire, ouvrant d'ailleurs ses portes à des auteurs liés à la revue *Presença*, revue et auteurs régulièrement accusés de désintérêt envers les questions sociales³⁵². Les membres de *Seara Nova* se veulent indépendants des partis politiques et se positionnent contre la participation aux gouvernements³⁵³. Ils veulent rationaliser la vie politique portugaise et créer une opinion publique républicaine. Ils protestent contre tous les mouvements révolutionnaires, se voulant des hommes libres et indépendants défendant par-dessus tout la démocratie. En février 1922, une révolution est prête à éclater au Portugal. Le groupe *seareiro* diffusera un manifeste de protestation contre toute action violente de prise du pouvoir. Ils font de même lors des tentatives insurrectionnelles militaires du 18 avril (menée par Sinel de Cordes et Filomeno da Câmara, Raul Esteves) et du 19 juillet 1925 (par Mendes Cabeçadas) et de celle de janvier 1926 (par Justiniano Esteves, Martins Júnior et Lacerda de Almeida). Les activités de Miguéis au sein du groupe sont nombreuses et variées : illustrateur³⁵⁴, critique littéraire et artistique, journaliste, conférencier³⁵⁵, écrivain... On rappellera sa signature de l'« Appel à la Nation » (1923) aux côtés de personnalités telles António Sérgio, Raúl Proença, Raúl Brandão, Jaime Cortesão ou encore Leonardo Coimbra et, en 1926, quelques semaines avant le coup d'état militaire du 28 mai, sa participation en tant qu'orateur lors de la « Semaine de Propagande

³⁵¹ Alves. "Miguéis Seareiro". p. 197.

³⁵² António Sérgio, par exemple, a polémique avec João Gaspar Simões en 1932 dans les colonnes de *Seara Nova*, tout comme Álvaro Cunhal et José Régio en 1939, cette dernière polémique prenant place dans une polémique plus large entre la revue *Presença* et les adeptes du néo-réalisme.

³⁵³ Pourtant, ils y participeront plusieurs fois jusqu'en 1926, signe de leur influence.

³⁵⁴ Cf Annexe 3, où sont reproduites quelques unes de ses illustrations.

³⁵⁵ Miguéis donne des conférences à l'Universidade Livre, à l'Universidade Popular, et dans les syndicats et autres associations culturelles de Lisbonne jusqu'à son départ en 1935 pour les Etats-Unis où il poursuivra cette activité.

Antifasciste » organisée par la *Seara Nova* pour alerter le public sur les dangers du fascisme imminent. On lui propose d'ailleurs de faire partie de la direction de la revue, mais il refuse.

Après le coup d'état militaire du 28 mai 1926 dirigé par Gomes da Costa, la censure et la répression vont s'installer progressivement au Portugal. Partis politiques, associations secrètes et syndicats sont interdits. L'opposition républicaine au régime dictatorial sera inefficace, malgré de nombreuses années de lutte dans ce que l'on appelle le « Revirvalho »³⁵⁶.

A cette époque, rappelle João Madeira,

On vivait un processus de radicalisation accentuée de beaucoup de secteurs de la petite bourgeoisie, particulièrement les intellectuels. La génération qui avait grandi avec la 1^{ère} République, même si elle se reconnaissait dans les méthodes d'action politique traditionnelles du républicanisme, c'est-à-dire dans le *reviralhismo*, traversait une crise de référence. L'URSS surgissait comme un exemple et un drapeau que cette génération admirait (...).³⁵⁷

En février 1927, la révolution avortée entraîne une grande vague de répression et oblige, entre autres, les principaux dirigeants de *Seara Nova*, António Sérgio, Raul Proença et Jaime Cortesão à prendre le chemin de l'exil vers la France où, avec Afonso Costa et José Domingues dos Santos, ils constitueront la Ligue de Paris. Proença et Sérgio reviendront au Portugal en 1932, Cortesão en 1957 seulement, après avoir vécu au Brésil à partir de 1940. Entretemps, la revue continue malgré tout de paraître sous la direction de Câmara Reys, et Miguéis en devient l'un des animateurs principaux – que ce soit au niveau du contenu de la revue (illustrations, essais, contes et nouvelles, articles politiques, etc.) mais aussi de l'organisation (recherche de fonds, discours et conférences, etc.). L'action et les principes

³⁵⁶ Ce mouvement révolutionnaire républicain a impulsé, entre 1926 et 1940, plus d'une dizaine de révoltes pour tenter de restaurer la démocratie au Portugal, instaurant un véritable climat de guerre civile, particulièrement entre 1927 et 1931. Voir Luís Farinha. *O Revirvalho. Revoltas Republicanas contra a Ditadura e o Estado Novo, 1926-1940*. Lisboa: Editorial Estampa. 1998.

³⁵⁷ João Madeira. *Os engenheiros de almas: o Partido comunista e os intelectuais (dos anos trinta a inícios de sessenta)*. Lisboa: Estampa. 1996. p. 83.

seareiros seront défendus énergiquement par Miguéis après la tentative manquée de révolution en 1927, comme l'illustre un article publié en juin de cette même année :

Mesmo na desgraça êsses partidos persistem cegamente nos mesmos erros. (...) Há muito tempo que tôda a gente reconhece que entre os partidos portugueses não há senão diferenças de pessoas. (...) A atitude combativa, essencialmente oposicionista da SEARA NOVA, com tudo o que encerra de moralmente construtivo e bom, tem causado apreensões a muito republicano dos partidos. Quantos desejam fervorosamente que ela não ganhe agora o prestígio que no futuro lhe permita exercer uma acção decisiva no govêrno da nação, apoiada nas classes populares!... Podem estar descansados, êsses ardentes defensores da estabilidade social republicana, a SEARA não é, e nem será talvez nunca um partido. Falta-lhe para isso aquele sentido pequenino dos interêsses, essa possibilidade de transigir com misérias morais, a arte de agradar, a capacidade de cultivar o lugar-comum para lisonjear os ignorantes enfatuados, o espírito mercantil – que são infelizmente em Portugal (...) os caracteres mais evidentes da política partidária.³⁵⁸

On le voit, en 1927, Miguéis est un ardent défenseur de *Seara Nova* dont il met en avant l'éthique qui contraste fortement avec la petitesse des partis politiques.

b) La rupture avec *Seara Nova* (1930) : Miguéis communiste

Já deve saber que deixei a Seara Nova e a sua ideologia que me parece cada vez menos capaz de satisfazer das exigências da nossa época, da vida europeia, e de realizar os destinos da Democracia.
José Rodrigues Miguéis³⁵⁹

³⁵⁸ José Rodrigues Miguéis. "Reflexões". *Seara Nova*, 30/06/1927, n° 101. p. 83-84.

³⁵⁹ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à João Sarmento Pimentel - 10/03/1931]". *José Rodrigues Miguéis: Vida e Obra*. Ed. par Mário Neves. Lisboa: Editorial Caminho. 1990. p. 86.

En 1929, à l'aide d'une bourse de la Junta de Educação Nacional, Miguéis part pour Bruxelles³⁶⁰ où il séjournera trois ans (1929-1931 et 1932-1933). Il y obtient une licence en pédagogie et psychologie et entre en relation avec d'autres milieux culturels et politiques (socialistes belges et exilés russes). C'est pendant ce séjour qu'éclate une polémique entre Miguéis et l'un des collaborateurs de *Seara Nova*, Castelo Branco Chaves, puis entre Miguéis et la direction de la revue, et particulièrement António Sérgio, polémique qui se solde finalement par une rupture. C'est le début « d'une nouvelle posture de Miguéis »³⁶¹, selon l'expression de António Ventura, une nouvelle phase idéologique dans la vie de l'écrivain, cette fois au sein du communisme.

(1) Miguéis marxiste

Estava eu então no auge do fervor marxista
José Rodrigues Miguéis³⁶²

En 1930, Castelo Branco Chaves, ancien monarchiste arrivé à *Seara Nova* par l'intermédiaire d'António Sérgio, publie un essai traitant du concept de révolution chez Eça de Queirós³⁶³ dans lequel il affirme que ce dernier et la Génération de 70 font partie des rares élites révolutionnaires que le Portugal ait connues, car ayant vraiment tenté de transformer la

³⁶⁰ La Belgique, et Bruxelles en particulier, sont le siège d'un certain nombre de récits migueisiens parmi lesquels les romans *Uma Aventura Inquietante* et *Nikalai! Nikalai!*, ou encore la nouvelle « Léah ».

³⁶¹ António Ventura. "José Rodrigues Miguéis". *O imaginário seareiro, ilustradores e ilustrações da revista Seara Nova (1921-1927)*. Lisboa: Universidade de Lisboa. 1988. p. 147.

³⁶² José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à António da Silveira]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 22/07/1975.

³⁶³ Castelo Branco Chaves. "O Conceito da Revolução em Eça de Queirós". *Seara Nova*, 20/03/1930, n° 205.

société par la réforme des mentalités et des coutumes. Ce faisant, il fait des *seareiros* les héritiers directs de cette génération. Miguéis répond par deux articles portant le même titre et traitant de la fin et des moyens de l'action révolutionnaire³⁶⁴, et de la question du rôle des intellectuels dans la transformation de la société. Après avoir rappelé son admiration pour l'œuvre d'Antero de Quental et de ses compagnons, il dénonce l'échec politique de la Génération de 70³⁶⁵, inspirée de Proudhon, et récuse les conclusions tirées par Castelo Branco Chaves³⁶⁶. Pour lui, les temps sont autres, les conditions et les exigences sont nouvelles, on ne peut plaquer dogmatiquement des réponses d'une autre époque. Il faut être attentif au réel en mouvement, aux contradictions propres à chaque époque. Miguéis part de la nécessité de contextualiser historiquement et de manière critique l'action des hommes : (...) *o importante, hoje, é adquirirmos a consciência histórica do momento em que vivemos*³⁶⁷. C'est en tant que « stratégie à long terme »³⁶⁸, note António Reis, que Miguéis critique la pensée *seareira* : pour l'écrivain, il faut repenser l'action de l'intellectuel dans les nouvelles conditions imposées par la dictature. Selon lui, une transformation théorique et pratique est nécessaire : l'idéalisme de la Génération de 70 et, par conséquent, celui du groupe *Seara Nova* tel que revendiqué par Castelo Branco Chaves est insuffisant. La pensée et l'action révolutionnaire sont intimement et structurellement liées : *Os meios de actuar, os instrumentos, a acção, são o prolongamento necessário das ideias. Quem aplaude esta e recusa aquelas, ou mente no seu idealismo por inconsciência ou estupidez, ou anda a embalar os outros, a deitar-lhes poeira*

³⁶⁴ José Rodrigues Miguéis. "Sôbre os fins e a coragem nos meios de actuar (I)". Idem, 18/09/1930, n° 220 ; José Rodrigues Miguéis. "Sôbre os fins e a coragem nos meios de actuar (II)". *Seara Nova*, 02/10/1930, n° 222.

³⁶⁵ Dénonciation qu'il reprendra dans "Paixão e Calvário das Letras Portuguesas (Notas para um Ensaio)", *O Diabo*, 11/05/1940, 18/05/1940 et 08/06/1940.

³⁶⁶ José Rodrigues Miguéis. "Sôbre os fins e a coragem nos meios de actuar (I)". *Seara Nova*, 18/09/1930, n° 220. p. 58.

³⁶⁷ Ibid. p. 59.

³⁶⁸ António Reis. "A crítica de Miguéis ao conceito seareiro do papel político dos intelectuais". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida and Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001. p. 46.

*nos olhos.*³⁶⁹ Son deuxième article, un peu plus explicite quant à ses intentions, dresse un portrait caricatural et indirect d'António Sérgio :

O que leva à falência muitos intelectuais é a sua falta de coragem e de serenidade perante os acontecimentos, a sua obstinada crença na eficácia das ideias agindo como ideias e não como instituições – a sua pertinácia em recuar perante os fenómenos, não poucas vezes dolorosos, de fecundação e da gestação das suas mesmas ideias. A persuasão pela lógica, pelos argumentos ou pela expressão pura e simples das ideias, não passa dum sonho, embora delicioso. (...) Que é, pois, (para eles) a revolução? Simplesmente – o surge et ambula intelectualista. Consiste em produzir ensaios e artigos modelares, de estilo apimentado e com recorte elegante, em pronunciar conferências modelares que implicam risonhamente com a moral burguesa – e em ir para casa, lido o Figaro e o vint-de-parâitre, de chinelos, no agasalho confortável dum lar burguês, esperar que o manjerico da revolução cresca cá fora, dê cheiro e floresça... A revolução (como diria o querido e prudente Emílio Costa) – se a burguesia quisesse... Revolução de varinha mágica. Por imposição de mãos, ou arte de toque, ou Espírito Santo de Élite...³⁷⁰

Malgré la tonalité satirique voire sarcastique de cette lettre qui tourne en ridicule l'idéalisme *seareiro*, dans un style que l'on retrouvera plus tard dans la fiction, la direction exilée du groupe (Sérgio, Proença et Cortesão) répond par un texte collectif où elle garde un ton conciliant et minimise les divergences, tout en se solidarisant avec Castelo Branco Chaves et en réaffirmant ses principes : nécessité absolue de vastes mouvements d'opinion, études préliminaires de problèmes concrets, effort patient de persuasion, recours si nécessaire à d'autres méthodes de lutte et conception de la société comme « une association de consciences libres et accessibles, comme telles, à l'influence salubre des idées »³⁷¹. Miguéis clarifie alors sa position dans un troisième article. La rupture devient inévitable :

³⁶⁹ Miguéis. "Sôbre os fins e a coragem nos meios de actuar (I)". p. 60.

³⁷⁰ Miguéis. "Sôbre os fins e a coragem nos meios de actuar (II)". p. 87&90.

³⁷¹ Jaime Cortesão, Raúl Proença, et António Sérgio. "A 'Seara Nova' e o Conceito de Revolução". Idem, 30/10/1930, n° 224.

*Que quiz com os meus artigos? - marcar o sentido em que, a meu ver, deve encaminhar-se a acção política e social dos intelectuais democratas do nosso tempo, por oposição, em grande parte, aos métodos da grande geração e aos da Seara Nova no presente. (...) antes de me destacar do grupo Seara Nova e ir ao encontro do que considero a missão essencial do nosso tempo - o trabalho duro da realização da democracia socialista pelo próprio povo...*³⁷²

Dans cette « lettre » de séparation, c'est surtout et encore l'idéalisme d'António Sérgio qui est visé. Pour Miguéis, l'intellectuel doit avoir le courage de le reconnaître : (...) *os ideais, as doutrinas, as teorias sociais não podem ser um refúgio da inteligência em conflito com as realidades, mas um poderoso instrumento de acção sobre as mesmas.*³⁷³ Il ne doit pas se situer au-dessus, mais aux côtés de ceux qui souffrent et qui luttent, et, surtout, dans l'action organisée :

*(...) que, sem recurso a determinados meios, certos fins ideológicos não passarão jamais do domínio da literatura; que os intelectuais têm o dever de passar das afirmações doutrinárias à acção, dos métodos expositivos, da controvérsia lógica para a dialéctica da organização e para a própria organização; das camarolhas, tertúlias e academias para a atmosfera acre e fértil das massas populares.*³⁷⁴

Entretemps, António Sérgio réagit³⁷⁵, sur un ton quelque peu paternaliste, aux deux articles de Miguéis sur les fins et les moyens. Récusant l'accusation d'élitisme, il fait la différence entre le groupe Seara Nova et la Génération de 70, affirmant que les méthodes ne sont pas les mêmes et accusant Eça et ses compagnons de ne pas avoir d'idée concrète et constructive de propositions alternatives et réformatrices. Puis, défendant les principes et la méthode du groupe Seara Nova, il compare l'antagonisme existant entre sa position et celle de Miguéis à celui existant entre les anarchistes et les bolcheviques, c'est-à-dire entre Proudhon et Marx :

³⁷² José Rodrigues Miguéis. "Uma Carta". Idem, 29/12/1930, n° 231. p. 231.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ António Sérgio. "Sociedade e Espírito, Acção Política e Sinceridade Intelectual". Idem, 25/12/1930, n° 230.

d'un côté, une réforme intérieure des mentalités comme condition de la réforme extérieure de la société, et, de l'autre côté, l'inverse. Suite à la « lettre de séparation » envoyée par Miguéis, Câmara Reys et António Sérgio réagirent personnellement. Alors que le premier, ancien professeur de Miguéis au lycée, dresse un éloge moral de l'écrivain, l'assure de son amitié et souligne l'action inestimable qu'il a menée durant huit ans en faveur de la revue *Seara Nova*³⁷⁶, le second continue sur le même ton paternaliste que lors de son premier article déjà cité. Il accuse Miguéis d'avoir « un certain penchant pour le bolchevisme »³⁷⁷ et place les divergences sur le plan moral et non politique, réaffirmant la position de la revue : « (...) ce qui définit le plus *Seara Nova* ce n'est pas l'ensemble de ces thèses, mais son attitude spirituelle (...) *Seara Nova* est une espèce de religion de l'intellect, religion de pure spiritualité, du constant perfectionnement intérieur. »³⁷⁸ Suite à cette correspondance par revue interposée, Miguéis s'éloignera de *Seara Nova* pendant quelques années³⁷⁹.

La rupture entre Miguéis et *Seara Nova* ne fut certainement pas totalement une « surprise »³⁸⁰ pour les principaux acteurs. En 1927, dans un article intitulé « Ditadura – e depois ? »³⁸¹, Miguéis défend l'idée que la transformation sociale de la République se fera par une nouvelle force politique organisée qui sera l'expression de la volonté du peuple. Dans un autre article rédigé en 1927, le jeune *seareiro* laisse une nouvelle fois entrevoir un remodelage profond de sa posture politique : *Temos de fazer tudo de novo*³⁸², même s'il

³⁷⁶ Câmara Reys. "José Miguéis". Idem, 29/12/1930, n° 231.

³⁷⁷ António Sérgio. "Sobre uma Crise de Consciência". Idem, 29/12/1930, n° 231.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Dans les archives de Miguéis, nous avons trouvé un brouillon de réponse aux deux articles de A. Sérgio, mais l'écrivain n'a finalement pas jugé bon de poursuivre la polémique.

³⁸⁰ Jaime Cortesão, Raúl Proença, et António Sérgio. "A 'Seara Nova' e o Conceito de Revolução". *Seara Nova*, 30/10/1930, n° 224.

³⁸¹ José Rodrigues Miguéis. "Ditadura - e depois?" *Gente Nova*, 07/05/1927, n° 2.

³⁸² Miguéis. "Reflexões". p. 83.

réaffirme son attachement aux positions *seareiras*, en particulier la critique des partis politiques :

*A Seara Nova carece do seu isolamento e da sua independência, porque dificilmente a verdade se acomoda aos compromissos e às votações. Uma vez que nos filiamos, perdemos o direito de julgar e o de renovar as nossas convicções, para nos sujeitarmos ao regimento do partido. Não digo que isto seja desonesto. Mas é incompatível com a nossa missão. Há nos partidos homens que pensam assim mesmo e nos aplaudem. Êles teem o seu papel, e nós o nosso.*³⁸³

A. M. Alves évoque une lettre de António Sérgio à Câmara Reis, écrite entre 1927 et 1930, où Miguéis est qualifié de « jeune bolchevique »³⁸⁴. A. Reis cite une lettre de Miguéis à Raúl Proença, datée du 29 septembre 1929, soit quelques jours avant son départ pour la Belgique : (...) *estando de acordo consigo no que respeita à atitude moral, julgo divergir de si na orientação política*³⁸⁵. A. Reis cite également une lettre de Raúl Proença, datée du 24 octobre 1930, où ce dernier évoque avec une certaine tristesse le fait que Miguéis, « si fin, si subtil, s'éloigne des doctrines libérales pour embrasser des doctrines plus ou moins communistes »³⁸⁶. Pourtant, lorsque João Madeira évoque, pour la différencier de celle des *seareiros*, la « conception marxiste » de Miguéis « où les idées sont dotées d'une force sociale, se prolongeant dans les moyens et les instruments d'action, où la violence, conçue comme moyen et non comme fin, est non seulement légitime, comme historiquement nécessaire »³⁸⁷, ce qu'il décrit pourrait très bien correspondre à *Seara Nova*. António Ventura³⁸⁸ voit, quant à lui, s'opposer des conceptions différentes de la démocratie plus qu'une dichotomie pensée/action : on ne peut en effet pas reprocher aux *seareiros* de pas

³⁸³ Ibid. p. 85.

³⁸⁴ Alves. "Miguéis Seareiro". p. 208.

³⁸⁵ Reis. "A crítica de Miguéis ao conceito seareiro do papel político dos intelectuais". p. 53.

³⁸⁶ Ibid.

³⁸⁷ Madeira. *Os engenheiros de almas: o Partido comunista e os intelectuais (dos anos trinta a inícios de sessenta)*. p. 87.

³⁸⁸ Ventura. "José Rodrigues Miguéis". p. 147.

s'être impliqués physiquement par le passé dans la défense de leurs idées, et, de plus, de ne pas vouloir avoir recours à la violence pour renverser la dictature militaire, comme en témoigne leur rôle dans l'opposition active à la dictature au sein du mouvement *reviralhista*.

Cependant, il est aujourd'hui clair que cette polémique constitue une étape marquante dans l'histoire culturelle portugaise. António Pedro Pita l'affirme : « Avec cette polémique, et pour la première fois sur la scène culturelle portugaise, l'optique marxiste donne forme à une perspective sur notre passé historico-social et se constitue en un axe doctrinaire organisateur d'un projet politico-intellectuel »³⁸⁹. Cette opinion est partagée par A. Réis qui considère l'évènement comme « le moment fondateur de l'irruption dans les milieux intellectuels de la gauche portugaise d'une alternative idéologique et stratégique inspirée de la philosophie de la praxis marxiste »³⁹⁰, et par João Madeira qui qualifie cette rupture de « première manifestation de poids du marxisme parmi les intellectuels portugais »³⁹¹. Contre le socialisme portugais d'inspiration proudhonienne, Miguéis introduit en effet dans la vie politico-culturelle portugaise une alternative idéologique qui vise la transformation de la notion même d'intellectuel, et « cette transformation impliquait une rupture avec la tradition de la Génération de 70 et, vu de son angle doctrinaire, rompre avec la Génération de 70 c'était choisir Marx contre Proudhon. »³⁹², écrit A. P. Pita. A. Reis complète en affirmant que deux conceptions sont maintenant en concurrence :

(...) la vision de l'intellectuel comme militant révolutionnaire inséré dans une organisation politique de masse capable d'édifier la société socialiste, et celle de l'intellectuel comme

³⁸⁹ António Pedro Pita. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*. Porto: Campo das Letras, coll. Campo da literatura. 2002. p. 46.

³⁹⁰ Réis. "A crítica de Miguéis ao conceito seareiro do papel político dos intelectuais". p. 43.

³⁹¹ Madeira. *Os engenheiros de almas: o Partido comunista e os intelectuais (dos anos trinta a inícios de sessenta)*. p. 88.

³⁹² Pita. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*. p. 49.

membre d'une élite éclairée qui oriente une opinion publique interclassiste capable d'imposer aux politiques des différents partis les réformes progressistes nécessaires.³⁹³

Des conceptions basées sur deux croyances opposées :

(...) la croyance et la foi dans le pouvoir spirituel de l'Idée, et la croyance et la foi dans le pouvoir de l'Histoire, entendue comme dialectique de faits matériels et sociaux. La première sujette à la contingence de la volonté humaine, la deuxième s'appuyant sur le déterminisme des lois qui régissent l'évolution des structures économique-sociales.³⁹⁴

Cette prise de position de Miguéis sous-tend également une autre conception du peuple, pointé comme l'unique groupe social capable de « consacrer et vivifier les pensées des intellectuels »³⁹⁵, comme il l'écrit, et surtout de la culture : celle-ci n'est plus vue comme un mouvement descendant de l'élite vers le peuple, mais plutôt, selon les termes de A. P. Pita, comme la « systématisation de ce que spontanément le peuple ressent et exprime »³⁹⁶. Le théoricien distingue ainsi l'interprétation historiciste du marxisme, portée entre autres par Miguéis et surtout Bento de Jesus Caraça, co-fondateur avec Miguéis du journal *O Globo* en 1933, qui voyait la culture comme le problème central de son époque, de l'interprétation scientifique (mécaniciste et déterministe) dérivant des écrits de Bukharine et de Staline³⁹⁷. A. Reis évoque quant à lui « un nouveau paradigme incarné par une nouvelle génération qui aura en José Rodrigues Miguéis et Bento de Jesus Caraça ses pères fondateurs »³⁹⁸, un paradigme

³⁹³ Reis. "A crítica de Miguéis ao conceito seareiro do papel político dos intelectuais". p. 43.

³⁹⁴ Ibid. p. 44.

³⁹⁵ Miguéis. "Sôbre os fins e a coragem nos meios de actuar (II)".

³⁹⁶ Pita. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*. p. 50.

³⁹⁷ Selon A. P. Pita, ces deux interprétations définissent l'identité idéologique du marxisme et du communisme portugais, mais c'est la seconde qui s'imposera : d'abord réunies sous la bannière antifasciste, elles s'affrontent en 1951-1952 au sujet de la question de l'art. C'est ce que l'on a appelé *la polémique interne du néoréalisme* qui, selon A. P. Pita, est le résultat de ces deux interprétations contradictoires que le marxisme portugais a voulu synthétiser.

³⁹⁸ Reis. "A crítica de Miguéis ao conceito seareiro do papel político dos intelectuais". p. 44.

fondé sur « un marxisme historiciste et humaniste, dans la ligne de celui que Gramsci commençait à théoriser en Italie »³⁹⁹.

(2) Miguéis et le parti communiste

La rupture avec *Seara Nova* reflète, sans aucun doute possible aujourd'hui, la posture marxisante de Miguéis dans les années 30. Ses relations avec le parti communiste portugais sont cependant encore floues. En 1980, lors de son dernier grand entretien publié⁴⁰⁰, il n'évoque à aucun moment le sujet de manière explicite. Nous aurions tendance à dire que cette absence de référence à ce parti politique qu'il a connu de près est la preuve que la relation a été intense et la séparation douloureuse. Le fait est que Miguéis n'a jamais voulu avouer publiquement son rôle aux côtés et/ou au sein du parti communiste. Témoin de cette volonté d'occulter cette partie de son passé, l'affirmation catégorique de sa veuve, Camila Miguéis, dans un entretien donné au journal *Expresso* en 2001 : « Il n'a jamais appartenu au Parti communiste »⁴⁰¹. Néanmoins, nous disposons de quelques données nous incitant à penser le contraire, notamment des lettres ou brouillons de lettres parfois non envoyés retrouvés dans les archives de l'écrivain. En particulier, une longue lettre manuscrite adressée à Mário Dionísio⁴⁰², dont nous ne savons pas si elle fut finalement envoyée, probablement rédigée à l'automne 1947 suite à la lecture de l'article⁴⁰³ que ce dernier a consacré au recueil

³⁹⁹ Ibid. p. 56.

⁴⁰⁰ Carolina Matos. "Entrevista com José Rodrigues Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisbonne: Estampa. 2001. p. 251-58.

⁴⁰¹ Catarina Carvalho. "Escritor emigrante". *Expresso*, 08/12/2001.

⁴⁰² José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Mário Dionísio - 1947]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

⁴⁰³ Dionísio. "Um Escritor Português".

de contes et de nouvelles *Onde a Noite se Acaba*, s'est révélée une source unique, à notre connaissance, sur le parcours du militant Miguéis. Ce dernier y explique en effet pourquoi son œuvre publiée est si réduite : (...) *a limitação da minha obra é a consequência do carácter militante da minha existência*⁴⁰⁴, et, pour illustrer son propos, il rappelle son intérêt précoce, dès 1917, pour la Révolution russe et entreprend de faire la liste de ses activités militantes.

A son retour de Belgique, Miguéis, maintenant éloigné de *Seara Nova*, poursuit ses conférences à l'Université populaire et son activité journalistique : il collabore entre autres aux journaux *O Diabo*, « journal unitaire de la gauche démocratique républicaine et des marxistes »⁴⁰⁵, *Linha Geral*⁴⁰⁶ (hebdomadaire de « rénovation démocratique », 1931-1936, dirigé par A. A. Freitas e Silva) et *República*, et publie de nombreux articles, parfois polémiques, traitant de notions telles que le socialisme, la réforme de l'éducation, la liberté, la menace fasciste, les classes sociales et la conscience de classe⁴⁰⁷. La publication de la 1^{ère} édition de *Páscoa Feliz*, en 1932, a lieu grâce à l'aide du syndicat de l'Arsenal da Marinha de Lisbonne⁴⁰⁸, l'une des premières structures d'implantation importantes du communisme au Portugal. En 1933, il fonde et co-dirige, avec le mathématicien et philosophe Bento de Jesus Caraça, l'hebdomadaire *O Globo* qui sera interdit par la censure après la parution du 2^{ème} numéro. Avec ce dernier, Miguéis intègre une structure liée au parti communiste portugais : le Núcleo dos Intelectuais Simpatizantes do PCP. En 1934 est constituée la Ligue contre la Guerre et contre le Fascisme, à laquelle Miguéis et Caraça participent et à laquelle, avec le parti communiste, participent divers secteurs du républicanisme radical et de la maçonnerie.

⁴⁰⁴ Miguéis. "[Lettre à Mário Dionísio - 1947]". p. 1.

⁴⁰⁵ Alves. "Miguéis Seareiro". p. 209.

⁴⁰⁶ Le titre, inspiré du film éponyme de Eisenstein, donne une bonne idée de l'orientation politique du journal lors de sa création.

⁴⁰⁷ Pour plus de détails, voir Alves. "Miguéis Seareiro".

⁴⁰⁸ "Até que um próspero sindicato operário condescendeu em editá-la (...). Não pedi nem cobrei direitos de autor: o sacrifício era de regra para o escritor 'interveniente'" (José Rodrigues Miguéis. "Nota do Autor (à segunda edição)". *Páscoa Feliz*, 7e ed. Lisboa: Editorial Estampa. 1987. p. 147).

Mais, comme le souligne João Madeira, la ligne programmatique de cette Ligue est clairement sous influence communiste⁴⁰⁹. Aux débuts de 1935 paraît un nouveau périodique, *Gládio*, à l'orientation proche de celle du défunt *Globo* de Caraça et Miguéis, et ce dernier y signe un article interpellant les nouvelles générations⁴¹⁰ où il invoque l'homme intégral, celui qui va au bout de ses possibilités et réalise ainsi intégralement sa raison d'être, nécessaire « aux grandes organisations flexibles, résistantes, durables »⁴¹¹.

Cette période de la vie politique de Miguéis au Portugal et en Belgique (1926-1935) reste encore peu étudiée, en particulier sa participation au « Revirvalho » en tant que *seareiro* et en tant que « communiste »⁴¹². Luís Farinha, se basant sur des propos de David Ferreira, rapporte ainsi que le noyau initiateur du *reviralhismo* est issu des membres du groupe *Seara Nova*, parmi lesquels Miguéis⁴¹³. Il est ainsi très probable que, même après son départ de *Seara Nova*, l'écrivain-militant a continué à revoir et/ou à militer avec certains de ses anciens compagnons *seareiros* : lors du 10ème anniversaire de la revue *Seara Nova*, Câmara Reis rapporte à Raul Proença, alors encore exil, la présence des « communistes Miguéis et Mendes »⁴¹⁴ ; mais c'est surtout dans la lutte contre la dictature militaire qu'il s'est certainement retrouvé avec eux, comme lors des préparatifs de la révolte du 26 août 1931⁴¹⁵. Miguéis écrit ainsi à Mário Dionísio : *Como sabe, acompanhei (modestamente) os movimentos contra a actual Ditadura: em 1927, fevereiro, tomei as posições que me foram*

⁴⁰⁹ Madeira. *Os engenheiros de almas: o Partido comunista e os intelectuais (dos anos trinta a inícios de sessenta)*. p. 97.

⁴¹⁰ José Rodrigues Miguéis. "A Mensagem da Juventude". *Gládio*, 31/01/1935.

⁴¹¹ Ibid. p. 5.

⁴¹² Même si, jusqu'à fin 1934, le Parti communiste critique le Reviralhismo pour son idéologie et sa déficience organisationnelle, un certain nombre de communistes ont participé aux différentes actions du Revirvalho, le plus souvent à titre individuel (cf Farinha. *O Revirvalho. Revoltas Republicanas contra a Ditadura e o Estado Novo, 1926-1940*. p. 219).

⁴¹³ Ibid. p. 36.

⁴¹⁴ Cité par António Reis. *Raúl Proença: biografia de um intelectual político republicano*, 2 vol., Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2003. p. 120.

⁴¹⁵ Information donnée par Mário Neves. *José Rodrigues Miguéis: Vida e Obra*. p. 58.

indicadas; em julho de 28, igualmente ((...) foi meu escritório o centro da acção). Em Agosto de 32 também...⁴¹⁶. Cette référence à 1928 réapparaît aussi dans *Aforismos & Desafortismos de Aparício* :

(...) lembrarei que, em 1928, no meu escritório do Arco da Bandeira se fizeram alguns preparativos para a revolução de Julho desse ano. Numa das salas passaram a noite anterior dois militares de alta patente e bons serviços, os coronéis Maia Magalhães e Rego Chaves (...), elaborando os planos desse movimento do « revirvalho ». Guardou-lhes a porta, de pistola de guerra em punho, o estudante Francisco Mendes, meu amigo, há anos falecido. (ADDA, 212)

Miguéis affirme également avoir collaboré à plusieurs journaux clandestins, dont *O Rancho*, l'un des tout premiers, produit conjointement avec Câmara Reys⁴¹⁷. En 1974, dans une lettre à Jacinto Baptista, évoquant la mémoire de Raúl Proença et son action militante anti-salazariste, en particulier ses *Panfletos*, Miguéis écrit : (...) fui um dos promotores da publicação clandestina⁴¹⁸. Enfin, dans une autre lettre à Jacinto Baptista, il écrit : (...) no dia da « revolução » de Fevereiro eu faltei às aulas para ir ajudar a assaltar a fábrica de armas (?) no Campo de Sta Clara... Ainda vou escrever o episódio!⁴¹⁹.

Dans la lettre de 1947 à M. Dionísio⁴²⁰, Miguéis donne un certain nombre d'informations sur ses dernières années de militance au Portugal avant son départ vers les U.S.A.. On y apprend ainsi qu'il a donné des cours secrets sur le *Manifeste du Parti Communiste* dans un syndicat ouvrier ; qu'il devait, sur les instructions de José de Sousa, secrétaire du P.C.P., faire un reportage « sensationnel » sur l'industrie du verre de Marinha

⁴¹⁶ Miguéis. "[Lettre à Mário Dionísio - 1947]". p. 4.

⁴¹⁷ Cf Ibid.

⁴¹⁸ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista - 02/02/1974]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

⁴¹⁹ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista - 15/11/1973]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

⁴²⁰ Miguéis. "[Lettre à Mário Dionísio - 1947]". p. 4-5.

Grande, « mission » finalement annulée car le journal auquel il était destiné fut suspendu, ce qui a sûrement évité à l'écrivain la prison ; qu'il a caché et accompagné à la frontière un certain nombre de militants politiques poursuivis par la police ; qu'il a fait partie de la Commission de secours aux réfugiés et prisonniers politiques ; qu'il a discuté plusieurs fois chez lui avec Bento Gonçalves, secrétaire général du P.C.P., et que ce dernier l'a introduit dans des réunions internes du Parti. Malgré tout, il affirme qu'il n'était pas membre du Parti communiste portugais, mais simplement un écrivain qui voulait servir la « Cause » à laquelle il avait adhéré depuis l'adolescence.

Même si de nombreuses zones d'ombre sont encore à éclairer, il semble que les activités politiques américaines de Miguéis « à elles seules, mériteraient un livre »⁴²¹, comme l'affirme sa veuve. Ses premières années aux U.S.A. sont en effet marquées par un intense activisme politique : *De novo levado pela paixão política (de que me julgara divorciado) e o meu amor a Portugal e à Democracia*⁴²². A son arrivée, encore sous statut de visiteur, il aide ainsi à la création du Clube Operário Português⁴²³ à New York, au sein duquel il dirige la « cellule communiste »⁴²⁴. Ce « club » aidait, entre autres, matériellement les immigrés portugais et était considéré comme une organisation subversive par les autorités américaines qui surveillaient ses activités : *Denunciado, recebi numerosas visitas de membros dos serviços secretos dos EUA*⁴²⁵. Miguéis s'y implique beaucoup, ainsi que sa femme, et de diverses manières : (...) *fiz discursos, organizei festas, colhi subscrições, varri salas, vendi cerveja ao balcão*⁴²⁶, comme décrit dans la chronique « Na 'Casa-de-bordo' » : *Ele não é mau*

⁴²¹ Anon. "José Rodrigues Miguéis por Camila Miguéis: Entrevista". *Letras & Letras*, 01/01/1992, n° 62. p. 11.

⁴²² Matos. "Entrevista com José Rodrigues Miguéis". p. 253.

⁴²³ Les activités liées au Clube Operário sont évoquées dans les récits brefs « Comércio com o Inimigo » et « A Inauguração » du recueil *Pass(ç)os Confusos*.

⁴²⁴ Miguéis. "[Lettre à Mário Dionísio - 1947]". p. 5.

⁴²⁵ Matos. "Entrevista com José Rodrigues Miguéis". p. 253.

⁴²⁶ Miguéis. "[Lettre à Mário Dionísio - 1947]". p. 5.

homem. Parece que era professor lá na terra. Ajuda-nos aí, escreve os programas e panfletos, artigos... E a mulher é boa sujeita, organizou o grupo de costura, arranjou férias no campo prà pequenada... (OEP, 179) Il ouvre les portes du Clube à la Workers Alliance, organisation de chômeurs fondée par des socialistes et des communistes. Il crée et organise la section portugaise de l'International Workers Order, importante structure mutualiste d'aide aux travailleurs affiliée au parti communiste. Et il milite intensément en faveur des Républicains espagnols : c'est lui qui organise la participation des antifascistes portugais dans les comités de secours à l'Espagne et aux réfugiés politiques européens⁴²⁷. Il publie en petit volume, en 1937, le récit bref « Casa de Ricos » (intégré en 1946 sous le nom de « O Acidente » à *Onde a Noite se Acaba*) dont les bénéfices seront versés par le Groupe Antifasciste Portugais, dont Miguéis était le principal animateur, à la cause républicaine. John Kerr Jr. reproduit d'ailleurs une brève information parue à cette occasion, où le vocabulaire employé est symptomatique de l'atmosphère dans laquelle Miguéis a opéré :

Casa de Ricos est un drame extrait de la vie réelle d'un ouvrier et de sa vieille mère qui, comme des millions d'autres prolétaires, ont été immolés sur l'autel de la superbe et de l'indifférence de ceux dont l'existence a pour fondations le sang et l'infortune. (...) Cette magnifique nouvelle coûte seulement 20 cents. (...) Portugais ! Aidez à l'écrasement du monstre qui fauche sans pitié la vie des Espagnols dont le seul crime est celui de vouloir préserver les institutions de leur choix ! Aidez à la construction d'un barrage au développement du fascisme ! (...) Votre argent, employé au service d'une cause si noble, produira des intérêts que vos exploiters ne pourront *jamais* vous payer.⁴²⁸

Au nom du Groupe Antifasciste Portugais, Miguéis prononce un discours devant des milliers de personnes au Madison Square Garden le 10 juillet 1937, sous le pseudonyme de « Joseph Pombo ». Condamnant la « politique fasciste de Salazar », il évoque l'action du Front

⁴²⁷ Miguéis ira jusqu'à donner une partie de son salaire pour la cause espagnole (cf Ibid.).

⁴²⁸ John Austin Kerr Jr. "Considerações sobre alguns textos políticos de Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Estampa. 2001. p. 103.

Populaire Portugais et affirme entre autres l'importance des événements espagnols pour l'avenir du Portugal : *Portugal segue a luta do povo espanhol com todo o seu fervor e esperança nos destinos da democracia, certo de que o seu próprio destino está a ser decidido na frente da batalha espanhola*⁴²⁹. Parmi la douzaine d'orateurs, nous mentionnerons : Norman Thomas, leader du Parti socialiste américain, et Earl Browder, leader du Parti communiste américain. L'implication de Miguéis dans le Front Populaire Portugais, collectif antifasciste composé de différentes couleurs politiques⁴³⁰, ne contredit pas, au contraire, son adhésion au P.C.P.. En effet, en 1935, le VII^e Congrès de l'Internationale Communiste a adopté une résolution adoptant la stratégie du Front Unique et l'alliance antifasciste avec les autres partis. Miguéis écrit ainsi plusieurs articles pour *Unir*, le journal du Front populaire portugais, créé en 1937 à Paris et dirigé par José Domingues dos Santos, auquel collaborent des communistes, mais sous le contrôle des républicains. La rupture avec les communistes a lieu en 1938⁴³¹, puis le journal sera interdit par le gouvernement français sous la pression du Portugal. Il a également à sa charge la « page des Portugais » du quotidien antifasciste des exilés espagnols, *La Voz*, de New York, page qu'il rédige seul. En tant que journaliste, Miguéis écrit également, souvent sous un pseudonyme, des articles dans les journaux luso-américains (*Diário de Notícias* de New Bedford, *Independente* de Fall River), hispano-

⁴²⁹ Ibid. p. 104-05. Le discours de Miguéis y est reproduit en entier.

⁴³⁰ Fin 1936 se forme le Front Populaire Portugais sous la direction de Afonso Costa et de Bernardino Machado, républicains historiques. Y participent, entre autres, le Parti démocratique, la Gauche radicale, les Francs-Maçons, des militaires, des anarcho-syndicalistes, des *seareiros* comme António Sérgio, et des communistes comme Bento de Jesus Caraça.

⁴³¹ La référence à ces articles publiés par Miguéis dans *Unir* provient de la lettre de 1947 à M. Dionísio. La recherche, la consultation et l'étude de ces articles n'a pas encore été menée à notre connaissance et reste donc à faire.

américains (*Norte, Nueva Democracia*) et anglais (*The Nation, The Protestant*)⁴³². En 1938, il est la cheville ouvrière d'une première historique : (...) *organizei pela primeira vez na história do movimento operário de New York, a secção portuguesa da Parada do 1º de Maio. (...) marchei à cabeça deles, tímido e orgulhoso dessa primeira grande vitória – na obra da minha integração com os trabalhadores!*⁴³³ Miguéis fait également partie d'un comité de soutien et d'accueil aux réfugiés fuyant le fascisme. Nous trouvons une trace de cette activité sur le site internet de la Fondation Mário Soares⁴³⁴, dans un dossier consacré à la Guerre Civile espagnole. Il y est souligné l'action de certains Portugais dans l'assistance aux réfugiés, en particulier celle de Caraça et de Miguéis, tous deux liés au Comité mondial de lutte contre la guerre et le fascisme, encore connu sous le nom de Mouvement Amsterdam-Pleyel, qui fut créé en 1933 suite à l'initiative des écrivains communistes Henri Barbusse et Romain Rolland et réunissait des intellectuels de gauche, dans leur majorité liés aux partis communistes. Miguéis, de New York, faisait également le lien avec la League of American Writers, liée au Parti communiste américain, et avec l'American Committee to Save Refugees. Dans un entretien de 1992, la veuve de Miguéis confirme en partie ces informations : après avoir rappelé que leur appartement, pendant la guerre d'Espagne, était devenu le « central téléphonique de la colonie antifasciste portugaise de la Nouvelle Angleterre au New Jersey », elle évoque également les réfugiés du fascisme allemand qui s'adressaient à Miguéis, recommandé par « un groupe de Lisbonne dont le chef était Bento de Jesus Caraça »⁴³⁵. Par ailleurs, Miguéis fut également vice-président du Portuguese-American Committee for

⁴³² L'étude complète de l'activité militante et journalistique de Miguéis aux Etats-Unis, initiée par John Kerr Jr., reste à faire. Une partie de son activité en tant que journaliste dans les milieux luso-américains est cependant maintenant accessible depuis la mise à disposition sur internet des archives du *Diário de Notícias* de New Bedford. Voir à ce sujet Duarte Miguel Barcelos Mendonça. "Miguéis 'desconhecido'". *Jornal de Letras*, 01-14 juillet 2009.

⁴³³ Miguéis. "[Lettre à Mário Dionísio - 1947]". p. 6.

⁴³⁴ Voir <http://www.fmsoares.pt/aeb/>.

⁴³⁵ Anon. "José Rodrigues Miguéis por Camila Miguéis: Entrevista". p. 11.

Democracy et, en mai 1945, il prononça un discours remarqué à New Bedford à l'occasion d'un rassemblement public de protestation contre les trois jours de deuil national décrétés par Salazar suite à la mort de Hitler⁴³⁶. Lors de la mort de Bento de Jesus Caraça, en 1948, Miguéis fera sa nécrologie, sous un pseudonyme, et rappellera ses activités de soutien aux réfugiés :

Durante a guerra, quando a polícia de Vichy atirou milhares de refugiados anti-fascistas de vários países europeus para os campos de concentração da França vencida, onde esperava a morte lenta ou a devolução aos carrascos nazi-fascistas, Bento Caraça, obedecendo a um impulso do seu nobre coração, empreendeu em Portugal a obra arriscada e humanitária de socorro a esses infelizes, entre os quais se contavam alguns grandes homens europeus, organizando uma agência de socorro e expatriação, que actuava de acordo com as organizações norte-americanas de auxílio a refugiados e perseguidos anti-fascistas, remetendo alimentos, roupas e remédios para os prisioneiros, e ajudando muitos deles a encontrar, através de Portugal, o caminho da vida e da liberdade.⁴³⁷

La proximité de l'écrivain avec les communistes, que ce soit en termes idéologiques ou en termes d'activités, est donc indéniable, de ses années lisboètes post-28 mai à son action militante aux Etats Unis jusqu'au début des années 40. Mais quelle était la relation exacte qu'il entretenait avec le Parti communiste ? En 1971, Emídio Santana, vieux militant anarcho-syndicaliste portugais, affirme que Miguéis était lié au P.C.⁴³⁸. En 1990, Mário Neves, le seul biographe de l'écrivain à ce jour, souligne que la relation de Miguéis avec le P.C.P. n'est pas encore élucidée, même si ses sympathies envers les « principes défendus par le Parti Communiste » sont indubitables⁴³⁹. Ana Maria Alves, quant à elle, écrit : « Il est plausible que Miguéis ait été lié au Parti Communiste, mais il est difficile de pondérer le degré et la

⁴³⁶ Cf Mendonça. "Miguéis 'desconhecido'". p. 22.

⁴³⁷ José Rodrigues Miguéis. "Está de luto a inteligência nacional". *Diário de Notícias [New Bedford]*, 30/06/1948.

⁴³⁸ Emídio Santana et Luís Salgado de Matos. "Lisboa, 1920 - vida sindical e condição operária". *Análise Social*, 1981, n° 67-68-69. p. 962.

⁴³⁹ Neves. *José Rodrigues Miguéis: Vida e Obra*. p. 84.

signification de cet engagement, vu que le P.C.P. est, à cette époque, une petite organisation très fluide et d'idéologie confuse. »⁴⁴⁰ Elle poursuit en concluant à « l'adhésion effective » de Miguéis au Parti si l'on en croit ses écrits, en particulier sa chronique « Breve Encontro com Malraux »⁴⁴¹. Puis elle affirme, quelque peu contradictoirement, que le crédo politique migueisien est basé sur « une optique de gauche qui ne peut en aucun cas être considérée comme marxiste ». D'autres sont plus catégoriques quant aux relations de Miguéis avec le Parti communiste. Lors de la sortie de *Páscoa Feliz* en 1932, un critique décrit l'écrivain « comme un doctrinaire révolutionnaire, adepte passionné mais réfléchi de l'idée communiste »⁴⁴². Ricardo António Alves, dans son étude sur les relations entre Ferreira de Castro et le mouvement néo-réaliste, évoque également José Rodrigues Miguéis. En 1933, dans les pages du journal *O Globo*, créé et co-dirigé par Miguéis et Caraça, un article non signé⁴⁴³, mais attribué à Miguéis par John Kerr, entre autres, attaquait ouvertement Ferreira de Castro pour un reportage qu'il avait publié après un déplacement au Maroc et dans lequel il reconnaissait l'œuvre positive de la France dans ses colonies. Ricardo Alves place cette critique agressive dans le cadre collectif et tendu de la concurrence entre communistes et anarchistes. Il parle de « règlement de comptes », de « procès d'intentions », d'« attaque personnelle », et affirme que Miguéis, « jeune écrivain communiste, n'a pas voulu discuter des idées ouvertement, mais plutôt exécuter moralement un adversaire politique », dans le cadre d'une « espèce de guerre civile idéologique » entre anarchistes et communistes⁴⁴⁴. Ferreira de Castro répondit aux deux directeurs⁴⁴⁵, mais l'interdiction du journal par la

⁴⁴⁰ Alves. "Miguéis Seareiro". p. 215.

⁴⁴¹ In *O Espelho Polidrico*.

⁴⁴² David de Carvalho. "Um escritor proletário que se revela". *Emancipador [Lourenço Marques]*, 16/05/1932.

⁴⁴³ José Rodrigues Miguéis. "O Velho Marrocos Visto por um Escritor Novo". *O Globo*, 25/11/1933.

⁴⁴⁴ Ricardo António Alves. *Anarquismo e neo-realismo: Ferreira de Castro nas encruzilhadas do século*. Lisboa: Âncora. 2002. p. 147-51.

⁴⁴⁵ Ibid. p. 167-74.

Censure ne permit pas que ce début de polémique se poursuive⁴⁴⁶. En 1983, António Ventura publie une lettre envoyée en 1941 par le Bureau politique du PCP à Miguéis où ce dernier est désigné comme « notre référent auprès du Parti américain »⁴⁴⁷, parti alors dirigé par Earl Browder, qui en sera exclu en 1946. Et, dans une note de bas de page, Ventura décrit ainsi l'écrivain : « journaliste et écrivain, membre du PCP depuis le début des années 30 ». Et, en 1988, le chercheur confirme : « Nous pensons qu'il n'y a plus de doute quant à l'adhésion de José Rodrigues Miguéis au P.C.P. »⁴⁴⁸. Enfin, en 1998, lors du passage à la télévision du documentaire réalisé par Diana Andringa, une journaliste affirme que Miguéis fut membre du parti communiste américain⁴⁴⁹.

Malgré le soin apporté par Miguéis à ne pas faire de référence directe à ce sujet dans ses entretiens ou écrits, même autobiographiques ou privés, nous trouvons tout de même quelques indices publics quant à sa relation au parti communiste. Dans sa chronique « De Como Duhamel Tentou Salvar-me »⁴⁵⁰, il décrit la rencontre de Georges Duhamel, de passage au Portugal au début des années 30, avec un groupe d'intellectuels portugais dont il faisait partie : (...) *nós, portuguesas do cabo-da-roca-do-mundo e finisterra-do-olvido* » (OEP, 111). A un moment de la soirée, G. Duhamel le prend à part et lui dit : Jeune homme, vous avez de l'esprit, *e eu quero salvá-lo. Estes seus amigos são todos comunistas encapotados. Vão servir-se de si, espremê-lo, e depois abandoná-lo!* (p. 113). Miguéis commente alors la scène : *Eu ri-me: ele estava enganado, eu sabia o que fazia, e tinha com que defender-me. (Ingenuidade minha!)*. G. Duhamel n'aura pas réussi à sauver Miguéis du communisme. Dans

⁴⁴⁶ Plus tard, les deux écrivains se rencontreront à plusieurs reprises et il semble qu'ils aient entretenu des relations amicales.

⁴⁴⁷ António Ventura. "Documentos sobre uma Tentativa de Contacto entre o Bureau Politico do PCP (Julio Fogaça) e a I.C. em 1941". *Estudos sobre o comunismo*, septembre-décembre 1983, n° 1. p. 25.

⁴⁴⁸ Ventura. "José Rodrigues Miguéis". p. 148.

⁴⁴⁹ Elisabete França. "Memória de um injustiçado". *Diário de Notícias*, 15/03/1998.

⁴⁵⁰ José Rodrigues Miguéis. "O Espelho Poliédrico: De Como Duhamel Tentou Salvar-me". *Diário de Lisboa*, 27/06/1970, intégrée à *O Espelho Poliédrico*.

une autre chronique de *O Espelho Poliédrico*, « Lamento-sátira da sação quente », on peut lire : *Os meus bons portugueses do Massachussets, ouvindo-me discursar, comentavam com pasmo e orgulho: « É tal-qual o nosso Browder! » – ao tempo leader bem amado. Eu tinha então um pequeno bigode arruivado. (OEP, 257)* Il était donc considéré comme le « Browder » des Luso-américains, qui fut, rappelons-le, secrétaire du Parti communiste américain. Mário Neves cite par ailleurs une lettre envoyée à João Sarmiento Pimentel en 1931 où Miguéis fait référence à sa rupture avec *Seara Nova* : *A minha atitude (...) valeu-me a cólera olímpica do Sérgio, que não perdoa a dissidência sovietófila do discípulo.*⁴⁵¹ Il ajoute un peu plus loin : (...) *em que erros psicológicos se funda particularmente a actividade apostólica do Sérgio. Idealistas, racionalistas, dialécticos, filósofos, pensadores, como ele (e muito melhores do que ele), fizeram e sustentam a grande experiência russa.*⁴⁵² Mais c'est dans les archives de l'écrivain que les indices sont définitivement confirmés par Miguéis. Tout d'abord, dans la lettre à M. Dionísio, à propos de son action aux U.S.A. : *Bastará dizer-lhe que fui membro do P.C.* »⁴⁵³ ; puis dans une lettre envoyée à Jacinto Baptista en 1978 : *Fiquei devendo a crise aos « meus portugueses » - Clube Operário, Liga Anti-fascista, P.C., etc.*⁴⁵⁴

La question, aujourd'hui, n'est donc plus de savoir si Miguéis était lié au parti communiste, s'il en a été membre ou s'il en a simplement été un compagnon de route, mais bien de mieux connaître la nature de son adhésion et, par conséquent, de mieux comprendre les raisons de son éloignement postérieur. Adhésion et éloignement, nous le verrons, qui jouent un rôle primordial dans l'écriture migueisienne et, en particulier, dans son ironie.

⁴⁵¹ Miguéis. "[Lettre à João Sarmiento Pimentel - 10/03/1931]". p. 86.

⁴⁵² Ibid. p. 87.

⁴⁵³ Miguéis. "[Lettre à Mário Dionísio - 1947]". p. 5.

⁴⁵⁴ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista - 29/03/1978]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Brown's University]*.

c) **Retour aux sources *seareiras***

*Tu e eu somos, ao que suponho, os
derradeiros moicanos (ou abencerragens)
da Velha Seara Nova (...).*
José Rodrigues Miguéis⁴⁵⁵

Connaissant ses antécédents *seareiros*, en particulier la revendication de l'indépendance de l'intellectuel et la critique du fonctionnement des partis politiques, l'adhésion de Miguéis au communisme et au parti communiste apparaît comme la conséquence de la situation asphyxiante imposée à la société portugaise à partir du 28 mai 1926, comme une réaction pragmatique à l'échec patent de l'opposition républicaine et anarchiste à lutter efficacement contre la dictature dans le cadre du Revirvalho, mais aussi à la montée du fascisme en Europe. C'est également dans ce cadre que João Madeira place la rupture entre l'écrivain et les *seareiros* : rappelant le rôle important du groupe Seara Nova dans la résistance à la dictature dans le champ de la culture politique, il souligne ses difficultés à attirer les nouvelles générations qui aspirent à plus d'action et d'efficacité. Cette rupture générationnelle sur la question de l'efficacité politique, incarnée par Miguéis, correspond, on l'a vu, sur le plan idéologique, à « l'affirmation du marxisme sur la scène intellectuelle portugaise »⁴⁵⁶. João Madeira le souligne : malgré sa « faiblesse organique et son sectarisme »⁴⁵⁷, le P.C.P. finit quand même par constituer l'unique alternative de combat contre la dictature portugaise. A cette époque, le Parti communiste paraissait le meilleur outil pour changer et améliorer la situation. Mais les perspectives marxistes proposées par Caraça

⁴⁵⁵ Lettre à David Ferreira de 1978, in Marques. "Saudades para José Rodrigues Miguéis". p. XV.

⁴⁵⁶ Madeira. *Os engenheiros de almas: o Partido comunista e os intelectuais (dos anos trinta a inícios de sessenta)*. p. 85.

⁴⁵⁷ Ibid. p. 89.

et Miguéis étaient ouvertes, non dogmatiques, et « fondées sur une attitude d'interrogation radicale »⁴⁵⁸. Miguéis adhère au Parti communiste, mais il « n'adopte pas une posture suiviste et acritique en relation à l'Union Soviétique »⁴⁵⁹. Il « se démarque du dogmatisme, qu'il conçoit comme source d'intolérance et de sectarisme »⁴⁶⁰. Ainsi, par exemple, en 1945, alors hospitalisé, Miguéis envoie un message écrit à la soirée organisée par l'Alliance Libérale Portugaise Pro-Démocratie : (...) *é preciso pôr de parte todo o sectarismo, e saber criar uma verdadeira aliança das forças democráticas*⁴⁶¹. Antidogmatisme, liberté et indépendance critiques qu'il affirmait déjà lors de sa rupture avec le groupe *Seara Nova* en 1930 où, tout en affirmant la nécessité d'un « esprit nouveau » et d'une « discipline sociale », il revendiquait « une grande liberté mentale, une vaste et utile action critique, et un profond sentiment humain de justice sociale »⁴⁶², et critiquait certaines interprétations et applications du marxisme :

*Há em todos os movimentos de massa uma tendência, de que os especuladores se aproveitam hábilmente, a cair no dogmatismo, no exagêro dos textos sagrados, na intolerância, no psitacismo de escola, no farisaico espírito legalista, quando se trata de os justificar historicamente por textos ou « tábuas da lei ». Basta lembrar o exemplo vivo e actual do bolchevismo, agitando uma crise de princípios, em que são justamente os que se dizem portadores do 'espírito' da escola, do leninismo, enfim os que parecem negá-lo na realidade viva da actuação.*⁴⁶³

L'analyse de la rupture entre Miguéis et *Seara Nova* par A. Reis va dans la même direction : Miguéis se démarque à la fois du dogmatisme stalinien qui « tend à réduire l'intellectuel à un simple instrument au service d'une classe ouvrière divinisée » et de la vision de l'intellectuel

⁴⁵⁸ Ibid. p. 95.

⁴⁵⁹ Ibid. p. 88.

⁴⁶⁰ Ibid. p. 86-87.

⁴⁶¹ Anon. "A festa da Aliança Liberal Portuguesa Pro-Democracia esteve concorridissima". *Diário de Notícias [New Bedford]*, 12/03/1945.

⁴⁶² José Rodrigues Miguéis. "Uma Carta". *Seara Nova*, 29/12/1930, n° 231. p. 231.

⁴⁶³ Miguéis. "Sôbre os fins e a coragem nos meios de actuar (I)". p. 59.

« tutélaire à la manière des *seareiros* »⁴⁶⁴. A ce moment-là, Miguéis incarne déjà une posture qu'il réaffirmera régulièrement tout au long de sa vie :

*Não podemos cair no erro Anteriano (e seareiro dos inícios) de pedir Anjos e Sábios para nos governar. (...) O papel dos Intelectuais, a meu ver, não é dirigir a Política, mas inspirá-la - e contentar-se com isso.*⁴⁶⁵

*Porque todos os Estados são maus, e devemos procurar corrigi-los cá de fora, sem quaisquer veleidades de Poder. Os intelectuais, digo eu.*⁴⁶⁶

Dans son dernier entretien public, déjà évoqué, Miguéis souvient des années 30 et 40 aux U.S.A. et l'attitude plus ou moins engagée de nombreux intellectuels et écrivains :

*Foi na altura em que na Europa o escritor se sentia implicado numa situação político-social, e em que a literatura estava condicionada a um certo construtivismo social de tendência revolucionária. (...) A Revolução Russa tinha representado para os intelectuais europeus a promessa de um mundo melhor. Mais tarde, muitos se desiludiram, (...) atitude de relativa descrença geral. Isso passou-se por altura dos últimos anos de 30 a 40, e afectou-me directamente (...).*⁴⁶⁷

Si les relations, incontestablement intimes, entre Miguéis et le P.C.P., sont encore à clarifier, les modalités de son éloignement le sont encore plus. Car, ce qui est sûr, c'est que, progressivement, l'écrivain nourrit une hostilité grandissante envers ceux qu'il nomme régulièrement dans sa correspondance les « Conformistes de l'inconformisme », c'est-à-dire ses ex-camarades communistes. Dès 1960, il l'écrit à Mário de Castro (*Tu sabes, Mário: eu sou, mais do que « novelista », um polémico, um combatente, um (até) político. A Dita e a Censura sufocam-me; mas o que está por baixo disso, e contra isso, às vezes não me apavora*

⁴⁶⁴ Reis. "A crítica de Miguéis ao conceito seareiro do papel político dos intelectuais". p. 56.

⁴⁶⁵ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro]". *Espólio de Adolfo Casais Monteiro [Biblioteca Nacional de Portugal]*, New York, 27/05/1961.

⁴⁶⁶ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 25/10/1978.

⁴⁶⁷ Matos. "Entrevista com José Rodrigues Miguéis". p. 256.

*menos*⁴⁶⁸.), et à Adolfo Casais Monteiro : (...) *ou a gente participa da missa triste e obscura do Revirvalho (que é o fracasso Perpetuado) ou está vendido. (...) Para muitos, o Revirvalho é de longe um modo de vida*⁴⁶⁹. Il partagera également avec Jorge de Sena cette amère critique du milieu intellectuel de l'opposition communiste portugaise :

*Quer refazer a mentalidade portuguesa? Portugal não tem cura – tem curas: os padrecas das inúmeras freguezias e igrejinhas da pseudo-Cultura. Esborrache-os mas não queira reformá-los. Olhe o destino de todos os nossos Grandes (...). Com que coragem eles (incluindo o nosso caro Óscar) falam da URSS sem mencionar um só dos crimes lá cometidos contra o espírito... e a carne dos homens livres!... Eu sei: custa e dói muito renunciar a ser alguém naquele alguidar de lacraus. Eu próprio morro disso. Porque não temos mais nada! (...) Nem de vontade eu iria para viver ignorado ou a dar e levar castanhas nos Conformistas do Inconformismo!*⁴⁷⁰

Nous ne disposons d'aucune certitude quant aux raisons exactes de cet éloignement. Son départ vers les Etats-Unis, en 1935, l'écarte de la scène où se joue l'évolution du marxisme au Portugal, or c'est à cette époque que les conceptions déterministes du marxisme s'affirment et se renforcent, et « prenait ainsi forme la conception idéologique qui deviendrait dominante dans le mouvement communiste au Portugal à partir des années 40, c'est-à-dire la stalinisation idéologique de pair avec la stalinisation organique. »⁴⁷¹

L'indépendance et la liberté critiques revendiquées par Miguéis et profondément ancrées dans sa conception du rôle de l'intellectuel, et, plus généralement, de l'individu, ne pouvaient que rentrer en conflit, à un moment ou un autre, avec la machine idéologique du

⁴⁶⁸ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Mário de Castro - 02/11/1960]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

⁴⁶⁹ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro - 18/08/1960]". *Espólio de Adolfo Casais Monteiro [Biblioteca Nacional de Portugal]*

⁴⁷⁰ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jorge de Sena - 05/12/1973]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

⁴⁷¹ Madeira. *Os engenheiros de almas: o Partido comunista e os intelectuais (dos anos trinta a inícios de sessenta)*. p. 100.

Parti communiste qui allait se mettre en place. Dans la chronique « Breve Encontro com Malraux », écrite en 1969, on peut ainsi lire cette auto-critique : *O que não víamos então era que, no seu esforço de tudo reduzir à Razão, à consistência e à doutrina ou ideologia, alguns pensadores, sem o saber, ignoram ou suprimem muitos dos (com frequência legítimos) impulsos, tendências e necessidades do homem subjacente, e até da própria história* (OEP, 105) Par ailleurs, son activité militante antifasciste aux Etats-Unis (que ce soit dans l'opposition immigrée à Salazar, dans son soutien aux Républicains espagnols ou dans son action en faveur des réfugiés) n'était pas forcément bien vue au pays de l'anticommunisme (et aussi probablement parmi les immigrés portugais), ce qui lui a apporté pas mal de désagréments et certaine désillusions : *Foi um erro na medida em que vim a verificar que, em troca da minha dedicação total, conheci a ingratidão e o abandono*⁴⁷². Si l'on ajoute à cela sa situation financière peu reluisante⁴⁷³, ses problèmes de santé et la défaite des Républicains espagnols en 1939, on obtient un début d'explication à son abandon de l'activisme militant. Ce qui n'empêche pas que perdure chez l'écrivain une vision du monde encore fortement influencée par le marxisme et l'attachement à l'idéal communiste⁴⁷⁴. Mais, et T. Martins Marques l'a constaté en étudiant la correspondance, inédite, entre Miguéis et son ami et ex-*seareiro* David Ferreira :

Il apparaît évident, dans la correspondance avec David Ferreira, que le cadre de référence politico-partidaire de Miguéis s'est altéré à partir des années 50. C'est le retour, sinon à Lisbonne, du moins aux valeurs *seareiras*, à la tolérance, à l'imperfection des différentes voix

⁴⁷² Matos. "Entrevista com José Rodrigues Miguéis". p. 254.

⁴⁷³ Tout au long de sa vie, Miguéis sera en butte à des problèmes financiers dont il parle régulièrement dans sa correspondance.

⁴⁷⁴ "Em 1957 ainda aplaudi a intervenção russa na Hungria, onde os Americanos preparavam um golpe (dissemo alguém com responsabilidades) com maquinaria destinada a substituir as indústrias... etc." (José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jorge de Sena - 24/05/1971]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*).

libres des citoyens, toujours préférable à la perfection du chœur à l'unisson des régimes qui suffoquent la liberté dissonante (...).⁴⁷⁵

Elle ajoute : « tout porte à croire qu'à ce moment-là Miguéis ne répéterait pas la polémique des années 30 avec Castelo Branco Chaves »⁴⁷⁶. Ce qui, finalement, n'est pas surprenant. Car, A. Reis le souligne, les divergences apparues en 1930 entre Miguéis et *Seara Nova* ne sauraient cacher « l'existence de convergences sur le plan éthique entre une même vision activiste et politiquement engagée de l'intellectuel et une même sensibilité à la nécessaire composante culturelle de la révolution »⁴⁷⁷. Nous avons déjà pointé l'importance de l'éducation pour Miguéis-seareiro. Nous avons également évoqué l'importance de la culture dans les conceptions marxistes de Miguéis et de son ami Bento de Jesus Caraça. Dans une conférence de 1933, « *A cultura integral do indivíduo – problema central do nosso tempo* », Bento de Jesus Caraça souligne la singularité du moment historique avec la montée des fascismes, évoque la lutte permanente entre l'individu et le collectif tout au long de l'Histoire et affirme que l'accessibilité à un stade supérieur libéré de ce conflit ne peut se faire qu'à travers la lutte et les contradictions. L'homme cultivé intégralement est celui qui est conscient de sa place au sein de la société, conscient de sa personnalité et de la dignité inhérente à la condition humaine et qui est préoccupé par le perfectionnement intérieur. Une culture à la fois physique, intellectuelle, morale et artistique qui est profondément active et génératrice de conscience, et inséparable de l'idée de conquête de la liberté⁴⁷⁸. La conception marxiste de Caraça et Miguéis fait ainsi de la culture à la fois une fin et un moyen au service d'un engagement social conscient du moment historique dans lequel il agit et plus apte à

⁴⁷⁵ Teresa Martins Marques. "Saudades Para José Rodrigues Miguéis". *Pascoa Feliz, Um Homem Sorri à Morte, O Passageiro do Expresso*. Lisbonne: Círculo de Leitores. 1994. p. XV.

⁴⁷⁶ Teresa Martins Marques. "José Rodrigues Miguéis: Da Reconstituição de um Mundo". *Colóquio-Letras*, juillet-décembre 1993, n° 129-130. p. 137.

⁴⁷⁷ Reis. "A crítica de Miguéis ao conceito seareiro do papel político dos intelectuais". p. 55.

⁴⁷⁸ Madeira. *Os engenheiros de almas: o Partido comunista e os intelectuais (dos anos trinta a inícios de sessenta)*. p. 92-94.

comprendre et à transformer la réalité des choses. D'où l'importance donnée à l'éducation et à la pédagogie. Il n'est donc finalement pas surprenant que Miguéis revienne à des positions très proches de celle de la *Seara Nova* de ses débuts. Il écrit ainsi en 1968 :

(...) *com a idade e a experiência, sobretudo a observação e a leitura estou hoje numa posição que não repugnaria à nossa velha Seara: uma atitude que seria de vigilância militante, na defesa da democracia parlamentar, de tendência socialista, com partidos, liberdade de opinião e responsabilidade, orientada por um espírito humanístico (e humanitário) aberta a todas as correntes e debates. (...) A Democracia é sobretudo o regime da opinião e esta é preciso criá-la, cultivá-la, mantê-la viva: a opinião pode considerar-se um «Quarto Poder» do Estado - o inspirador e moderador. (...) Uma democracia precisa de forças políticas, de homens de governo, mas não menos de organismos capazes de elaborar ideias, inspirações, métodos e técnicas, planos de reformas, etc. que sem serem de governo no sentido estrito, exerçam uma acção de presença, de orientação crítica, e esse é, creio eu o papel dos «intelectuais» - professores, cientistas, técnicos, filósofos, economistas, etc. (assim foi concebido o papel original da Seara, suponho eu).*⁴⁷⁹

Dans ce retour à ses amours politiques de jeunesse, il faut souligner l'importance de la figure de Raúl Proença. Dans quatre articles publiés en 1979 dans le *Diário Popular*, Miguéis fait l'éloge de ce personnage qu'il considère comme son « idole et maître »⁴⁸⁰ et qui incarne parfaitement, selon lui, l'esprit et l'engagement *seareiros*, intransigeant dans les principes éthiques, perfectionniste et prêt au sacrifice pour réformer les mentalités⁴⁸¹, et dont la préoccupation suprême était la Culture⁴⁸². Il est intéressant et significatif, à ce sujet, de lire les quelques phrases suivantes, destinées par Miguéis au directeur du journal *Linha Geral*, de Leiria, en 1933, tirées d'une lettre où l'écrivain se plaint et critique l'attitude de ce dernier :

⁴⁷⁹ Lettre à David Ferreira, 30 décembre 1968. Extraits tirés de José Rodrigues Miguéis. "Excertos de cartas inéditas para David Ferreira". *Jornal de Letras*, 26/12/2001, et également en partie cités par Teresa Martins Marques. "Cronologia". *José Rodrigues Miguéis: Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento: 1901-1980*. Lisboa: Câmara municipal de Lisboa. 2001. p. 194.

⁴⁸⁰ José Rodrigues Miguéis. *Uma flor na campa de Raul Proença*. Lisbonne: Biblioteca Nacional. 1985. p. 12.

⁴⁸¹ Ibid. p. 17.

⁴⁸² Ibid. p. 22.

*Há uma coisa pior do que a confusão das ideias e do que a própria ausência de ideais: é o exprimí-las de maneira a impedir os outros de pensar, ou de modo a lançar-lhes os espíritos num turbilhão de perigosas confusões. Se as doutrinas democráticas ainda têm um papel a desempenhar em Portugal, esse é o de educar o espírito na clareza e na rectidão, na sinceridade e na lealdade. Tal foi, ou quis ser, o papel da Seara Nova, tão mal compreendida pelos democratas no seu apostolado do Espírito. Que as ideias sejam como espadas nuas, tal era o sonho do Proença, tal é a lição que, por mim, julgo dever aproveitar da Seara. Que importam as divergências, se a nossa razão, como uma chama direita e clara, nos ilumina os passos? O papel da Razão é servir – servir a infinita variedade das tendências, das ideias, dos sentimentos, purificá-los e ordená-los. A razão, a dialéctica interior, devem ser o nosso método. (...) esta linguagem – ou antes, esta forma de esconder o pensamento e de camuflar as verdades é um verdadeiro delito de consciência!*⁴⁸³

Ayant depuis peu quitté *Seara Nova*, en pleine effevescence communiste, Miguéis se base sur les principes *seareiros*, et particulièrement sur la figure de R.Proença, pour critiquer le comportement du directeur de journal, en l'occurrence son manque de courage et de clarté quant à l'affichage de ses convictions... communistes :

(...) numa linguagem de insuportável reformismo... (...) Que tenho com a tua vida? A tua vida pública interessa-me como cidadão; e depois na qualidade de teu amigo e na de colaborador dum jornal em que muitos puseram de comêço alguma esperança. (...) É curioso que eu, renegado e expulso da Seara, acusado pelo Sérgio de cultivar obscuridades, venha reclamar agora clareza nas ideias e rectidão nos princípios! Mas os meus erros são outros – e eu não excomungo ninguém. Digo o que penso, e para mais em carta privada também não tento converter ninguém, nem dou conselhos... Gosto que as pessoas sejam o que são: espontâneas. Mas o que se vê é que a obra da Seara passou pela vida portuguesa como um arado por cima da rocha nua. A disciplina das ideias e a pureza das intenções ficam letra morta sem uma organização que as estructure, em política. Claro, se queremos alguma coisa mais do que mirar-nos no espelho lisonjeiro da nossa literatura... (...) A verdade é que, desde o próprio título, a Linha Geral se apoia numa confusão de ideias. Esse nome (para não ser uma especulação oportunista de um estado mental ocorrente) deveria acorrentar o teu jornal a uma política bem definida, - a que lhe inspirou precisamente a designação, num momento em

⁴⁸³ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Freitas e Silva - 24/04/1933]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*. p. 1-2.

*que um grande plano de construção revolucionária dum mundo novo se impunha severamente ao mundo capitalista. Vã esperança! (...) Tu queres fazer política nova em Leiria sem beliscar os páchás, corruptos da política velha! Meter o branco e o preto no mesmo godé!...*⁴⁸⁴

Miguéis clôturera d'ailleurs cette lettre-critique par un hommage appuyé au maître : *Raúl Proença... a alma mais forte, viril e pura do jornalismo republicano, ao pé da qual as nossas verboridades de teorizantes não passam dum corrimento linfático*⁴⁸⁵.

Selon A. M. Alves, plutôt qu'une idéologie marxiste, il s'agit en fait chez Miguéis d'une « fascination pour la révolution radicale » et d'un « sentiment révolutionnaire vaguement libertaire »⁴⁸⁶. Or, s'il semble aujourd'hui évident que l'historienne se trompe quant au non-marxisme de Miguéis, il nous apparaît par contre possible et pertinent, et pas contradictoire avec le fait d'avoir été marxiste et communiste⁴⁸⁷, de qualifier Miguéis de « libertaire ». Même s'il avait de la sympathie pour eux⁴⁸⁸, Miguéis n'était pas un anarchiste au sens politique du terme :

*De duas uma: ou se é acrata (ou anarquista), e repudia-se, ignora-se ou combate-se o Estado em todas as suas estruturas ou encarnações teóricas, ou se aceita uma qualquer forma de Estado, inclusive a sindicalista - e neste caso já não se é anarquista. (ADDA, 174)*⁴⁸⁹

Conheci muitos anarco-sindicalistas e respeitei-os sem estar de acordo com eles; tive sempre horror ao primitivismo e ao « obreirismo » que os caracterizava, num país de baixa cultura e

⁴⁸⁴ Ibid. p. 4-5.

⁴⁸⁵ Ibid. p. 5.

⁴⁸⁶ Alves. "Miguéis Seareiro". p. 215.

⁴⁸⁷ Rappelons que le Parti communiste portugais a été créé en 1921, composé en grande partie, à l'époque, d'ex-militants révolutionnaires dont beaucoup d'anarcho-sindicalistes.

⁴⁸⁸ Voir le récit « Galbo, o Terrorista » (in *Pass(ç)os Confusos*), où le personnage principal est un anarchiste vu à travers le regard bienveillant du narrateur ; voir également *Idealista no Mundo Real* où le syndicaliste anarchiste Vesgo, personnage secondaire, est évalué positivement ; et, surtout, nous y reviendrons, voir le personnage de Amândio, l'oncle maternel de Gabriel dans *A Escola do Paraíso*.

⁴⁸⁹ Texte daté du 20 novembre 1978.

*pouca indústria (...). As tendências destrutivas, de acção directa, etc., tiveram sempre eco no povo trabalhador: que outro caminho lhes restava?*⁴⁹⁰

Cependant, il se réclamera à la fin de sa vie d'un anarchisme éthique :

*Proclamei-me hoje livre. Eu, que tenho sobre a Liberdade uma doutrina tão complicada! « Je lis ton nom », é fácil dizer: mas agarrá-la é outra história. Livre, é claro, dentro dos limiares ou parênteses de que aqui já falei (na Programação do Caos). Nem « para além do Bem e do Mal », como diria o louco de génio, mal compreendido. Anarco-ético, em suma. Eu! Ou seja, com certa moralidade. (...) Talvez as perspectivas da idade avançada me ajudem a pensar assim: Só temos os deveres e as paixões a que aceitamos sujeitarnos! (ADDA, 183-184)*⁴⁹¹

Là encore, Miguéis fait un hommage posthume à ses maîtres *seareiros*, et surtout à R. Proença, qui, selon J. Baptista, était un « humaniste socialiste d'inspiration libertaire »⁴⁹², et qui, selon A. Reis, s'assumait « comme anarchiste exclusivement au sens éthique en tant que défenseur du primat de l'individu sur le tout »⁴⁹³. Cette dimension libertaire se retrouve également chez un autre *seareiro* des premières heures, Raul Brandão, que Miguéis admire beaucoup (*Quando o conheci pessoalmente (...) o meu fervor tornou-se adoração*⁴⁹⁴) et à qui il a également consacré un article-hommage⁴⁹⁵ : selon Álvaro Salema, R. Brandão fait en effet preuve dans ses œuvres d'un « sens constant de la piété en modulation anarchiste dans l'observation de la misère et des misérables »⁴⁹⁶. Il n'est donc pas très surprenant de voir Miguéis écrire, dans une lettre envoyée en 1975, en pleine Révolution des Œillets, la phrase

⁴⁹⁰ Miguéis. "[Lettre à Rogério Fernandes - 22/12/1964]". Cf Annexe 7, où cette lettre est reproduite.

⁴⁹¹ Texte daté du 14 avril 1979.

⁴⁹² Jacinto Baptista. *Jaime Cortesão, Raul Proença: Idealistas no mundo real*. Lisboa: Biblioteca Nacional. 1990. p. 59.

⁴⁹³ Raul Proença. *Raul Proença: Antologia - I*. Edité par António Reis. Lisboa: Ministério da Cultura. 1985. p. 297.

⁴⁹⁴ Miguéis. "Nota do Autor (à segunda edição)". p. 156.

⁴⁹⁵ José Rodrigues Miguéis. "Lembranças de Raul Brandão". *Gazeta Musical*, mai-juin 1961, n° 122-123. Eduardo Lourenço considère d'ailleurs Raul Brandão comme « l'unique et véritable maître » de Miguéis (Lourenço. "Miguéis: o outro e os outros". p. 229).

⁴⁹⁶ Salema. *Antologia do Conto Português Contemporâneo*. p. 19.

suivante : *Uma das poucas esperanças: o reaparecimento de A Batalha, dos anarco-sindicalistas, que poderiam ser (tendo ainda força) o contra-peso do actual monopólio*⁴⁹⁷. Les anarchistes comme contre-poids souhaitable au « monopole » d'inspiration marxiste, tel était l'état d'esprit de l'écrivain à la fin de sa vie.

En tant que « projet éthique qui engage directement, dans sa moindre pratique, un jugement sur la valeur des relations et des situations »⁴⁹⁸, écrit Daniel Colson, qui évalue sans cesse « la qualité émancipatrice ou oppressive des actes, des points de vue et des prises de position »⁴⁹⁹, cette tendance anarchisante déjà présente dans les principes et pratiques *seareiros* affirme encore et toujours les préoccupations éthiques et l'indépendance critique de l'écrivain. Cette double nécessité éthique et libertaire, nous allons la retrouver dans les deux modes d'écriture migueisiens que sont le mode militant et le mode écrivain et, en particulier, dans les deux types d'ironie correspondants que sont l'ironie classique et l'ironie romantique ou moderne.

⁴⁹⁷ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 24-26/02/1975. Voir aussi José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista - 02/01/1975]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

⁴⁹⁸ Daniel Colson. *Petit lexique philosophique de l'anarchisme. De Proudhon à Deleuze*. Paris: Le Livre de Poche. 2001. p. 108.

⁴⁹⁹ *Ibid.* p. 112.

3. HOMME ET/OU ECRIVAIN : IRONIES MIGUEISIENNES

*O escritor em mim parecia ter morrido às
mãos do sectário!*
José Rodrigues Miguéis⁵⁰⁰

D.C. Muecke⁵⁰¹ a souligné la distinction opérée par Morier au sein de l'ironie entre attitude d'opposition et attitude de conciliation. Cela nous semble une entrée intéressante pour aborder globalement l'œuvre fictionnelle migueisienne à travers l'ironie, en particulier la cohabitation en son sein des deux types d'ironie que sont l'ironie classique, ironie d'opposition, de combat, et l'ironie romantique ou moderne, ironie de « conciliation » qui pose question plus qu'elle ne cherche à combattre. Cette dichotomie opposition/conciliation peut en effet être reliée à une autre, relation/opposition/tension, qui a imprégné la vie et l'œuvre migueisienne : homme et/ou écrivain ? Cette question préoccupe en effet Miguéis tout au long de sa vie. En témoignent les nombreuses références présentes dans ses écrits, de la fiction à la correspondance en passant par les articles, essais et autres chroniques, références parfois contradictoires dans la réponse apportée à la question.

Une question qui pose par la même occasion celle de la relation de l'individu au collectif et, plus particulièrement, celle du rôle de la littérature et de la fonction de l'écrivain au sein de la société. Une question qui trouve donc ses réponses dans la conception, qui variera au fil du temps, qu'a Miguéis du rôle de la littérature et qui débouche, selon les réponses et donc l'état d'esprit et les intentions idéologiques de l'écrivain, sur des récits aux

⁵⁰⁰ Matos. "Entrevista com José Rodrigues Miguéis". p. 254.

⁵⁰¹ Muecke. "Analyses de l'ironie". p. 486.

caractéristiques variables, mais avec des constants thématiques et/ou narratives propres à chacune des réponses apportées. Nous distinguerons donc deux modes principaux d'écriture dans la production fictionnelle migueisienne, deux modes qui correspondent à la prépondérance de l'une des deux options du binôme militant/écrivain : un « mode militant », d'opposition franche à un ordre social injuste, où la littérature de fiction est conçue comme un outil de transformation sociale à la disposition du militant politique, où les récits se veulent réalistes, voire néo-réalistes, où l'intention pédagogique est au cœur du projet littéraire, ce qui se traduit régulièrement par des récits exemplaires, et où l'ironie classique et satirique est l'un des instruments privilégiés – mode d'écriture opérant dans les récits publiés durant la phase militante de l'écrivain mais aussi dans une grande partie de ceux publiés ultérieurement en volume ; et un « mode écrivain », où l'homme-Miguéis, exilé à la fois de son pays natal et de son activisme politique, se réfugie dans l'écriture et raconte/questionne la complexité du monde et de la réalité, en particulier à travers la mise en fiction de son vécu et, du coup, questionne l'acte même d'écrire, faisant preuve d'une ironie littéraire plus moderne – mode d'écriture principalement détectable dans les récits publiés en volume après la fin des années 50.

a) **Évolution littéraire : de la phase au mode**

*De certo modo, não consigo cindir o
homem do escritor.
José Rodrigues Miguéis⁵⁰²*

⁵⁰² Matos. "Entrevista com José Rodrigues Miguéis". p. 251.

La diversité de la réception critique de l'ironie migueisienne s'explique à la fois par la diversité des œuvres particulières auxquelles ces critiques faisaient référence, par la diversité de l'ironie migueisienne, par le flou terminologique inhérent à au mot et au concept d'ironie, et par la réception variée de ces effets d'ironie par les critiques. Il nous semble cependant qu'une des principales raisons de la caractérisation parfois contradictoire de l'ironie et de l'œuvre migueisiennes tiennent en partie au fait que ces différentes études critiques ne prennent pas suffisamment en compte l'évolution de l'écriture migueisienne, et donc de l'usage de l'ironie, évolutions elle-mêmes dues à l'évolution idéologique de l'écrivain étudiée précédemment. Cette difficulté à percevoir ces évolutions tient par ailleurs au mode de publication particulier à Miguéis, mode de publication dont la prise en compte est également d'une importance primordiale dans la compréhension de l'œuvre dans sa globalité. Mais il convient tout d'abord de rappeler le contexte historique particulier dans lequel Miguéis a grandi et vécu avant de s'exiler en 1935, celui d'une 1^{ère} République fragile et agitée qui débouchera sur une longue dictature de presque un demi-siècle. Ce contexte sera déterminant dans les choix opérés par l'écrivain. Ce dernier affirme ainsi en 1942 : *Num mundo menos problemático do que o nosso, eu teria sido escritor - com estas ou aquelas inclinações políticas - mas escritor. Só acessoriamente político*⁵⁰³. Le fait est que le monde dans lequel a vécu Miguéis était « problématique ». D'où une constante interrogation quant à l'attitude à adopter face à la situation : *Penso no homem que sempre fui, indeciso, hesitante entre entregar-me por completo à acção (que nunca reneguei) ou à literatura, à pedagogia, etc. Mas foi a minha indecisão que fez a minha força, foi ela que me impeliu a fazer o pouco que*

⁵⁰³ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jaime Cortesão - 19/12/1942]". *Espólio de Jaime Cortesão [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

*até hoje consegui realizar!*⁵⁰⁴ Par conséquent, plutôt que le binôme homme/écrivain, c'est plutôt le binôme homme politique/écrivain ou militant/écrivain qui est en jeu : *De facto, eu, « seareiro um dia irradiado da Seara Nova por esquerdismo, por muitos anos coloquei o homem, os homens, acima da minha literatura*⁵⁰⁵. Cette tension entre l'activisme politique et la création littéraire est constante tout au long de sa vie et de ses écrits. La littérature apparaît ainsi soit comme sa mission première (*Hoje estou isolado, impedido de me deslocar livremente, e sofrendo não só dores físicas, mas sofrendo de me ver impedido, na minha própria terra e no meio do nosso pequeno tumulto, de exercer a missão que sempre julguei fôsse a minha – escrever!*⁵⁰⁶), soit comme un choix par défaut :

*Não podendo dar expressão à minha paixão política, resigno-me a ser o escritor obscuro que Você sabe.*⁵⁰⁷

*Nasci para político (e polemista), e ser escritor (ficcionalista) é uma segunda-escolha, ou um pis-aller. A política fascina-me. (...) mas nenhum jornal poderia publicar as minhas Teses ou conclusões! Sou um exilado total, ou excluído perpétuo. Saudades do Globo, d'O Diabo, da velha Seara! e até da Linha Geral (Leiria)...*⁵⁰⁸

Ou bien elle apparaît comme l'un des deux piliers co-fondateurs de l'identité de l'homme-Miguéis : *Pense que eu, fundamentalmente animal político (embora só de ideias) procuro talvez nas letras o que a Política me recusa: e encontro-o. (...) (Mas não se trata duma*

⁵⁰⁴ Lettre à David Ferreira, 23 mars 1973. Extrait tiré de Teresa Martins Marques. "Excertos de Cartas Inéditas de José Rodrigues Miguéis para David Ferreira". *Jornal de Letras*, 26/12/2001.

⁵⁰⁵ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre au destinataire inconnu - juin 1959]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

⁵⁰⁶ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro - 22/09/1946]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

⁵⁰⁷ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Manuel Rodrigues Lapa - 23/07/1972]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

⁵⁰⁸ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista - 08/08/1973]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*

*derivação, ou sublimação: eu sou escritor, e ao sê-lo contradigo até por vezes o político represso.)*⁵⁰⁹

Ces différentes postures adoptées face à la question *homme et/ou écrivain ?* sont liées à l'évolution idéologique de Miguéis. Comme à propos de cette dernière, nous allons par conséquent distinguer des phases ou périodes dans la production littéraire migueisienne, périodes à considérer comme des outils d'analyse discutables, car comme toutes les « phases » elles ne sont pas étanches et on ne peut vraiment déterminer précisément les dates-frontières, mais que nous jugeons utiles à la compréhension de l'œuvre fictionnelle migueisienne. Nous distinguerons donc trois périodes littéraires chez l'écrivain-Miguéis, trois phases aux caractéristiques propres : la phase de jeunesse, la phase militante, et la phase de l'écrivain.

Jusqu'en 1929, on peut parler de phase de jeunesse, aux influences éclectiques, où l'homme-Miguéis (le militant et l'écrivain) est en formation et hésite entre l'activisme politique et l'écriture. Gerald Moser, à propos des trois premiers récits brefs publiés par Miguéis (« Milagre de Joane » en 1923⁵¹⁰, « Noite Infinita » en 1925⁵¹¹ et « A Sombra » en 1927⁵¹²) parle d'histoires déjà inspirées par la solidarité envers les gens ordinaires mais où l'écrivain pouvait devenir dangereusement sentimental⁵¹³. A propos de « Milagre de Joane », António Sérgio évoque, en 1923, « un conte ingénu de Miguéis »⁵¹⁴, et l'écrivain lui-même le

⁵⁰⁹ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro - 03/03/1959]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

⁵¹⁰ José Rodrigues Miguéis. "Milagre de Joane". *Seara Nova*, août-septembre 1923, n° 26.

⁵¹¹ José Rodrigues Miguéis. "Noite Infinita (1)". *Seara Nova*, 15/09/1925, n° 53.

⁵¹² José Rodrigues Miguéis. "A Sombra". *Seara Nova*, 22/12/1927, n° 112.

⁵¹³ Moser. "The Campaign of *Seara Nova* and Its Impact on Portuguese Literature, 1921-1961". p. 38.

⁵¹⁴ José Carlos Gonzalez, ed., *António Sérgio : Correspondência para Raúl Proença*. Lisboa: Publicações Dom Quixote / Biblioteca Nacional, 1987. p. 169.

qualifie de « *conto de feição mística* »⁵¹⁵. Puis, la « tendance nocturne et piétiste » de ses premières fictions est progressivement concurrencée par une « veine satirique et politique »⁵¹⁶ : c'est la phase militante de l'écrivain. On l'a vu précédemment, pendant de longues années que l'on peut situer entre 1929 et 1946, la militance politique et anti-fasciste a occupé une place importante dans la vie de Miguéis, parfois aux dépens de sa vocation littéraire :

*Entrei nos E.U., em 1935, dominado pela ideia de que os deveres cívicos do homem, do cidadão, se sobrepunham às responsabilidades do escritor... Quis identificar-me com as necessidades do nosso povo. Era um ponto de vista moral como outro qualquer! Paralelamente, fui sempre partidário da unidade de pensamento e da acção. Não concebo a palavra senão como traço de união entre o pensamento e o acto. Pensar é agir, e agir é completar o pensamento. A liberdade pareceu-me sempre condição prévia, essencial, da arte. A literatura é a melhor e a mais perdurável das armas; mas para que ela floresça, parecia-me necessária certa medida de liberdade para todos... Foi a essa liberdade que eu sacrifiquei o meu papel de escritor.*⁵¹⁷

Et c'est son exil vers les Etats-Unis qui, de manière décisive, a fait basculer Miguéis dans le militantisme : « Em 1935 vim para os EUA, e foi então que as hesitações se desvaneceram. Não podendo actuar como escritor em meio estranho e hostil, lancei-me na acção. »⁵¹⁸ Ces moments littéraires où le militant politique prédomine chez l'écrivain et le soumet à des objectifs pédagogiques et/ou idéologiques, c'est ce que nous appelons le mode militant d'écriture chez Miguéis, un mode d'écriture où la littérature est conçue comme une arme au service de l'engagement social et politique : *Em tempos acreditei que o dever do escritor era o de consagrar-se aos seus deveres « sociais » antes de produzir. Esta atitude resultava num*

⁵¹⁵ Cf "Nota do Autor (à segunda edição)" in *Páscoa Feliz*. p. 154.

⁵¹⁶ Idem, p. 155.

⁵¹⁷ Anon. "O Dr. Rodrigues Miguéis Concede-nos uma Entrevista". *Diário de Notícias [New Bedford]*, 21/10/1949. p. 4.

⁵¹⁸ Miguéis. "[Lettre à Mário Dionísio - 1947]". p. 5.

*sectarismo ao serviço da teoria da « literatura como arma ». O escritor sentia-se obrigado a assumir um papel na luta de classes.*⁵¹⁹

Mais cette phase militante de la vie de Miguéis, et le mode d'écriture qui lui est associé, va prendre fin. L'intense activité politique menée par l'écrivain se heurte à un obstacle rédibitoire : son corps. Cela commence par une crise de nerfs : *Em 1937, com 35 anos, sofri o meu [breakdown], que durou 4 a 5 anos: sem parar de trabalhar, que o pão era escasso!, sem férias nem curas. O Luminal era a panaceia de então, e tomei tones dele*⁵²⁰. Durant ces années de traitement, continuant à militer et à travailler, Miguéis reprend petit à petit son activité d'écrivain de fiction, écrit et/ou révise beaucoup d'histoires, et ré-apprend à vivre dans la souffrance :

*Para onde, e para quem escrever? A minha acção queimara-me; não podia voltar a Portugal (...). O meu sofrimento moral, a psico-nevrose, resultava essencialmente de me ver privado da minha obra própria, do meu ambiente, do meu futuro. A guerra veio agravar tudo isto. O tratamento consistiu, essencialmente, em ensinar-me a resignação realista às condições da minha vida*⁵²¹

Puis, en 1944, après deux ans de travail à l'édition du *Reader's Digest*, période durant laquelle il ne publiera pas beaucoup d'articles ni de fictions dans les périodiques, il fait un séjour d'un mois à l'hôpital Beth Israel pour une péritonite aigüe. Le temps de récupérer, il se lance de nouveau intensément dans le militantisme, en particulier au sein du Portuguese American Committee for Democracy. Cela ne dure qu'un peu plus d'un an. En novembre 1945, on lui diagnostique une infection cérébrale potentiellement mortelle. Cette fois-ci, son séjour

⁵¹⁹ Matos. "Entrevista com José Rodrigues Miguéis". p. 257.

⁵²⁰ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista - 29/03/1978]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

⁵²¹ Miguéis. "[Lettre à Mário Dionísio - 1947]". p. 6.

à l'hôpital (Bellevue) sera plus long, et les séquelles bien plus importantes⁵²², séquelles à la fois physiques et psychologiques. Miguéis semble en effet avoir décidé de se consacrer pleinement à l'écriture en 1946, après cette expérience douloureuse et la convalescence qu'il part effectuer au Portugal :

Quando em 1935 saí de Portugal para os EUA, com passaporte de turista (« Daqui a três ou seis meses estou de volta! », prometi eu a minha chorosa mãe; e desci a escada a correr), tencionava unicamente mergulhar de vez no anonimato e na obscuridade a que sempre aspirei e ainda hoje aspiro. Um ano mais tarde a guerra de Espanha veio arrebatá-me a essa decisão, para me lançar de novo, cegamente, no turbilhão político, de que só onze anos mais tarde eu sairia, meio estropiado, para regressar (supunha eu: definitivamente) ao meu mundo e à missão de escrever. Assim se vive - de abismo em abismo. (ADDA, p. 97)⁵²³

Ceci ne veut pas dire qu'il n'est plus sensible aux injustices et à la misère du monde, ni qu'il ne publiera pas d'œuvres critiques, engagées et/ou politiques par la suite, on le verra, mais que le primat est donné à l'écrivain et non à l'activiste militant, à l'œuvre et non à l'action politique. Dans un manuscrit daté de 1945 il écrit ainsi :

O problema que se põe ao escritor de ficção não é este: 'Que coisas, que problemas - que tese irei demonstrar?' Mas estoutro: 'Como darei forma, expressão, ao que sinto e penso?' (...) As ideias e sentimentos são um património comum. A sua 'expressão' é já outra coisa - um temperamento. Só dois tipos de homens se podem exprimir utilmente por escrito: o escritor dialéctico, pedagógico, o pensador, dotado de qualidades temperamentais que fazem dele (que lhe dão a paciência de ser) um laborioso organizador de pensamentos, ideias ou imagens organizadas e coordenadas no papel. O outro, é o escritor de ficção: e a este não cumpre expor as ideias como tais, as teses, os problemas, as ideologias - (...) mas antes 'recriar' a vida, fazer vida-síntese por escrito, de tal modo que os problemas surjam, vivam autónomos, nos actos e pensamentos dos personagens, e possivelmente as suas soluções. Este é o 'artista'.

⁵²² Cette expérience est décrite dans le récit autobiographique *Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara*, que nous étudierons dans notre troisième partie (cf *infra* III.B.2 p. 402).

⁵²³ Texte daté du 11 janvier 1977.

(...) a ficção é boa ou má, como uma igreja, um teatro, uma escultura, um quadro, um fresco, não pelo que a inspira, mas pela maneira como se realizou.⁵²⁴

Dans un autre essai dactylographié de 1946 (de dix-neuf pages) retrouvé dans ses archives, inédit à ce jour, « Literatura de Intenções – ou ‘Café sem Caféina ?’ », on peut encore lire :

*A questão já não é de saber se a literatura é, pode, ou deve ser uma arma, mas antes de inquirir se a manejamos para servir os homens, integrá-los e libertá-los, ou se para confundí-los e obscurecê-los; em procurar saber que espécie de arma, e a que fins dirigida, e a serviço de que causa.*⁵²⁵

(...) divertindo-o [o leitor], fazendo-o rir e chorar (como fazia Shakespeare, esse mestre da carpintaria teatral), retratando-lhe e recriando o mundo de que é parte, mas sem lhe dar a perceber imediatamente que está aprendendo. A literatura que não for boa como arte, não serve bem os propósitos imediatos, ou estéticos, nem os mediatos, éticos, sociais ou outros.⁵²⁶

En clair : pour une meilleure efficacité militante, l'écrivain doit avant tout être un (bon) écrivain : « A questão não é que a literatura de ficção não deva ser panfleto: mas sim que a má ficção faz maus panfletos. »⁵²⁷. Cette priorité donnée à l'écriture, à l'œuvre, reste ainsi encore sujette à un pragmatisme politique, et ce pendant un certain nombre d'années, comme le montre cette auto-présentation de Miguéis datant de 1959 :

Espontâneo e torrencial, sou terrivelmente laborioso a recompor. As minhas normas são : veracidade, sinceridade e trabalho duro. Características : ironia enternecida, realismo polémico coado pela emoção e a análise. Racionalista, creio nas virtudes da análise

⁵²⁴ José Rodrigues Miguéis, manuscrit daté du 12 septembre 1945, cité par Almeida. "Escrevente de primeira classe". Cette position, comme nous l'avons déjà souligné dans le chapitre précédent, se révélera minoritaire dans le milieu culturel marxiste portugais et le courant littéraire associé du néo-réalisme. C'est d'ailleurs sur des bases proches de celles défendues ici par Miguéis, que Mário Dionísio, entre autres, quittera le P.C.P. dans les années 50.

⁵²⁵ Miguéis. "Literatura de intenções - ou café sem caféina?" p. 7. Cf Annexe 11, où est reproduit le sommaire de cet essai.

⁵²⁶ Ibid. p. 18.

⁵²⁷ José Rodrigues Miguéis. *Aforismos & Desaforismos de Aparício*. Edité par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1996. p. 65. Texte daté du 15 mars 1976.

*psicológica como projector que sonda as zonas obscuras do espírito humano, elevando-as à luz da consciência. Creio, portanto, na função consciencializadora da Arte, mas sem fazer desta um corpo de doutrina, de leis ou dogmas. A Arte deve atingir a razão, mas através dos afectos, da emotividade, deixando ao ensaio, ao panfleto, a função de mobilizar os afectos através da razão.*⁵²⁸

Cependant, ce pragmatisme politique de l'œuvre d'art est désormais subordonné à la liberté de l'écrivain. Celle-ci, toujours revendiquée jusque là, va devenir la principale boussole orientant le cap littéraire de Miguéis :

*É preciso, é imperativo deixar ao artista uma ampla zona de liberdade pessoal, de pesquisa, experimentação, sinceridade emocional (...). Se a consciência nos inclina a dar preferência ao militante, ao engajado, que isso o não impeça de cantar, comover-se ou chorar, de duvidar até, se tal for o seu estado de espírito. O que nós queremos é libertar e servir o homem: a revolução não é um fim, é um meio.*⁵²⁹

Miguéis-écrivain renaît littéralement de ses cendres, cendres causées par l'incendie dévorant de la passion militante :

*Já antes tinha escrito: « O homem em nós mata o escritor. » – Ao que acrescentei: « Diante das lágrimas que escorrem pela face interior do mundo, cai-nos das mãos a pena! » (...) Mas, um dia, como que renasceu das cinzas, acreditando que a função do escritor é a de realizar-se fazendo obras e que a essência da sua vocação é exprimir-se – exprimindo o drama dos outros.*⁵³⁰

Progressivement, l'importance donnée à l'écriture croît, aux dépens des objectifs politiques et ou pédagogiques du militant : *Era a maneira de continuar a actuar no mundo das ideias. Mas já então convencido de que não podemos reformar os homens pela literatura. Ainda hoje não sei como ela actua nem o que ela representa no caminho do futuro: muito menos « arma » do*

⁵²⁸ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Bernardo Crippa - 20/01/1959]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*. Cf Annexe 4, où cette lettre est reproduite.

⁵²⁹ Miguéis. "Literatura de intenções - ou café sem caféina?" p. 13-14.

⁵³⁰ Matos. "Entrevista com José Rodrigues Miguéis". p. 254.

*que eu supunha!*⁵³¹ En 1959, dans une lettre à Adolfo Casais Monteiro, à propos de son recueil de contes et nouvelles *Léah e Outras Histórias*, Miguéis évoque ses tentatives de lutte contre ses tendances littéraires militantes : *No entanto, alguma coisa deve existir de constante: talvez a sensibilidade polémica, subjacente. Dizem-me que sou cruel com certas figuras - não o sou tanto quanto mo pede meu feitio polémico ou pedagógico, que reprimo.*⁵³²

Il apparaît donc qu'après 1946, un changement s'est opéré dans l'état d'esprit et dans l'attitude de Miguéis, que ce soit dans sa conception du rôle de l'écrivain, mais aussi, plus globalement, dans sa vision du monde. À l'arrêt de l'activisme militant correspondant, nous l'avons vu précédemment, l'éloignement du Parti communiste et le retour progressif aux principes *seareiros* de ses années de jeunesse :

*Também eu me deixei arrastar por um pragmatismo que hoje condeno, embora ainda guarde à evidência uma inspiração social e humanitária. (...) Desde há muito ultrapassei a concepção da literatura como arma de qualquer forma de regime, e a ele escravizada. Sou pela liberdade e adverso a todas as formas de absolutismo estatista.*⁵³³

C'est cette période de la vie de Miguéis, dont on situera le début en 1946, que nous appelons la phase de l'écrivain, où sa production littéraire reflète à la fois l'affirmation de la liberté de l'écrivain et l'évolution de sa vision du monde. Et à ces moments littéraires où l'écrivain n'est plus dominé par le militant, nous associerons un mode d'écriture particulier, le mode écrivain, qui se traduit souvent par des œuvres fictionnelles à l'ironie romantique ou moderne, c'est-à-dire où l'écrivain fait preuve d'une attitude critique de mise à distance de la réalité et/ou du sujet et/ou de la représentation littéraire, à travers soit d'une thématisation de ce

⁵³¹ Ibid. p. 255-57.

⁵³² Miguéis. "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro - 03/03/1959]".

⁵³³ Matos. "Entrevista com José Rodrigues Miguéis". p. 257.

questionnement du réel et/ou de l'identité et/ou de l'écriture, soit de procédés mettant en scène narrativement cette mise à distance critique.

Le moment où Miguéis décide de se consacrer entièrement à la littérature, en 1946, ne coïncide pas avec la disparition de ce que l'on a appelé le mode militant d'écriture. En 1949, partant pour le Brésil, où il ne séjournera que quelques mois, Miguéis affirme :

*Tenho esperanças de intensificar no Brasil a minha actividade literária. (...) Nunca deixei de escrever! No meio de trabalhos, campanhas e dificuldades, escrevi sempre. E nem por voltar à literatura me afastarei um ápice das minhas directrizes de homem e cidadão. Sinto que, como escritor, as servirei melhor. Só lastimo não ter dado à Colónia o que julgo melhor de mim... Tenho projectos e materiais acumulados que dariam, para encher uma vida.*⁵³⁴

Or, ces écrits accumulés datent pour la majorité de ses années d'activisme politique. Il y a donc un grand problème à résoudre pour l'écrivain : *Vivo numa encruzilhada, repudiando o « realismo » dos livros inacabados – dois ou três romances velhos, convencionais, mas sinceros!*⁵³⁵. Le « réalisme » maintenant rejeté est en effet caractéristique d'un mode d'écriture militant correspondant à une période de sa vie désormais révolue : (...) *é nos meus livros inéditos que se encontra o grosso dos meus escritos « políticos »*⁵³⁶; mais les récits sont là et Miguéis va les (re)publier en volume. Nous retrouvons donc dans ces récits plus ou moins réécrits, et particulièrement dans les romans, le mode militant d'écriture, on l'a vu précédemment, mais aussi un mode d'écriture n'obéissant plus à l'impératif de transformation sociale : *O trabalho independente e a escritura salvaram-me, com a ajuda da peritonite (1943) e da infecção cerebral – ângulo ponto-cerebeloso! Nada menos – em 1945. Tornei-me escritor! Pouco a pouco desisti de salvar o mundo et son père. Ele se salvará por si, ou se*

⁵³⁴ Anon. "O Dr. Rodrigues Miguéis Concede-nos uma Entrevista". p. 4.

⁵³⁵ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro]". *Espólio de Adolfo Casais Monteiro [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 16/12/1969.

⁵³⁶ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à John Austin Kerr Jr. - 21/08/1969]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

*perderá*⁵³⁷. Désormais, ce ne sont plus les certitudes du militant mais les doutes, les questions et le drame de l'homme-Miguéis qui sont privilégiés. Il s'agit de concilier la tension permanente au sein de l'homme-Miguéis entre le militant qu'il fut et l'écrivain qu'il est :

*O meu polemismo (ou pessimismo) chega a dificultar-me trabalhar nos livros e receio por vezes não poder continuar com estes « cacos » de espelho. (...) O « político » em mim continua a matar ou a oprimir o escritor, e a fazer sofrer o homem. Esforço-me por encontrar um meio-termo.*⁵³⁸

*A minha difícil posição é a do homem que, recusando-se a renegar (a ideologia, as doutrinas, a actuação pedagógica, etc.) diante do trágico desmentido dos factos, procura sobreviver ou sobrenadar como escritor.*⁵³⁹

La date de conception/écriture des œuvres est donc primordiale pour comprendre la complexité de la position de l'écrivain en relation à ses œuvres et à l'usage de l'ironie. Nombre de récits brefs migueisiens sont en effet publiés dans des périodiques avant d'être intégrés, parfois des dizaines d'années plus tard, à un recueil⁵⁴⁰. De même pour certains chapitres intégrés ensuite au roman correspondant. Ainsi, la majeure partie de la fiction publiée par Miguéis en volume (c'est-à-dire après 1958, soit à plus de 57 ans) est le résultat final de textes manuscrits commencés parfois dans les années 20. Mais, qu'ils aient été publiés ou pas dans des périodiques auparavant, le fait est que Miguéis retravaille et réécrit continuellement ses textes. L'étude de l'étendue et de la nature de la réécriture lors de l'édition en volume serait par conséquent intéressante à mener pour préciser et nuancer nos analyses et nos correspondances bio-bibliographiques, mais nous n'en avons malheureusement pas les moyens dans le cadre de ce travail. Cela dit, nous partons de

⁵³⁷ Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista - 29/03/1978]".

⁵³⁸ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à António Ruella Ramos - 30/11/1968]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

⁵³⁹ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Rogério Fernandes]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 29/03/1973.

⁵⁴⁰ Pour une analyse plus détaillée de ce mode de publication particulier : cf *infra* III.A.1.c) p. 352.

l'hypothèse que ces réécritures et autres révisions avant publication en volume n'ont que peu affecté la tonalité générale des œuvres initiales. Mais s'il s'avère un jour que les changements sont plus importants que nous le pensions, il est alors fort probable qu'ils montreraient que la dimension critique et satirique de ces œuvres modifiées a été fortement atténuée, ce qui n'affecte pas notre analyse, au contraire, et pourrait plutôt la conforter : la présence et la pertinence du mode militant dans sa dimension ironico-satirique serait donc réhaussée en tant que reflet de l'état d'esprit de Miguéis au moment de leur conception initiale, et le travail d'atténuation de ces épines ironico-satiriques effectué après coup ne ferait que conforter notre analyse sur l'évolution littéraire de l'écrivain passant d'une écriture de combat bardée de certitudes à une conception moins rigide sur ses prétentions et intentions, par conséquent plus libre de se laisser aller à des préoccupations moins sociales et plus personnelles, et donc à un mode d'écriture différent : ce que l'on a appelé le mode écrivain, où affleure régulièrement une ironie plus moderne. Pour les besoins de notre analyse, tout en sachant que les fictions migueisiennes sont chacune la résultante originale de la combinaison variable de ces deux modes d'écriture que sont le mode militant et le mode écrivain, nous considérerons ces deux modes séparément.

b) Ironie en mode militant

Dans une lettre datée de 1941, intégrée au paratexte de *Onde a Noite se Acaba*, Miguéis affirme : *A ironia (...) continua sendo o meu instrumento predilecto. Se tivesse de pedir um júzo crítico, seria para esse género de histórias que eu apontaria, como a*

*expressão mais justa da minha maneira e das minhas tendências*⁵⁴¹. La prépondérance du militant politique se traduit ainsi régulièrement dans la fiction migueisienne par l'utilisation soit d'une ironie agressive, souvent satirique, qui tourne parfois au sarcasme non ironique (le sarcasme faisant ici office d'expression littéraire privilégiée du sectarisme politique qui, même s'il a globalement plutôt bien préservé Miguéis, vue l'importance qu'il a toujours donnée à la liberté individuelle, ne l'a pas totalement épargné, comme il l'avoue lui-même à plusieurs reprises), soit d'une ironie faisant plus appel au comique et moins à la raillerie, gentiment satirique, plus conciliante et moins agressive. Dans les deux cas, il s'agit d'une ironie militante qui vise à dénoncer et corriger les comportements, vices et autres injustices sociales, qui fait régulièrement appel au ridicule et qui, par delà la visée pédagogique de transformation du lecteur et de la société, possède une visée morale⁵⁴² qui prend appui sur des normes et des valeurs stables et claires. Dans *Páscoa Feliz* (1932), œuvre originale et fondatrice, largement louée par la critique de l'époque, comme l'a très bien noté John Kerr⁵⁴³, la dimension de critique sociale est bien présente, et parfois sur le mode ironique. Dans *Onde a Noite se Acaba*, recueil de nouvelles publié en 1946, mais achevé en 1940, en pleine période militante de l'écrivain, « A Linha Invisível » (écrite au début années 30) et « Enigma! » (conçue dans les années 20, réécrite en 1940) illustrent bien l'usage par Miguéis de l'ironie en mode militant. Ce dernier récit est d'ailleurs totalement submergé par la tonalité ironico-satirique, à tel point que Miguéis ressent le besoin de s'en expliquer devant le lecteur à partir de la 3^e édition :

⁵⁴¹ "Carta a D. C." (1941) in Miguéis. "Nota do Autor à 3.^a edição". p. 229-30.

⁵⁴² La fonction exemplaire de certains récits migueisiens, voir leur côté moralisateur, est particulièrement visible parmi ceux dont la tonalité satirique est dominante (cf T. M. Marques. "*Onde a Noite se Acaba* de José Rodrigues Miguéis: A Vida em Contraluz". p. 6).

⁵⁴³ John Austin Kerr Jr. "Notes on *Páscoa Feliz* and some of its implications for the future". *Proceedings of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, 1978, Vol. XXIX, Pt. 1.

*Refi-la em Nova York em 1940. Verificando qua a população da Irlanda mártir era ainda a mesma de um século atrás, prova irrecusável da sua miséria e opressão, irritei-me com o Império Britânico e inseri o conto no volume. Está claro que o Prof. Ch. Brown (...) é uma charge de que ainda coro quando penso em Gibbons (...).*⁵⁴⁴

Cette explication destinée au public est à mettre en parallèle à celle donnée par lettre à l'exégète qui l'a suivi durant les dernières années de sa vie et qui a publié le plus d'articles critiques sur son œuvre, John Kerr. Où l'écrivain nous apprend que l'ironie, la satire et le ridicule présents dans le le récit sont au service de la colère et, peut-être ?, du sectarisme politique : *Em 1940, quando a escrevi (em New York), eu acabava de ler algures que a população da Irlanda se mantinha estacionária desde 1840 – sinal da Tenebrosa Opressão do Imperialismo Britânico! E quis vingá-la. Mais uma vez a mesma simpatia pelos oprimidos, etc.? ou sectarismo politico?*⁵⁴⁵ Les trois autres recueils de contes et de nouvelles migueisiens seront publiés en volume après 1958, dans le cadre de ce que l'on a nommé la phase de l'écrivain où l'ironie satirique n'est plus un procédé à l'honneur. Cependant, comme nous l'avons évoqué précédemment, le mode militant d'écriture imprègne un certain nombre de récits intégrés à ces volumes bien après leur écriture ou leur conception. Dans *Léah e Outras Histórias* (1958), quatre récits brefs sur les dix du recueil comportent une dimension ironico-satirique plus ou moins importante. Pour deux d'entre eux nous ne disposons pas de date de conception (« O Morgado de Pedra-Má » et « A Importância da Risca do Cabelo ») ; « Pouca Sorte com Barbeiros » fut écrit avant 1943⁵⁴⁶ ; quant à « Uma Viagem na Nossa Nerra », il fut publié originellement en 1939. Dans *Gente da Terceira Classe* (1962), trois récits sur les quinze présentent des occurrences ou une tonalité globalement ironico-satiriques : « Mucha plata! » (conçu en 1929 et publié en 1934), « A Düsseldorf num Pulo » (conçu en 1931), et

⁵⁴⁴ Miguéis. "Nota do Autor à 3.ª edição". p. 222-23.

⁵⁴⁵ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à John A. Kerr Jr. - 16/01/1971]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

⁵⁴⁶ Cf José Rodrigues Miguéis. "Tablóides". *Seara Nova*, 14/08/1943, n° 835 .

« Gente da Terceira Classe » (conçu en 1935-36) ; *Pass(ç)os Confusos* (1982), révisé de son vivant par l'écrivain⁵⁴⁷ mais édité après sa mort, est constitué des récits qui composaient le recueil *Comércio com o Inimigo* (1973) auxquels viennent s'en ajouter d'autres. Tous, à l'exception de trois inédits dont deux ont été conçus à la fin des années 70, ont été publiés auparavant dans des périodiques dans les années 60 ou 70, et probablement conçus à la même époque. Par conséquent, il n'est pas surprenant de ne trouver qu'un seul récit de tout le recueil qui présente une ironie satirique : « Ele Era o Nosso Paizinho! ». Ce récit devait initialement constituer l'épilogue du roman *O Milagre Segundo Salomé* mais fut rejeté par Miguéis car jugé trop « burlesque »⁵⁴⁸, trop sur le ton de la « farce » pour un « roman sérieux »⁵⁴⁹. Nous n'en connaissons pas la date de conception, mais il est probable qu'il fut écrit à la fin des années 30 ou au début des années 40. Si l'on considère les romans migueisiens, nous retrouvons le même schéma : sur les six romans publiés par l'écrivain⁵⁵⁰, quatre d'entre eux possèdent une tonalité satirique plus ou moins prononcée mais néanmoins significative (*Uma Aventura Inquietante*, *Idealista no Mundo Real*, *Nikalai! Nikalai!*, *O Milagre Segundo Salomé*), et un cinquième (*O Pão Não Cai do Céu*) répond en grande partie aux canons néo-réalistes. C'est le signe d'un mode militant d'écriture correspondant à une posture idéologique particulière : bien que publiés en volume après 1958, période finale de la vie de l'écrivain où ce dernier a pris ses distances avec la conception de la littérature comme outil de transformation sociale, ces cinq romans ont tous été conçus et/ou écrits en partie durant la phase militante de Miguéis. Au sujet de son premier roman publié en volume, *Uma Aventura*

⁵⁴⁷ Cf Marques. "*Pass(ç)os Confusos*, de José Rodrigues Miguéis: Entre a Radicação e a Errância". .

⁵⁴⁸ Cf José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Egito Gonçalves - 24/02/1973]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*. Cf Annexe 8, où une première version de cette lettre est reproduite.

⁵⁴⁹ Miguéis. "[Lettre à Jorge de Sena - 05/12/1973]". p. 1.

⁵⁵⁰ Deux seront après la mort de Miguéis, *Idealista no Mundo Real* et *O Pão Não Cai do Céu*, ce dernier ayant été révisé totalement par l'auteur de son vivant.

Inquietante (publié en feuilleton⁵⁵¹ entre 1934 et 1936), Miguéis écrit ainsi dans le paratexte accompagnant l'édition en volume en 1958 :

*Ficou-me na cabeça. Germinou, cresceu, definiu-se. Ganhou traços de sátira e filosofia. Passados dois ou três anos, em Lisboa e 1934, eclodiu. (...) Esforçava-me também por libertar-me do sarcasmo polémico que me infectara. Não tencionava reformar o mundo nem sublevar as almas. Queria, a par disso, e fugindo às tintas sombrias da Páscoa, fazer a sátira do burguês solitário, comodista e misógino (que dormita no fundo de tantos homens) (...).*⁵⁵²

Mais le premier roman sur lequel l'écrivain a travaillé fut en fait *Idealista no Mundo Real*. Celui-ci, publié en feuilleton en deux séquences espacées d'une quinzaine d'années à cause de la censure (1964-1965 puis 1979), ne sera publié en volume qu'après la mort de Miguéis, en 1986, sur la base de ses annotations. Voici ce qu'en dit l'écrivain :

*Este romance, o primeiro que ousei acometer, lá pelos meus vinte e poucos anos, tinha um ambicioso propósito satírico. No meu verdor de angry young man, imprimi-lhe um cunho mordaz, quase cruel. O personagem central, Deodato da Cunha Baltasar, era o bode expiatório dos meus humores polémicos, reformadores.*⁵⁵³

Enfin, le dernier roman publié en volume par Miguéis de son vivant, *O Milagre Segundo Salomé*, fut initié au début des années 30, avant d'être finalisé une trentaine d'années plus tard, comme cela est expliqué dans le paratexte final. Il fut donc en partie écrit durant la phase militante migueisienne, ce qui se traduit également par une importante composante ironique et satirique, voire sarcastique, que l'écrivain avoue avoir vainement tenté de réduire par la suite : *Custar-me-ia anos de esforços a atenuar-lhe o excesso de sarcasmo e polemismo que de início o permeou: nunca o consegui inteiramente, como o mostram os Entremezes.*⁵⁵⁴

⁵⁵¹ Cf Annexe 1 : Liste chronologique des œuvres migueisiennes publiées en feuilleton.

⁵⁵² José Rodrigues Miguéis. "Começo e fim de uma aventura". *Uma Aventura Inquietante*, 6e ed. Lisboa: Editorial Estampa. 1989. p. 273-74.

⁵⁵³ "Nota do Autor". *Idealista No Mundo Real*. p. 25.

⁵⁵⁴ "Nota do Autor". *O Milagre Segundo Salomé*. p. 349.

En résumé, dans tous les volumes de fiction de Miguéis, bien que la grande majorité ait été publiée lors de ce que nous avons appelé la phase de l'écrivain, nous retrouvons le mode militant d'écriture en plus ou moins grande proportion. Plus particulièrement, l'ironie classique, souvent satirique, apparaît de manière plus ou moins marquée dans presque toute l'œuvre fictionnelle migueisienne : dans les quatre recueils de nouvelles, dans quatre des six romans, et dans l'une des deux longues nouvelles publiées en volume de manière isolée. C'est cette ironie que nous étudierons en détail dans notre deuxième partie (II).

c) Ironie en mode écrivain

*A certa altura, uma crise de consciência
levou-me a repudiar este género de
sátira, e a cultivar a ficção.
José Rodrigues Miguéis⁵⁵⁵*

A l'ironie classique du mode militant répond l'ironie romantique ou moderne du mode écrivain, mode d'écriture caractéristique de ces moments où le militant politique ne prend pas le dessus sur l'écrivain et va même parfois jusqu'à disparaître totalement, et mode d'écriture que certains commentateurs de l'œuvre fictionnelle migueisienne semblent ignorer : « Avant d'être un écrivain militant (...) Miguéis fut un militant, qui, entre autres choses, écrivait »⁵⁵⁶. Le mode écrivain s'observe principalement et plus clairement, on l'a dit, dans une grande partie des publications en volume qui ont eu lieu lors du dernier quart de sa vie (1958-1980). Cependant, on peut déjà le voir en action dans le premier livre de Miguéis, *Páscoa Feliz*, une

⁵⁵⁵ "Do Autor (com humildade)". *É Proibido Apontar - Reflexões de um Burguês - I*. p. 12.

⁵⁵⁶ Alves. "Miguéis Seareiro". p. 183.

longue nouvelle publiée en 1932, mais probablement finalisée en 1929-1930, qui fait office de conclusion littéraire de sa phase de jeunesse, phase où il hésitait encore entre s'adonner à la littérature ou bien au militantisme politique : *A ideia original da Páscoa, se tal houve, deve ter-me surgido entre 1924 e 1926, como reacção contra a tendência polémica e ultra-realista que então por vezes me dominava superficialmente*⁵⁵⁷. On assiste déjà à la cohabitation textuelle des deux modes d'écriture : à la critique parfois satirique d'une société injuste et, en particulier, du fonctionnement de la Justice, répond un récit plutôt novateur tant en termes de narration que des thématiques abordées (identité, responsabilité, folie). On retrouve également cette cohabitation des deux modes d'écriture dans le premier roman publié en volume par Miguéis, *Uma Aventura Inquietante* (1958). Lors de sa publication en feuilletons dans *O Diabo* en 1934, en pleine phase militante, l'écrivain est obligé d'avoir recours à un subterfuge :

*Como podia eu oxidar uma tão bela reputação de homem grave e responsável, com planos de reforma e salvação nos bolsos, voluntário da auto-imolação indispensável à tranquilidade geral das consciências – rebaixando-me a escrever uma novela de imaginação sem qualquer « mensagem » visível, sem programa nem panfleto, e ainda por cima com um Fim Feliz... Na nossa sociedade não pode haver um Fim Feliz, nem mesmo para um burguês da raça de Zacarias. (...) Não era, decerto, uma novela policial ou de amor que esperavam de mim a meia dúzia de leitores sequiosos de mais intensos estímulos intelectuais. (...) Incapaz de resolver esta contradição gritante entre a minha vocação de narrador de histórias e os imperativos da minha consciência e de uma opinião exigente, resolvi adoptar o pseudónimo « Ch. Vander Bosch », hipotético escritor belga de quem eu seria, apenas, o exímio intérprete.*⁵⁵⁸

Ce paratexte, écrit en 1958, en plus d'être une attaque en règle contre les partisans de la littérature au service d'un « message visible », à savoir le néo-réalisme, dont Miguéis fut l'un

⁵⁵⁷ "Nota do Autor (à segunda edição)". *Páscoa Feliz*. p. 145.

⁵⁵⁸ "Começo e fim de uma aventura". *Uma Aventura Inquietante*. p. 275.

des « précurseurs », nous y reviendrons⁵⁵⁹, ce qui en fait une auto-critique ironique, met également très bien en lumière la tension militant/écrivain qui imprègne ce roman qui attendra vingt-quatre ans avant d'être publié en volume. Car, malgré le ton ironico-satirique de l'œuvre, qui critique entre autres l'individualisme bourgeois (*Depois de tudo, talvez haja aqui mais ideologia do que seria de esperar num passatempo. Mas estava-se em Portugal, e em 1934*⁵⁶⁰), la « conscience » de l'écrivain ne lui permet pas d'assumer ce récit qui joue avec les codes du roman policier, jeu pas assez subordonné aux « impératifs » militants et trop livré aux exigences de l'imagination et du plaisir. Une lettre de Miguéis à John Kerr se révèle particulièrement intéressante à ce sujet ; l'on y voit que ce schéma s'est répété avec la nouvelle « Saudades para a Dona Genciana »⁵⁶¹, conçue en 1940 et réécrite en 1953⁵⁶² :

*A data tardia da publicação (1956) deve-se a que nem o ambiente de Salazar era propício – a censura cortou-me ou proibiu-me várias histórias descorajando-me – nem a camaradagem literária me era favorável: o mundo literário vivia (como hoje!) obcecado pela « politique d'abord »: tudo devia servir a causa da « revolução » (Eu servi-a...) A « oposição » esquerdista (comunista?) tentou atrair-me mas depressa se desiludiu, porque eu servia acima de tudo a literatura. A « significação artística » da história é de uma profunda impregnação, talvez, de longe!, comparável à dos naturalistas russos. Um fundo de preocupação ético-cultural. E é claro, fortemente emocional!*⁵⁶³

Miguéis a eu encore plus de difficultés à finaliser et à publier le roman *Nikalai! Nikalai!*. Lors de sa sortie en 1971, dans une lettre déjà citée à Jorge de Sena, où il avouait que le roman

⁵⁵⁹ Cf *infra* II.A.3.b) p.218.

⁵⁶⁰ “Começo e fim de uma aventura”. *Uma Aventura Inquietante*. p. 277.

⁵⁶¹ José Rodrigues Miguéis. *Saudades para a Dona Genciana*. Lisboa: Iniciativas Editoriais. 1956. Cette nouvelle, l'une des plus appréciées des critiques, sera ensuite intégrée à *Léah e Outras Histórias* (1958).

⁵⁶² Information donnée in José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à José Gomes Ferreira - 09/06/1956]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

⁵⁶³ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à John Austin Kerr Jr. - 03/06/1976]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

avait été conçu et en grande partie écrit à l'époque de sa franche adhésion au communisme, Miguéis se demande comment concilier cela avec son « état d'esprit récent »⁵⁶⁴ :

Essa ambiguidade penetrou o livro com uma humidade inestancável, e daí a minha longa hesitação. Por exemplo, a história dos boatos a respeito da URSS, que são um dos trechos bem-humorados do livro, revela alguma coisa... A fantasia da incursão era já de dois gumes: Receias comprometer os emigrados, ou lesar a URSS? etc. (...) Há aqui problemas que eu, bicho racional, não sei resolver racionalmente. Deixo que o livro fale. Os nosso doutrinários vão meditar, já vão meditando (daí o silêncio): que quis o M. dizer? Onde quer ele chegar? Mas a parte alguma! – a não ser talvez ao coração ou o interesse do leitor.⁵⁶⁵

La même année, dans une lettre à John Kerr, il qualifie *Nikalai! Nikalai!* de « livre détestable » et de « roman-cadavre »⁵⁶⁶ : il s'agit bien en effet de déterrer un roman écrit sous un mode militant poussé à son extrême, et réécrit dans le cadre d'un mode écrivain hostile à cette manière de faire, ce qui se traduit par une ambiguïté énonciative propre à l'ironie moderne : *Novela de novela? Não foi bem isso que intencionei, se alguma coisa quis. (...) Daí, essa ambiguidade. Tudo o que consegui (mal) foi realizar esse « parênteses », ou ciclo de que o leitor deduz que nada se passou⁵⁶⁷*. Cette situation de tension entre les deux modes d'écriture, entre le militant et l'écrivain, on la retrouve explicitée à l'intérieur même de la fiction migueisienne, par la voix de Gabriel, personnage principal de *O Milagre Segundo Salomé* : *Já não posso escrever assim, estou saturado ou perdi as ilusões, a verve, eu sei lá. Este riso amargo e forçado, de boca à banda... (OMSS2, 300)*. Miguéis importe ainsi ses préoccupations dans ce roman, largement inspiré de son expérience réelle, où le dilemme militant/écrivain est littéralement mis en scène à travers Gabriel, alter-ego de l'écrivain, qui est le narrateur de chroniques ironico-satiriques féroces indépendantes du récit principal et se

⁵⁶⁴ Miguéis. "[Lettre à Jorge de Sena - 24/05/1971]".

⁵⁶⁵ Ibid.

⁵⁶⁶ Miguéis. "[Lettre à John A. Kerr Jr. - 16/01/1971]".

⁵⁶⁷ Miguéis. "[Lettre à Jorge de Sena - 24/05/1971]".

révèle finalement être le narrateur/auteur du roman lui-même. Cette mise à nu et en question de la narration et l'ambiguïté énonciative qui en découle (re)posent également et indirectement la question de la dimension autobiographique de la fiction migueisienne. Une grande partie des récits miguéisiens retrace en effet, fictionnellement, son passé. Des récits pour beaucoup basés sur son expérience personnelle, et à caractère plus ou moins autobiographique. Si le « récit autobiographique » *Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara*, qui relate la grave maladie de l'hiver 45 qui a failli emporter l'écrivain, apporte une réponse originale à cette question autobiographique, nous le verrons en détail⁵⁶⁸, l'œuvre fictionnelle migueisienne dans son ensemble peut être abordée dans ce cadre, en particulier à travers l'ironique brouillage énonciatif narrateur/auteur⁵⁶⁹. Car, à la tension militant/écrivain s'ajoute un autre déchirement dans la vie de Miguéis : celui de l'exilé. Après son départ vers les Etats-Unis en 1935, Miguéis résidera à New York jusqu'à sa mort, à l'exception d'un séjour de moins d'un an au Brésil (1949-1950) et de six séjours au Portugal ne dépassant jamais deux ans (1946/1947, 1952 (2 mois), 1957/septembre 1959, mai 1963/avril 1964, 1966 (août-décembre), 1967 (août-décembre). Dans sa correspondance, les références à l'envie de retourner vivre définitivement au Portugal sont innombrables (*Este absurdo só pode dissipar-se lá, esmurrando o nariz na realidade, dando-me conta de que é preciso retomar o comboio onde ele está e não onde, teimosamente, eu quero que ele esteja*⁵⁷⁰). Mais, à chaque fois, ces tentatives de retour au pays se soldent par un échec et un nouveau départ vers l'Amérique. Les raisons de cet impossible retour au bercail sont nombreuses : la situation politique et la censure, les conditions de vie matérielles, les problèmes de santé, l'adaptation de sa famille (femme et fille adoptive) à un nouvel environnement... Il était donc inévitable que Miguéis

⁵⁶⁸ Cf *infra* III.B.2 p. 402.

⁵⁶⁹ Cf *infra* III.A.2.c) p. 366.

⁵⁷⁰ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Manuel Mendes - 13/06/1957]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

souffre, et soit la proie de doutes existentiels et identitaires. Ces préoccupations se traduisent textuellement par l'importance donnée aux thématiques liées à l'identité – dédoublement identitaire (cf « O Conto Alegre de Natal que Não Escrevi »⁵⁷¹), retour à un espace-temps originel et réintégration individuelle et sociale (cf « Regresso à Cúpula da Pena »⁵⁷²) – mais également par leur questionnement au niveau narratif, ce qui donne lieu à ce que John Kerr, se référant au récit bref « Lodo »⁵⁷³, nomme une « nouvelle phase dans le style de l'auteur »⁵⁷⁴. Un questionnement identitaire et philosophique à la fois thématique et narratif qui se double par ailleurs d'un questionnement de l'acte même d'écrire, en particulier du rôle de l'écriture dans la construction de l'identité et la représentation de la réalité. C'est ce qu'illustrent une grande partie des récits que nous avons déjà évoqués dans le cadre du mode écrivain, et en particulier, nous le verrons⁵⁷⁵, la nouvelle *A Múmia* que Miguéis, en 1971, la comparant au roman *Nikalai! Nikalai!* qui l'accompagnait dans le même volume, trouvait « plus à son goût »⁵⁷⁶.

Ecriture, identité, autobiographie, fiction et réalité : tels sont les principaux pôles autour desquels s'enroulent les fils littéraires tissés par Miguéis en mode écrivain, fils plus ou moins tendus, parfois jusqu'à la rupture, plus ou moins emmêlés, qui constituent au final des récits ironiques où il est parfois difficile de distinguer les pôles des uns des autres. C'est cette ironie, romantique et moderne, qui pose finalement plus de questions qu'elle ne donne de réponses, que nous étudierons en détail dans notre troisième et dernière grande partie (III).

⁵⁷¹ José Rodrigues Miguéis. "O Conto Alegre de Natal que Não Escrevi". *Diário de Lisboa, Magazine*, 24/12/1966. Intégré ensuite à *Pass(ç)os Confusos*.

⁵⁷² Écrit en 1947, intégré à *Léah e Outras Histórias*.

⁵⁷³ José Rodrigues Miguéis. "Lodo". *O Tempo e o Modo*, février 1967, n° 47. Récit intégré ultérieurement à *Pass(ç)os Confusos*.

⁵⁷⁴ John Austin. Kerr Jr. "A Thumbnail Sketch of the Life and Works of José Rodrigues Miguéis". *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, 19-20/04/1974, Vol. XXV (1) Literature and Linguistics. p. 37.

⁵⁷⁵ Cf *infra* III.B.3 p. 423.

⁵⁷⁶ Miguéis. "[Lettre à John A. Kerr Jr. - 16/01/1971]".

Dans la suite de notre travail, nous allons donc étudier cette cohabitation plus ou moins pacifique entre le mode militant et le mode écrivain à travers l'ironie vue comme le révélateur, au sens photographique de procédé indispensable à l'expression littéraire caractéristique de chacun de ces deux modes d'écriture, mais aussi au sens figuré de processus visible et symptomatique.

II. L'IRONIE : UN SPORT DE COMBAT

Sou uma consciência que morde.
José Rodrigues Miguéis⁵⁷⁷

⁵⁷⁷ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Alberto Machado de Rosa - 19/01/1958]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis* [Biblioteca Nacional de Portugal].

Dans cette partie, nous considérerons l'utilisation de l'ironie par Miguéis en tant que procédé littéraire répondant à son besoin d'intervention sociale basé sur un certain nombre de valeurs. John Kerr fut le premier à étudier l'œuvre fictionnelle migueisienne dans sa globalité⁵⁷⁸, mais c'est surtout Maria Angelina Duarte qui démontre que la fiction migueisienne est fondamentalement critique⁵⁷⁹. Critique envers l'individu, qu'il veut libre et responsable, mais également envers la société, dont il dénonce les injustices et les hypocrisies, Miguéis construit un univers fictionnel auquel le lecteur ne peut accéder, souvent, qu'en passant par le prisme d'un texte évaluateur, ce qui est particulièrement vrai dans les fictions relevant de ce que nous avons appelé le mode militant d'écriture, c'est-à-dire une grande partie d'entre elles.

Dans un premier temps, nous ne nous intéresserons pas au texte ironique en tant que tel mais à son cotexte non-ironique, aux procédés et à la stratégie littéraires utilisés par Miguéis dans son entreprise fictionnelle militante : cela nous permettra de mieux connaître le cadre évaluatif dans lequel s'insère l'ironie migueisienne, cadre textuel de valeurs qui nous éclairera sur les intentions de l'écrivain et ses cibles principales. L'ironie joue avec les valeurs que le texte migueisien véhicule. Elle prend naturellement sa place dans ce carrefour de valeurs qu'est le texte : quelle que soit la définition adoptée, il y a, nous l'avons vu, dans tout processus ironique, présence d'une évaluation, de normes et de règles, et donc de valeurs. L'ironiste procède à deux évaluations simultanément : l'une, directe, est mise en question par une autre, plus ou moins implicite. Il convoque deux (ou plus) univers de valeurs en tension

⁵⁷⁸ Cf sa thèse de doctorat Kerr Jr. *Aspects of Time, Place and Thematic Content in the Prose Fiction of José Rodrigues Miguéis as Indications of the Artist's Veltansicht*, éditée en volume (Kerr Jr. *Miguéis, to the seventh decade*), et ses nombreux articles.

⁵⁷⁹ Duarte. *Socio-political undercurrents in four works by José Rodrigues Miguéis*.

(pas forcément opposés) et procède, dans le cas d'une ironie « classique »⁵⁸⁰, à une hiérarchisation de ces systèmes de valeurs, véritables « montages évaluatifs »⁵⁸¹. Pierre Schoentjes le rappelle : « En matière d'ironie comme en matière de morale ou d'esthétique, la frontière entre le bien et le mal, le beau et le laid importe bien moins que la hiérarchie entre les différentes valeurs. Or, celles-ci sont toujours irrémédiablement en conflit (...). »⁵⁸² Reste au lecteur, à partir d'une contradiction, d'une tension ou d'un décalage énonciatif interprété comme ironique, à rétablir, ou pas, la hiérarchie de valeurs sous-tendant l'ironie. C'est à cette ironie miguesienne classique que nous nous intéresserons en détail dans un second temps : nous étudierons les procédés littéraires utilisés par l'écrivain pour la faire exister, que ce soit au niveau stylistique ou narratif, ce qui nous permettra d'en illustrer l'importance.

⁵⁸⁰ « [...] celle qui a une cible bien identifiable, où la place d'un narrateur-énonciateur est toujours désignable, et qui exerce souvent une fonction pédagogique non ambiguë [...]. » (Philippe Hamon. "L'ironie". *Le grand atlas des littératures*. Ed. par Jacques Bersani. Paris: Encyclopaedia Universalis. 1990)

⁵⁸¹ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 31.

⁵⁸² Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 145.

A. MISES EN VALEURS

*A realidade humana é feita de hierarquias,
de harmonias, de um mosaico de valores.*
José Rodrigues Miguéis⁵⁸³

Dans cette partie, nous étudierons le cadre fictionnel critique global dans lequel s'insère l'ironie migueisienne. Nous commencerons, dans un premier temps, par montrer que le mode militant d'écriture produit un texte fictionnel riche en « effets-valeur ». Nous nous intéresserons ainsi aux valeurs portées par le texte migueisien en étudiant « l'*effet-idéologie* qui se dégage du texte, le système de valeurs inhérent à l'œuvre »⁵⁸⁴ et éclairerons les circuits textuels (embrayeurs et médiateurs idéologiques) qu'emprunte régulièrement l'écrivain. Dans un deuxième temps, nous ébaucherons une rapide carte thématique des préoccupations éthiques des narrateurs et des personnages. Enfin, dans un troisième temps, nous verrons en quoi le mode militant d'écriture s'inscrit dans une stratégie littéraire globale qui se manifeste par un certain nombre d'intentions et de procédés pédagogiques (publication en périodiques, publication en feuilletons, récits exemplaires, fiction-essai, fiction-témoignage), et nous terminerons par une incursion dans l'histoire littéraire portugaise où nous tenterons de situer l'œuvre migueisienne dans sa relation au néo-réalisme.

⁵⁸³ Miguéis et Aguiar. "O Escritor Deve Ser Visto à Luz do Homem Subjacente".

⁵⁸⁴ Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 10.

1. TEXTE ET VALEURS

(...) le récit ne peut faire autrement que de
véhiculer des valeurs.
Vincent Jouve⁵⁸⁵

L'importance de la dimension idéologique dans la relation d'un lecteur à son texte n'est plus à démontrer⁵⁸⁶. L'œuvre fictionnelle migueisienne vérifie, dans sa diversité générique et son étendue, ce que Philippe Hamon a observé pour le roman :

(...) le texte romanesque suggère d'abord, par divers procédés cumulés, que le réel n'est pas releuable d'une norme unique, qu'il est fondamentalement carrefour de normes, carrefour d'univers de valeurs dont les frontières et les compétences ne sont pas forcément, toujours, parfaitement ajustées, complémentaires ou distinctes.⁵⁸⁷

Dans cette partie, nous allons repérer et étudier ces valeurs que le texte migueisien affiche ouvertement en nous basant sur la poétique du normatif élaborée par Philippe Hamon et reprise par Vincent Jouve, en particulier sur la notion d'« effet-idéologie » (« Hypothèse : que l'effet-idéologie, dans un texte (et non l'idéologie) passe par la construction et mise en scène stylistique d'appareils normatifs textuels incorporés à l'énoncé. »⁵⁸⁸), et celle, très proche, d'« effet-valeur »⁵⁸⁹. Nous montrerons que la fiction migueisienne est très dense en effets-

⁵⁸⁵ Ibid. p. 34.

⁵⁸⁶ « Sur les principes (qu'un texte, énoncé et énonciation confondus, est un produit ancré dans l'idéologique : qu'il ne se borne pas à être, mais qu'il sert à quelque chose ; qu'il produit – et est produit par – l'idéologie), tout le monde est d'accord. » (Hamon. *Texte et idéologie*. p. 6) ; « D'une part, tout texte suppose un point de vue (qui est, forcément, toujours orienté), d'autre part, le lecteur ne peut élaborer un sens sans identifier et hiérarchiser des jugements. » (Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 9)

⁵⁸⁷ Hamon. *Texte et idéologie*. p. 220.

⁵⁸⁸ Ibid. p. 20.

⁵⁸⁹ « Mon projet étant d'identifier les valeurs qu'un texte affiche ouvertement, je parlerai d'effet-valeur plutôt que d'effet-idéologie » (Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 11).

valeurs, que l'auteur utilise tous les « médiateurs » et autres « embrayeurs » idéologiques nécessaires à une évaluation éthique des personnages et des situations.

a) Des relations médiatisées

L'évaluation, les valeurs, et donc l'ironie, sont plus ou moins présentes dans le texte selon la compétence normative de l'instance évaluante, et, écrit P. Hamon, peuvent, *a priori*, se présenter sous diverses formes selon la « dominante normative »⁵⁹⁰ du passage ou de l'œuvre. Le texte, poursuit-il, est le lieu où se croisent différents effets idéologiques, et il présente des points textuels particuliers où les appareils évaluatifs peuvent apparaître et se laisser localiser, véritables foyers normatifs du texte. Ces points particuliers sont définis comme lieux d'une évaluation, l'évaluation étant définie comme « un acte de mise en relation entre un sujet et une norme extratextuelle »⁵⁹¹, complète V. Jouve, comme une comparaison entre un procès (évalué) et une norme (évaluante). Il n'y a évaluation, et donc norme et valeurs, que là où il y a un sujet en relation médiatisée avec un objet ou un autre sujet. Quatre relations privilégiées de l'homme au monde et aux autres sont retenues par P. Hamon : le langage, « système de règles susceptible d'être soumis à l'évaluation », la technique, « chaque fois qu'un personnage se servira d'un outil », l'éthique, « chaque fois qu'un personnage entrera en contact avec un autre personnage », et l'esthétique, « chaque fois qu'un personnage entrera par ses sens en contact avec le monde »⁵⁹². L'outil, le langage, la loi et les sens seront

⁵⁹⁰ Hamon. *Texte et idéologie*. p. 28.

⁵⁹¹ Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 19.

⁵⁹² Philippe Hamon. "Littérature et valeurs". *Le grand atlas des littératures*. Ed. par Jacques Bersani. Paris: Encyclopaedia Universalis. 1990.

ainsi les principaux « médiateurs idéologiques », les fournisseurs de règles et de normes⁵⁹³, et donc de valeurs, dont l'écrivain va pouvoir jouer à volonté. Les exemples d'évaluation par le savoir-faire, le savoir-dire, le savoir-vivre et le savoir-sentir abondent dans l'œuvre fictionnelle migueisienne.

Lorsque, dans le récit bref « O Acidente », le narrateur parle de « Mestre João », c'est une performance technique qui est évaluée, c'est-à-dire la relation au monde médiatisée par un outil, une technique, ou une finalité. « Mestre » renvoie à une norme implicite et suppose que le personnage, dans son domaine, maîtrise parfaitement tous les actes du métier. Les compétences techniques de ce personnage *a priori* excellentes, sont d'ailleurs confirmées plus loin dans le récit (*A sua porta acabou por ficar montada na perfeição*. OA, 202). Les performances évaluées peuvent être utiles ou inutiles, épanouissantes ou avilissantes, voulues ou subies, aliénantes ou gratifiantes. Et lorsque un personnage affirme : *Paredes assim, nem o Castelo dos Mouros. Isto que aqui está é para durar séculos! Já pouco se faz disto, com esta solidez, à moda antiga!* (OA, 192), une double évaluation est à l'œuvre : l'une positive, qui porte sur la construction en cours, et l'autre, négative, qui porte sur l'évolution des métiers de la construction civile. Le travail, la technique sont ainsi toujours, selon les termes de V. Jouve, « l'objet d'une forte imprégnation idéologique »⁵⁹⁴ :

A patroa admirou-a: esta rapariga tinha uma capacidade inata para absorver maneiras, linguagem, atitudes, tudo o que a pudesse elevar: uma reserva e delicadeza inexplicáveis numa reles sopeira, que lhe atraíam a clientela escolhida, endinheirada. (OMSS1, 98)

O trem rompe a marcha e desliza sem um solavanco. A perfeição! (...) A marcha é tão suave, que julgo escorregar sobre um tapete de arminhos. (ADNP, 172)

⁵⁹³ « Ces quatre domaines (le regard, le langage, le travail, le rapport à autrui), instaurent des relations médiatisées entre les acteurs du récit, se réfèrent donc toujours à des normes. » (Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 31)

⁵⁹⁴ Ibid. p. 23.

(...) *a casa garrida e modesta do trabalhador. Tudo brilha de asseio.* (NB, 56)

Lorsqu'il n'y a pas de résultats, de performance technique à évaluer, la relation d'un acteur du récit à un objet ou à un sujet peut être évaluée en fonction de « grilles esthétiques qui viennent filtrer et codifier *a priori* sa sensation »⁵⁹⁵, sa perception du monde. Dans la relation d'un personnage au monde qui l'entoure, de toutes les fonctions sensorielles, c'est le regard la plus utilisée⁵⁹⁶ : *O estilo é clássico e pomposo, pesado e mesquinho, um barroco degenerado.* (OA, 191). Dans cet exemple, le regard artistique permet au narrateur d'évaluer négativement la maison (bourgeoise) et, par conséquent, ses propriétaires, et, à travers eux, toute une classe sociale : *É uma grande casa para gente rica* (OA, p. 191). On retrouve plusieurs fois cette critique migueisienne des goûts de la petite bourgeoisie lisboète par le biais de l'architecture :

Os filhos nem sempre estão de acordo com o gosto dos pais, mas procuram não os contrariar. O Gabriel, então, com uma intuição quase penosa das formas, distingue entre uma fachada clássica ou barroca e as tristes e mesquinhas imitações que passam por « casa à antiga portuguesa »: antes um casal saloio! (AEDP, 353)

A casa era à Lapa, num destes sóbrios edifícios que a burguesia lisboeta de há oitenta anos edificava para digerir em paz e silêncio os cupões dos Empréstimos, e que a modernidade vem implacavelmente substituindo por caixas de ressonância de cimento, a baixo juro e renda alta. (PECT, 200)

Dans l'exemple suivant, c'est l'Allemagne qui est prise pour cible, à travers une évaluation négative de ses paysages urbains : *Pela primeira vez, me sinto no « estrangeiro ». Os meus olhos varrem os ângulos cortantes, as perspectivas surpreendentes, os motivos saborosos da decoração, as fachadas dum gosto quase demasiado apurado. Tudo é esquisito, requintado, e*

⁵⁹⁵ Hamon. *Texte et idéologie*. p. 26.

⁵⁹⁶ « Parmi ces grilles esthétiques, celles qui régissent le *regard* sont sans doute privilégiées, réticulant le monde en lignes de mires et spectacles organisés (...). » (Ibid. p. 26-27) ; « C'est parce que le regard, à la croisée de l'affectif et du social, est toujours surdéterminé (...). » (Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 21)

mesmo duro na sua ultra-simplicidade. (ADNP, 181) Mais les autres sens sont également propices à une médiation évaluative. Dans la production textuelle d'effets-valeur, Miguéis se sert aussi du toucher (*Há quanto tempo não conhecia o conforto duma cama, a boa e suave lassidão, o consolo voluptuoso duma presença humana.* EDV, 104), du goût ((...) *continuamos a tragar a inqualificável beberragem que a bordo se chama café, e que eu diria ser água de panelas, se não fosse tão negra e amargosa.* GDTC, 17), et de l'ouïe :

Deve ter tomado um copito a mais: de repente, afogueada, atira-se ao cadáver de um piano que está ao canto, entre o bufete e a chaminé, senta-se, abre-o, percorre-o com escadas arrepiadas, ensaia alguns acordes desafinados, clareia o crónico pigarro, e por entre gosmas e refegos da laringe desata a cantar, oh céus, um « tango » zíngaro ou tzigano (...). (NN, 54)

Des évaluations synestésiques ont ainsi logiquement leur place dans le dispositif migueisien :

Dois catres imundos dispostos em ângulo recto, a bacia do lavatório negra dos restos de chá que nela despejam várias vezes por dia, as roupas sujas, o irrespirável fedor... (NN, 56)

Três vezes por semana, depois do serviço, o pai leva-o consigo ao barbeiro. Com as luzes nas túlipas cor-de-rosa multiplicadas nos espelhos, o fumo dos cigarros e charutos, os aromas mistos flutuando, as nuvens de pó de talco, o zumbir das ventoinhas, o susurro de conversas e risos, as perguntas corteses ou familiares, as ordens breves, o sacudir de alvas toalhas, o canto cristalino das tesouras, o rápido e firme assentar das navalhas, a leitura de revistas e jornais – uma atmosfera a um tempo viril e delicada – a barbearia permite-lhe afundar-se numa dormência secretamente voluptuosa. (AEDP, 352)

Chaque fois qu'un personnage s'exprime, il peut être évalué, parfois au travers d'un véritable « discours d'escorte évaluatif qui viendra apprécier sa parole »⁵⁹⁷. La compétence et la performance langagières, c'est-à-dire les relations aux autres par la parole, renvoient en effet soit à une norme grammaticale, soit à l'élocution, soit à la technicité, soit à tout autre norme d'usage implicite. Ce type d'évaluation est par conséquent très courant dans la fiction

⁵⁹⁷ Hamon. *Texte et idéologie*. p. 25.

migueisienne où la dimension sociale du langage est régulièrement mise en valeur(s). Dans le roman *A Escola do Paraíso*, une voisine déclare, au sujet de Sr. Augusto, le père immigré et galicien du jeune héros : *Ah, fala como um livro aberto. É uma perfeição dum hom'!* » (AEDP, 31). Puis, le récit reprend : *O sr. Augusto não é de cá: mas o seu português é tão correcto e natural, que ninguém o diria estrangeiro. Até já tem havido apostas por causa disso.* (AEDP, 32). Le personnage est ainsi doublement valorisé : d'abord par la voisine, qui le hisse à une hauteur linguistique (« *livro aberto* », « *perfeição* ») bien supérieure à la sienne et à celle du milieu populaire où ils vivent, comme le montre son maniement de la langue à elle (« *hom'* ») ; puis par le narrateur, qui relève et confirme la compétence linguistique du personnage (« *tão correcto e natural* »). Dans le roman *Idealista no Mundo Real*, à la suite de ses plaidoiries, l'avocat narrateur-personnage procède à une (auto)critique linguistique de la justice :

E então aquela de « manto da piedade » estava mesmo a pedir chuva! Frases gastas, lugares-comuns para uso da vegetação das vielas e becos que enchia o auditório. (...) Nunca tinha falado tão mal. (...) O discurso tinha sido banal, cheio dos inevitáveis narizes de cera (...). A sua eloquência breve e nervosa (...) introduzira no tribunal indigesto de retórica uma nota de frescura e novidade. (INMR, 89-90)

Dans la nouvelle « Enigma! », le personnage principal se met à rêver :

Via-se então, para seu espanto e alívio, sentado em frente dos discípulos: para logo notar, com embaraço e estranheza, que não podia exprimir-se no seu bom inglês habitual, e era noutro idioma, monossilábico e gutural, que ele próprio não entendia, que se punha a papaguear a história de Guilherme da Normandia. (E, 20-21)

Le « bon » anglais sert ici de norme grammaticale affichée, norme que le personnage ne parvient pas à respecter. Pire, il utilise une autre langue, moins « civilisée », incompréhensible et rabaissée au rang de communication animale (« *monossilábico e gutural* »), ce qui est le signe non seulement d'une dévalorisation en termes de technicité et d'élocution mais aussi

d'une valorisation de la langue anglaise et, par-delà la langue, de la civilisation anglaise, postulée par le personnage comme étant la meilleure. Et nous pourrions multiplier ainsi les exemples :

E falam mal o francês, com um sotaque carregado, eram incapazes de pronunciar as vogais nasais, o U soprado, que diziam iu. (MP, 160)

Falava um francês puro e macio, sem qualquer sotaque. (ALI, 161)

(...) dois chineses, um de Xangai (...) Fala um francês lamentável, diz Lièxe por Liège (...). Ao contrário, o conterrâneo, e aparentemente subordinado, tem (...) uma capacidade linguística notável: o seu francês é imaculado, e fala o alemão com desembaraço. (ADNP, 180)

Dernier médiateur privilégié de l'effet-valeur : la loi. Un personnage est toujours évaluable dans sa relation aux autres⁵⁹⁸. Il existe tellement de lois, de règles, de codes, de rituels, que le savoir-vivre en société est une relation privilégiée par le discours évaluatif⁵⁹⁹. Dans les récits migueisiens, la société apparaît ainsi très régulièrement comme un système complexe de relations qui sont, à tous les niveaux, évaluables. Souvent, c'est le narrateur qui y procède à ce type d'évaluation :

Sente a irremediável mediocridade da sua condição, e em vez de procurar libertar-se e cultivar-se, refina na vulgaridade e no luxo. (...) A sua ambição cresce na mesma escala de valores da sua gente: o dinheiro, as aparências, o espanto... Este é o seu mundo, esta gente mesquinha, agarrada ao pataco, ao bairrismo e à intriga... (OCP, 143-146)

As existências eram talhadas num modelo uniforme, na obediência a um patrão a que o código civil, ainda na sua frescura, chamava « bom pai de família ». (OMSSI, 69)

⁵⁹⁸ « Enfin, chaque fois qu'un personnage agit en collectivité, sa relation aux autres peut se trouver réglementée par des étiquettes, des lois, un code civil, des hiérarchies, des préséances, des rituels, des tabous alimentaires, des manières de table, des codes de politesse, qui, assumés, par tel ou tel évaluateur, viennent discriminer ses actes et sa compétence à agir en société, son savoir-vivre. » (Ibid. p. 26-27)

⁵⁹⁹ « D'une façon générale, la relation à autrui s'évalue par rapport à l'acceptation ou au refus d'un code commun. » (Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 31)

Mas quem venceu dentro de mim, Léah, não foi o virtuoso, foi o covarde. (Lh, 35)

Mais les personnages affichent également, textuellement et régulièrement, leur attachement à un système de valeurs particulier :

- (...) *Que havia de dizer aquela boa gente? Que eu não tenho vergonha na cara? Que não sou homem para obrigar o meu filho a cumprir a sua palavra de cavalheiro?* (IRC, 183)

Antigamente havia respeito e bons costumes! A tua República é que deu cabo disto. Está tudo perdido com a falta de religião que por aí vai. (...) É a anarquia, o bolchevismo, o salve-se quem puder! (OMSS1, 85)

Les quatre systèmes de médiation, quatre univers de valeurs privilégiés par le texte littéraire, se traduisent textuellement, selon P. Hamon, par deux langages particuliers : le « langage hédonique »⁶⁰⁰ – où le niveau sensoriel-esthétique traduit les autres niveaux en termes de plaisir ou de déplaisir, de joie ou d'ennui, et le « langage moral-éthique »⁶⁰¹ – où la conformité ou non aux quatre systèmes de règles est réécrite en termes moraux (bien ou mal, bon ou mauvais), ces deux langages pouvant s'entremêler. Cette retranscription du monde en termes hédoniques et moraux, « double réécriture du réel », se dresse comme un « brouillage métaphorique d'un système par un autre »⁶⁰², brouillage auquel le lecteur est obligé de se confronter. Chez Miguéis, c'est principalement en termes de bien et de mal que se font les jugements, et les quatre plans de médiation sont rarement utilisés isolément. Ainsi, dans « Gente da Terceira Classe », l'évaluation éthique positive de l'un des personnages est renforcée par sa bonne maîtrise de la langue et d'une compétence technique :

Vê-se que é homem vivido, senhor de si, sem fronteiras nem courelas na cabeça. O mundo e o mar são dele, tendo por únicos limites os direitos do próximo. Exprime-se bem, com precisão.

⁶⁰⁰ Hamon. *Texte et idéologie*. p. 222.

⁶⁰¹ Ibid.

⁶⁰² Ibid.

(...) Não tem raízes na terra, é livre, as dolas e prupiedades não lhe interessam. (...) Compreende coisas que escapam aos outros, tem o espírito aberto e liberal. Faz contas prodigiosas de cabeça (...). (GDTC, 23-24)

En particulier, l'évaluation éthique prenant appui sur une évaluation de la compétence langagière est courante, ce qui, pour un écrivain, n'est pas surprenant. Ainsi, toujours dans « Gente da Terceira Classe » :

Dos continentais que embarcaram em Lisboa, com destino à América, alguns inquietam-me, mais do que me inspiram simpatia. Pertencem à categoria dos que só falam de terras, divisórias, frutos, foros, rendas e pensões, e discutem iluminações eléctricas e melhoramentos, que um deles chama « improvements » em luso-americano. São loquazes, enfáticos, suficientes como Doutores da Sebenta (imitam-nos, decerto), sobretudo quando, num português poluído de mau americano, louvam as grandezas materiais da pátria adoptiva (...). (GDTC, 26)

De même, dans « A Düsseldorf num Pulo », où un personnage, sud-américain, est sévèrement critiqué par le narrateur sur le plan éthique, pour ses convictions variables mais surtout pour la dissimulation hypocrite de sa pensée à travers le langage :

A quantos latino-americanos tenho ouvido falar assim, escondendo a chaga das suas multidões esfaimadas, exploradas e oprimidas e das liberdades conspurcadas, sob o manto da logorreia tecnocrata! Este meu Faúndez foi « socialista » com Alessandri, o velho, e é agora servidor do general Ibañez. Ah, como diria o meu mestre Barzin, tudo é possível na América do Sul... E deixo de o escutar. Deu-lhe Deus a palavra para dissimular o pensamento! (ADNP, 175)

Cette prépondérance de la critique du langage utilisé par les personnages, nous la retrouverons au cœur de notre analyse de l'ironie : l'ironiste, nous l'avons vu, peut être défini comme celui qui prend de la distance avec son énoncé et qui mentionne des propos dont il se dissocie. En

particulier, cette attention portée au langage est à la base des pastiches migueisiens que nous étudierons en détail par la suite⁶⁰³.

b) Carrefours idéologiques

Selon P. Hamon, on peut identifier dans le texte deux embrayeurs ou « carrefours idéologiques privilégiés »⁶⁰⁴, deux « nœuds synchrétiques importants »⁶⁰⁵, selon les termes de V. Jouve, qui méritent une attention particulière, où s'entrecroisent les quatre plans de médiation précédents : l'objet sémiotique et le corps.

N'importe quel objet symbolique ou sémantique figuratif peut servir de foyer d'accommodation idéologique du texte. Véritables citations intertextuelles, ces « réservoirs d'*auctores*, d'objets de programmes et de valeurs déjà légitimées », écrit P. Hamon, peuvent être « le signal d'une mise en relation, d'un renvoi, légitimant ou contestataire, à une valeur et au système normatif qui la sous-tend »⁶⁰⁶. Écrivains, peintres, œuvres d'art et personnages littéraires, figures historiques, etc. abondent dans la fiction migueisienne. Dans *Nikalai! Nikalai!*, par exemple, l'incompétence de Mme Prokopéskaya en tant que hôtelière, ainsi que ses origines douteuses, contrastent avec ses manières de Grande Dame et son langage qui se veulent raffinés. Souvent, lorsqu'elle s'exprime, le narrateur peut apprécier (faire apprécier au lecteur) la parole ainsi énoncée, l'accompagnant d'une évaluation plus ou moins explicite.

⁶⁰³ Cf *infra* II.B.2.c)(3) p. 314.

⁶⁰⁴ Hamon. *Texte et idéologie*. p. 34-37.

⁶⁰⁵ Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 77.

⁶⁰⁶ Hamon. *Texte et idéologie*. p. 36.

Dans l'exemple qui suit, deux grands écrivains russes sont convoqués, miroirs référentiels permettant de refléter, par contraste, la véritable image du personnage :

A senhora Prokopéskaya, excitada e risonha, feliz daquelas gentilezas bem russas, bem nossas, murmurava com rotações dos olhos baços:

- Ah quels fous, mais quels fous! Mais asseyez-vous donc, messieurs!

Sempre em francês, com um sotaque algo duro e muito refinamento. Era em momentos assim que ela chegava a imaginar-se personagem de um romance de Turguêniev ou mesmo de Tolstói. (NN, 28)

Dans *O Milagre segundo Salomé*, pour illustrer l'état lamentable de la situation du pays, Gabriel, le personnage/narrateur, écrit : *As pombas recolhem-se enfim ao frontão do Nacional, para sujar Gil Vicente, Apolo e as Musas, e a pergunta fica sem resposta. (OMSS1, 261)*

Faisant le parallèle entre Portugais et Russes, Zacarias, le personnage principal de *Uma Aventura Inquietante* s'écrie quant à lui : *Nós, portuguesas, temos imenso em comum com os russos, a confusão mental, por exemplo, embora, hélas, sem Dostoievski! (UAI, p. 88)* Il va de soi que ces objets sémiotiques et les valeurs qu'ils véhiculent peuvent également servir à des évaluations positives, que ce soit par la voix du narrateur ou celle des personnages :

(...) um amor digno de Petrarca ou Dante (SSA, 218)

(...) o Poeta de olhos chamejantes e barba patriarcal, de quem ouvira a menina Adélia recitar O Melro e Fiel: um poeta divino que descia ao povo! (OMSS1, 161)

Como em Cesário Verde, « saltam de viga em viga os mestres carpinteiros », e desaparecem. As gaiolas de madeira ficam inanimadas, sem os seus pássaros activos. (OMSS2, 35)

Acho (segundo Pascal) que o homem forte é o homem só. (UAI, 169)

On observe parfois des passages présentant de fortes concentrations d'objets sémiotiques, ce qui permet de multiplier les effets-valeur et d'intensifier le processus d'évaluation. Dans *Nikalai! Nikalai!*, par exemple, ils servent de référence et de caution dans l'argumentation des

personnages : *A propriedade é o grande mal, o começo de todos os males. Um roubo! Eu sei, li e estudei muito... Kropótkine, Bakunine, Proudhon, Jean Grave, Sorel! O Lenine deu-lhes a terra e o Estaline tirou-lha.* (NN, 127) Dans l'extrait suivant, où le narrateur, railleur, décrit une scène de la vie quotidienne new-yorkaise au moment de Noël, filmée par les caméras de télévision, cette concentration sémiotique illustre parfaitement l'usage qu'en fait régulièrement l'auteur : *O 'Superman' torna a espreitar pelo visor do monstro, olha as horas no pulso, ajusta o aparelho. O 'show' vai começar. É entrar, meus senhores, é entrar! Está aberta a feira das vaidades do mundo, o CarNatal!* (CAN, 319). En qualifiant le caméraman de « Superman », le narrateur se sert des qualités du super-héros de bande-dessinée pour ridiculiser le personnage qui va filmer la scène et va par conséquent devoir maîtriser sa caméra *monstrueuse* ; « *show* », mot anglais passé dans la langue courante, renvoie ici à une société où tout peut être transformé en spectacle, comme le jour de Noël, qui, cible d'un calembour, est devenu un vrai « *CarNatal* », où le grotesque l'emporte et où les valeurs originelles sont complètement renversées ; un carnavalesque renforcé par la citation intertextuelle des paroles traditionnelles des crieurs chargés d'attirer le chaland pour assister aux spectacles, justement ; et, pour finir, la « foire aux vanités » ne peut que renvoyer certains lecteurs au livre éponyme de William Thackeray et à sa critique de la société anglaise, en particulier son hypocrisie. Trois lignes gonflées d'effets-valeur, au service d'une critique acérée de la société de consommation mais surtout de la « société du spectacle ». Le regard est ici le médiateur central, comme souvent, dans l'évaluation effectuée par le narrateur : une société qui se donne en spectacle, qui est filmée, et sera donc montrée à la télévision pour être regardée, et un lecteur qui est invité à lire, à regarder, à assister à cette mise en scène, à cette foire. Un regard qui permet donc de voir et de critiquer la réalité, mais un regard qui est lui-même critiqué car ayant pris une importance monstrueuse, dans une société où de plus en plus

d'actions et de comportements sont guidés par les règles du show, où tout doit être fait pour être vu, où l'obsession du paraître prend le pas sur tout le reste.

L'autre carrefour de valeurs privilégié par le texte est le corps. P. Hamon écrit à ce propos :

Dans le corps, l'éthique (la conduite, l'apparence en société, le paraître), l'esthétique (le beau et le laid, les canons de la mode, du « goût »), le technologique (la « confection » et la fabrication) et le communicationnel (les signaux physiognomoniques, ceux du code vestimentaire, de la « parade » sexuelle) se surdéterminent toujours (...).⁶⁰⁷

Miguéis utilise très souvent les différentes parties du corps, « vecteur essentiel de notre rapport au monde »⁶⁰⁸, précise V. Jouve, pour mettre en œuvre ses pratiques évaluatives. Evaluation parfois purement esthétique, surtout quand il s'agit de femmes (*A finlandesa passou, e ele seguiu-lhe com olho frio de conhecedor os movimentos do châssis rolante. NN, 27*), mais mêlant le plus souvent plusieurs médiateurs d'effets-valeur. Un personnage, à travers son corps, peut ainsi être soumis à une triple évaluation impliquant à la fois éthique, esthétique et compétences techniques, comme cette ex-prostituée dans « Gente da Terceira Classe » : *Madame tem um olhar muito doce, pestanudo e submisso. É (ou melhor, foi) realmente bonita, um rosto de linhas delicadas, as carnes suaves, mas, a ajuizar pelas simples inspecção visual, bastante amolecidas pelo excesso de uso. Deve ter sido no seu tempo uma boa fonte de receita.* (GDTC, 18) Les corps des personnages masculins subissent le même sort évaluatif que leurs homologues féminins. Dans l'extrait suivant, le narrateur dresse le portrait physique de Mansinho, personnage principal de « A Importância da Risca do Cabelo » :

⁶⁰⁷ Ibid. p. 37.

⁶⁰⁸ Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 77.

(...) *olhei-o com atenção: o Mansinho era o que as mulheres costumavam chamar « um bonito rapaz »: o rosto, apesar de redondo, tinha as linhas firmes; a pele era fresca, branca e rosada, sem essa mancha azul da barba que desfeia tantos homens aliás simpáticos; o nariz de bom desenho, a boca recortada e carnuda, e os olhos rasgados e brilhantes, de um cinzento escuro, alternadamente cheios de expressões ternas, risonhas e melancólicas, com longas pestanas negras, como as sobranceiras. Sobre isso, tinha uma voz bem timbrada, de uma articulação perfeita (coisa, infelizmente, cada vez mais rara entre os portugueses « educados »), em que se adivinhava o tenor nato, se um português jamais tivesse pensado em ser cantor a sério.* (IRC, 174)

L'évaluation, positive, est de nature esthétique : Mansinho est beau ; la description qui est faite de son visage correspond à un canon de beauté validé par l'expérience (« *o que as mulheres costumavam chamar 'um bonito rapaz'* »). Le narrateur prend ensuite appui sur une généralité supposant l'accord implicite du lecteur (« *sem essa mancha azul da barba que desfeia tantos homens aliás simpáticos* ») pour le prendre à témoin de la beauté du personnage. Par ailleurs, en plus des yeux, Mansinho régale les oreilles : sa voix *bien timbrée*, qualité encore plus valorisée dans ce cas de par sa *rareté parmi les Portugais éduqués*, complète et finalise le tableau de charme.

Cela dit, c'est au service d'une évaluation éthique que le corps, tout comme l'objet sémiotique, est le plus souvent utilisé. C'est à travers le corps que le jeune Aurélio fait l'éloge de la vieille servante Joana dans « A Linha Invisível » :

Um diabo dum velha que nada lhe metia medo. Nem mal que lhe chegasse. Ninguém na família se lembrava de a ter visto doente. Bons nervos, apetite, a primeira a levantar-se e a última a deitar-se, e quando se sentava, era para comer enquanto o diabo esfrega um olho. Aurélio invejava-lhe o bom humor, o equilíbrio, a utilidade, e até as gengivas quase nuas, com que rilhava castanhas piladas. Sem aquela velha... (ALI, 116)

C'est à travers le corps que sont accusés l'hypocrisie et la petitesse des jeunes élites intellectuelles portugaises dans *Idealista no Mundo Real : O caçador de noiva rica e de*

*emprego, o bacharel conformista acordava naqueles cérebros gordos e utilitários, a que a Sebenta dera um verniz de saber e uma indelével soberbia. (...) Respirava aquele ar como o de um túmulo. (INMR, 65) ; le comportement des immigrés sud-américains dans « Mucha Plata! » : Os sul-americanos tinham muito menos interesse. Vestiam geralmente com mais apuro, e mesmo excessos que denunciavam a mentalidade do parvenu. (...) Alguns usavam mesmo o chapéu de coco e colarinho de pontas reviradas, como os diplomatas japoneses, o que lhes parecia o cúmulo da civilização e do europeísmo. (MP, 159); ou encore le fils du petit fonctionnaire public de province dans *O Pão Não Cai do Céu : Atarracado e feiote, com o rosto tortulhoso de borbulhas e pontos negros, era o típico falhado de aldeia, com fome crónica da fêmea, queda para a intriga, a maledicência e as cartas anónimas, amigo da aguardente e de tomar de assalto as criadas das pensões manhosas da província. (OPNCDC, 56).**

Comme les médiateurs, ces deux embrayeurs d'effets-valeur que sont l'objet sémiotique et le corps sont régulièrement présents simultanément dans une même séquence textuelle évaluative :

Cabia-lhe bem o nome de visão: sobre a seda fosca do vestido, branco como um sonho de Chopin, a ampla capa de veludo azul com forro de cetim rosa-pálido tinha reflexos cariciosos; um grosso molho de raposas prateadas envolvia-a de astral macieza; as luvas arrendadas suavam faiscações de jóias; e o chapéu, direitinho da Rue de la Paix, era uma delicada orquestração de plumas furta-cores e pedrarias a coroar aquele luxo pagão ou celestial, em todo o caso digno dum final de revista do Casino de Paris. (OMSS2, 16-17)

La description par le narrateur de la vision offerte par Salomé, personnage ici littéralement astral et céleste et donc quelque peu exceptionnel voire surnaturel, fait appel à la fois au

corps, et plus particulièrement aux « relations qu'il entretient avec l'habit »⁶⁰⁹, et aux objets sémiotiques (« Chopin », « Rue de la Paix », « Casino de Paris »), ce qui entraîne une concentration d'effets-valeur et intensifie le jugement esthétique émis par le narrateur à travers un vocabulaire évaluatif (« *caricioso* », « *delicada* », « *digno* »). L'alliance des deux embrayeurs pour célébrer la beauté des femmes est courante chez Miguéis. Hélène et Aphrodite/Vénus apportent ainsi régulièrement une caution littéraire et mythique à la beauté des personnages :

Ela estava sentada diante de nós, iluminada de orgulho e mocidade, como Helena num pleito de beleza, o busto erguido, dois seiozinhos apontando na blusa clara – risonha e feliz de sentir-se admirada e desejada. (Lh, 27)

Salomé estava de uma elegância ofuscante, era uma Afrodite em plena frescura (OMSSI, 246)

(...) um corpo de Afrodite, uns olhos salpicados de oiro, cintilantes e convidativos (...). (NN, 26)

Dans l'exemple suivant, le narrateur/personnage se souvient de Léah, la jeune bonne de la pension où il a séjourné : *Pulaste com uma agilidade de espantar, dadas as tuas formas robustas, quase rubensianas (...). (Lh, 22)* En peu de mots, l'évaluation esthétique est faite : Léah possède un corps à la beauté formelle garantie adjectivement par Rubens ainsi qu'une aisance physique surprenante. Cela dit, même si cela est moins courant chez eux, les femmes peuvent aussi être la cible de jugements esthétiques fortement négatifs de la part des narrateurs migueisiens : *Muito morena e quente, de farta cabeleira negra e luzidia com alguma caspa, é pena não tomar banho nem escovar os dentes, onde tem sempre um cimento de comida mastigada. Brr! (NN, p. 43)*

⁶⁰⁹ « Mais le corps signifie surtout dans les relations qu'il entretient avec l'habit » (Ibid. p. 79).

Toutefois, corps et objets sémiotiques ne servent pas qu'à glorifier ou critiquer des personnages sur le plan esthétique, bien au contraire. L'évaluation esthétique, on l'a vu, n'est en effet souvent qu'un outil d'évaluation éthique plus ou moins directe, comme dans « A Esquina-do-vento », où Evelyn, épouse délaissée, dit au vagabond : *És belo, és viril, as mulheres caem-te nos braços, o mundo inteiro é teu, vives segundo a lei de Jesus Cristo, dormes onde te apetece, não tens horas nem responsabilidades, nada que te prenda...* (EDV, 114) Deux des quatre relations de médiation (sens et loi) et les deux embrayeurs se rejoignent ici pour afficher le plaisir, l'admiration et l'envie ressentis par Evelyn devant le corps du vagabond mais aussi son mode de vie.

2. PREOCCUPATIONS ETHIQUES

*(...) au fond, les mêmes préoccupations
éthiques qui ressortent dès ses premiers écrits.
Onésimo Almeida⁶¹⁰*

Les principales thématiques de la prose migueisienne ont un lien direct avec les préoccupations éthiques de l'écrivain. A. M. Alves rappelle que son œuvre fictionnelle recueille, transposées, « ses préoccupations sociales et sa solidarité humaine »⁶¹¹ et affiche textuellement son désir d'une société plus juste (et donc la critique de situations de discrimination et d'oppression), mais aussi, ajoute M. Saraiva de Jesus, l'évaluation récurrente du rôle et de la « responsabilité éthique de l'individu »⁶¹² dans la société. Ces préoccupations éthiques se manifestent textuellement sur deux niveaux qui se superposent : dans l'évaluation textuelle des personnages et des situations par les narrateurs – à travers l'usage prédominant du médiateur éthique et du langage moral-éthique, mais aussi dans le comportement et les préoccupations des personnages eux-mêmes. C'est à ces deux dimensions que nous nous intéresserons dans cette partie.

⁶¹⁰ Onésimo Teotónio Almeida. "Introdução". *Aforismos & Desaforismos*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Editorial Estampa. 1996. p. 10.

⁶¹¹ Alves. "Miguéis Seareiro". p. 200.

⁶¹² Saraiva de Jesus. "O Neo-realismo e a visão da pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis". p. 222.

a) ... des narrateurs

La fiction migueisienne fait une grande place à l'évaluation du comportement de l'individu dans la société. On y retrouve régulièrement des phrases, des paragraphes, voire des pages entières à très forte concentration évaluative, où médiateurs et embrayeurs sont convoqués par le narrateur et mis au service d'une évaluation éthique du personnage ou de la situation.

(1) Portraits de valeurs : l'exemple de « Gente da Terceira Classe »

Dans ces univers de valeurs que rassemble et confronte le texte, l'évaluation textuelle se concentre avec prédilection sur les « nœuds normatifs » du texte « là où il y a règles, donc évaluations (louanges ou blâme) possibles, donc évaluateur probable »⁶¹³, et, en particulier, dans les descriptions et les portraits de personnages « là où l'auteur risque fort de se 'payer la tête' de ces derniers »⁶¹⁴, comme l'écrit P. Hamon. Ces nœuds normatifs du texte, véritables foyers idéologiques, se signalent comme tels par différents procédés de mise en relief, en particulier la concentration et l'intrication des quatre plans de médiation des effets-valeur par l'intermédiaire des supports thématiques privilégiés que sont le corps et l'objet sémiotique. Certains récits brefs sont ainsi dominés par le régime textuel de l'effet-valeur, que ce soit au service d'une évaluation éthique positive (« Natal branco », « O Cosme de Riba-Douro », « A Inauguração », « Comércio com o Inimigo », « Galbo, o Terrorista »), ou mixte (« Gente da

⁶¹³ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 80.

⁶¹⁴ Ibid.

Terceira Classe »), mais surtout négative (« Enigma! », « Uma Viagem na Nossa Terra », « A Düsseldorf num Pulo », « A Importância da Risca do Cabelo », « Mucha Plata! », « Ele Era o Nosso Paizinho! », « Bartolosíada »). Les romans et autres longues nouvelles, quant à eux, plus complexes, laissent davantage de place à la diversité narrative et aux séquences textuelles non évaluatives, ce qui ne les empêche pas de présenter de très fortes concentrations d'effets-valeur (cf *Idealista no Mundo Real* et *O Pão não Cai do Céu*), voire d'être considérés comme satiriques (*O Milagre Segundo Salomé* et *Nikalai! Nikalai!*). Nous ne présenterons ici que quelques uns de ces portraits évaluatifs dressés par les narrateurs migueisiens, tous tirés de « Gente da Terceira Classe », récit bref faisant partie du recueil éponyme.

Dans ce récit, le narrateur à la 1^{ère} personne, portugais, s'est embarqué sur un bateau en direction des Etats-Unis. Dans une sorte de journal de bord, il décrit alors de personnages immigrés issus des couches populaires portugaises dont un certain nombre subit, parfois longuement, les critiques du narrateur. Nous retiendrons ci-dessous des portraits à forte concentration évaluative d'où ressortent quelques unes des principales valeurs plébiscitées par les narrateurs migueisiens : solidarité, honnêteté et responsabilité. L'attaque narrative y est frontale, sarcastique, et ne laisse aucun doute quant à ce que pense le narrateur des valeurs portées et revendiquées par ce type⁶¹⁵ de personn(ag)es :

É sobretudo dos graúdos e influentes que ele gosta de falar, com um respeito instintivo de candidato a émulo: são esses que o atraem com o seu poder legalista, subtil e quase religioso; gostaria de ser da mesma laia. (...) A esta veneração objecta pelo Grau (...) Para o calar, finjo que aprovo e conheço. Mas não se cala. Como chegou da América a arrotar postas de pescada, com uns cobres de representação, fatiotas novas e sapatos amarelos, os doutores aldeotas deram-lhe importância, levaram-no às perdzizes, lisonjearam-no mesmo pedindo-lhe emprestados uns contos de réis a juros. Conta-me os podres de todos eles. (...) Volta agora para o Mass., impante, a juntar mais dolas para comprar mais terras, arredondar

⁶¹⁵ On peut d'autant plus parler de types que les personnages de ce récit sont anonymes.

prupriadades, *deslocar os pobres, rivalizar com os poderosos, fasciná-los, erguer uma casa « moderna » que assassine o carácter da sua aldeia. É o tipo do pobre que nasceu para ser rico, ou do rico que nasceu pobre por engano; do medíocre que aspira a mandar. Deve ser presidente ou secretário de algum clube ou sociedade colonial, onde os trampolineiros encartados arrebanham os pategos para melhor lhes falarem de Camões, que nunca leram, e lhes chuparem os dólares. Campónio ganancioso, furtivo e chicaneiro, é o oposto do rural bucólico da lenda: os seus olhos de louvado pesam a natureza inteira em termos de inventário e partilhas, a sua alma é feita de retalhos de bens, de courelas. É desta massa que se fazem há séculos os doutores de leis, cuja cultura coimbrã tem permeado, através do Poder, da influência, da submissão e da louvaminha, e a compasso do Fado gargarejado, a vida e a cultura portuguesa, reduzindo-a ao estado em que hoje a vemos em todos os sectores. Está sempre com quem manda, Deus guarde a V. Ex.^a, com a Ordem e a Conservação (...).* (GDTC, 26-28)

Dans ce portrait, trois des quatre plans de médiation (éthique, esthétique et langage) sont convoqués pour évaluer le personnage : sa prétention à apparaître riche, sa soumission à l'ordre et au pouvoir, l'importance donnée à l'argent, sa volonté de construire une de ces nombreuses maisons d'immigrés que l'on peut apercevoir dans les villages portugais, maisons aux qualités esthétiques particulières, sont dénoncées directement par le narrateur (« *veneração abjecta pelo Grau* », « *Campónio ganancioso, furtivo e chicaneiro* », « *uma casa 'moderna' que assassine o carácter da sua aldeia* »). A cette critique du comportement et du goût, une évaluation négative en termes de maniement du langage (« *Mas não se cala* ») vient renforcer le jugement éthique globalement négatif du personnage, dont la vie se résume à vouloir plus d'argent et de pouvoir (« *Gräu* », « *Poder* », avec une majuscule reflétant l'importance de ces mots pour le personnage). Les deux principaux embrayeurs d'effets-valeurs sont présents : l'écrivain pilier de la construction identitaire nationale sert ici de repoussoir (« *Camões, que nunca leram* »), et le corps du personnage reflète à la fois la *compétence* du personnage dans son obsession pour l'argent (« *seus olhos de louvado* ») et le mépris que le narrateur lui témoigne (« *chegou da América a arrotar postas de pescada* »).

Mais cette évaluation d'un personnage sert ici également la critique de la société portugaise dans son ensemble, société où règnent, « *há séculos* », hypocrisie, médiocrité (« *os podres de todos eles* »), inculture (« *Fado gargarejado* »), soumission et paternalisme (« *Deus guarde a V. Ex.^a, com a Ordem e a Conservação* »). Un second portrait au vitriol fait immédiatement suite au précédent :

Há outro do mesmo género, mas em gordo, baixo e pastoso: enverga um sobretudo imenso, de lâ de camelo, que parece herdado de algum nababo. Das mangas saem-lhe apenas as cabeças dos dedos, grossas como baquetas de tambor, e luzidias. O cachecol de seda cor de sangue-de-boi dá-lhe um relevo violento à cara cheia, morena e barbuda, onde o nariz mal avulta, comido pela adiposidade invasora. Trombas de caceteiro ou quadrilheiro dos bons tempos. É amaricano, e não deixa de o repetir com ênfase. Também veio à Pátria comprar terras, e é amante do Pugresso. Para ele, alguns quilómetros de estradas valem por todos os ideais. Quando fala de dolas e prupiedades parece um cabo de ordens em gozo de licença, e remexe as cabeças dos dedos, que espreitam das mangas como fantoches. Foi trabalhador de pá-e-pico, um « burro de trabalho », diz orgulhosamente, mas hoje é bossa, é patrão e contrata (contractor, empreiteiro). Bem sucedido, manhoso e boçal, é a corruptela do camponês em kulak, e só respeita os poderes da força e do dinheiro. Se tivesse ido para o Brasil no tempo das vacas gordas tinha voltado barão, ou pelo menos comendador. Retoma teimosamente o fio de uma história que ninguém entende nem escuta: « Pois como l'eu ia dizendo, tá lá agora uma junta de parróquia... » Quando lhe falam dos tempos da crise: « Quais crise, nem quais desemprego! Eu maila patroa chegámos a fazer às setenta e oitenta dolas por semana! » Havia milhões de desempregados, mas: « Nunca falta trabalho a quem quer trabalhar! » - um ponto de vista perfeitamente digno de um presidente da General Motors. Grande nação, a América. Nem quer que lhe falem nas Uniões operárias: corja de racatias! Muitos mártires têm sofrido e morrido para que este « operário », que odeia a sua classe, se aproveite de todas as conquistas e privilégios do Trabalho organizado: o seguro contra o desemprego, as pensões na doença e na velhice, o direito de organização e os contratos colectivos... A Liberdade é o seu pomar, mas outros o plantaram. (GDTC, 28-29)

Le narrateur dresse ici un second portrait acéré d'un Portugais émigré, nouveau-riche, qui repart aux Etats-Unis après un séjour au Portugal. De nouveau, les deux embrayeurs privilégiés dans la production d'effets-valeur sont présents, mais le narrateur donne plus

d'importance au corps : repoussant (« *adiposidade invasora* », « *gordo, baixo e pastoso* »), celui-ci est à la fois le support privilégié des valeurs et prétensions littéralement portées par le personnage (« *nababo* », « *cachecol de seda* ») mais également le miroir de sa nature corrompue (« *Trombas de caceteiro ou quadrilheiro* »). Le narrateur ne se prive d'ailleurs pas de le tourner en ridicule, avec ses manches trop longues où les doigts émergent à peine, comme articulés (« *fantoches* »), incitant le lecteur à ne pas prendre au sérieux ce personnage. Les quatre plans de médiation fournisseurs de normes sont également tous présents : l'apparence esthétique du personnage n'est guère valorisée (un manteau trop grand, une écharpe mal assortie à son visage) ; son langage est donné en pâture au lecteur soit en style direct, soit en citation indirecte intégrée au récit, un portugais populaire que le personnage ne maîtrise plus, tellement il est américanisé (« *Pugresso, dolas, prupiadades, bossa, amaricano, contrata* ») et étranger à une quelconque intention réelle de communiquer (« *Retoma teimosamente o fio de uma história que ninguém entende nem escuta* ») ; le travail, que le personnage perçoit comme un patron de grande entreprise, envisagé uniquement dans sa dimension individuelle (« *Nunca falta trabalho a quem quer trabalhar!* »), valorisant (« *orgulhosamente* »), surtout quand pratiqué sans compter (« *burro de trabalho* ») et sans tenir compte des droits des travailleurs (« *Unões operárias: corja de racatias!* ») ; et, enfin, la relation du personnage aux autres est uniquement basée sur l'adhésion à la loi du plus fort (« *só respeita os poderes da força e do dinheiro* ») et sur la recherche de profit sans aucune préoccupation autre que matérielle (« *Para ele, alguns quilómetros de estradas valem por todos os ideais* »). A noter que, comme pour le portrait précédent, les valeurs portées par le personnage sont dotées de majuscules (« *Pugresso, Trabalho, Liberdade* »), verticalités au service de l'importance donnée à ces notions, qui ne font ici qu'aggraver le cas de personnages dont la petitesse éthique contraste lourdement avec la grandeur prétendue de leurs aspirations. D'autres personnages de « *Gente da Terceira Classe* » sont, quant à eux,

évalués de manière positive, en particulier *Esta velhota toda de negro, xaile e lenço, que tem gemido quase sem cessar* (GDTC, 30) : le narrateur dresse alors le portrait d'une femme très pauvre, qu'il voit comme le symbole de toutes (« *tão comum* ») ces nombreuses femmes portugaises (« *do nosso povo* »), qui ne plient pas (« *carvalho* ») devant les difficultés de la vie, difficultés qui ne l'empêchent pas de partager ses maigres avoirs (« *oferece* »). La droiture du buste renvoie ainsi à la dignité du personnage, à une force à la fois physique et morale. La sympathie, l'amour du narrateur envers les pauvres s'exprime ici clairement.

(2) Narrateurs solidaires

Les « gens de la troisième classe »⁶¹⁶ constituent une grande partie de la galerie des personnages migueisiens. Auteur de nombreuses nouvelles, l'écrivain reste ainsi fidèle aux caractéristiques originelles du genre, qui privilégie le « commun des hommes »⁶¹⁷, les laissés pour compte et les marginaux⁶¹⁸ : *Iriam eles confirmá-lo na sua descoberta de que a minha simpatia vai sempre para os humildes, os trabalhadores, a gente do comum?*⁶¹⁹. Les nombreux narrateurs migueisiens, qui s'expriment souvent à la 1^{ère} personne, nous y reviendrons⁶²⁰, sont régulièrement solidaires et admiratifs envers ces gens traités parfois comme des animaux (« *gado de açogue* », GDTC, 12), qui luttent contre la misère et les

⁶¹⁶ Et non *de* troisième classe, erreur régulièrement commise lorsque les critiques évoquent ce récit bref et le recueil éponyme.

⁶¹⁷ « (...) c'est du commun des hommes que veut parler la nouvelle, au double sens social et intime (...). » (Jean Pierre Aubrit. *Le conte et la nouvelle*. Paris: Masson & Armand Colin Editeurs, coll. Coll. Coursus Lettres. 1997. p. 154).

⁶¹⁸ « (...) la nouvelle comme le mode d'expression privilégié des groupes minoritaires et marginaux. » (Pierre Tibi. "La nouvelle : essai de compréhension d'un genre". *Cahiers de l'Université de Perpignan*, 1995, n° 18. p. 41).

⁶¹⁹ Miguéis. "[Lettre à John A. Kerr Jr. - 16/01/1971]".

⁶²⁰ Cf *infra* III.A.2.a) p. 358.

difficultés tout en restant dignes. La solidarité apparaît ainsi comme l'une des valeurs principales portées par la fiction migueisienne, et en particulier ses narrateurs, même si les gens du peuple, « les humbles », ne sont pas toujours épargnés :

Tudo o que neles era grosseiro e boçal se agravou e acentuou na brutalidade do ambiente que encontraram (...).Por quanto mais tempo é que os simples e os privados continuarão a confundir cultura com os valores puramente materiais, de aquisição? Quando aprenderão eles que, sem o espírito, sem os princípios, tudo o mais é caos? Na sua idolatria das Coisas (que não é só deles, pois aprenderam com os seus Amos) permanecem retrógrados e de espírito tacanho. Os objectos, por enquanto, se elevam o homem, ainda não o libertam – ao contrário... (GDTC, 29)

Les critiques les plus féroces et plus ou moins ironiques sont en effet généralement réservées aux personnages appartenant aux classes moyenne⁶²¹ et bourgeoise, et en particulier à ceux ayant un quelconque pouvoir dans la société : *Eu amo os pobres, os simples e os humildes (da humildade, e não da humilhação), e os que vivem para uma obra; e detesto os influentes, os poderosos, os passivos às instruções dos chefes, e (naturalmente) os que fazem do dinheiro a mola real da existência. (ADDA, 207)* Sont ainsi fortement attaqués : des petits bourgeois lisboètes dans « Uma Viagem na Nossa Terra » ; un fils à papa et ledit papa, petits notables portugais de province dans « A Importância da Risca do Cabelo » ; un professeur d'université anglais snob et frustré dans « Enigma! » ; des immigrés portugais nouveaux-riches dans « Gente da Terceira Classe », comme on l'a vu précédemment ; des immigrés latino-américains prétentieux dans « Mucha Plata! » ; des élites hypocrites dans *O Milagre Segundo Salomé*, qu'elles soient financières, politiques, militaires ou religieuses ; des juges, avocats et autres personnels de l'(in)Justice portugaise dans *Idealista no Mundo Real* ; des Russes blancs immigrés dans *Nikalai! Nikalai!* ; des médias et un commissaire dans *Uma Aventura*

⁶²¹ « (...) son dédain de l'homme de classe moyenne » (Moisés. "José Rodrigues Miguéis". p. 248) ; « (...) plusieurs contes de *Léah* examinent de près les hypocrisies particulières aux classes moyennes de l'époque » (Saraiva et Lopes. "José Rodrigues Miguéis". p. 1027).

Inquietante ; les grands propriétaires terriens et autres élites de l'Alentejo dans *O Pão Não Cai do Céu* ; etc. Un exemple flagrant de ce parti-pris presque systématique de solidarité en faveur des gens du peuple se trouve dans « Gente da Terceira Classe », où un vieux pêcheur portugais émigré aux Etats-Unis, évalué positivement, évoque son fils, qui a fait ses études à Harvard, est devenu ingénieur, et renie depuis ses origines modestes : *Mas aquele ladrão iludiu-me* (GDTC, 25).

L'auteur et les narrateurs donnent ainsi parfois le rôle principal de leurs récits brefs à des personnages invisibles socialement, comme dans « Arroz do Céu » et « O Viajante Clandestino », deux des contes migueisiens les plus lus, inclus dans *Gente da Terceira Classe*. Le premier, qui fait maintenant partie des lectures obligatoires à l'école primaire portugaise, et qui nous raconte l'histoire d'un immigré du service de nettoyage du métro de New-York nourrissant sa famille avec le riz tombant par les grilles d'aération, illustre allégoriquement une société divisée entre « ceux d'en haut et ceux d'en bas »⁶²². Le deuxième conte raconte l'histoire d'un sans-papiers, population parmi les plus invisibles des laissés pour compte de la société et de la littérature, qui essaye de débarquer clandestinement à New York, un soir de Noël, à la recherche d'une vie meilleure : *Quem era e donde vinha ele? Ah, mas são perguntas, essas, que se não fazem nunca a um destes homens magros, de rosto antes do tempo engelhado pelos trabalhos, as privações e os ventos forasteiros* (OVC, p. 39). Ces deux personnages, le balayeur et le sans-papiers, restent anonymes : invisibles socialement, ils ne peuvent être nommés.

Un besoin d'identification parcourt l'œuvre de Migueis. L'écrivain se sent tellement solidaire des humbles du monde entier et en particulier des travailleurs portugais, qu'il

⁶²² “Os de Cima e os de Baixo”, chronique publiée dans *É Proibido Apontar – Reflexões de um Burguês – I*. p. 101-110.

s'identifie régulièrement à ces « oubliés de l'art »⁶²³, comme il le rappelle quelques mois avant sa mort : (...) *cometi o erro de me devotar demasiado aos problemas dos imigrantes e de me apaixonar pela gente portuguesa (...). Identifiquei-me com eles!*⁶²⁴. Cette identification est ainsi parfois affichée ouvertement par les narrateurs migueisiens :

(Começo a compreender, com espanto, o que me move: um desejo de identificação com os humildes deste mundo...) (GDTC, 14)

É nestes momentos de convívio que eu me sinto mais nosso, mais deles, mais orgulhoso dos simples, mais enternecido. » (NB, 62)

Sentia-se atraído para o convívio daqueles homens sinceros, violentos por vezes, no fundo bons e generosos, cuja rudeza o ambiente agravava sem lhes dar, em compensação, nada de novo ou melhor, além do pão e de certa medida de liberdade. (...) Era como se necessitasse desse convívio para sentir-se completo, uno com a consciência e o destino. Robusteciam-no. Não lhe bastava já o amor satisfeito: procurava a renúncia, a identificação com os Outros, e onde a encontraria senão entre eles? (AI, 241)

Elle peut également se traduire dans les relations amoureuses des narrateurs. Dans la plus connue des histoires d'amour migueisiennes, « Léah », le narrateur se souvient de la jeune bonne qu'il a aimée, Léah, et l'image idéalisée qu'il en dresse postérieurement est autant celle de la jeune femme que celle, collective, des femmes du peuple, dont Léah apparaît finalement comme la représentante : *Seria porque tu eras moça humilde, filha dum pescador-lavrador do Pas-de-Calais, e porque tinhas tido poucos anos de escola, e tudo em ti parecia simples e directo (...) com a candura e a melancolia de quem vai sem saber aonde; ou porque tocavas em mim a minha própria simplicidade e humildade mascarada?* (Lh, 23-24).

⁶²³ « Le roman naturaliste se présente comme l'esthétique nécessaire qui prend en charge les oubliés de l'art. » (Philippe Dufour. *Le réalisme. De Balzac à Proust*. Paris: PUF. 1998. p. 19).

⁶²⁴ Matos. "Entrevista com José Rodrigues Miguéis". p. 253-54.

Ces évaluations textuelles positives chargées d'émotion et les portraits négatifs vus précédemment construisent une image cohérente des différents narrateurs migueisiens et de leurs valeurs, et donc de celles l'auteur, qui correspondent, on l'a vu, à celles de l'écrivain : la question de la dimension autobiographique de la fiction migueisienne, que nous étudierons dans notre troisième partie⁶²⁵, est ainsi posée en termes de valeurs.

b) ... des personnages

Parmi les personnages migueisiens, certains partagent, à des degrés divers, les mêmes préoccupations éthiques que les narrateurs et l'auteur. Parmi eux, Cosme, immigré portugais aux U.S.A., qui donne son nom à la nouvelle « O Cosme de Riba-Douro » du recueil *Gente da Terceira Classe*, se situe pleinement dans le champ éthique et politique. Ayant connu la misère et la faim au Portugal pendant sa jeunesse (*Pra comprar outro par de sapatos, ou uma roupinha nova de estamemha, eram pelo menos três anos de trabalho*. CDRD, 80), Cosme a appris à se défendre (*A primeira coisa que fiz, quando cá me apanhei, foi aprender a ler e escrever à minha custa...* CDRD, 77) et est devenu un combattant de la liberté :

(...) sou senhor dos meus actos. Não devo nada a ninguém, e ninguém me deve nada. Sou livre. A gente ou luta por aquilo a que tem direito, ou desiste, e é esborrachado. Mas pode lutar, e isso é o mais importante para um homem da minha laia. (...) As coisas que a gente goza valem muito, a fome ensinou-me isso! Mas o direito de reclamar, de melhorar a nossa situação ainda vale mais. A verdadeira liberdade é isto, uma luta, uma conquista de todos os dias... (CDRD, 81)

Cosme est un militant : il ne peut accepter l'injustice sociale (*O amor da Justiça chegava a cegá-lo*. CDRD, 85). Il veut transformer le monde et les individus, et se montre très critique

⁶²⁵ Cf III.B.1 p. 392.

envers ses compatriotes immigrés souvent hermétiques à toute prise de conscience collective qui pourrait leur leur faire envisager autre chose qu'une vie uniquement consacrée au travail et à l'argent :

Se ao menos a nossa gente pudesse abrir os olhos e ver! (...) Vivem para aí como animais, nessas casas-de-bordo imundas (...). Odeiam os sindicatos, e pensam que são todos o mesmo ráquete. Trabalham como bestas de carga, comem mal, levam anos a juntar, e para quê? A ambição deles é voltar ricos, pra comprar propriedades (...). Querem ser fidalgos, como os que lá ficaram. Querem passar de explorados a exploradores ! (...) Vieram escravos, e escravos tornam. Este mundo é largo, e chegava bem para todos, se soubéssemos partilhar os frutos do trabalho! (CDRD, 82-83)

Se heurtant à la réalité, il est également capable de se remettre en question : *Queria convencê-los e afinal virei-os contra mim. (...) O que é preciso é educá-los, ensiná-los a ver e a pensar, a organizar-se !* (CDRD, 87) Fidèle à ses convictions, Cosme part combattre le fascisme en Afrique du Nord pendant la 2de guerre mondiale (p. 95). Il y mourra. Le narrateur ne cache pas sa sympathie et son admiration envers ce personnage et ce qu'il incarne : (...) *a sua linguagem não era a dos conformistas, era a dos homens que põem a verdade dos seus princípios acima de todas as considerações de conveniência pessoal ou dos preconceitos. Aquilo a que chamamos « um sectário ».* (CDRD, 94) Dans « Natal Branco », publié dans le même recueil, l'éthique mais également d'autres médiateurs d'effet-valeur (langage et compétence technique) sont convoqués par le narrateur pour dresser le portrait positif d'un immigré portugais du nom de Tony⁶²⁶, laveur de carreaux, qui est conscient des injustices sociales et pour qui la solidarité représente une valeur importante :

⁶²⁶ Un personnage du nom de Tony est également cité dans « O Cosme de Riba-Douro » et « A Inauguração ». Il est fort probable que ce soit le même, et que ces trois récits soient basés sur des personnes réelles que Miguéis a côtoyées lors de sa période militante dans le milieu des travailleurs luso-américains. Là encore, se pose la question de la dimension autobiographique de la fiction migueisienne.

(...) sabe onde tem o nariz: conhece de leis e organizações, direitos e deveres. Lê os jornais, é membro de sociedades, e está sempre ao corrente do que vai por esse mundo. É um português « integrado ». Trabalha das oito às quatro, todos os dias menos ao domingo, e não falta, apesar disso, a uma reunião, a uma festa de solidariedade. Fala um inglês superior ao comum, e o seu português (...) guarda um forte sabor serrano. (NB, 57-58)

Dans *O pão não cai do céu*, beaucoup de personnages partagent les mêmes préoccupations éthiques de solidarité, de liberté et de responsabilité. L'ingénieur Sarmiento, par exemple, le révolutionnaire venu aider les paysans de l'Alentejo à lutter pour une vie meilleure (*Só a autocrítica e a responsabilidade na liberdade podem dar ao homem a sua iminente dignidade; e quem erra, pague pelos seus erros... aprendendo! (...) porque isso é a experiência: errando, tacteando, e corrigindo-nos. OPNCDC, 130*), ainsi que le père et les deux frères de la famille Boleto :

Através de tudo, num ponto estavam os três de acordo: sem liberdade – de discussão, de imprensa, de organização e eleição – nada era possível fazer. O que urgia era derrubar a ditadura. (...) Só a livre discussão podia traçar as directrizes do futuro, e determinar quais as soluções concretas a adoptar. Cada um à sua maneira, eram três cidadãos honestos, sinceros, bem intencionados. Para todos eles o homem era a medida e a finalidade de todas as coisas. (OPNCDC, 41)

Ou encore le Dr. Palma, personnage secondaire évalué positivement par le narrateur, qui apparaît comme le Robin des Bois de la santé : *Aos ricos cobrava bom dinheiro: pagam pelos outros. (OPNCDC, 54).*

Comme l'a souligné Maria Angelina Duarte, les amours migueisiennes représentent un des moyens de trouver le bonheur : pour Rodrigues Miguéis, même oppressé, l'individu reste le responsable de ses actions, et, en tant que tel, peut alors agir et cesser d'être une

victime, et peut ainsi enrichir son existence par l'amour⁶²⁷. Dans « A Linha Invisível », nouvelle intégrant *Onde a Noite se Acaba*, les rebelles anonymes que l'on entend se battre au loin sont l'objet de l'admiration du personnage principal Aurélio, jeune fils de bonne famille : *Quem eram esses anónimos que assim se erguiam e expunham contra a força e a ordem, ardendo em sentimentos que ele desconhecia, mas era obrigado a confessar heróicos, desinteressados?... Alguma coisa de forte devia uni-los. Ele sentia-se, ao contrário, desenlaçado de si próprio e dos outros, sozinho.* (ALI, 130). Aurélio, à travers leur exemple, prend ainsi « conscience du vide de sa vie et découvre le sentiment de solidarité humaine »⁶²⁸. Parallèlement à cette prise de conscience, Aurélio s'éprend de la jeune bonne, Albertina : *Era bonita, muito feminina, quase delicada na sua robustez. Aurélio, sentindo-a assim, reanimou-se, começava a julgar-se outro homem – homem.* (p. 124). On retrouve une autre Albertina⁶²⁹ dans le roman *Idealista no Mundo Real*. Le jeune idéaliste Deodato, journaliste, avocat, puis magistrat, découvre progressivement les dessous du fonctionnement injuste de la Justice traitée de « farce » (*Então a liberdade dum desgraçado de inocência aliás mais que duvidosa, pode estar à mercê dum discurso? Mas tal é a regra deste jogo. Uma farsa preparada de antemão. Desde o porteiro ao juiz, para todos eles o réu é apenas um meio de vida.* INMR, 91), dans un pays en route vers la dictature (*Em que sistema vivemos nós, se a polícia pode, por ordem do ministro do Interior, imiscuir-se nas atribuições da Justiça? Não faltava mais nada. Isso é o arbítrio, a ditadura!* INMR, 263). Deodato finira par démissionner de ses fonctions judiciaires. Là encore, parallèlement à cette prise de conscience et affirmation éthique, Deodato s'éprend d'une jeune professeure, Albertina, militante politique. Celle-ci se

⁶²⁷ Maria Angelina Duarte. "José Rodrigues Miguéis and His Women". *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Providence, Rhode Island: Gávea-Brown Publications. 1984. p. 109.

⁶²⁸ Saraiva de Jesus. "O Neo-realismo e a visão da pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis". p. 226.

⁶²⁹ Dans *O Milagre Segundo Salomé*, Salomé prend des cours particuliers avec une jeune femme du nom de Albertina. Il est probable que ces deux personnages soient les mêmes.

pose en défenseur du peuple (*O povo precisa de quem lhe abra os olhos, de quem o ensina e o dirija. Realidade, vida, combate. INMR, 250*) et l'attaque justement sur le terrain éthique : *O que o senhor vê no povo e faz do povo é literatura, especulação. O senhor não vê o povo, não o conhece nem o pinta. Nem escreve para ele, desengane-se. Tudo o que faz é explorá-lo, como os outros. Com a diferença que os outros lhe tiram o suor, e o senhor lhe tira o pitoresco, o anedótico, entende? INMR, 24*). Toujours dans *Idealista no Mundo Real*, un personnage secondaire montre très bien où vont les sympathies et les convictions de Miguéis, à travers le regard que porte Deodato sur un syndicaliste anarchiste, Vesgo, qui en plus de se montrer excellent orateur, va surtout rappeler que la liberté n'est souvent qu'une illusion pour la majeure partie des gens :

(...) exprimia-se com sóbria e nítida eloquência, poucos gestos, e o tom de quem domina a cólera própria e a hostilidade alheia; (...) O que era a liberdade?, perguntou. E respondeu, numa breve digressão histórico-social citando factos, nomes e números, de tal modo que dentro de instantes a assembleia o escutava absorvida. (...) daquela argumentação que era a de um idealista, talvez até de um fanático, mas se mantinha integralmente adentro das realidades, expulsando delas toda a ficção, todas as construções dum espírito teleológico. Aquele rude orador abria-lhe inesperadas janelas sobre um panorama que ele adivinhava, mas nunca ousara afrontar: o dum mundo onde os homens se entredestroçavam em nome duma Paz angélica e abstracta; onde a miséria e a fome das massas contrastavam com a riqueza de poucos, entre promessas de abundância; onde a opressão da imensa maioria respondia aos princípios teóricos duma liberdade que era o privilégio de raros apenas. (INMR, 260-261)

Dans *Uma Aventura Inquietante*, le personnage principal, Zacarias, immigré portugais vivant en solitaire, est accusé de meurtre et emprisonné. Il sera finalement innocenté et libéré, et prendra conscience de la nécessité de s'intégrer socialement, de s'intéresser à la vie de la cité. Cette transformation éthique s'accompagne ici également d'une histoire d'amour : Zacarias va trouver le bonheur dans les bras de Claire, sa logeuse. Un prénom féminin, Claire, qui réapparaît lui aussi dans une autre histoire d'amour « Cinzas de Incêndio » : dans ce récit bref

inclus dans *Onde a Noite Se Acaba*, l'amour du personnage principal pour Claire, jeune annamite rebelle et combattante pour la liberté de son peuple, prend des dimensions universelles : *Nesse instante o pintor amou em Claire a raça dos anamitas, e com eles todos os oprimidos do mundo.* (CDI, 163). De même, José Boleto, l'un des personnages principaux de *O Pão Não Cai do Céu*, aime Rosinda, jeune paysanne, d'un amour qui s'étend à tout le peuple de l'Alentejo qui, dans le roman, se soulèvera contre l'ordre établi : *Quero-te como quero a esta terra e à nossa gente. Tu, para mim, és a encarnação do nosso Alentejo.* (OPNCDC, 70).

Parmi tous les personnages migueisiens, ceux du roman *A Escola do Paraíso* ont une résonance particulière. Ce « roman semi-autobiographique »⁶³⁰, selon G. Moser, d'un « magistral réalisme »⁶³¹, selon A. J. Saraiva et Ó. Lopes, premier volet d'une trilogie dont *O Milagre Segundo Salomé* est le dernier volet, présente un certain nombre de membres de la famille envers qui le narrateur/auteur fait preuve de plus ou moins de respect et d'admiration et dont on peut supposer qu'ils ont été des exemples formateurs dans sa vision du monde et sa manière d'être. Les parents du jeune protagoniste du roman, Gabriel, « alter-ego fictionnel »⁶³² de Miguéis, donnent le ton. Dona Adélia, la mère, se dédie complètement aux autres⁶³³ :

Tudo o que ela fazia pelos pais, os irmãos e até os estranhos, era com alegria, e sem esperar gratidão nem recompensa. Pelo amor da vida. Concebia a vida como religião, e esta como obras. Não se queixava, era activa, sadia e tolerante, e todos a adoravam ou invejavam. Vivia para os outros, trabalhando e cantando, infatigável. Via a humanidade não como abstracção,

⁶³⁰ Moser. "The Campaign of *Seara Nova* and Its Impact on Portuguese Literature, 1921-1961". p. 40.

⁶³¹ Saraiva et Lopes. "José Rodrigues Miguéis". p. 1027.

⁶³² Expression utilisée par T. Martins Marques. "A Matéria da Escrita". et Maria Angelina Duarte. "Prefácio". *Idealista no Mundo Real*, 1a ed. Lisboa: Editorial Estampa. 1986. p. 18.

⁶³³ Dans *O Milagre Segundo Salomé*, la jeune Amélia sera la personne qui aidera l'un des personnages principaux, Severino Zambujeira, alors jeune apprenti analphabète, à lire et à écrire.

mas sob a espécie real das pessoas, dos dramas individuais que era preciso socorrer, e nunca recuava diante dum sacrifício. (AEDP, 345)

Sr Augusto, le père, galicien, est également une figure importante pour le jeune Gabriel : *Está visto que ele adora a mãe, gosta imenso dos irmãos, mas a sua curiosidade pelo pai não tem limites. (AEDP, 87)*. Comme la mère, il possède une énergie et une confiance en la vie impressionnantes (*São talvez as memórias da infância infeliz que o fazem crer e confiar no futuro, meta e motor do seu avanço!*, AEDP, 354), et il inculque ses convictions républicaines à Gabriel. Le chapitre 29, intitulé « Boi-do-Val' », relate la rencontre de Dona Adélia avec son frère Amândio, des années après que celui-ci ait quitté la maison familiale lorsqu'il avait treize ans. C'est le deuxième chapitre consacré à ce personnage. Le chapitre 17, « Ele tinha umas asas brancas », décrivait déjà l'enfance de Amândio. Deux chapitres pour un même personnage : c'est certes le reflet de l'importance qu'il revêtait pour Dona Adélia, qui le considérait un peu comme un fils, mais également pour l'auteur. Amândio ne supportait pas l'injustice ((...) *era respeitador: se alguma vez furtou uns cobres à mãe, era para correr a dá-los a um pobre ou aleijado (...)*. AEDP, 157), même envers les animaux. Rebelle, il était né pour être libre et n'hésitait pas à braver les punitions corporelles infligées par le père pour protéger ses frères : *Nascia nele o camarada solidário, responsável...* (AEDP, 159). Ayant quitté l'école, il se forme seul, puis, à vingt ans, part au Brésil, toujours révolté et maintenant anarchisant : *Já então aborrecia os homens e amava a humanidade, acreditava nos pobres, nos humilhados e explorados. Dizia palavras carregadas de explosivos e ameaças, falava da revolução e da Comuna, de Espártaco, de Bakunine e da Internacional (...)*. (AEDP, 340) Il y travaille pour l'un de ses frères, qu'il apprend vite à haïr pour son comportement : *Só pensa no dinheiro. (AEDP, 342)* Revenu au Portugal, il vit dans des conditions misérables, ce que Adélia ne comprend pas : *O que é que o tinha feito assim? Que estranha vocação de amor e sacrifício o arrastara até ali? (...)* *o revoltado solitário, que vivia desiludido, despeitado de*

não achar nos homens, na ordem das coisas humanas, a resposta ao seu imenso amor recalçado e sem objecto. (AEDP, 347) Devenu artisan potier, il se marie avec une femme plutôt odieuse, ce qui interpelle le narrateur, et où l'on devine les questionnements intimes de Miguéis sur les motivations profondes qui poussent les militants : *O qué que os tinha aproximado? O destino? Um impulso animal? A renúncia? A identificação na miséria? Os contrastes do carácter, talvez? Nele, um dever de consciência, de reparação?* (AEDP, 347-348). L'importance de l'oncle, « l'inoubliable personnage du potier Amândio »⁶³⁴, comme l'écrit G. Moser, est encore renforcée par un troisième chapitre qui lui est entièrement consacré, « Porque Te Calas Amândio? », prévu pour intégrer le roman inachevé *Filhos de Lisboa*, qui aurait dû constituer le deuxième volet de la trilogie. A propos de ce chapitre, qui décrit la mort de l'oncle Amândio, Miguéis affirme : *É uma das melhores coisas verídicas e lacrimogéneas que tenho feito: parte dos meus nunca realizados Filhos de Lisboa*⁶³⁵. Que ce soit par son père, sa mère (*Ela sacrificara tudo aos pais, a ajudar os parentes; ele dera tudo pelos ideais...*, AEDP, 348), ou son oncle, Gabriel, le héros de la trilogie migueisienne inachevée, se voit ainsi inculquer, dès son plus jeune âge, la solidarité comme valeur fondamentale.

La dimension autobiographique de la fiction migueisienne évoquée à plusieurs reprises dans cette partie, si elle pose un certain nombre de questions auxquelles nous tenterons de répondre dans la suite de notre travail⁶³⁶, en particulier dans ses implications ironiques, établit un lien direct entre les valeurs régulièrement prônées par les narrateurs et les personnages et celles de Miguéis. Cela inscrit les choix thématiques de l'écrivain dans le cadre d'une démarche littéraire militante que nous allons maintenant étudier plus en détail.

⁶³⁴ Moser. "The Campaign of *Seara Nova* and Its Impact on Portuguese Literature, 1921-1961". p. 40.

⁶³⁵ Lettre à Jacinto Baptista du 03/09/1980 in José Rodrigues Miguéis. "Três cartas de Miguéis: inéditos". *Jornal de Letras*, 09/01/2002-20/01/2002.

⁶³⁶ Cf III.B.1 p. 392.

3. UNE STRATEGIE LITTERAIRE GLOBALE

*O Romance – qualquer romance – é apenas
um meio de chegar a um fim*
José Rodrigues Miguéis⁶³⁷

Maria Angelina Duarte, dans sa thèse consacrée à Miguéis, affirme : « Ce que Saraiva et d'autres n'ont pas réussi à voir est le fait que derrière la sympathie et l'identification avec les personnages représentant les victimes de la société se cache une critique implicite des structures sociales et politiques qui les oppriment. »⁶³⁸ Elle pointe ainsi A. J. Saraiva comme exemple de l'incompréhension de l'œuvre migueisienne par les critiques : celui-ci n'écrit-il pas que, contrairement à Eça de Queirós, Miguéis regarde le monde de manière humoristique mais surtout avec « sympathie et communion »⁶³⁹ ? Or, comme le remarque A. M. Duarte, « sympathie et critique ne s'excluent pas mutuellement »⁶⁴⁰. Par ailleurs, tout en étant plus ou moins intensément critiques envers certaines réalités sociales ou certains comportements, beaucoup de récits migueisiens ne présentent pas d'effet d'ironie classique. Ainsi, si l'on considère par exemple *Onde a Noite se Acaba* (1946), sur les huit récits que compte ce recueil de contes et nouvelles, conçus et/ou écrits entre 1925 et 1940, six ne présentent aucune

⁶³⁷ Epigraphe à *Idealista no Mundo Real*.

⁶³⁸ Duarte. *Socio-political undercurrents in four works by José Rodrigues Miguéis*. p. 2.

⁶³⁹ Saraiva. "Rodrigues Miguéis". p. 155.

⁶⁴⁰ Duarte. *Socio-political undercurrents in four works by José Rodrigues Miguéis*. p. 2.

occurrence d'ironie localisée ou de situation à vocation satirique⁶⁴¹. De même, sur les dix récits que compte *Léah e Outras Histórias* (1958), six ne présentent pas d'ironie satirique⁶⁴². C'est à la dimension non ironique de cette stratégie littéraire à l'œuvre dans le mode militant d'écriture migueisien que nous nous intéresserons dans cette partie, où l'ironie apparaît ainsi comme un outil parmi d'autres, certes privilégié, au sein d'une stratégie littéraire plus globale mise au service d'une certaine idée du rôle de la littérature dans la société : à la fois critique et pédagogique.

a) Objectifs pédagogiques

Isto é uma crise de carácter educativo, pedagógico (...) a verdade é que em todas as classes e actividades há erros a corrigir, males gravíssimos a aniquilar. (...) a reorganização da vida portuguesa tem de começar pela criação da escola nova, da moral nova (...) pela criação duma opinião pública esclarecida e honesta, os meios de se libertar do que é mau e aproveitar o que é útil (...).
José Rodrigues Miguéis⁶⁴³

Pour expliciter la nature profondément pédagogique de son action littéraire, nous allons présenter ici quelques uns des procédés utilisés par Miguéis.

⁶⁴¹ “Morte de Homem” (conçu en 1928), “A Mancha Não se Apaga” (conçu en 1925), “O Chapelinho Amarelo” (conçu en 1933), “Cinzas de Incêndio” (conçu en 1933, réécrit en 1938), “O Acidente” (publié en 1935), “Beleza Orgulhosa” (publié en 1940).

⁶⁴² “Léah” (publié en 1940), “O Natal do Dr. Crosby (Do Diário dum expatriado)”, “Regresso à Cúpula da Pena”, “Desasseis Horas em Missão Secreta”, “Uma Carreira Cortada”, “Saudades para a Dona Genciana”.

⁶⁴³ José Rodrigues Miguéis. “[Comemorações do 31 de Janeiro]”. *O Século*, 29/02/1924.

(1) L'importance du paratexte

Eduardo Lourenço affirme que Miguéis fut « le plus lucide commentateur de lui-même »⁶⁴⁴, et Onésimo Almeida souligne le « regard clinique » porté par l'écrivain sur lui-même et sur son œuvre⁶⁴⁵. De cette capacité à s'auto-critiquer témoignent les nombreuses pages inédites de ses archives, que ce soit sous formes de lettres (parfois non envoyées) ou d'essais. De même, sa correspondance personnelle fait régulièrement état de commentaires portant sur l'actualité, ainsi que sur ses œuvres et les appréciations que celles-ci ont reçu. La récurrence et l'importance quantitative et qualitative des paratextes migueisiens (épigraphes, illustrations, avant-propos, introductions, préfaces ou postfaces souvent étiquetées « Nota do Autor ») sont également une parfaite illustration de ce besoin et de cette capacité à s'auto-évaluer alliée à la volonté de (s')expliquer. Le lecteur peut y puiser une somme considérable d'informations quant à la genèse des récits migueisiens, au contexte et à l'état d'esprit de l'écrivain au moment de leur conception, ainsi que de nombreux commentaires et/ou analyses concernant ses œuvres et leur réception, ce qui peut se révéler déterminant pour la lecture. Les « Notes de l'Auteur » sont ainsi presque systématiques chez Miguéis. Des quinze volumes publiés de son vivant, à notre connaissance, trois seulement l'ont été sans une note de l'auteur intégrée ou prévue initialement : *As Harmonias do « Canelão » - Reflexões de um Burguês II*, *O Passageiro do Expresso*, *Léah e Outras Histórias*. Tous les autres (fiction, chroniques et essais, récit autobiographique) sont, ou devaient l'être originellement, accompagnés d'une ou plusieurs pages où l'auteur s'adresse directement au lecteur : *Páscoa Feliz* se termine par une « Nota do Autor (à segunda edição) » de quinze pages ; *Onde a Noite se Acaba* par une

⁶⁴⁴ Lourenço. "Miguéis: o outro e os outros". p. 230.

⁶⁴⁵ Onésimo Teotónio Almeida. "Retrato do artista enquanto escritor". Idem. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida and Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001.

« Nota do Autor à 3.^a edição » de dix pages ; *Gente da Terceira Classe* finit par une courte « Explicação ao leitor (da 1.^a edição) » de deux pages ; *É Proibido Apontar* débute par cinq pages intitulées « Do Autor (com humildade) » ; *Nikalai! Nikalai!* finit par une « Nota do Autor » de sept pages ; *O Espelho Poliédrico* inclut une « Nota do Autor » d'une page en fin de volume ; *O Milagre Segundo Salomé* se termine par une « Nota do autor » de sept pages ; *O Pão Não Cai do Céu* par une note de cinq ; *Uma Aventura Inquietante* finit par une note de six pages intitulée « Começo e fim de uma aventura » ; *Idealista Num Mundo Real* propose une note de trois pages ; le récit autobiographique *Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara* débute par une préface de l'auteur de deux pages. Le roman *A Escola do Paraíso* n'est accompagné d'aucune note de l'auteur, mais il y en avait une de prévue originellement : Ana Ribeiro a retrouvé plusieurs versions de celle-ci dans les archives de l'écrivain⁶⁴⁶. De même, pour le recueil de récits brefs *Comércio Com o Inimigo*, ensuite intégré à *Pass(ç)os Confusos*, Miguéis avait prévu une « Explication », comme il l'écrit à Jacinto Baptista⁶⁴⁷ ou à Egito Gonçalves⁶⁴⁸. Cette importance donnée au paratexte, outre le fait, comme l'a noté O. Almeida⁶⁴⁹, que cela le rapproche de Jorge de Sena, autre grand exilé de la littérature portugaise, est le signe d'un besoin impérieux de s'expliquer et d'être compris.

(2) Récits-feuilletons

⁶⁴⁶ Ana Ribeiro. *A Escola do Paraíso de José Rodrigues Miguéis: um romance de aprendizagem*. Dissertação de Mestrado: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos. 1998.

⁶⁴⁷ Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista - 08/08/1973]".

⁶⁴⁸ Miguéis. "[Lettre à Egito Gonçalves - 24/02/1973]". Cf Annexe 8, où une première version de cette lettre est reproduite.

⁶⁴⁹ Onésimo Teotónio Almeida. "Retrato do artista enquanto escritor". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida and Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001.

*O que importa é que o romance interesse
aos leitores (para isso eles são escritos).*
José Rodrigues Miguéis⁶⁵⁰

Miguéis a souvent publié ses longs récits en feuilleton⁶⁵¹ avant qu'ils ne sortent en volume et ce, jusqu'à la fin de sa vie. Sa première publication en volume, la nouvelle *Páscoa Feliz*, ne fut pas éditée en feuilleton, mais il était dans ses intentions initiales de le faire. Son premier roman, *Uma Aventura Inquietante*, édité en volume en 1958, fut d'abord publié en 31 parties entre 1934 et 1936, soit vingt-quatre années plus tôt, dans le journal *O Diabo*. Son récit autobiographique, *Um Homem Sorri à Morte*, avant l'édition en volume de 1959, fut publié dans le *Diário de Lisboa* l'année précédente. Le roman *Idealista no Mundo Real*, avant d'être édité en volume après sa mort, vit 16 épisodes publiés en 1964-65 dans la revue *Seara Nova* : la publication fut interrompue par la censure et les 7 derniers épisodes apparaîtront quatorze années plus tard dans le *Diário Popular* en 1979. Son dernier roman, *O Pão Não Cai do Céu*, révisé de sa main peu avant sa mort, et publié après celle-ci en 1981, fut d'abord publié dans le *Diário Popular* en 1975-76. Deux récits brefs plus courts furent également publiés en feuilleton par Miguéis : « Como Êles se Amavam !... (Conto Verídico de Amor e de Guerra) » dans le *Diário de Notícias* de New Bedford en 1940, et « Viagens na nossa terra », dans le même journal, en 1944. Cette implication littéraire dans le monde du journalisme est le signe d'une volonté de l'écrivain d'être proche du plus grand nombre possible de lecteurs, ce qui, dans un cadre militant, est évidemment plus intéressant : *Escrever é uma acção inútil ou gratuita: é a leitura que a torna útil.*⁶⁵² Ainsi, ce que Miguéis écrit dans la Note de l'auteur sur *O Pão Não Cai do Céu*, peut sans aucun doute s'appliquer à ses autres

⁶⁵⁰ "Nota do Autor". *O Pão Não Cai do Céu*. p. 273.

⁶⁵¹ Cf Annexe 1 : Liste chronologique des œuvres migueisiennes publiées en feuilleton.

⁶⁵² José Rodrigues Miguéis. *O Passageiro do Expresso*. 2e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1984. p. 77. Texte daté du 13 juillet 1976.

récits-feuilletons : *Fi-lo como se fosse para o povo: o povo-que-não-lê, mas dantes lia, pelo menos, os ingénuos romances que iam de porta em porta, em fascículos semanais, levar-lhe um pouco de verdade e emoção. Talvez eu aspirasse modestamente a ser um romancista popular?*⁶⁵³.

(3) Fiction et essai

Un autre pan de la stratégie militante migueisienne vient compléter le précédent : le conteur d'histoires qu'est Miguéis laisse régulièrement la place au journaliste et à l'essayiste, la fiction prenant alors des airs de reportage ou d'analyse sociologique ou historique. Le roman migueisien donne en effet régulièrement la parole, en bon instrument polyphonique, à des points de vue, analyses et autres récits à prétention référentielle. Parfois très longues et contradictoires, ces insertions tendent à s'éloigner du domaine de la fiction et à revendiquer un statut générique plus « objectif », donnant l'impression au lecteur de lire non pas une fiction mais un essai, un reportage ou des compte-rendus de débats. Il est à noter, que dans presque tous les extraits que nous allons évoquer, l'écrivain s'est nourri de son expérience pour façonner ses personnages et développer des réflexions qu'il a lui-même menées. Cette dimension autobiographique de la fiction migueisienne, que nous relèverons simplement ici, fera l'objet d'une étude particulière dans notre troisième partie⁶⁵⁴.

Dans *Nikalai! Nikalai!*, pendant plusieurs pages, le narrateur dresse un portrait des Russes blancs en exil dans les années 20, personnage (collectif) principal du roman :

⁶⁵³ « Nota do Autor ». *O Pão Não Cai do Céu*. p. 272.

⁶⁵⁴ cf III.B.1 p. 392.

(...) uma variegada colecção de antigos funcionários imperiais sem recursos que – suponho eu – se lançaram no exílio atrás dos chefes, da esperança, da aventura, da novidade, ou de coisa nenhuma: sem saber por quê nem para quê. A maioria, decerto, para fugir à confusão e morticínio da guerra civil, e contando voltar em breve. (...) Aos que nada perderam, o exílio deu em compensação um espécie de aura de martírio ou categoria social. (...) Há quem diga que só na Europa são quatrocentos mil (...). Os cossacos não passam de trinta mil. (NN, 33)

Ce portrait, basé sur les observations qu'a pu en faire Miguéis lors de son séjour en Belgique où il a côtoyé des exilés russes, dérive rapidement vers l'analyse historico-philosophique : *Quem é que pode averiguar responsabilidades, quando a História, essa grande força do inconsciente, nos leva a todos de escantilhão? (...) não têm os russos provas suficientes de que foram sempre tratados como enjeitados ou bastardos? (...) Mas não são eles, os russos, culpados também de imperialismo ou colonialismo na Ásia? (NN, 37).* Dans un autre chapitre, le narrateur poursuit son office d'historien en retraçant les origines de la légende annonçant le retour du tsar Nicolas. Cette digression historique se poursuit durant plus de deux pages et le narrateur ne cache pas ses objectifs pédagogiques : *A história terá muitas destas lacunas a preencher... » (NN, 71).* Dans *Idealista no Mundo Real*, les discussions/débats de Deodato avec o Milheiro, son ex-collègue étudiant droitisant, maintenant fonctionnaire, sont rapportés et nous donnent quelques longues séquences d'analyse de l'histoire et de la société portugaise :

A República não tem salvação, a monarquia é um mito, e o que vier será muito pior. Estamos a pedir outro Sidónio, o cautério da ditadura. Tudo cariado até à raiz, homens, consciências, instituições. O povo a dormir. Anda tudo ao dinheiro. (...) E é nesta ilha, neste charco de estagnação com lampejos de sonho de lua, que tu queres fazer o Paraíso? Espera que outros o façam. Tudo chegou sempre atrasado a este cu-do-mundo: a civilização, as ideias, os caminhos de ferro... (...) A Inglaterra não quer bolir no que está. Ela é a dona disto. Foi sempre a nossa desgraça. E que fazer? Foram os castelhanos que nos atiraram para as garras do leopardo. O que me espanta é como a gente se aguenta, há quase oito séculos, entre a cruz e a caldeirinha. (INMR, 212-215)

Dans *O Milagre Segundo Salomé*, c'est un chapitre entier, soit seize pages, qui sont dédiées à une analyse socio-politique du Portugal menée par le major Tristão Barroso. Intitulées « (Reflexões de um militar bem intencionado) », ces pages mêlent réflexions sur la société et l'histoire du Portugal et théorie politique, analysant en particulier le caractère messianique de la société portugaise et les implications de l'expansionnisme colonial, et apparaissent finalement comme un programme politique pour le pays :

Somos física e mentalmente uma nação ao mesmo tempo europeia e ultramarina... e nem uma coisa nem outra. À sombra da aliança inglesa, sobrevivência humilhante mas difícil de alijar, a nossa intervenção na guerra europeia (assim o cremos) garantiu-nos temporariamente o domínio colonial, que nos impõe graves responsabilidades mas nos oferece ricas perspectivas: remanescente ainda improdutivo do Expansionismo e continuação viva do destino, bom ou mau, que colectivamente escolhemos há quatrocentos anos, e cujo repúdio, por ora, só aproveitaria aos caçadores de impérios. (OMSS2, 91)

On peut donc ne pas être surpris si certains, comme le critique João Décio, à propos de ce roman, dans une lettre adressée à Miguéis, évoquent « une ingérence trop importante du réel (considérations sur les aspects sociaux du Portugal) qui porte préjudice au roman »⁶⁵⁵. Dans *O Pão não Cai do Céu*, l'ingénieur Sarmiento, révolutionnaire venu de la capitale, a l'occasion de faire entendre ses longues analyses et réflexions, que ce soit sur la définition du fascisme ou la nécessité et la manière de mener la révolution, réflexions qui prennent parfois la forme d'une leçon de politique :

O fascismo não é um mero conflito ideológico ou de processos, entre os vários segmentos da burguesia ou das classes dirigentes: mas a fase crítica dum sistema que entrou na agonia, e no entanto se recusa a morrer. É a crise clónica da epilepsia capitalista-imperialista! (...) O fascismo veio oferecer à burguesia apavorada e sem escrúpulos a via de salvação –

⁶⁵⁵ João Décio. "[Lettre à José Rodrigues Miguéis - 30/12/1975]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

temporária, assim espero eu – e ela deixou cair a máscara das boas intenções. (OPNCDC, 100)

A escola do povo é a acção política! (...) O que temos é de fazer homens! Sem eles não há cidadãos. (...) Dê a iniciativa ao povo, e ele aprenderá a utilizá-la. Só há uma maneira de aprender a tocar harpa – é tocá-la, dizia o racionalista mestre Aristóteles. Como a harpa ou a arte da guerra, a liberdade só se aprende no seu exercício, no autogoverno e na iniciativa. Claro, como a criança, o povo, todos nós, precisamos de ser esclarecidos e orientados – esse é o papel dos intelectuais cultos, organizados. Mas não tutelado! (OPNCDC, p. 129-130)

On retrouve ici un vocabulaire et des problématiques déjà évoqués lors de notre étude de l'évolution idéologique de Migueís tels le rôle de l'intellectuel et de l'éducation dans la transformation de la société.

Si le roman (ou une longue nouvelle) peut facilement se prêter à ces insertions et autres digressions non-fictionnelles à teneur culturelle, historique, philosophique, psychologique ou politique, on peut également les observer, moins longues certes, dans un certain nombre de récits brefs migueisiens comme dans « O Chapelinho Amarelo », où le narrateur procède à une analyse historique de l'émigration juive durant deux pages (p. 92-94) : *Traziam consigo a memória dos pogromes (...) de Petliura e Makhnô. (OCA, 93)*, ou bien dans « Silvestre, os Seus Amores », où l'amour et la souffrance sont auscultés dans leur relation intime (p. 226-227) : *Dera entrada para o reino do Ciúme, abandonava-se ao prazer mórbido da autoflagelação, e dali não desmordia. (...) da sua coroa de mártir imaginário. (SSA, 224)*. La question de l'amour est d'ailleurs une thématique privilégiée de Migueís, et une source régulière de questionnement et d'analyse pour les narrateurs migueisiens comme dans « Agnès – Ou o Amor Assexuado », récit qui apparaît comme une réflexion sur l'amour, en particulier du point de vue de la femme, et qui fait l'éloge d'un amour assexué :

Era então possível uma total identificação ou igualdade dos sexos? Nem tanto era preciso: sem nada sacrificar dos seus dons naturais, a experiência – ou o sonho – acabava de me

demonstrar o que um versejador cujo nome esqueci descrevera aproximadamente assim:

... tenho sido tudo,

só me falta ser mulher! (AOAA, 178)

Alors que dans « Silvestre, os Seus Amores » le mode militant adopté fait de la réflexion sur l'amour surtout un prétexte pour dénoncer le comportement du personnage principal et une conception étriquée des relations homme-femme, symptomatique d'un certain état d'esprit bourgeois, dans « Agnès – Ou o Amor Assexuado », ce n'est plus le même paradigme axiologique qui préside à l'écriture. Dans ce récit publié pour la 1^{ère} fois en 1980⁶⁵⁶, c'est la liberté, ici sexuelle, qui est promue comme valeur fondamentale : on n'est plus dans un mode où Miguéis met en texte des valeurs et des intentions pédagogiques, mais bien dans le mode écrivain, qui ne cherche plus à critiquer et à changer la société, mais affirme la liberté de l'individu.

(4) Récits brefs exemplaires

Reconnaissons seulement que le projet de la fable, comme de tout récit exemplaire, est un projet utopique : infléchir les actions des hommes (et des femmes) en leur racontant des histoires.
Susan Suleiman⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ José Rodrigues Miguéis. "Agnès - Ou o Amor Assexuado". *Diário Popular*, 14/08/1980

⁶⁵⁷ Susan Rubin Suleiman. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: Presses Universitaires de France. 1983. p. 69.

Une autre dimension de la stratégie militante migueisienne est la production de récits exemplaires. Au niveau pragmatique, tout récit, tel l'*exemplum*⁶⁵⁸, suppose un destinataire sur qui il agit et l'hypothèse qu'une histoire vécue par le biais de la lecture peut être une expérience dont on tire exemple pour agir. La « moralité » de ces récits peut être plus ou moins explicite. En ce qui concerne la fiction brève migueisienne, Margarida Barahona souligne « l'insistance à attribuer une 'morale', une lecture critique de dimension sociale aux épisodes du quotidien (qui constituent une grande partie du matériau de sa fiction), normalement assumée par le narrateur »⁶⁵⁹. De même, s'appuyant sur le recueil *Onde a Noite se Acaba*, T. Martins Marques place Miguéis au sein d'une tradition de conteurs de récits exemplaires dans la lignée de Gonçalo Fernandes Trancoso et de ses *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*⁶⁶⁰.

Les narrateurs peuvent choisir de « laisser parler l'histoire »⁶⁶¹, selon les termes de V. Jouve. En effet, l'histoire elle-même, « en tant qu'elle est vécue comme expérience (comme transformation) par un sujet à travers le temps »⁶⁶², écrit S. Suleiman, possède un effet persuasif : « Le bonheur du protagoniste fonctionne comme preuve et garant des valeurs qu'il affirme. Si le protagoniste finit mal, son échec sert également de leçon ou de preuve, mais cette fois-ci a contrario : le destin du protagoniste permet au lecteur de voir la mauvaise voie, sans la suivre. »⁶⁶³ Les jugements narratifs des situations et des comportements des personnages sont indirects et proférés à travers l'organisation du texte, ce que Gérard Genette

⁶⁵⁸ Nous concevons ici l'exemplum comme « un mode de persuasion qui prend la forme du récit » (Jean-Yves Tilliette. "L'exemplum rhétorique : questions de définition". *Les exempla médiévaux : nouvelles perspectives*. Ed. par Jacques Berlioz and Marie Anne Polo de Beaulieu. Paris H. Champion. 1998. p. 65).

⁶⁵⁹ Margarida Barahona. "Os Modos de Representação do Social nos Contos de José Rodrigues Miguéis". *Contos de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa: Seara Nova, Ed. Comunicação. 1981. p. 19.

⁶⁶⁰ Marques. "*Onde a Noite se Acaba* de José Rodrigues Miguéis: A Vida em Contraluz". p. V.

⁶⁶¹ Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 111.

⁶⁶² Suleiman. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. p. 91.

⁶⁶³ Ibid. p. 92.

appelle la « fonction de régie »⁶⁶⁴ du narrateur. L'évaluation porte ainsi sur l'ensemble et la globalité d'un récit, sanctionnant la conformité ou non du résultat obtenu avec le projet initial du protagoniste, dans la mise en place de situations qui, par leur exemplarité, peuvent dégager une « morale de l'histoire » et indiquer le sens des actions à mener, et peut alors se faire sans intrusions évaluatives textuelles de la part du narrateur. « A Mancha Não se Apaga », par exemple, où le narrateur, Ricardo, a sombré dans la folie depuis qu'il a trahi son ami, qui s'est suicidé, et a abandonné la sœur de celui-ci à sa solitude, peut se lire comme une incitation à la solidarité, à l'honnêteté et au courage, car la clause du récit est sans appel : la souillure des crimes passés ne s'efface jamais : *A mancha não se apaga!*... (AMNSA, 81). De même, dans « O Morgado de Pedra-Má » (MDPM) : Dom João de Berredo e Chinchorro de Baticova, l'omnipotent maître et tyran d'un recoin de la Beira, avec beaucoup de morts et d'injustices à son actif, mourra comme une bête sauvage, sous les balles de son fidèle serviteur et la menace de la foule, après avoir contracté la rage auprès de son chien. Le crime, une fois de plus, ne paye pas, et l'oppression du peuple ne peut durer éternellement.

Cela dit, chez Miguéis, les récits (ou séquences de récits) exemplaires sont habituellement accompagnés de commentaires évaluatifs de la part des narrateurs. Au niveau discursif, le point de vue de l'autorité énonciative joue en effet un rôle primordial : les jugements du narrateur, valant autorité, peuvent être émis sur le mode d'un discours didactique, commentant l'action narrée, ce que G. Genette appelle la « fonction idéologique »⁶⁶⁵ du narrateur, fonction qui peut être déléguée à des personnages porte-

⁶⁶⁴ G. Genette distingue cinq fonctions pour le narrateur (Genette. *Figures III*. p. 261-65) : la fonction proprement narrative, la fonction de régie, la fonction de communication, la fonction testimoniale ou d'attestation, et la fonction idéologique.

⁶⁶⁵ Ibid. p. 261-62.

parole⁶⁶⁶. S. Suleiman observe alors « un effet de glissement qui fait que nous acceptons comme ‘vrai’ non seulement ce que le narrateur nous dit des actions et des circonstances de l’univers diégétique, mais aussi tout ce qu’il énonce comme jugement ou comme interprétation. Le narrateur devient ainsi non seulement source de l’histoire mais aussi interprète ultime du *sens* de celle-ci. »⁶⁶⁷ Dans les récits migueisiens où le narrateur est très présent textuellement, les jugements explicites émis par celui-ci sur les personnages et leur comportement sont nombreux, on l’a vu. Un bon exemple nous est donné par « Silvestre, os Seus Amores » : le narrateur rencontre un vieil ami perdu de vue depuis longtemps, Silvestre, ce qui lui donne l’occasion de nous raconter l’histoire de cet homme, toujours célibataire et seul, vivant par et pour ses livres, et surtout de son premier et unique amour avorté. Le récit est sans appel pour le personnage – le narrateur s’adresse d’ailleurs directement à lui : *A solidão, a esterilidade, eis o fruto de não teres sabido perdoar à vida, que é realidade e imperfeição, devir, e não só literatura e fixação.* (SSA, 232), et la clause apparaît à la fois comme une leçon de morale et un conseil pour le lecteur : *...E o Silvestre, pobre amigo, lá vai, metódico e pausado, com o seu perfil imperial romano, sonhando com o futuro-que-passou, sem perceber que só tem porvir quem tem presente, e ele nunca o teve: porque o futuro do homem está no que ele hoje semeia ou cria, no que dele cresce e frutifica, e não no que se acumula, repousa e fossiliza.* (SSA, 232) Même si les jugements des narrateurs peuvent affleurer tout au long du texte, les clauses sont particulièrement adaptées à l’énoncé à prétention exemplaire : *Nascer – renascer – é um esforço de vontade!* (Lo, 35), « *E no entanto* » – *diria ele muitos anos depois, ao discutir com ela estes problemas* – « *se a idade e*

⁶⁶⁶ « (...) de toutes les fonctions extra-narratives, celle-ci est la seule qui ne revienne pas nécessairement au narrateur. On sait combien de grands romanciers idéologues, comme Dostoïevski, Tolstoi, Thomas Mann, Broch, Malraux, ont pris soin de transférer à certains de leurs personnages la tâche du commentaire et du discours didactique [...] » (Ibid. p. 263-64)

⁶⁶⁷ Suleiman. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. p. 90.

as circunstâncias mo permitissem, creio que recomeceria a vida com os mesmos erros, lutas, ilusões e tormentos. São eles, afinal, que a tornam fecunda e nos reconciliam com a nossa fraqueza! » (OB, 48), *Compreendeste enfim que a ternura - ainda quando na aparência incestuosa - é a essência do puro e duradouro amor.* (T, 129). Cette dernière citation illustre l'une des manières privilégiées par les narrateurs de montrer leurs préférences morales : le recours aux énonciations indirectes (« *Compreendeste* »). Miguéis use du même procédé dans « A Linha Invisível », récit qui apparaît comme un plaidoyer pour la solidarité, l'action, la vérité et la liberté, et contre l'existence bourgeoise, hypocrite, individualiste et vide (*a apatia, a podridão, a mentira.* ALI, 131) menée par Aurélio, le personnage principal, jusqu'alors :

Julgara-se até ali um todo, e percebeu-se apenas parte. (p. 132)

Isto mostrou-lhe até que ponto o homem é a roupa que veste. (p. 138)

Era na luta – percebia-o bem – na dinâmica da vida, que residia por enquanto todo o segredo. Ele tinha posto a literatura antes da acção, o pensamento antes da experiência, e percebia de súbito o seu erro, a causa da sua inércia e esterilidade. (p. 137)

Avec « *mostrou-lhe* », « *percebeu-se* » ou « *percebia-o bem* », les décisions, les pensées et les conclusions éthiques du personnage possèdent un effet de vérité et d'autorité aussi fort que si le narrateur s'exprimait directement. Par ailleurs, les jugements de valeur, parfois moralisateurs, prennent régulièrement la forme de maximes et autres sentences à portée universelle⁶⁶⁸ énoncées au présent gnomique. Ces paroles sentencieuses sont le plus souvent prononcées par les narrateurs migueisiens, et régulièrement entre parenthèses, mais aussi par les personnages :

⁶⁶⁸ « Ces passages, rendant compte de ce que le narrateur considère comme des vérités générales valables au-delà de l'univers textuel, relèvent de ce que Barthes appelle 'les codes de référence' » (Jouve. *Poétique des valeurs.* p. 93)

(há sempre uma teoria para disfarçar as nossas fraquezas) (CDI, 151)

(Que humanitária é por vezes a crueldade!) (Lh, 25)

Em todo o homem existe a imensidade e a pequenez... (EDV, 114)

(...) as pessoas que caminham no mesmo sentido quase nunca se encontram. (CAN, 314)

A vida está pra quem tem tios. (OA, 195)

Quem não teme a consciência, não receia estar só...(AMNSA, 71)

Chaque personnage étant un « évaluateur en puissance »⁶⁶⁹, comme l'écrit V. Jouve, la portée de son évaluation dépendra du crédit qui lui est accordé par l'autorité énonciative. Dans *A Escola do Paraíso*, le 10^{ème} chapitre (« *Tu irás e voltarás* ») est en fait le récit bref exemplaire raconté par la mère du jeune Gabriel, Adélia, à ses trois enfants : - *Não vos contei eu já a do rapaz que vivia com a mãe, e queria ir para o Brasil?* (AEDP, 91). La morale finale tire ici sa force exemplaire de vérité de son côté lapidaire mais surtout de l'évaluation positive du personnage de la mère par le narrateur tout au long du livre : *Não há dívida que a morte não pague!* (p. 92).

Parfois, « un horizon d'attente problématique »⁶⁷⁰ est proposé au lecteur : dans « *A Importância da Risca do Cabelo* », le quartier où habite Mansinho, le personnage principal, son physique, son comportement, tout est soumis au regard évaluateur du narrateur, mais sans qu'une dominante se dégage : d'abord évalué positivement en termes esthétiques (p. 174), il est ensuite rapidement évalué négativement en termes éthiques (*como se receasse desmanchar a máscara (...)*). IRC, 175) ; mais, malgré tout, le regard du narrateur reste bienveillant : *o maridinho ideal com que elas sonham!, pensei a olhá-lo, e sorrindo com*

⁶⁶⁹ Ibid. p. 105.

⁶⁷⁰ Hamon. *Texte et idéologie* . p. 33.

simpatia. (p. 175). L'histoire d'amour entre Mansinho et une jeune Belge va-t-elle résister aux pressions sociales qui enjoignent le jeune personnage principal à rentrer dans le rang des conventions et des règles de la bonne société provinciale portugaise ? Apparemment oui : *Não passa! Gosto desta pequena a valer*. (p. 176), affirme le jeune homme. *Mas então porque hesitava?* (p. 182), demande le narrateur ? Mansinho est-il un pauvre type qui souffre de son indécision : *Aquele pobre rapaz sofria, era um fraco*. (p. 184) ; ou bien a-t-il choisi, courageusement, l'amour, la vérité de ses sentiments contre les conventions : *O Mansinho parecia ter chegado a uma decisão, verdadeiramente heróica para a sua índole*. (p. 184) ? Même si le narrateur est de plus en plus critique envers le personnage, l'incertitude demeure : *Aproxima-se a hora da decisão para o Mansinho: que irá ele fazer?* (p. 187). Le lecteur, tout comme le narrateur, ne saura qu'à la fin de la nouvelle si ce personnage est plutôt « bon » ou plutôt « mauvais » : *Tive de lhes mentir* (IRC, 188), avoue-t-il. Le narrateur exprimera alors sa déception devant le comportement de Mansinho : *A realidade, para certas pessoas, é só aquilo que se lê nos livros*. (p. 188), (...) *voltei devagar ao meu quarto, enjoado e vazio. Parecia-me que regressava dum mundo distante e abstracto*. (p. 189).

L'histoire de Mansinho est exemplaire, en ce sens qu'elle donne l'exemple à ne pas suivre, pointant ainsi ce que devrait faire le lecteur dans une situation semblable : être honnête, ne pas jouer avec les sentiments des autres, refuser d'obéir à un ordre conventionnel bourgeois basé sur d'hypocrites apparences. Mansinho apparaît ainsi comme le contrepoint négatif de Aurélio, dans « A Linha Invisível », qui, lui, donne le bon exemple à suivre en se libérant des chaînes dégradantes de son milieu d'origine.

(5) Récits de formation : individus libres et responsables

Sim, até agora, tinha vivido à margem de todos os conflitos, de costas voltadas para o mundo (...). Mas a sua liberdade ameaçada parecia-lhe um símbolo de outros perigos maiores. E que faziam os povos? (...) mostravam-se indiferentes à catástrofe iminente. (...) « Ah, liberdade, és uma conquista permanente, uma perpétua vigilância! »
(UAI, p. 207)

L'étude détaillée de la fiction migueisienne dans sa globalité sous l'angle du « récit de formation » serait intéressante, tant les parcours fictionnels de personnages en apprentissage sont nombreux. Pour notre étude, nous nous appuyerons sur la définition de Susan Suleiman :

Syntagmatiquement, on peut définir une histoire d'apprentissage (de *Bildung*) par deux transformations parallèles affectant le sujet : d'une part, la transformation *ignorance* (de soi) → *connaissance* (de soi) ; d'autre part, la transformation *passivité* → *action*. Le héros va dans le monde pour se connaître et atteint à cette connaissance à travers des actions qui sont à la fois des « preuves » et des épreuves. (...) les « aventures » ne constituent qu'un prélude à l'action véritable : c'est au seuil de la « vie nouvelle » du héros que se termine l'histoire d'apprentissage. Cela explique pourquoi, dans le *Bildungsroman* classique, le héros est toujours un homme jeune.⁶⁷¹

Certains récits brefs migueisiens peuvent être considérés comme des « histoires d'apprentissage », des « récits de formation » : Margarida Barahona note à juste titre qu'une partie d'entre eux tient son exemplarité du parcours effectué par les personnages dans la quête d'une meilleure connaissance de soi⁶⁷². Dans « A Linha Invisível », par exemple, l'angoisse et les frustrations initiales du jeune personnage principal, Aurélio, disparaissent progressivement (*alguma coisa parecia ter-se alterado dentro e em volta dele*. ALI, 126 ; *Ficou ali sentado*

⁶⁷¹ Suleiman. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. p. 82.

⁶⁷² Barahona. "Os Modos de Representação do Social nos Contos de José Rodrigues Miguéis". p. 20.

muito tempo, em silêncio, sentindo crescer a consciência, como uma árvore dentro da esfera de cristal azul da noite. p. 130), lorsqu'il découvre le sentiment de solidarité (*Aurélio experimentou pela primeira vez o sentimento da simpatia orgânica, da solidariedade com o alheio.* p. 131). Il renaît littéralement (*Uma pequenina luz de esperança começava a romper também no escuro da sua existência, até ali toda concentrada em si mesma. Sentia-se viver, como quem desperta dum prolongado sono.* p. 132) et peut alors se lancer dans l'action et aider les révolutionnaires : *ajudá-los a livrar-se da cadeia, talvez da morte – e ao mesmo tempo de sentir que assim se libertava a si próprio.* (p. 138). Le cordon qui le liait à son milieu bourgeois, hypocrite et asphyxiant, est enfin coupé, et le récit se termine par une promesse d'un avenir bien plus heureux pour le personnage, maintenant plus libre et conscient : *O táxi rolou. A linha invisível, quebrada... Aurélio sorriu.* (p. 139). « A Linha Invisível » répond donc parfaitement aux caractéristiques du récit de formation classique, selon les termes de S. Suleiman (le héros aboutit à une meilleure connaissance de soi et à l'action). Cela dit, il n'y a pas d'âge pour apprendre et repartir sur de nouvelles bases : Miguéis l'illustre dans « O Crime Perfeito », récit bref où un homme, marié et bien avancé dans l'âge, tente de tuer sa jeune maîtresse qui le délaisse (*Mas querei eu libertar-me? Ou mergulhar mais no lodo que me atrai?* OCP, 139). Le meurtre n'aura pas lieu, mais la tentative suffit à libérer le personnage/narrateur de son obsession et à lui faire prendre conscience de ce qu'il veut vraiment : *Estou livre, livre dela, da paixão e da obsessão. (...) Matei, sim, mas foi a tirania dum amor doentio, egoísta, que era só vontade de domínio, despeito, rebelião contra a minha própria miséria. (...) Sinto-me outro, calmo. (...) Amanhã começa uma vida nova... um ano novo... um homem novo...* (OCP, 156)

Mais c'est surtout dans ses romans que Miguéis propose des parcours de personnages, le plus souvent jeunes, en formation, en chemin vers une liberté et/ou une conscientisation

accrues. Ainsi José Boleto et O Cigano, dans *O Pão Não Cai do Céu*, deux des personnages principaux aux parcours différents finissent pourtant par se retrouver sur le même chemin révolutionnaire⁶⁷³. Ainsi Gabriel, dans *A Escola do Paraíso*⁶⁷⁴, qui entre peu à peu dans l'adolescence⁶⁷⁵ : *Alguma coisa há que começa a doer-lhe, na vida em que a medo se aventura, a tudo aberto e hesitante: um mundo de atracções e repulsões, de impulsos e repressões, de esplendores e vexames. (AEDP, p. 108), Alguma coisa morreu ali agora mesmo, e outra coisa nasceu dentro dele (...). (p. 133). A la fin du roman, Gabriel a quitté le paradis de l'enfance pour entrer dans la réalité moins idyllique de l'adolescence et du monde adulte, un monde des adultes qui, en parallèle, à l'image du père du héros, Sr Augusto, a quitté le paradis d'une 1^{ère} République idéalisée pour entrer dans la dure réalité des désillusions : *Todas estas coisas lhe deixavam a vaga melancolia dos entusiasmos frustrados, sem derivativo. (p. 358). Ainsi Zacarias, dans Uma Aventura Inquietante, espèce de « Fradique »⁶⁷⁶ se désintéressant des autres et de l'état du monde (*Sempre retráido da vida alheia (...) raras vezes abria um jornal. « Nunca li os jornais, santo Deus, e eis a origem do meu mal presente! » Ah, se os tivesse lido, se tivesse olhado para o mundo em que vivia, em lugar de se refugiar numa deleitosa solidão. UAI, 103*), qui découvre la solidarité et l'amour :**

No fim de contas, a dura experiência valera bem a pena. Alguma coisa se tinha transformado nele, deixando-lhe uma nova concepção da existência. (...) Mas havia mais do que isso: tinha descoberto que o Homem-Só é o animal vegetante, estagnado e estéril. Por muito que o não

⁶⁷³ Cf notre étude du roman *infra* II.A.3.b)(2) p. 230.

⁶⁷⁴ Roman étudié en tant que « roman d'apprentissage » par Ana Ribeiro. *A Escola do Paraíso de José Rodrigues Miguéis: um romance de aprendizagem.*

⁶⁷⁵ Selon A. J. Saraiva et Ó. Lopes, avec *A Escola do Paraíso*, le « roman d'adolescence » trouve sa meilleure expression chez José Rodrigues Miguéis. (António José Saraiva et Óscar Lopes. *História da literatura portuguesa*. 17e ed. Porto: Porto Editora. 2000. p. 1041)

⁶⁷⁶ «*Tinha vivido a seu modo, homem de negócios por necessidade, no fundo um pequeno Fradique, o seu modelo bem-amado.*» (UAI, p. 101). Comme l'a remarqué T. Martins Marques, Zacarias épousera Claire, qui est également le prénom de l'une des femmes avec qui le personnage de Eça de Queirós, Fradique Mendes, correspond. (Marques. "*Uma Aventura Inquietante*, de José Rodrigues Miguéis: A Arquitectura do Labirinto". p. VI).

quisesse, deixara-se implicar na teia social; dependia dos outros, da opinião hostil como da simpatia, e para reconquistar a liberdade fora-lhe preciso reintegrar-se, vencer aquela e atrair esta. Precisara de crer nos laços invisíveis, mas nem por isso menos reais, da interdependência e solidariedade humana, no bem como no mal. (...) é só na comunhão e na luta que os homens poderão alcançar a paz e a salvação! (...) Fora ainda mais longe, na ordem pessoal: descobrira-se enfim capaz de dedicar-se, de amar e depender. (p. 251)

Ainsi l'idéaliste Deodato, jeune personnage principal récemment formé en droit, dans *Idealista no Mundo Real*, roman qui, selon T. Martins Marques, « problématise les contradictions d'un jeune magistrat à la recherche de son identité idéologique et sociale »⁶⁷⁷.

Deodato, au début du récit, est pauvre et désorienté : *A actividade dos outros atraía-o e aterrava-o. Queria agir, organizar a existência, consagrar-se a alguém, a uma obra: mas todo o seu dinamismo era interior, como o do caleidoscópio: por fora um canudo negro. A Dona Emília era a única testemunha do seu marasmo. (INMR, 35)*. Il trouve finalement du travail et va mieux connaître de l'intérieur l'injustice de la Justice portugaise : *Da Lei, que por momentos o apaixonara, tinha um essentimento doloroso: era o pilar de apoio de toda esta sociedade desnaturada. (p. 65)*. Il va devoir choisir : *Punha-se-lhe o dilema: ou se conformava, ou enveredava pela rebeldia, o desespero, a boémia suicida em que se recusava a tombar (p. 75)*. Il choisira de ne pas se conformer au fonctionnement de la Justice, et démissionnera, laissant ainsi présager d'un futur plus libre et plus en accord avec lui-même.

Dans *O Milagre Segundo Salomé*, le personnage Dores/Salomé traverse différentes phases identitaires et permet ainsi à Miguéis de construire un personnage féminin qui synthétise toutes les visions de la femme : de la prostituée à la mère, en passant par la déesse et la sainte. Miguéis fait du parcours de cette figure féminine le pont entre identité individuelle et identité nationale portugaise, le point de rencontre fictionnel de toutes les

⁶⁷⁷ Marques. "A Matéria da Escrita".

parallèles historiques, mythiques et identitaires traversant ce roman. Au début du livre, Dores est une jeune paysanne, innocente, perdue au cœur de Lisbonne. Après s'être fait manipulée par un vieux notable qui profite de sa crédulité, elle se retrouve enceinte et perd sa place de bonne. Seule, elle n'a d'autre moyen pour survivre que de devenir prostituée. Elle change alors de nom (*Chamava-se agora Salomé, um nome para batalhas de amor-fingido. OMSSI, 97*), et s'inscrit dorénavant dans un récit mythique⁶⁷⁸ : personnification de la luxure, la danseuse Salomé représente le pouvoir diabolique de la séduction féminine. Transposée artistiquement, elle devient l'archétype de la « femme fatale », et oscille entre, d'un côté, la figure de la femme dangereuse, liée aux perversions sexuelles, évaluée négativement, et, de l'autre, la figure de la femme comme incarnation de la beauté, lieu fictionnel et poétique privilégié de la correspondance, physique et mystique, entre l'homme et la nature, personnification du rythme magique et mystérieux de la vie. De fait, Salomé, jeune prostituée inexpérimentée, devient rapidement, grâce à sa beauté, une figure à part dans la maison de passe où elle travaille, une véritable déesse de l'amour : *E quando finalmente o seu corpo surgiu, radioso de alvura na fraca luz da saleta, estátua de pudor e timidez, Vénus inconsciente da sua divindade, (...) a dona Rosa não pôde disfarçar um sobressalto e ficou muda de admiração: - É uma escultura... uma Salomé! (OMSSI, 94)*. Peu à peu, sa prestance presque surnaturelle en fait une attraction (*A fama correu : diziam-na sempre- virgem, que nenhum homem a pudera desflorar. p. 99*), presque une idole (*É realmente uma mulher para a gente viver de joelhos a adorá-la! p. 169*). Severino Zambujeira, l'un des trois personnages principaux, homme d'affaires influent, la choisit un jour pour compagne, et, lui aussi, tombe en admiration devant elle : *Nunca a vira tão bela nem tão dominadora – uma deusa!, e*

⁶⁷⁸ Salomé est l'une des figures privilégiées de l'imaginaire symboliste dans toute l'Europe de la fin du XIX^e siècle. Les passages des Evangiles selon saint Mathieu (14,11) et selon saint Marc (6,17), où sont racontées la danse des sept voiles de Salomé et la décollation de Jean-Baptiste, ont inspiré nombre d'artistes : Mallarmé, Strauss, Moreau, Flaubert, Wilde, Klimt, etc., et Mário Sá Carneiro, entre autres, au Portugal.

prostrava-se de admiração aos seus pés. p. 271-272. Il se dégage de Salomé une force intérieure qui résiste à toutes les attaques de l'extérieur (*A lama roçava-a e passava, deixando-a mais polida e mais esquivada, como após a enxurrada os calhaus do leito dum regato.* p. 101), comme si une auréole protectrice (*Aquela Salomé tinha um ar de santa.* p. 102) la maintenait hors du monde matériel, ange parmi les hommes : *Salomé era, assim, uma flor impoluta boiando num paul. O sinho e a pureza, como dois anjos invisíveis, sustinham-na no espaço, sobre o abismo, sem cair.* p. 114). Un jour, elle décide de revoir son village natal. Elle traverse en voiture le pays, et croise des paysans éberlués : *Uns a Salomé, supunham-na princesa, outros talvez fada ou moura encantada. Houve até uma velha desdentada que murmurou, fazendo o sinal da Cruz: « Parece mesmo uma santa que ali vai, sem tirar nem pôr! (OMSS2, 13).* Attristée par la misère, elle distribue un peu d'argent, laissant les gens comme sous le charme d'un ensorcellement (*Cabia-lhe bem o nome de visão,* p. 16). Arrivée aux abords de son village, elle rencontre trois petits bergers, dans la forêt. Alors qu'une tempête se déchaîne, Salomé perd conscience. De retour à Lisbonne, retrouvée et ramenée par son chauffeur, elle n'est plus la même : *Era como se flutuasse entre dois mundos, já despegada do primeiro mas sem saber ainda ao certo em que outro iria pisar. (OMSS2, 62).* Pendant ce temps, l'« apparition » de la Vierge à des petits bergers fait la une des journaux et Severino Zambujeira, avec l'aide de financiers étrangers, de l'Eglise et de politiciens, monte une entreprise pour tirer profit de ce « miracle ». Salomé traverse une crise existentielle, elle ne peut plus continuer comme avant : *Durante essa pausa decidira de existir para o mundo e para si mesma.* (p. 116). Le lecteur suit l'évolution de Salomé, de plus en plus mystique :

(...) entregue como andava à exploração do seu mistério: como que suspensa daquele místico instante, perpetuado em prece e meditação. Gravitava em torno de uma coluna de luz serena e radiosa, umas vezes arrebatada num torvelinho interior para as alturas puríssimas da beatitude, outras, descendo às profundezas da mais terrena humildade. (...) Era como se alma

e corpo se lhe houvessem divorciado, uma ascensão de desapego contemplativo, e outro num plano inclinado de auto-apagamento. (OMSS2, 131)

Sortant de sa torpeur, Salomé renaît : *a resolução de expiar, redimir-se, regenerar-se.* (p. 138). N'ayant jamais pu se rappeler ce qui s'est passé le jour où elle est allée à son village natal, Meca, elle se plonge dans les journaux et la foi, espérant y trouver des réponses à ses interrogations. Finalement, elle prend la décision de quitter Severino Zambujeira et le monde des élites pour retourner à la rue, comme prostituée : *começou a fazer os preparativos de regresso à « vida », como se no Céu só se pudesse entrar caíndo.* (OMSS2, 139-140). C'est là, à la fin du roman, qu'elle rencontre Gabriel qui, depuis *A Escola do Paraíso*, a grandi et est devenu journaliste militant. C'est le coup de foudre (*sentiu-se atraído para esta irmã de Madalena, por assim dizer caída do céu.* p. 213). Tous deux vont, grâce à l'amour, retrouver leur innocence perdue : *Era a inocência do Paraíso ou da infância.* p. 227. Pour atteindre le paradis sur terre, les anges⁶⁷⁹ doivent être déchus. On retrouve ici l'attrance des personnages masculins migueisiens pour les femmes du peuple et autres exclus et marginaux, ce qui fait de cette rencontre une étape essentielle dans la transformation et l'évolution future non seulement de Salomé mais aussi de Gabriel : *Nesta união, escandalosa para os bem-pensantes, que crêm sobretudo na eminente dignidade das aparências, ele encontrou a alegria de ser novo e robusto, e dar-se e receber sem restrições, de ser feliz enfim, como ela – e mais alguma coisa que só o tempo viria a revelar-lhe.* (OMSS2, 236). Salomé, encore tourmentée par les « apparitions », se souvient finalement de ce qui s'est passé lors de sa visite à son village natal et raconte tout à Gabriel. Cela signe la fin de ses malheurs : grâce à Gabriel (*Fizeste-me voltar à terra, e eu esqueci-me do céu...* p. 338), elle peut maintenant tomber enceinte et donner la vie à son tour. L'amour apparaît de nouveau chez Miguéis

⁶⁷⁹ Gabriel signe ses chroniques du nom de « Gabriel Arcanjo ».

comme une voie pour trouver le bonheur : *Tolinha, Milagre é a gente sentir-se feliz neste mundo de atrocidades e misérias. (...) De uma felicidade que tu própria fizeste, sem pedir nem roubar nada a ninguém...* (Gabriel, *OMSS2*, 236). A la fin du roman, Salomé n'existe plus, elle a définitivement laissé la place à Dores. Dores, petite orpheline portugaise complètement dépendante, puis vraie/fausse Salomé, vraie/fausse Vierge, et finalement simplement femme qui a réussi à se libérer de ses mythes personnels, au sens d'illusions, de mensonges et à s'assumer en tant que telle.

La liberté est à la fois fin et moyen chez José rodrigues Migueis. Fin des actions à mener quand l'individu est discriminé et prisonnier d'un ordre qu'il n'a pas voulu, et moyen de vivre en tant qu'individu responsable de ses actes : *Quem somos nós para julgar e, sobretudo, condenar? Quanto aos processos, considero a Liberdade (com a responsabilidade) o alicerce e condição essencial da vida cultural, política e social: excluído o domínio de qualquer burocracia, clique, partido ou púrria.* (*ADDA*, 58-59). Les narrateurs migueisiens, par leurs récits de formation, revendiquent la liberté pour leurs personnages, mais l'individu reste toujours le (co)responsable de ses chaînes, tel Aurélio, dans « A Linha Invisível » : *amarrado por uma linha invisível a uma existência sorumbática e repressiva. Haverá porventura prisão pior que a que de dentro nos impomos?* (*ALI*, 100). Cette libération de l'individu et sa corrolaire responsabilisation prônées par les récits migueisiens permettent ainsi l'évaluation et la critique lorsque les personnages n'assument pas leurs responsabilités : *eu sou duro, intransigente em questões de sentimento e convicção, e todo a favor das decisões que libertam e dignificam, ainda que doam.* (*IRC*, 180).

Confondue parfois par certains personnages avec l'aisance matérielle (*Os objectos, por enquanto, se elevam o homem, ainda o não libertam – ao contrário...* *GDTC*, 29), la liberté migueisienne ne se conçoit que dans la pratique (*A Liberdade (disse eu) só vale o que*

vale o uso que dela fazemos : e essa é a única maneira de a exprimir (e não a sua pregação no espaço). É a Liberdade em acção, muito mais difícil do que parece à primeira vista. (ADDA, 86). C'est cette « liberté en action » que conquièrent les personnages migueisiens en formation.

b) Miguéis et le néo-réalisme

Uma literatura que não responde às interrogações da sua época – pelo menos – está condenada ao esquecimento. Não vá supor que eu quero a literatura acorrentada a sistemas... Não. Mas a própria literatura desinteressada, sem parti-pris, convicta de neutralidade, tem de mergulhar raízes na realidade social e moral do seu tempo e abrir as asas ao espaço livre. Todas as inquietações do nosso tempo, tão rico de motivos, tudo o que é essencial está fora (ou quasi) da nossa literatura. Onde está o romance das nossas lutas políticas?
José Rodrigues Miguéis⁶⁸⁰

Le réalisme de José Rodrigues Miguéis a fait couler beaucoup d'encre. Si la comparaison entre la fiction migueisienne et celle des auteurs portugais du XIX^e siècle (Camilo, Eça et Fialho) est récurrente et mériterait également qu'on s'y attarde, c'est à sa relation avec le néo-réalisme que nous nous intéresserons ici. En effet, comme l'écrit Carlos Leone :

(...) le marxisme est arrivé au Portugal de manière théorique, à travers José Rodrigues Miguéis et Bento de Jesus Caraça ; mais, bientôt, il est identifié avec le néo-réalisme, un style

⁶⁸⁰ Anon. "Rodrigues Miguéis num Incisivo Depoimento Afirma que a Literatura se Libertou das Disciplinas". *Diário de Lisboa, Suplemento Literário*, 22/03/1935.

littéraire qui actualise le réalisme du XIX^e siècle dans le but d'exposer les injustices sociales sous la forme fictionnelle afin d'échapper à la censure.⁶⁸¹

Dans quelle mesure Miguéis, militant marxiste et communiste pendant des années, on l'a vu, fut-il néo-réaliste ? Telle est la question à laquelle nous tenterons de répondre dans cette partie.

Le néo-réalisme fut un mouvement doublement contestataire : à la fois culturel, « contre le type de littérature ou d'auteurs alors consacrés – ceux de la revue *Presença* (1927-1940) – qui étaient devenus le nouvel *establishment* »⁶⁸², selon les termes de Alexandre Pinheiro Torres, et politique. A. P. Pita écrit à ce propos :

Je pense, de fait, que le néo-réalisme est fondamentalement un mouvement politique engagé dans des solutions transformatrices de la société portugaise, dont la dimension théorique présentait comme trait essentiel une perspective totalisante des problèmes et des solutions, et que, vu la nature et la portée de la question politique, il y inscrivait indissociablement la question culturelle.⁶⁸³

Dans l'introduction critique à son recueil des textes théoriques du néo-réalisme portugais⁶⁸⁴, Carlos Reis commence par faire la distinction entre le néo-réalisme et le réalisme du XIX^e siècle, celui de la Génération de 70. Il refuse de voir le premier comme un simple prolongement ou une réédition du deuxième : à une même volonté de représenter le réel répond la diversité « des racines idéologiques, des préférences thématiques et des propres techniques littéraires utilisées »⁶⁸⁵. Selon C. Reis, le paternalisme distant de l'écrivain réaliste

⁶⁸¹ Carlos Leone. "Delayed Enlightenment: Philosophy in Twentieth Century Portugal", *Portuguese Literary & Cultural Studies*, <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs1516/leonearticle.doc>, consulté le 09 juillet 2009.

⁶⁸² Alexandre Pinheiro Torres. *Le mouvement néo-réaliste au Portugal*. 1^a ed. Bruxelles: Sagres-Europa. 1991. p. 19.

⁶⁸³ Pita. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*. p. 16.

⁶⁸⁴ Carlos Reis, ed., *Textos teóricos do Neo-realismo português*. Lisboa: Seara Nova - Editorial Comunicação, 1981

⁶⁸⁵ Ibid. p. 13-14.

a été presque entièrement banni, et la raison tiendrait principalement aux références idéologiques différentes : au matérialisme, au positivisme et à l'anti-idéalisme des réalistes du XIX^e, les néo-réalistes opposent une conception marxiste du phénomène littéraire. De fait, écrit A. Pinheiro Torres, ils

(...) venaient des rangs du marxisme-léninisme, ou du socialisme marxiste, qui n'avait pratiquement rien à voir avec le socialisme bourgeois du XIX^e siècle, celui de la Génération de 1870. (...) La Génération de 1870 était encore sensible aux grandes injustices sociales et prônait une forme de socialisme inspiré de Proudhon (lequel finirait par devenir l'un des inspirateurs du fascisme) et ne voulait rien avoir à faire avec Marx. Elle refusait (...) toute action révolutionnaire. (...) Leur socialisme bourgeois se dissolvait et s'est d'ailleurs transformé en un vague « humanisme chrétien », une « générosité aristocratique », selon l'expression heureuse de Fernando Piteira Santos.⁶⁸⁶

Maria Graciete Besse précise : « En cette année de solidification de la dictature salazariste [1934], le jeune Álvaro Salema traduit les conclusions du 1er Congrès des Écrivains Soviétiques (...). Le 'réalisme socialiste' deviendra ainsi le 'néo-réalisme', qui s'affirme en décembre 1939 avec la publication de *Gaibéus*, par Alves Redol. »⁶⁸⁷ Vu les positions politiques de Miguéis étudiées précédemment, en particulier sa critique du caractère révolutionnaire de la Génération de 70 ainsi que des méthodes *seareiras*, et si l'on suit A. P. Pita, qui considère le néo-réalisme comme « l'émergence tardive et localisée d'un profond processus de reconstitution du champ intellectuel portugais guidé par la prise de conscience de la décadence définitive de l'expérience démocratico-républicaine »⁶⁸⁸, Miguéis apparaît comme l'un des mieux placés pour participer activement à ce mouvement politico-littéraire. Cependant, à cause de son exil, puis, finalement, pour des raisons personnelles et politiques,

⁶⁸⁶ Torres. *Le mouvement néo-réaliste au Portugal*. p. 23-24.

⁶⁸⁷ Maria Graciete Besse. "La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise". *Intercâmbio*, 1996, n° 7. p. 117.

⁶⁸⁸ Pita. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*. p. 81.

en particulier sa conception du rôle de la littérature et de l'intellectuel dans la transformation sociale, on l'a vu, il ne fait pas partie des écrivains portugais considérés aujourd'hui comme néo-réalistes. Nous ne saurons donc jamais quelle aurait été l'influence exercée par Miguéis sur les théoriciens et écrivains néo-réalistes s'il avait résidé au Portugal : selon Adolfo Casais Monteiro, celle-ci aurait pu être « étendue et profonde », et peut-être, « le néo-réalisme qui surgit vers 1940 n'aurait-il pas commis le péché fondamental de donner plus d'importance aux formules et recettes plutôt qu'à la substance et, si l'écrivain le plus indiqué pour l'orienter ne se trouvait pas à des milliers de kilomètres, aurait-il suivi une meilleure direction . »⁶⁸⁹ Cette nouvelle génération d'écrivains prendra par conséquent son envol avec seulement quelques souvenirs de Miguéis, comme Mário Dionísio, qui se le remémore discourant au café Brasileira, dans le Rossio lisboète, l'un des « deux ou trois centres de fréquentation obligatoire, où l'on découvrait détruisait, refaisait le sens des jours »⁶⁹⁰.

(1) Nuances critiques

*O meu realismo seria, segundo uns, « ético »,
segundo outros, « crítico », para outros ainda,
« poético ». Será talvez tudo isso a um tempo?
Houve mesmo quem me considerasse um dos
introdutores do neo-realismo (« Casa de Ricos
« ou « O Acidente »). E por que não de um
realismo sans rivages? Ou, melhor ainda,
sem colete-de-forças?
(ADDA, 22)*

⁶⁸⁹ Adolfo Casais Monteiro. "José Rodrigues Miguéis". *Correio da Manhã, 1º Caderno [Rio de Janeiro], 20/06/1959*. p. 8.

⁶⁹⁰ Mario Dionísio. "Manuel da Fonseca". *Poemas completos*. Ed. par Manuel da Fonseca. Lisboa: Portugalia editora. 1963. p. XII.

Si l'on suit la définition de S. Suleiman, la fiction migueisienne peut sans aucun doute en grande partie être qualifiée de « réaliste » :

Disons donc que le roman réaliste, c'est le roman tel qu'il nous a été légué par le XIX^e siècle : fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation, il met en scène et suit les destins de personnages fictifs donnés comme réels, qui évoluent dans un monde qui correspond, au moins virtuellement, au monde de l'expérience quotidienne du lecteur.⁶⁹¹

La question, que posent de fait les critiques migueisiens quand on les lit est : de quel réalisme est constituée l'étoffe de la fiction migueisienne ?

(a) Entre *Presença* et le néo-réalisme : *Páscoa Feliz*

Sei que odiava a luta, a corrida aos prémios. Revoltava-me a vida, mais custosa e violenta para os fracos.
(PF, 43)

Première publication migueisienne en volume, *Páscoa Feliz* (1932) octroie déjà une part importante à la critique sociale⁶⁹² : un journaliste a même qualifié l'auteur d'« écrivain prolétaire » qui démontre dans son récit que l'« individu est le produit de son milieu »⁶⁹³. D'ailleurs, John Kerr considère qu'avec cette nouvelle, Miguéis devance les néo-réalistes de plusieurs années, et est donc leur « précurseur non reconnu »⁶⁹⁴. Cependant, *Páscoa Feliz* apparaît surtout, pour de nombreux critiques, comme une illustration, au moins partielle, des

⁶⁹¹ Suleiman. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. p. 21.

⁶⁹² Cf John Austin Kerr Jr. "Páscoa Feliz: Some Critical and Thematic Considerations". *Revista Lingua e Literatura*, 1976, n° 5. p. 185.

⁶⁹³ Carvalho. "Um escritor proletário que se revela".

⁶⁹⁴ Kerr Jr. "Notes on *Páscoa Feliz* and some of its implications for the future". p. 108.

idées défendues par les animateurs de la revue *Presença* : Maria Saraiva de Jesus, à propos de *Páscoa Feliz*, mais aussi du roman *Uma Aventura Inquietante*, parle de « psychologisme aux racines présencistes, en partie dû à l'influence de Dostoïevski et de Raul Brandão »⁶⁹⁵ ; elle suit l'analyse de Óscar Lopes qui, une quarantaine d'années plus tôt, affirmait déjà que l'enthousiasme suscité par la parution de *Páscoa Feliz* était lié à une certaine « idéologie » découlant de la découverte récente de Dostoïevski et de l'influence de Raul Brandão et se manifestant par une tendance au récit psychologique, voire psychanalytique, idéologie exemplifiée par José Régio dans *O Jogo da Cabra-Cega* et théorisée par J. Gaspar Simões⁶⁹⁶ ; de même, Massaud Moisés évoque la « nouveauté » représentée par la nouvelle de Miguéis dans le climat littéraire de l'époque, nouvelle qui, selon le critique brésilien, « pourrait être considérée comme l'œuvre qui a ouvert le chemin vers le psychologisme et l'introspectivisme de la génération présenciste » si cette dernière n'avait été stimulée directement par des écrivains étrangers tels Proust, Joyce ou Gide⁶⁹⁷.

John Kerr⁶⁹⁸ rappelle qu'au moment de la sortie de *Páscoa Feliz*, en 1932, Miguéis est surtout connu comme orateur et militant politique *seareiro* et désormais proche des communistes : quand Albano Nogueira, collaborateur de *Presença*, dans une recension critique de *Páscoa Feliz*, parle de « précipitation lamentable », d'œuvre « trop hybride et, d'une certaine manière, fausse », de « pédantesque pose littéraire », de « désastre » ou de « procédé simpliste », et qu'il conclut en espérant qu'un jour Miguéis « comprendra mieux la vie »⁶⁹⁹, on ne peut, pour expliquer tant de hargne, que replacer cette réaction dans le cadre idéologique et culturel de l'époque. La revue *Presença* est née 1927 sous l'impulsion, entre

⁶⁹⁵ Saraiva de Jesus. "O Neo-realismo e a visão da pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis". p. 220.

⁶⁹⁶ Lopes. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". p. 53.

⁶⁹⁷ Moisés. "Introspecção e loucura (I)". p. 3.

⁶⁹⁸ Kerr Jr. "*Páscoa Feliz*: Some Critical and Thematic Considerations". p. 177.

⁶⁹⁹ Albano Nogueira. "*Páscoa Feliz*, Novela de José Rodrigues Miguéis". *Presença*, novembre 1932, n° 36. p. 11.

autres, de José Régio, João Gaspar Simões, et Branquinho da Fonseca, ce dernier quittant la revue en 1930 et remplacé par Adolfo Casais Monteiro à la direction de la revue. Elle sera à l'origine de ce que l'on appelle le second modernisme portugais. Ces nouveaux modernistes, qui afficheront pour certains leur apolitisme, seront régulièrement attaqués par les intellectuels et les écrivains plus engagés socialement, en particulier les néo-réalistes. Cet antagonisme, lié principalement à la conception des relations entre art et société, a vu l'une de ses premières manifestations publiques en 1935, avant le surgissement du néo-réalisme, lors d'un début de polémique entre José Régio et Miguéis, « si proches intérieurement et si différents extérieurement »⁷⁰⁰ : dans un témoignage recueilli par le *Diário de Lisboa*, Miguéis affirme : *Uma literatura que não responde às interrogações da sua época – pelo menos – está condenada ao esquecimento.*⁷⁰¹ Quelques jours plus tard, il se voit répondre par José Régio : *Será finalidade da arte responder seja ao que for? [...] Como arte, qualquer obra de arte não responde senão a um problema de ordem estética; e a resposta é a própria obra realizada.*⁷⁰² On l'a vu, cette position de J. Régio n'est pas très éloignée de celle qu'adoptera Miguéis quelques années plus tard ; mais, à ce moment-là, Miguéis est partisan d'une littérature au service d'un engagement social, et la réaction d'Albano Nogueira tient plus de l'agression politique que de l'analyse littéraire. Cela dit, les personnalités composant le mouvement lié à *Presença* n'avaient pas toutes les mêmes positions, ce qui entraînera d'ailleurs conflits internes et scissions. Adolfo Casais Monteiro, l'un des trois derniers directeurs de la revue avec Régio et Gaspar Simões, illustre parfaitement cette diversité. À propos de *Páscoa Feliz*, le critique, qui va d'ailleurs correspondre longuement et amicalement avec Miguéis, affirmera bien des années après la sortie du livre que son succès était parfaitement compréhensible car il

⁷⁰⁰ Lourenço. "Miguéis: o outro e os outros". p. 227.

⁷⁰¹ Anon. "Rodrigues Miguéis num Incisivo Depoimento Afirma que a Literatura se Libertou das Disciplinas".

⁷⁰² José Régio. "Comentário, Interrogação e Dúvidas Sobre um Depoimento de Rodrigues Miguéis". *Presença*, avril 1935, Vol. II, n° 44.

« révélait une tendance nouvelle et coïncidait avec l'aspiration à une littérature qui sorte du régional pour aller vers l'universel, vers des incursions plus osées dans le champs de l'expérience humaine authentique »⁷⁰³.

Teresa Martins Marques évoque à plusieurs reprises la position originale de Miguéis dans le paysage littéraire portugais de cette première moitié du XXe siècle : elle place ainsi l'écrivain « dans une zone d'intersection »⁷⁰⁴, où il partage certaines préoccupations et certains procédés littéraires avec chacun des deux courants littéraires, mais garde son indépendance et « sa diversité propre », ce qui fait de lui et de son œuvre un objet d'étude incompatible avec les étiquettes⁷⁰⁵. La fiction migueisienne, dans sa globalité, reflète par conséquent « son temps historique et artistique, entre le penchant subjectiviste des théorisations littéraires et artistiques de *Presença* et l'engagement social du mouvement néo-réaliste »⁷⁰⁶. Ce qui est intéressant de noter ici, c'est que *Páscoa Feliz* illustre déjà, à elle seule, cette dualité, cette « unité des contrastes » qui fait toute la saveur de la fiction migueisienne selon Massaud Moisés⁷⁰⁷ et qui, d'une certaine manière, réconcilie ainsi dans le champ littéraire ce que A. Casais Monteiro nomme « la génération des frères ennemis », celle de José Régio et Vitorino Nemésio d'un côté, et de Miguéis et José Gomes Ferreira de l'autre⁷⁰⁸. Pour conclure, provisoirement, nous laisserons la parole à Miguéis, qui a ressenti le besoin d'ajouter une « Nota do Autor » à la 2^{ème} édition de *Páscoa Feliz* en 1958, dans laquelle il écrit :

⁷⁰³ Monteiro. "José Rodrigues Miguéis". p. 8.

⁷⁰⁴ Teresa Martins Marques. "Saudades de Lisboa para José Rodrigues Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento: 1901-1980*. Lisboa: Câmara municipal de Lisboa. 2001. p. 11.

⁷⁰⁵ Marques. "Saudades para José Rodrigues Miguéis". p. XIV.

⁷⁰⁶ Rocha. "Miguéis, José Rodrigues". p. 102.

⁷⁰⁷ Moisés. "Introspecção e loucura (I)".

⁷⁰⁸ Monteiro. "José Rodrigues Miguéis". p. 8.

*Parece (...) que não sou neo-realista, nem humano nem nacionalista, nem moderno nem antigo. Não sou nada. Não satisfaço nenhum standard ou padrão, nenhuma ideia esquemática e preconcebida dos sabichões desta Alameda Tavirense dilatada às dimensões nacionais e às pretensões universalistas. É talvez porque sou eu, sou diferente, sou outro, não me confundo? Afinal de contas, pessoal? Se o meu neo-realismo, onde existe, não é dos que se metem pelos olhos dentro, dos que satisfazem à vista desarmada os catalogadores e agrimensores da literatura e da vida – como se fossem as categorias e classificações que fazem a realidade, e não o contrário; e como se a substância importasse menos do que as fórmulas e receitas, e a convicção e a acção menos do que a profissão de fé – pergunto eu se não será preferível que eu dê uma nota destoante, e permaneça fiel à minha maneira, sincero, espontâneo e laborioso, variado na minha unidade essencial? Idêntico a mim mesmo, poliédrico se querem, aberto a todos os ventos que por mim rocem, mas, apesar de tudo, com este ar de família, apto a traduzir o que, à falta de melhor termo, chamamos a sensibilidade portuguesa?*⁷⁰⁹

L'écrivain affirme ainsi à la fois son indépendance littéraire et son attachement aux valeurs défendues par le néo-réalisme.

(b) Miguéis néo-réaliste ?

(...) le néo-réalisme est moins un fait qu'un problème – un champ de tensions, un ensemble de possibilités, une pluralité que l'idée d'un néo-réalisme inévitablement limite.
António Pedro Pita⁷¹⁰

Beaucoup de commentateurs de l'œuvre fictionnelle migueisienne considèrent que celle-ci ne peut être classée dans un courant littéraire particulier. Maria Lúcia Lepecki évoque la « difficulté à étiqueter l'Auteur et à le ranger précisément dans des paradigmes de

⁷⁰⁹ Miguéis. "Nota do Autor (à segunda edição)". p. 150-51.

⁷¹⁰ Pita. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*. p. 26.

mouvements, courants ou tendances »⁷¹¹. Álvaro Salema affirme quant à lui : « Oscillant entre le psychologisme et le réalisme social, l'œuvre de Rodrigues Miguéis s'est singularisée par le dépassement de cette antithèse ou la combinaison cohérente de ses axes directeurs »⁷¹². Massaud Moisés considère l'art de Miguéis comme « antioligarchique » et « basé sur la quête du vraiment humain, hors de toute classification ou étiquette »⁷¹³. G. Le Gentil et R. Bréchon pensent que la fiction migueisienne est peut-être la meilleure illustration de « la transition entre le roman réaliste traditionnel et le roman existentiel des années 1960 », l'écrivain ayant « montré la voie d'un type de roman qui, tout en étant le reflet fidèle du réel, brise le cadre rigide du récit traditionnel »⁷¹⁴. Enfin, Adolfo Casais Monteiro souligne la place particulière de Miguéis dans la littérature portugaise :

C'est seulement un grand écrivain... Auquel on ne peut comparer un simple néo-réaliste 'professionnel'. Son réalisme n'est pas une recette, n'est pas une limitation, mais une attitude envers la vie, et se situe dans sa réceptivité à l'humain et dans son refus d'une quelconque formule. (...) L'histoire du réalisme portugais authentique reste à faire. Or, à l'intérieur de celui-ci, la position de Rodrigues Miguéis est fondamentale (...).⁷¹⁵

Cela dit, d'autres le considèrent comme un précurseur du néo-réalisme, on l'a vu. Se référant au journal *O Globo*, fondé par Miguéis et Caraça en 1933, Teresa Martins Marques y voit une « anticipation de certains vecteurs critiques de tendance néo-réaliste qui seront pleinement développés l'année suivante dans l'hebdomadaire de critique littéraire et artistique *O Diabo* »⁷¹⁶. A. J. Saraiva et Ó. Lopes évoquent la critique migueisienne envers les

⁷¹¹ Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 78.

⁷¹² Salema. *Antologia do Conto Português Contemporâneo*. p. 85.

⁷¹³ Moisés. "José Rodrigues Miguéis". p. 246.

⁷¹⁴ Georges Le Gentil et Robert Bréchon. *La littérature portugaise*. Paris: Editions Chandeigne. 1995. p. 238.

⁷¹⁵ Monteiro. "José Rodrigues Miguéis". p. 8.

⁷¹⁶ Marques. "Saudades para José Rodrigues Miguéis". p. VIII.

présencistes et situent l'écrivain dans « une ligne précurseur du néo-réalisme »⁷¹⁷. Ils établissent clairement le lien qu'il entretient avec ce mouvement littéraire :

Le néo-réalisme présente comme caractéristique de base (et explicite dans son nom même, qui se généralise à partir de 1938) une nouvelle focalisation de la réalité portugaise, d'une certaine manière analogue à celle de la Génération de 70, mais qui, comme Miguéis l'avait déjà pointé en 1930, critique l'élitisme pédagogique proudhonien-antérieur et des démocrates de *Seara Nova* des années 20, car il vise la conscientisation et la dynamisation de classes sociales plus larges.⁷¹⁸

Ana Serra consacre une partie de sa thèse⁷¹⁹ à étudier la fiction migueisienne sous l'angle du néo-réalisme à travers l'étude du héros migueisien, de la thématique de la misère et de celle de la lutte sociale. Elle considère ainsi Zacarias (*UAI*), Aurélio (*ALI*), O Cigano (*OPNCDC*), l'ingénieur Sarmiento (*OPNCDC*), le major Paixão (*OPNCDC*) et le dr. Palma (*OPNCDC*) comme des anti-héros qui se révèlent des héros au sens néo-réaliste du terme car ils finissent par lutter pour la transformation de la société et contre l'aliénation de l'individu. De même, la présence des thématiques de la misère et de la lutte sociale dans certaines œuvres est vue comme le signe d'une approche néo-réaliste. Selon elle, l'œuvre migueisienne ne peut pas être entièrement considérée comme néo-réaliste, mais elle participe de la tentative d'une meilleure compréhension de l'homme au sein de l'univers social, et Miguéis peut être vu comme l'un des pionniers⁷²⁰ du néo-réalisme car ses personnages sont le produit de la société, nous offrent une interprétation de la réalité en constante transformation, et possèdent une conscience sociale qui tend vers une action transformatrice d'inspiration marxiste⁷²¹.

⁷¹⁷ Saraiva et Lopes. "José Rodrigues Miguéis". p. 1026.

⁷¹⁸ Saraiva et Lopes. *História da literatura portuguesa*. p. 1030.

⁷¹⁹ Serra. *A sensibilidade de José Rodrigues Miguéis: neo-realismo, saudosismo e exílio*.

⁷²⁰ Ibid. p. 88-89.

⁷²¹ Un petit bémol à ces conclusions : considérer Zacarias de Almeida, qui finit par se marier et mener une vie calme et bourgeoise, comme un héros de la lutte marxiste nous semble quelque peu exagéré.

Quand son œuvre fictionnelle est considérée dans sa globalité, Miguéis est donc perçu comme « parfois », « un peu », voire « très » néo-réaliste, selon les commentateurs et les œuvres étudiées, mais rarement totalement⁷²². Ainsi, par exemple, Maria Saraiva de Jesus ne pense pas que Miguéis puisse être strictement qualifié de néo-réaliste même si quelques uns de ses récits présentent certaines thématiques du mouvement et correspondent aux véléités militantes de l'écrivain : elle voit plutôt le réalisme migueisien comme une « fusion originale » du néo-réalisme et du présencisme⁷²³ ; António Ventura parle d'une adhésion « à un certain néo-réalisme, euphémisme adopté par le réalisme socialiste lusitanien »⁷²⁴ ; enfin, dans son *História da literatura portuguesa*, Maria de Fátima Marinho situe l'écrivain, parfois, sur « une ligne proche du néo-réalisme »⁷²⁵.

Quand il est accolé fermement au nom de Miguéis, l'adjectif « néo-réaliste » fait ainsi généralement référence à des œuvres particulières. Armando Moreno considère la nouvelle « Léah »⁷²⁶ comme une œuvre marquante de l'évolution du récit bref portugais vers le néo-réalisme⁷²⁷. António Cabrita qualifie la pièce de théâtre *O Passageiro do Expresso* de texte daté, « contaminé par la thématique néo-réaliste »⁷²⁸. Au sujet de « O Acidente »⁷²⁹, conte

⁷²² Quelques exceptions toutefois : dans son *Histoire du théâtre portugais*, Duarte Ivo Cruz évoque Miguéis comme étant l'un des « grands noms » du néo-réalisme portugais (Duarte Ivo Cruz. *História do teatro português*: Editorial Verbo. 2001. p. 272) ; et une récente *Histoire de la littérature portugaise* place Miguéis dans le chapitre consacré aux écrivains néo-réalistes (cf Óscar Lopes et Maria de Fátima Marinho, eds., *História da literatura portuguesa - As correntes contemporâneas*, vol. 7. Lisboa: Publicações Alfa, 2002).

⁷²³ Saraiva de Jesus. "O Neo-realismo e a visão da pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis". p. 222.

⁷²⁴ Ventura. "José Rodrigues Miguéis". p. 148.

⁷²⁵ Marinho. "José Rodrigues Miguéis". p. 129.

⁷²⁶ José Rodrigues Miguéis. "Léa". *Revista de Portugal*, novembre 1940, n° 10. Intégré ensuite à *Léah e Outras Histórias*.

⁷²⁷ Armando Moreno. *Biologia do Conto*. Coimbra: Livraria Almedina. 1987. p. 443. Il est intéressant de noter que « Léah » a aussi été analysé, conjointement avec des récits de José Régio et de Branquinho da Fonseca, deux figures notables du mouvement présenciste, comme une œuvre illustrant les thèses de la revue *Presença*. (cf Álvaro Cardoso Gomes. "O psicológico e o social na ficção da Presença". *Colóquio-Letras*, novembre 1982, n° 70).

⁷²⁸ António Cabrita. "Rodrigues Miguéis: o homem contíguo ao exílio". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19/03/1985, n° 141.

publié en 1935 dans le journal *O Diabo*, Mário Sacramento parle de « conte prolétaire »⁷³⁰ et Teresa Martins Marques de « conte à caractère néo-réaliste »⁷³¹. Cette dernière affirme également qu'il s'agit d'un récit où « l'exemplarité s'identifie à la fonction sociale que Miguéis attribue au texte en tant que dénonciation de l'exploitation à laquelle sont soumis les pauvres et les opprimés. »⁷³² Une fonction de dénonciation qui s'appuie sur un réalisme où l'œuvre d'art est supposée « reproduire dans les dialogues les expressions caractéristiques des ouvriers, avec des fautes grammaticales, et l'évolution vraisemblable de leur raisonnement, en accord avec leur configuration socio-professionnelle. »⁷³³ Ces derniers apparaissent en effet comme un groupe dans ce récit, comme un personnage collectif exploité qui a toutes les raisons de se révolter : *Dispersos pela casa toda, há pouco, mal se notavam; mas agora juntos, no afluxo do espanto e do terror, são a multidão, são a massa. Gritos, gritos...* OA, 198. Les travailleurs se mettront en grève suite au décès d'un des leurs qui a chuté de plusieurs mètres à cause de mauvaises conditions de travail et de sécurité. Cela dit, la grève cesse rapidement, et le travail reprend, comme avant.

Enfin, c'est un roman surtout qui est presque systématiquement qualifié de néo-réaliste : *O Pão Não Cai do Céu*. C'est à lui que nous nous intéresserons plus en détail dans les pages suivantes.

(2) *O Pão Não Cai do Céu* : roman néo-réaliste

⁷²⁹ José Rodrigues Miguéis. "O Acidente". *O Diabo*, 20/01/1935. Intégré ensuite à *Onde a Noite Se Acaba*.

⁷³⁰ Sacramento. "A Problemática do Eu em José Rodrigues Miguéis". p. 289.

⁷³¹ Marques. "*Onde a Noite se Acaba* de José Rodrigues Miguéis: A Vida em Contraluz". p. VI.

⁷³² Ibid.

⁷³³ Saraiva de Jesus. "O Neo-realismo e a visão da pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis". p. 228.

É, evidentemente, uma obra revolucionária
José Rodrigues Miguéis⁷³⁴

*O alentejano cava a terra desde que o mundo
é mundo, mas a terra é toda dos ricos. Os
outros levam o trigo, e nós ficamos pobres à
mesma. (...) Porque é que nós não temos
terra? nem pão? Que eu já tive alguma coisita
de meu, mas hoje tudo quanto eu tinha é do
conde de Ferreira. Não sei porquê, que nunca
o vi pegar numa enxada...*
(OPNCDC, 227)

En 1948, nous l'avons vu, Miguéis a déjà initié le processus qui l'éloignera de l'idéologie défendue par le parti communiste ainsi que du militantisme politique, et, par conséquent, de la conception de la littérature comme arme. Voici ce qu'il écrit cette année-là à propos de *O Pão Não Cai do Céu* :

*A respeito do neo-realismo (digo isto a sorrir, e como sempre que sorrio com uma seriedade quase perigosa) tenho trabalhado ultimamente num romance, ex-peça de teatro para os operários de New Bedford, que ainda há de dar água pela barba a alguns. É de 1937-38 (...). O problema da terra, da fome, da rebelião social e política do Baixo Alentejo! Tudo sério, seco, sem ironia, sem risos, sem fornicção (...) – enfim, a OBRA PERFEITA & DEFINITIVA que me exigem de faca ao peito, tal como por ela choram as Tágides e os críticos da Neo-Seara Nova.*⁷³⁵

Miguéis commet un livre qu'il place lui-même dans le cadre du mouvement néo-réaliste : initialement, le roman n'était qu'une pièce de théâtre qu'il a conçue « en pleine euphorie de la Guerre d'Espagne » et qui se terminait par le soulèvement des paysans, signe de « son néo-réalisme de l'époque »⁷³⁶. Les critiques sont unanimes à ce sujet : *O Pão Não Cai do Céu* est ,

⁷³⁴ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 10/05/1974.

⁷³⁵ Miguéis. "[Lettre à Câmara Reys]".

⁷³⁶ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Brown's University]*, 19/12/1974.

pour M. Saraiva de Jesus et pour T. Martins Marques, l'œuvre migueisienne « la plus proche du canon néo-réaliste »⁷³⁷ ; pour M. de Fátima Marinho, le livre où « l'influence néo-réaliste est la plus nette » et qui apparaît comme une sorte de « manifeste contre l'exploitation des travailleurs ruraux de l'Alentejo »⁷³⁸ ; et, pour A. M. Alves, son roman « le plus politique et, curieusement, le plus néo-réaliste », sorte « d'autobiographie politique des années 30 »⁷³⁹.

Les débuts du néo-réalisme, ce que Alexandre Pinheiro Torres nomme la « première phase » du mouvement⁷⁴⁰, sont placés sous le signe d'une « bataille à outrance pour le contenu en littérature »⁷⁴¹ : une avant-garde politique prône une esthétique où prime la communication idéologique, ce qui entraîne la valorisation du contenu au détriment de la forme, distinction forme/contenu présupposant une conception du langage en tant que média neutre et transparent. On est alors dans ce que A. Pinheiro Torres appelle le « néo-réalisme réel », celui préconisé entre autres par Alves Redol, en opposition au « néo-réalisme idéal »⁷⁴², théorisé entre autres par Mário Dionísio.

Comme le souligne Carlos Reis⁷⁴³, cette conception d'une littérature engagée a eu pour conséquence l'adoption de véritables programmes et systèmes esthétiques innovants pour le Portugal littéraire de l'époque, composant un véritable « langage de génération »⁷⁴⁴, en particulier dans la prose. La nouvelle, le conte, et surtout le roman, répondent le mieux au

⁷³⁷ Cf Saraiva de Jesus. "O Neo-realismo e a visão da pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis". p. 223, et Teresa Martins Marques. "Do Mundo Real ao Mundo Possível: Os Caminhos da Liberdade n'O Pão Não Cai do Céu, de José Rodrigues Miguéis". *O Pão Não Cai do Céu*. Lisboa: Círculo de Leitores. 1995. p. IV.

⁷³⁸ Marinho. "José Rodrigues Miguéis". p. 132.

⁷³⁹ Alves. "Miguéis Seareiro". p. 211.

⁷⁴⁰ Alexandre Pinheiro Torres. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, coll. Biblioteca Breve. 1977. Selon cette classification, la deuxième phase du néo-réalisme débute en 1950 avec la publication de *Mudança* de Vergílio Ferreira.

⁷⁴¹ Alves Redol, préface à la 6^e édition de *Gaibéus*.

⁷⁴² Torres. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*. p. 431.

⁷⁴³ Reis, ed., *Textos teóricos do Neo-realismo português*. p. 30.

⁷⁴⁴ *Ibid.* p. 28.

projet esthétique néo-réaliste, notamment dans la prétention à l'objectivité, la nécessité de vraisemblance, et la représentation des processus de transformation socio-historiques. *O Pão Não Cai do Céu* répond ainsi à de nombreux critères néo-réalistes de cette première phase. M. G. Besse le rappelle : « Confiant en la transparence ou l'immédiateté de ses représentations, le texte néo-réaliste, surtout dans la première phase du mouvement, se donne pour mimétique et documentaire. »⁷⁴⁵ *O Pão Não Cai do Céu*, « qui documente sur des faits historiques et des débats politiques vécus par l'auteur »⁷⁴⁶, entretient cet « artifice de la transparence »⁷⁴⁷ : dialogues et sociolectes prédominants, narration en focalisation interne, etc., tout concourt à une prise de conscience par le lecteur d'une réalité qu'il faut transformer. La présentation que fait l'ingénieur Sarmiento de la situation du pays est ainsi sans appel :

Durante uns três dias, ou antes noites, conversaram e discutiram. Fumando sem cessar, Sarmiento pintou-lhe um quadro amplo e minucioso da situação. (...) por todo o país reinava a agitação. A nação inteira gemia ao peso da tirania. Não havia trabalho, em Lisboa e no Porto os desempregados pediam esmola pelas portas, eram internados como vagabundos ou mendigos, deportados até, se protestavam. Os jornais eram censurados, asfixiados, suprimidos. Os intelectuais perseguidos ou demitidos, expatriavam-se. Eram dissolvidas as instituições culturais livres. O ensino ia sendo entregue a monopólios confessionais e a militares. Abolidas as organizações operárias, criavam-se em seu lugar os sindicatos policiais da ditadura. Não havia liberdade de expressão, de debate, de organização. O comércio e a indústria (...) nas mãos de meia dúzia de privilegiados que anulavam toda a livre concorrência, ao abrigo da repressão imposta pelo poder. (...) Milhares de homens (...) eram presos, deportados (...). Espancavam-se os presos nas cadeias, alguns eram assassinados, e as notas oficiosas falavam de « suicídio ». (...) Prendia-se gente como no tempo da Santa Inquisição, a altas horas da noite ou da madrugada (...). Era a denúncia gratuita, o arbítrio, o abuso de poder. Caminhava-se para o monopólio total: na vida pública e na vida privada. Tudo o que se deixava ao povo era a ignorância, a exploração, a doença e a miséria. E organizavam-se festejos populares, assim chamados, para adormecer os protestos das

⁷⁴⁵ Besse. "La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise". p. 118.

⁷⁴⁶ Saraiva et Lopes. "José Rodrigues Miguéis". p. 1028.

⁷⁴⁷ Besse. "La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise". p. 119.

barrigas vazias! (...) Agravou-se a imigração clandestina – a fuga! A nação deixava pouco a pouco de ser um agregado de indivíduos, para se transformar num rebanho submisso, de entes sem personalidade. O Estado era tudo – o Estado, entenda-se, dos banqueiros, grandes industriais e terratenentes, dos bispos e generais. A nação era deles, um feudo. (OPNCDC, 145-147)

O Pão Não Cai do Céu s'attache aux conditions de vie, misérables, de petits paysans de l'Alentejo qui finissent par se révolter : l'action du roman, selon les termes de M. G. Besse, « tourne essentiellement autour de la lutte contre la violence et la misère dont les travailleurs sont victimes »⁷⁴⁸. On est là dans un cadre habituel du néo-réalisme, où les espaces ruraux sont privilégiés, où les héros sont des personnages issus des milieux les plus défavorisés, où les thématiques de la misère et de l'espérance, de la dénonciation des injustices sociales et des mouvements sociaux sont prépondérantes. Le titre du roman fournit d'ailleurs « une grille de lecture et renvoie immédiatement à un espace social, tout en constituant un condensé à haute teneur idéologique »⁷⁴⁹ : « *O Pão Não Cai do Céu* » possède la force et l'évidence d'un dicton populaire, c'est une assertion qui donne déjà la parole à ceux qui doivent travailler pour pouvoir manger, qui implique de considérer le travail comme nécessaire, comme une valeur positive, mais qui implique également la critique implicite de ceux qui, ne travaillant pas, ont quand même de quoi manger, et profitent donc du travail des autres, assertion qui implique finalement l'affirmation plus générale qu'on se doit de ne pas subir et attendre que les choses nous tombent du ciel, que l'on doit lutter pour obtenir que nos droits soient respectés. Ce titre emblématique est d'ailleurs repris à trois reprises au cours du roman par trois personnages différents :

O pão não cai do céu! Vem da terra e do suor de quem a cava. Se o Socialismo, ou seja o que for, não der a terra a quem a não tem, o povo há-de-se virar contra ele. (OPNCDC, 40)

⁷⁴⁸ Ibid. p. 120-21.

⁷⁴⁹ Ibid. p. 120.

A terra não cai do céu. Nem o pão, nem as máquinas, nem o dinheiro. Tudo o que é riqueza vem do trabalho e do saber. É preciso restituí-la ao povo. A terra lá está, é preciso conquistá-la. (p. 172)

Exijam trabalho aos ricos. Se eles não derem trabalho, exijam pão. E se eles não quiserem dar... tomem-no à força! O pão não cai do céu, é preciso lutar para o conseguir. O pão pertence antes de tudo a quem o produziu. Vão lá buscá-lo! (p. 177)

Juste après le titre, dans les premières pages des romans néo-réalistes, explique M. G. Besse, « le contexte référentiel est généralement constitué par une nature hostile (la pluie, le vent, la chaleur) ou par une situation chargée de négativité (...). Nous trouvons ainsi, soit une situation passive, traduite par un climat d'inquiétude, soit une situation active, définie par un climat de menace (proximité du contremaître ou du patron). »⁷⁵⁰ L'incipit de *O Pão Não Cai do Céu* répond, là aussi, à ces caractéristiques. Le « Prologue » débute ainsi :

Havia mais de uma hora que esperava, agachada em cima da carga de batatas da carrinha, suando medos, maus pressentimentos e agonias na charneca solitária. Em volta dela, o mato ressequido da estiagem farfalhava no escuro como um riso de bruxas. Para o esquecer olhou as estrelas: tinham um brilho surdo e sanguíneo no céu macio de verão. O vento rasteiro da planície parecia erguer-se até lá cima e aticar com o seu bafo morno e colérico um lume disperso de brasas pulverisadas. Um grande incêndio começava a lavrar nas alturas, e ela receou que uma lavareda envolvesse de repente o mundo inteiro para o abrasar e consumir. (OPNCDC, 9)

Cette situation « passive », « d'inquiétude », « de menace » imprègnera également les dernières lignes du prologue : *A esfera estrelada continuou a girar com lentidão, e os astros tinham agora um brilho sinistro, de chamas ltuosas, sopradas pelo vento morno que subia da planície. OPNCDC, 16.* Après l'incipit, la clause. Comme il se doit pour une littérature qui a prétention à montrer que la société doit être transformée, la fin de l'histoire « annonce

⁷⁵⁰ Ibid. p. 119.

un changement possible »⁷⁵¹, écrit encore M. G. Besse. Il s'agit ici en fait d'un « épilogue » qui reprend la scène finale de la pièce de théâtre à l'origine du roman, scène où les paysans fraternisent avec les soldats qui refusent de tirer sur eux, et où tous se mettent à entonner une chanson antifasciste : *O canto ergue-se, trovejante, num crescendo irresistível, dir-se-ia a voz do próprio Alentejo, de um povo inteiro, que rola até aos horizontes, saudando o triunfo da revolução. A Planície despertara por um breve instante, para logo recair no sono multissecular, talvez por muitos anos. Até que algum dia...* OPNCDC, 270. Miguéis s'explique d'ailleurs à ce sujet dans la « Note de l'Auteur » :

*Não me parecendo curial pôr em linguagem de romance o episódio inteiramente imaginário da insurreição campesina – ao tempo impossível – concebido numa hora de optimismo e antecipação e com óbvias intenções de agitação-propaganda, resolvi transcrever aqui, como remate, e apenas com ligeiros retoques, a cena final da peça. Que o leitor a visualize como puder segundo a óptica dos tempos – passados e presentes.*⁷⁵²

La question de la propriété (de la terre) et celle de la lutte des classes occupent une place centrale dans le roman. Même si des individualités sont mises en relief, les travailleurs ruraux sont traités, selon les termes de M. G. Besse, « dans les conditions réelles de son existence, qui en font la classe exploitée »⁷⁵³, comme un héros collectif (*O lamento era sempre o mesmo: na voz de cada um deles falava todo o Baixo Alentejo*. OPNCDC, 74), et la propriété foncière est « considérée comme l'agent des conditions de domination excessive »⁷⁵⁴. On est en présence de deux camps antagonistes bien définis :

Se houvesse um governo como havera de ser, esse pão já estava distribuído pelos pobres. Mas o governo que aí está é dos ricos, e a nossa fome a força deles! Se não fosse ela, não andávamos nós de herdade em herdade a pedir trabalho com'a quem pede esmola por amor

⁷⁵¹ Ibid. p. 118.

⁷⁵² "Nota do Autor". *O Pão Não Cai do Céu*. p. 273.

⁷⁵³ Besse. "La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise". p. 122.

⁷⁵⁴ Ibid. p. 121.

de Deus. (...) Porque é que a terra é de meia-dúzia? Porque é que a gente não temos nem um palmo de chão aonde pôr os pés? (OPNCDC, 77-78)

La lutte des classes apparaît d'ailleurs dans les amours adolescentes du jeune personnage principal, l'étudiant José Boleto, fils de paysan, avec la fille d'un riche propriétaire terrien de la région : *Pelas salas e cafés de Beja, e em Garvel, falou-se muito daquele namoro que, de certo modo, se integrava nas rivalidades e conflitos de classe: sobrevivência, talvez, do romanesco provinciano, que as separações e os obstáculos exacerbavam. OPNCDC, 58.* Plus tard, devenu un jeune homme, José Boleto, couche avec une autre jeune héritière de la région, puis repousse ses avances car il est amoureux de Rosinda, fille de paysans. Il ne peut s'empêcher de comparer les deux jeunes filles et, par la même occasion, de comparer leurs origines sociales respectives et ainsi procéder à une critique de classe⁷⁵⁵ :

(...) ver-se longe dali, junto da Rosinda reservada, amorosa, delicada na sua simplicidade, amante pobre e leal! Que contraste o delas!... (...) O imprevisto episódio deixara-lhe uma tristeza associada a quanto ele repudiava naquele mundo: a ociosidade, o parasitismo, a dissimulação dum gente a quem nada faltava, a não ser a franqueza e a honestidade de propósitos. (OPNCDC, 68)

Via na camponesa que mal sabia « ajuntar duas letras » a encarnação da sua terra e gente: a sobriedade, a força, o trabalho, a persistência, a fecundidade. O seu amor dela confundia-se com o anseio de uma vida melhor. (Ao contrário, as graças físicas das meninas de « boa família », com dote e futuro assegurado, como a Eleutéria dos preconceitos e desejos recalcados, ou a Leonilde mística e depravada, se lhe atiçavam a sensualidade, repugnavam-lhe como produto do privilégio e do ócio: de que, bem sabia, elas não tinham culpa, nem por isso as condenava.) (OPNCDC, 110-111)

Pour les écrivains néo-réalistes, affirme M. G. Besse, « la représentation de la réalité sociale est inséparable d'une prise de position politique. D'emblée, la fiction se met au service d'une

⁷⁵⁵ Cet amour marxisant fait écho à la préférence déjà évoquée des narrateurs migueisiens pour les femmes issues du peuple.

idéologie »⁷⁵⁶ : le lecteur est placé dans un cadre marxiste. Dans *O Pão Não Cai do Céu*, les principaux personnages partagent tous, avec des nuances, les mêmes préoccupations éthiques de justice sociale, qu'ils soient simples paysans (le père et le frère Boleto, le père Canha), ou citoyens (Dr Palma, Major Paixão), ou militants politiques ou syndicaux (José Boleto, Sarmento et Manuel Canha), ou légende vivante (O Cigano). Cependant, trois d'entre eux jouent un rôle plus important dans ce grand rapport de forces fictionnalisé, importance liée à leur « fonction idéologique ». M. G. Besse écrit à ce propos :

Dans un temps parfois immuable, ponctué par le rythme des saisons et des travaux agricoles, la présence humaine est déterminée par des relations de force. Ainsi, d'un côté se trouvent les représentants du pouvoir, de l'autre, l'énorme masse des travailleurs. Entre les deux, nous découvrons souvent des personnages qui exercent une fonction idéologique importante (...), capables de montrer aux paysans aliénés la voie de la libération.⁷⁵⁷

Miguéis présente et met longuement en discussion ces différents personnages, parfois en direct : leurs visions du monde, leurs discours et conceptions de résistance, d'opposition et/ou de lutte possibles. L'historienne Ana Maria Alves voit dans la famille Boleto la « transposition dans les années 30 et dans le cadre de l'Alentejo de la famille masculine de Miguéis (...) la famille au sens politique »⁷⁵⁸, et discerne dans le personnage de l'ingénieur Sarmento la figure de Raul Proença⁷⁵⁹. De son côté, Túlio Ramires Ferro, dans son édition commentée de *Os operários* de Raul Brandão, écrit : « De nos jours, José Rodrigues Miguéis a romancé le débat idéologique de l'évolution et de la révolution dans son livre *O Pão Não Cai do Céu*, dans lequel le réformisme idéaliste de l'étudiant José Boleto s'oppose au radicalisme révolutionnaire de l'ingénieur, son ami, véritable homme d'action », radicalisme

⁷⁵⁶ Besse. "La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise". p. 118.

⁷⁵⁷ Ibid. p. 121.

⁷⁵⁸ Alves. "Miguéis Seareiro". p. 211.

⁷⁵⁹ Ibid. p. 213.

révolutionnaire que le critique associe à Raul Brandão⁷⁶⁰. On retrouve, de nouveau, les deux figures tutélaires de Miguéis. Mais ce qui est à noter ici est l'association de l'ingénieur révolutionnaire aux *seareiros* et à leur concept de révolution. Voici un extrait de ce qu'en dit le personnage :

Já hoje não podemos arrastar o povo atrás de chavões e promessas de que ele se desiludiu. Ora é aqui que o reformismo idealista, embora honesto e bem intencionado, se torna um café sem cafeína – pior, um ópio que entorpece a realização das suas mesmas intenções e promessas (...). O idealismo reformista quer os fins, mas recusa os meios de os alcançar. A discussão, a pregação, a persuasão – se tais coisas ainda fossem possíveis ou permitidas sob este regime – são nobres e dignas ocupações dos espíritos ágeis dos lógicos: mas na prática, levam a um beco sem saída. (...) É-nos preciso sair do mundo anterior da Ideia Pura, da revolução como « movimento de ideias », e passar da pregação à execução. (...) Note-se porém que não falo ainda da conquista do poder nem da ditadura do proletariado, mas da revolução democrática de conteúdo progressista, como passo em frente da nossa orgânica político-social. (OPNCDC, 126-127)

O que sucede, nesta nossa sociedade teoricamente constituída por homens iguais, é que a escassa minoria dos não produtores detém, possui, consome e desperdiça muito mais do que lhe é necessário: uma grande parte das mais-valias produzidas pelos homens sem-direito (...). Onde estão então o humanismo e a sua igualdade? E como resolver esse problema, equacioná-lo, sem um mínimo de violência expropriadora? (OPNCDC, 133)

Nous retrouvons ici des arguments, presque mot pour mot, que Miguéis a utilisés lors de sa rupture avec *Seara Nova* en 1930. Même s'il présente des points communs avec les deux figures de Proença et Brandão, l'ingénieur Sarmiento nous apparaît donc plutôt comme le porte-parole de conceptions plus radicales et proches de celles défendues par Miguéis dans les années 30, conceptions, on l'a vu, influencées par le marxisme et le communisme.

⁷⁶⁰ Raul Brandão et Túlio Ramires (org.) Ferro. *Os operários*. Lisboa: Biblioteca Nacional. 1984. p. 358.

En ce qui concerne *O Pão Não Cai do Céu*, nous suivons donc M. G. Besse qui affirme que « le roman néo-réaliste peut être considéré comme un ‘roman à thèse’ »⁷⁶¹. Selon S. Suleiman, le roman à thèse est « un roman ‘réaliste’ (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d’un enseignement, tendant à démontrer la vérité d’une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse. »⁷⁶². C’est un genre « foncièrement autoritaire » qui « affirme des vérités, des valeurs absolues » et formule lui-même « d’une façon insistante, conséquente et inambigüe, la (ou les) thèse(s) qu’ils est censé illustrer »⁷⁶³. *O Pão Não Cai do Céu* raconte en effet une histoire, écrit S. Suleiman, « essentiellement téléologique, déterminée par une fin qui lui préexiste, et qui la dépasse » et qui appelle « une interprétation univoque, laquelle à son tour implique une règle d’action applicable (au moins virtuellement) à la vie réelle du lecteur ».⁷⁶⁴ *O Pão Não Cai do Céu* répond également, en les cumulant, aux « deux modèles structuraux narratifs (deux ‘types’ d’histoires) tels qu’ils sont appropriés par le mode de discours spécifique du roman à thèse » : l’un qui relève d’une « structure antagonique, et apparente le roman à thèse à des genres populaires comme le western ou le roman de guerre, voire à un certain type d’épopée. »⁷⁶⁵, et l’autre qui « relève de la structure d’apprentissage et apparente le roman à thèse au genre du *Bildungsroman* ». Chacun de ces deux modèles possède son propre enjeu : « essentiellement performatif » pour l’histoire antagonique où « la question qui la sous-tend concerne non pas l’évolution du protagoniste, mais l’évolution

⁷⁶¹ Besse. "La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise". p. 118.

⁷⁶² Suleiman. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. p. 14.

⁷⁶³ Ibid. p. 18.

⁷⁶⁴ Ibid. p. 70.

⁷⁶⁵ Ibid. p. 80.

externe du conflit dans lequel il est engagé », et « essentiellement cognitif » pour l'histoire d'apprentissage où « l'épreuve principale du protagoniste est une épreuve d'interprétation »⁷⁶⁶

Le modèle antagonique propose « un affrontement, voire une série d'affrontements entre deux adversaires qui ne sont pas égaux d'un point de vue éthique et moral », « un conflit entre deux forces, dont l'une (celle du héros) est identifiée comme la force du bien, l'autre étant identifiée comme la force du mal. »⁷⁶⁷ Dans *O Pão Não Cai do Céu*, il s'agit d'un affrontement de classe, on l'a vu, les travailleurs ruraux contre les grands propriétaires et l'état, affrontement où « le destin individuel se confond avec un destin collectif, et c'est en tant que représentant ou porte-parole d'un groupe que le personnage fait appel à l'intérêt du lecteur. »⁷⁶⁸ Le modèle de l'apprentissage apparaît dans l'évolution de deux des personnages principaux qui vont finir par accepter et suivre les conceptions du révolutionnaire Sarmento. José Boleto, étudiant politisé, débute le roman avec des positions réformatrices :

Percebia que ficara, como alguns dos seus mestres, o pai e o irmão, fiel ao individualismo a ao livre jogo do parlamentarismo liberal. (...) Tinha acreditado que uma República de pequenos proprietários, industriais e artífices, estruturada no cooperativismo e sob a égide e orientação do Estado paternalista e interventor, faria a felicidade dos homens; contra o parecer de anarquistas, sindicalistas e comunistas, que viam nisso a origem duma nova burguesia e uma barreira à revolução social, ele preconizava a partilha da terra monopolizada, e a sua exploração cooperativista com o amparo e guia do Poder central. (OPNCDC, 98-99)

Progressivement, les arguments du révolutionnaire Sarmento portent, mais José Boleto résiste. Sarmento ne le ménage pas. Et, malgré quelques doutes, José Boleto finit par se rallier aux positions du révolutionnaire.

⁷⁶⁶ Ibid. p. 138.

⁷⁶⁷ Ibid. p. 126-27.

⁷⁶⁸ Ibid. p. 131.

Un autre personnage principal va suivre un parcours d'apprentissage : le contrebandier « O Cigano », de son vrai nom António Moura. Le prologue du roman décrit la mort de sa femme lors d'une embuscade de la police. Plus tard, le lecteur apprend que c'est une véritable légende vivante : *Atribuítam-lhe (...) todos os actos, delitos, infracções em que julgavam entrever o dedo duma Justiça ou Providência imanente. Ganhara fama de amigo e protector dos fracos, e de ladrão que rouba aos ricos para dar aos pobres. OPNCDC, 81.* Mais, suite au décès de sa femme, il se rapproche du peuple (*A verdade é que o Cigano aparecia agora incógnito pelas aldeias e casais, pouco entrando nas vilas e cidades, e aprendia a conhecer melhor o povo que dantes lhe fora indiferente. OPNCDC, 82*). De personnage sympathique et mythique (*'É o Cigano!'*, *como se fosse o Messias. (...) Sentiam-se arrastados na lenda. p. 181*), libre et inaccessible (*O Cigano só gosta de fazer o que lhe dá na real gana, e como ele entende. Trabalha por sua conta, não confia em ninguém. p. 118*), *O Cigano encarna a vindicta colectiva. É outro Robin dos Bosques! p. 143*), il va se laisser convaincre par l'ingénieur Sarmiento (*o engenheiro julgou de seu dever catequizá-lo, convertê-lo, sendo possível, falando-lhe de política e de revolução, do futuro em perspectiva. p. 145*) et se transformer en allié très concret de la lutte des paysans. José Boleto analysera ainsi son évolution :

Viveu sempre alheio à sorte deste povo, a quem desprezava talvez um pouco: quase um estranho. A desgraça transfigurou-o. Foi com os camponeses, agarrados à terra como carraças, que ele se tem achado. (...) Cá na minha, transferiu para o povo o amor que reservava à mulher e ao filho por nascer! (OPNCDC, 141)

Lorsque Miguéis se décide à proposer *O Pão Não Cai do Céu* au *Diário Popular* pour une publication en feuilleton, il fait part de quelques réserves :

Ao reler o romance, acho-o por vezes algo infantil – e talvez demasiado « radical ». Já lhe disse que não me melindro se o recusarem! Gozei a concebê-lo, a escrevê-lo, e a refazê-lo.

Ainda subscrevo inteiramente as ideias do eng.º Sarmiento e do estudante Boleto, mas precisando que « A terra é de quem a trabalha » através de cooperativas agrárias LIVRES (assim pensa hoje também o Dr. Mário de Castro), embora sob a vigilância e com o auxílio do Estado, ou Governo! Um cooperativismo Não-autoritário.⁷⁶⁹

Ces réserves seront en partie affichées dans la « Note de l’Auteur » jointe au récit publié en volume :

O Pão Não Cai do Céu é um romance-folhetim, semi-histórico, melodramático em partes, naturalista (ou realista, se assim preferem), estrutural e estilisticamente convencional (como se não fosse tudo convenção!), óbvio e compreensível, provido de anedota ou « plot » – enfim, de um género que já não se usa. Não ousou dizê-lo ‘balzaquiano’ (...). (...) Este meu romance conforma-se a esse esquema, e não o renego, porque ele reflecte um tempo (objectivo) e um estado de espírito ou modo (subjectivo, o meu) que foram reais, tiveram a sua grandeza, e mereciam, quanto a mim, registo: um tempo de altas e sinceras convicções e fidelidades ideológicas, e de grandes hecatombes sacrificiais. Não me culpem da inocência ou candura que era a minha.⁷⁷⁰

La parution tardive de ce roman apparaît ainsi comme une revendication par l’écrivain de son engagement politique, engagement précoce et précurseur dans la littérature portugaise, alors mise au service d’une écriture militante : *Talvez eu lhes haja carregado os traços, no meu excessivo ardor de prosélito e noviço – em todo o caso, de militante. Não apenas da novelística, mas da fé e acção no mundo real.⁷⁷¹*, mais aussi comme une réponse à ceux qui lui ont reproché, bien des années plus tard, de ne pas servir la Cause : *Pois bem: para me vingar estou a refazer um romance tremendo, realista, revolucionário, que escrevi entre 1937*

⁷⁶⁹ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Brown's University]*, 02/01/1975.

⁷⁷⁰ José Rodrigues Miguéis. "Nota do Autor". *O Pão Não Cai do Céu*, 6e ed. Lisboa: Editorial Estampa. 1989. p. 272.

⁷⁷¹ *Ibid.* p. 273.

*e 1945 e que há-de ficar como 'mostra' das minhas convicções e acções dos anos de crença e fervor – é O Pão Não Cai do Céu, Alentejo, coisas do arco-da-velha...*⁷⁷².

Roman néo-réaliste et à thèse, *O Pão Não Cai do Céu* répond donc parfaitement au mode militant d'écriture dont nous avons décrit les différents procédés littéraires durant toute cette première partie : il a été publié en feuilleton, il cumule les essais fictionnels, il décrit des parcours de formation exemplaires... L'utilisation de l'ironie s'insère dans ce cadre militant où l'œuvre fictionnelle migueisienne affiche ses valeurs et ses objectifs d'engagement social et de critique à visée pédagogique C'est ce que nous allons maintenant étudier.

⁷⁷² Lettre à David Ferreira, 28 avril 1973. Cité par Teresa Martins Marques. "Do Mundo Real ao Mundo Possível: Os Caminhos da Liberdade n'*O Pão Não Cai do Céu*, de José Rodrigues Miguéis". Idem. Lisboa: Círculo de Leitores. 1995.

B. SIGNALÉTIQUE DE L'IRONIE MIGUEISIENNE

*L'ironie consiste donc à la fois à ménager la
possibilité d'une lecture ambiguë, tout en
donnant au lecteur les moyens de lever cette
ambiguïté interprétative.*
A.-M. Paillet-Guth⁷⁷³

Que ce soit sous la forme d'une ironie localisée dans l'énoncé ou bien sous celle d'une ironie plus diffuse⁷⁷⁴ jouant sur la mise en scène de points de vue et de discours contradictoires, cette ironie instrumentale, sociale, classique, et souvent satirique, joue, comme l'écrit P. Hamon, sur des « décalages, des champs de tensions, des degrés »⁷⁷⁵ entre l'auteur, le narrateur, le texte et son environnement, qu'il soit immédiat et verbal (cotexte) ou non (contexte textuel et extratextuel). Elle doit donc être perçue en tant que telle par le lecteur : « Loin de chercher à tromper et donc à maintenir l'illusion créée par son mensonge, l'ironiste veut que ses allusions soient comprises. »⁷⁷⁶, souligne P. Schoentjes. D'où la nécessité de repérer les « signaux »⁷⁷⁷, « marqueurs »⁷⁷⁸ et autres « indices »⁷⁷⁹

⁷⁷³ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 110.

⁷⁷⁴ Herschberg Pierrot. "L'ironie". p. 159.

⁷⁷⁵ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 40.

⁷⁷⁶ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 148.

⁷⁷⁷ « Ces signaux à 'reconnaître' donc, plus qu'à 'comprendre' » (Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 80).

⁷⁷⁸ Hutcheon. "Politique de l'ironie". p. 297.

⁷⁷⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni. "Problèmes de l'ironie". *Linguistique et sémiologie 2*. Lyon: Presses de l'université de Lyon. 1976. p. 25.

(co(n))textuels⁷⁸⁰ de l'ironie. D. C. Muecke l'explique : « Ce ne sont pas ces inversions et ces écarts, comme tels, qui signalent la présence de l'ironie, c'est l'incompatibilité du sens littéral du texte avec son contexte. (...) Le contraste entre texte et contexte, ainsi que les signaux incorporés au texte, sont des moyens différents employés dans un même but par l'ironiste »⁷⁸¹.

Les classements des signaux de l'ironie sont nombreux depuis les rhétoriciens classiques, ce qui ne va pas sans poser des questions méthodologiques⁷⁸². Nous avons opté pour la fusion de deux approches complémentaires. La classification élaborée par Linda Hutcheon⁷⁸³ est particulièrement intéressante car elle base son approche non pas sur le type de signal mais sur sa fonction : la chercheuse canadienne distingue, d'une part, les signaux qui accompagnent l'énoncé et qui fonctionnent comme des « signaux d'alerte » pour le lecteur/interprète, les signaux « méta-ironiques » et, d'autre part, ceux qui structurent le contexte de telle sorte que le dit et le non-dit débouchent sur une situation potentiellement ironique⁷⁸⁴. De ces *signaux structurants* de l'ironie, elle tire finalement cinq catégories⁷⁸⁵ : les changements de registre, l'exagération/*understatement*, la contradiction/incongruité, la littéralisation/simplification, la répétition/mention échoïque. Pour notre étude des signaux de l'ironie migueisienne, nous nous appuyerons également sur les trois grandes familles proposées par P. Hamon :

⁷⁸⁰ « Ces indices peuvent être liés à l'environnement verbal du texte (cotexte) ou à l'environnement situationnel (contexte). » (Kerbrat-Orecchioni. "L'ironie comme trope". p. 115).

⁷⁸¹ D. C. Muecke. "Analyses de l'ironie". Idem, novembre 1978, n° 36. p. 491.

⁷⁸² « (...) ce qui pose un problème terminologique (faut-il à leur sujet parler d'indices, de signaux, de symptômes ? cela dépend des cas, bien sûr) et typologique (..). » (Catherine Kerbrat-Orecchioni. "L'ironie comme trope". Idem, février 1980, n° 41. p. 115)

⁷⁸³ Hutcheon. *Irony's edge : the theory and politics of irony*. p. 154.

⁷⁸⁴ Florence Mercier-Leca procède au même type de distinction entre les « indices purs » et ceux qui sont des « conditions d'existence de l'ironie » (Mercier-Leca. *L'ironie*. p. 39), ou encore entre les « constituants nécessaires et suffisants de l'ironie » et les « constituants facultatifs » qui jouent le rôle d'indices (Mercier-Leca. *L'ironie*. p. 65).

⁷⁸⁵ Hutcheon. *Irony's edge : the theory and politics of irony*. p. 156.

(...) outre la « gesticulation » rhétorique, figurale, qui sert de signal textuel et comme de « cadre » à la scène ironique, deux autres ensembles de signaux visibles, « voyants », peuvent intervenir en régime différé : le jeu sur l'espace typographique même de la page (italique, guillemets, parenthèses, tirets) et le jeu sur la mise à distance d'autres textes, sur cette forme de « proxémique » interdiscursive que constitue la mention ou l'écho d'autres textes (citations, pastiches, parodies, allusions, etc.)⁷⁸⁶

Quels sont les signaux privilégiés par Miguéis pour accompagner, signaler, structurer son ironie ? Comment permet-il au lecteur d'interpréter, de reconnaître un énoncé comme ironique ? Nous nous proposons de répondre à ces questions en deux temps, étudiant séparément ce qui, le plus souvent, apparaît simultanément dans le texte : nous relèverons, tout d'abord, les différents procédés mis au service d'une ironie verbale facilement localisable (modalisateurs, figures de rhétorique de l'incongruité et de l'exagération), puis, dans un deuxième temps, ceux utilisés pour mettre en place une scène textuelle à vocation ironique (ironies péritextuelles, ironies situationnelles, ironies polyphoniques).

⁷⁸⁶ Philippe Hamon. "Stylistique de l'ironie". *Qu'est-ce que le style ?* Ed. par Georges Molinié and Pierre Cahné. Paris: Presses Universitaires de France. 1994. p. 156.

1. ETUDE STYLISTIQUE

(...) un écrivain conscient de soi-même
comme homme et comme artiste, et donc
capable de créer un style qui ne soit pas une
seconde nature (...), mais l'expression d'un
caractère réagissant au monde qui l'entoure.
Jorge de Sena⁷⁸⁷

Le corps (gestuelle, mimiques, intonation, etc.) et le contexte réel de l'énonciation jouent un rôle majeur dans la pratique de l'ironie à l'oral. A l'écrit, l'ironie verbale, souvent satirique chez Miguéis, se veut militante (elle dénonce, ridiculise et agresse) et claire (elle doit être facilement décodable grâce à des marqueurs d'ironie voyants). Le texte doit donc contenir suffisamment d'« avertissements écrits »⁷⁸⁸, de marques de ce « mensonge apparent »⁷⁸⁹, d'indices « qui suggèrent la réinterprétation du discours premier »⁷⁹⁰, afin d'orienter le lecteur. L'ambiguïté inhérente à l'ironie est par conséquent réduite : la volonté de critique de l'auteur doit, dans un souci d'efficacité, transparaître assez facilement (trop pour certains, comme Roland Barthes, qui préfèrent une ironie plus « baroque »⁷⁹¹). C'est une « dissimulation transparente »⁷⁹². L'ironie ainsi pratiquée se rapproche du trope communicationnel où le cotexte et le contexte permettent de localiser l'« anomalie » qui

⁷⁸⁷ Sena. "José Rodrigues Miguéis".

⁷⁸⁸ Hamon. "L'ironie". p. 56.

⁷⁸⁹ Voisin-Fougère. *L'ironie naturaliste : Zola et les paradoxes du sérieux*. p. 10.

⁷⁹⁰ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 110.

⁷⁹¹ Roland Barthes. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, coll. Points. 1999. p. 81.

⁷⁹² Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 35. Expression également utilisée par Voisin-Fougère. *L'ironie naturaliste : Zola et les paradoxes du sérieux*. p. 16.

permettra le décodage du message de l'ironiste. Le lecteur doit reconstituer, à partir du sens littéral affiché explicitement, un « vrai » sens implicite.

Cette ironie, qui ne remet pas en question l'homogénéité et l'unicité des instances énonciatives, a régulièrement été maniée comme une arme par les polémistes et les satiristes pour ébranler l'adversaire et détruire ses arguments et ainsi faire triompher leur vérité. Cette satire ironique, ou ironie satirique, que P. Schoentjes nomme « ironie correctrice » ou « antiphrastique »⁷⁹³, est observable dans de nombreux textes migueisiens où toute une série de procédés stylistiques plus ou moins voyants sont mis en œuvre pour la signaler. C'est à ces procédés (modalisations, figures de style) que nous nous intéresserons dans cette partie, procédés régulièrement utilisés simultanément par Miguéis, mais étudiés séparément, ce qui entraîne un certain effet-catalogue, que l'on a tenté de réduire au maximum, effet quelque peu inévitable si l'on veut rendre compte à la fois de leur diversité et de leur récurrence dans l'œuvre fictionnelle migueisienne.

a) Modalisations

L'emploi de modalisateurs (adverbes, adjectifs, modes, temps, verbes, noms, expressions) introduit « une présence plus ou moins distanciée du narrateur à son énoncé »⁷⁹⁴. Ce sont des formes d'atténuation ou d'exagération qui témoignent de la distance du locuteur à son énoncé, de son « degré d'adhésion »⁷⁹⁵ aux contenus énoncés. Pas toujours ironique, cette distance est néanmoins propice aux effets d'ironie. Les narrateurs migueisiens s'appuient

⁷⁹³ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 203.

⁷⁹⁴ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 88.

⁷⁹⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Collin. 1980. p. 118.

régulièrement sur un certain nombre de procédés modalisateurs pour manifester leur adhésion prétendue aux propos qu'ils rapportent. Vossius, au XVII^e siècle, conseillait déjà aux orateurs apprentis-ironistes d'utiliser des mots ou expressions comme « apparemment », « en vérité », « sans aucun doute », etc. Plus récemment, A.-M. Paillet-Guth, dans son étude du discours amoureux, souligne que « des indices lexicaux peuvent signaler l'effet de mention ironique »⁷⁹⁶, telle l'utilisation des articles démonstratifs, qui peuvent attirer « à la fois l'attention sur le signe, comme cliché repérable dans une phraséologie (...), et sur son référent, qui fait allusion à une expérience (...) supposée partagée du narrateur et du narrataire. »⁷⁹⁷ : *e só não descansava, porque o repouso, essa difícil ocupação, parecia não estar previsto no programa do seu destino. PF, 32.* L'ironie migueisienne utilise une palette plutôt large de procédés modalisateurs : emploi de pronoms (« O 'nosso' VandenBeurs », *OMSS2*), de certains modes (subjonctifs et conditionnels) et temps (imparfait et futur notamment), en particulier avec les verbes modaux (*Já agora - implorou Zacarias – não poderiam fazer-me uma radiografiazinha da consciência, para saber de que cor a tenho? UAI, 168 ; Um homem a andar ao longo dos carris, como um lobo ou plantígrado numa história de Jack London, era um perigo social. Devia ser isso. INMR, 187*), et évidemment emploi d'un vocabulaire évaluatif. Nous ne nous attarderons pas sur ce dernier point, déjà très développé *supra* dans la partie II. A., où nous avons montré l'importance et la constance des effets-valeur dans la fiction migueisienne, fiction où l'évaluation des personnages et des situations est récurrente et passe par l'usage d'un vocabulaire hautement évaluatif. Dans le cas de séquences textuelles à effet d'ironie, comme dans ce court extrait tiré de « Enigma! », ces effets-valeur et les différents procédés textuels déjà étudiés chez Miguéis sont évidemment présents : *Pareceu-lhe afinal que o tal Shaw era um maçador de alto*

⁷⁹⁶ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 146.

⁷⁹⁷ Ibid. p. 151.

coturno, sem nenhum jeito para a farsa. (...) Não riu. E, 18). Le ridicule du personnage ironisé se construit ici à partir de son jugement catégorique négatif de l'art de George Bernard Shaw, jugement qui révèle à la fois son manque d'humour et sa prétention. Le médiateur esthétique (le savoir sentir), et l'objet sémiotique, ici le nom d'un grand auteur de théâtre nobélisé qui a tourné en ridicule le conformisme social de son époque, sont mis au service de la satire du personnage.

Nous soulignerons également le rôle de l'adjectif qualificatif. P. Hamon le rappelle : « l'antéposition de l'adjectif épithète fonctionne souvent, en français, comme un modalisateur, comme la discrète citation d'une 'appellation contrôlée' qui fige et raidit le personnage dans une sorte d'image fixe, équivalant souvent à une sorte de citation du discours social (...), donc chargée d'une certaine 'mise à distance' ironique. »⁷⁹⁸ Miguéis apprécie ces épithètes créateurs d'effets d'ironie : « *sorrindo com teológica subtileza.* » (E, 19), « *tragou meio copo de água com religiosa seriedade.* » (ALI, 117), « *As eminências amarelas da Faculdade saíram agora mesmo: impenetráveis, solenes, perfumadas, levam consigo, além das catedráticas rivalidades, a decisão suprema.* » (ENP, 325), « *Alguma lei proíbe um estudioso estrangeiro de ouvir discursos chatos? Na Inglaterra cultivamos muito esta difícil arte.* » (NN, 151). Et cette fonction de « citation du discours social » dont parle P. Hamon est d'ailleurs parfois explicitée par des guillemets : *Um governo militar, inspirado na « autêntica democracia »* (ADNP, 174).

Les narrateurs migueisiens usent également régulièrement d'expressions modalisatrices plus ou moins stéréotypées et donc, selon les termes de A.-M. Paillet-Guth, potentiellement « indices de connotation autonymique »⁷⁹⁹. Certaines ont pour fonction

⁷⁹⁸ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 122.

⁷⁹⁹ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 151.

d'atténuer faussement une assertion : *Não se pode levemente atribuir o sumiço do general a um fenómeno de volatilização ou transubstanciação à la H. G. Wells (NN, 92)*. D'autres sont autant de marques d'assentiment et/ou de référence à un savoir commun indiscutable :

(...) deram-lhe muitos conselhos, claro está, todos ditados pela inexperiência. (CDI, 149)

No Terreiro do Paço, à passagem do magro e veloz cortejo, ele tinha aberto a boca para bradar « Viva El-Rei! » quando uma bala perdida, entrando-lhe pelo céu da mesma, lhe furou a base do crânio para sair pelo olho direito. Foi uma bala prodigiosamente acrobática, disso não resta dúvida nenhuma. (PSCB, 105)

A hora era de grandeza e solenidade, e a vizinhança da morte, é sabido, excita e estimula os apetites da vida. (...) Comeu-se à tripa-forra e bebeu-se ainda melhor, à saúde de quem lá em cima gania e suave a lenta agonia. (MDPM, 272)

D'autres, enfin, affichent une prétention apparente de confession, sincérité, ou vérité :

(...) seu pai, que ia às vezes visitá-la, severo mas no fim de contas compungido, pois parecia querer-lhe tanto a ela como ao próprio império colonial da França. (CDI, 164)

Que a verdade deve-se dizer: para a boa da chalaça inglesa, ainda não há como os irlandeses! (E, 17)

(...) mas devo dizer que conto com o apoio decidido e desinteressado de algumas entidades financeiras, dentre as quais se destaca o nosso ilustre amigo, o senhor Cornelius-Hyppolite VandenBeurs, aqui presente. (Aplausos vigorosos e prolongados.) (OMSS2, 164-165)

Certaines de ces expressions, ou « mots d'alerte »⁸⁰⁰, de par leur usage fréquent en tant que marqueurs de l'ironie, ont subi un processus de « lexicalisation de la signification ironique »⁸⁰¹ entériné par les dictionnaires. Ainsi, l'usage du *sic*, en redondance avec les guillemets du style direct, signale souvent chez Miguéis une connotation autonymique qui tire l'ironie vers le sarcasme. Cela permet au narrateur de pointer du *sic* un discours qu'il juge lourdement critiquable, comme dans *O Milagre segundo Salomé*, où Gabriel, personnage-

⁸⁰⁰ Expression de Pierre Schoentjes.

⁸⁰¹ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 169.

narrateur, rapporte, dans l'une de ses chroniques, le discours du chanoine Laborim : *Nossa Senhora e Nossa Mãe, padroeira destes Reynos de Portugal e Algarves, que assim quisésteis [sic] (...) resolvêsteis [sic] (...) Dissésteis [sic] (...) viésteis [sic] (...) nos désteis [sic!] (...) fecundásteis [uf!] (...)*. OMSS2, 69-70. Cinq *sic* en une page, auxquels s'ajoute un « Uf! » de soulagement du narrateur cette énumération fatigante : le discours du chanoine est ridiculisé, et le personnage, ainsi que l'institution qu'il représente, totalement décrédibilisés. De même, le *etc.*, « cas limite de la référence elliptique qui marque la dissolution d'un discours dans le stéréotype et appelle le lecteur à y suppléer »⁸⁰². Dans l'extrait suivant, Gabriel, qui s'appuie sur le procédé de l'énumération, conclut par un « etc. » la description des propos d'un député qu'il traite « avec l'ironie maximale, c'est-à-dire par le mépris »⁸⁰³ :

No meio da algazarra que tornava inaudíveis os discursos, falou um deputado de cabelos anelados e compridos e olhos coruscantes, que era ao mesmo tempo filósofo e jornalista, ex-livre pensador e ex-membro da maioria e da sua cisão esquerdista, e hoje independente: convertido publicamente à « realidade metafísica » do Milagre, mais uma vez o analisou, discorrendo de caminho sobre a luta pela Imortalidade, a força criadora do Transcendente, a comunhão das almas para o Bem, etc. (...). (OMSS2, 170)

On est là encore proche du sarcasme, et, par-delà le caractère emphatique et creux du discours du député, c'est bien son comportement, hypocrite, celui d'un homme sans éthique, d'une girouette politique aux convictions flottantes et intéressées, qui est visé. Un autre exemple tiré de *Nikalai! Nikalai!* : *por milagre escapo ao sistemático extermínio da sua raça pelos nossos fiéis amigos e aliados turcos, grandes servidores da civilização ocidental e cristã, et coetera*. NN, 39. Le narrateur-personnage fait référence à son directeur de recherche, l'arménien M. Ararutian, et profite de l'occasion, avec son « *et coetera* », pour dénoncer le discours « amical » stéréotypé et hypocrite des Etats européens qui couvrent le massacre des

⁸⁰² Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 153.

⁸⁰³ Ibid.

Arméniens par les Turcs. Ce *etc.* en toutes lettres s'allie ici à une antiphrase ironique (« *extermínio* » / « *civilização* ») qui dénonce à la fois la barbarie des Turcs mais aussi celle des pays « occidentaux et chrétiens ».

b) Figures et procédés de la contradiction et de l'incongruité

On sait déjà que la juxtaposition de deux éléments contradictoires fait naître l'ironie de situation. (...) L'ironie verbale joue de façon similaire sur le rapprochement de ce qui devrait rester séparé non plus dans la réalité cette fois, mais dans l'expression.
Pierre Schoentjes⁸⁰⁴

Les figures de rhétorique forment des relations, des rapports entre les différents éléments discursifs (analogie, antithèse, contraste, inclusion, contiguïté, suppression, adjonction, permutation, substitution...), elles viennent complexifier l'interprétation du discours et sont le signe d'une distance de l'énonciateur à son énoncé : comme l'écrit P. Hamon, elles « signalent sans ambiguïté un message ambigu »⁸⁰⁵. Ces mises en relations sont donc un outil idéal pour créer des effets d'ironie car « il s'agit, dans l'ironie, le plus souvent, soit d'inverser ou de permuter des rapports, soit de contester ou de disqualifier globalement des modes et des structures d'argumentations ou de raisonnements, plutôt que de prendre simplement le contraire d'un mot. »⁸⁰⁶ Parmi les signaux les plus fréquents de l'ironie, les figures de rhétorique occupent donc une place primordiale : grâce à elles, le lecteur peut en effet, selon les termes de M.-A. Voisin-Fougère, être averti de la « duplicité sémantique du

⁸⁰⁴ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 171.

⁸⁰⁵ Hamon. "L'ironie".

⁸⁰⁶ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 23.

texte »⁸⁰⁷. Car, explique P. Hamon, c'est surtout « l'arsenal rhétorique qui fournira à l'ironie les moyens les plus efficaces pour se signaler elle-même. Les plus efficaces parce que les plus commodes et les plus 'voyants'. Ici aussi on peut dire que la 'figure' absente de l'orateur, (...) est représentée en régime littéraire écrit par la 'figure' (ou 'l'image') rhétorique, lieu d'une gesticulation sémantique (...). »⁸⁰⁸.

A la suite de A. Berrendonner, L. Perrin, ou A.-M. Paillet-Guth, on pourrait considérer que l'ironie fonctionne toujours par antiphrase, si l'on considère l'antiphrase ironique comme une contradiction argumentative. Celle-ci peut exister classiquement au niveau de l'énoncé, mais aussi « entre l'énoncé (qui présente un argument en faveur de r) et l'énonciation, qui indique qu'on utilise cet énoncé en faveur de la conclusion inverse, non-r »⁸⁰⁹. On ne s'intéressera cependant ici qu'à l'utilisation que fait Miguéis des figures de la contradiction *dans* l'énoncé, c'est-à-dire au niveau de la phrase ou du paragraphe.

Selon A.-M. Paillet Guth, la « figure rhétorique de l'antiphrase place la contradiction au sein même de la signification d'un énoncé, en en faisant un trope qui laisse entendre derrière un sens littéral son contraire »⁸¹⁰. Cette définition, classique et traditionnelle, de l'ironie verbale localisée sous la forme d'antiphrase, peut aisément s'appliquer à l'ironie migueisienne : le narrateur, écrit P. Hamon, « dit 'a', pense 'non-a', et veut faire entendre 'non-a' »⁸¹¹. Lorsque le narrateur de *Páscoa Feliz* affirme : *Percebi que ele não entendia nada de contas, e secretamente gozei. (Este homem responsável veio a ser, tempos depois, ministro da Fazenda d'el-rei.) PF, 40*, l'homme dont il parle est tout sauf « responsable ». Peuvent ainsi être critiqués ironiquement et de manière voyante la compétence d'un militaire (*É um*

⁸⁰⁷ Voisin-Fougère. *L'ironie naturaliste : Zola et les paradoxes du sérieux*. p. 103.

⁸⁰⁸ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 92-93.

⁸⁰⁹ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 183.

⁸¹⁰ Ibid. p. 105.

⁸¹¹ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 19.

hábil militar, maduro, experimentado, com algumas derrotas a seu crédito, NN, p. 100), le caractère portugais (*Assim que eles chegaram, com a discrição habitual da raça, contou-lhes a aventura, cuja raridade eles celebraram, CDI, 149*), ou celui de l'état belge : *A lei belga, prudente, proibia a venda do cinto, e de outras curas igualmente eficazes, em território nacional; não se opunha, porém, a que ele cumprisse a rendosa e humanitária missão em terras estrangeiras, numa espécie de proteccionismo contra o bluff. UAI, 111*. Dans les deux premiers exemples, les affirmations du narrateur (« *hábil* », « *discrição habitual* ») sont contredites par le reste de la phrase, ce qui inverse finalement leur signification : le militaire n'est pas habile, et les Portugais ne sont pas discrets, tout au contraire. Le troisième extrait fait suite à un passage où le lecteur comprend que le personnage principal a été impliqué dans des affaires pas très honnêtes qui jouent sur la crédulité des gens, comme la vente de « ceintures guérisseuses ». L'« efficacité » de ce type de « cures » tout comme le caractère « humanitaire » de la « mission » de l'état belge qui autorise ces pratiques malhonnêtes à l'étranger sont donc contredites par les informations données dans le paragraphe précédent. Ces cures sont en réalité inefficaces, et l'état belge n'a que faire de considérations humanitaires. Enfonçant le clou, le mot de fin confirme l'antiphrase qui le précède, et ce de manière quelque peu sarcastique (il ne s'agit que de « bluff »).

Les figures de l'analogie créent, comme l'écrit P. Hamon, « une mise en perspective d'un espace sémantique pour le regard du lecteur » où la juxtaposition comparé/comparant « sera d'autant plus sentie comme une distanciation ironique que les contenus corrélés seront plus 'éloignés' sémantiquement. »⁸¹² Le rapprochement d'éléments syntaxiques contradictoires ou incongrus sera donc d'autant plus propice aux effets d'ironie qu'il fait appel aux figures qui « concentrent économiquement en un faible espace textuel le maximum

⁸¹² Ibid. p. 93.

d'écarts sémantiques (oxymores, antithèses, litotes, comparaisons et métaphores 'hétéroclites'). »⁸¹³ Miguéis use ainsi régulièrement de comparaisons hétéroclites où le jeu consiste à rapprocher des éléments supposément proches mais qui ne le sont pas en réalité afin de signaler/créer des effets d'ironie satirique visant à dévaloriser un personnage par le biais du ridicule et/ou du comique. Sont ainsi visées des catégories socio-professionnelles dans leur globalité – les curés (*Os padres da sua infância, em Vilarinho da Beira, eram seres inacessíveis, semidivinos, inabordáveis como o Latim. OMSS2, 157*), ou les professeurs (*Suportei caprichos indecorosos de colegas brutais e passei sob a indiferença, alta como os arcos das Águas Livres, de mestres e prefeitos. PF, 33*) ; ou simplement un personnage (*Boriss Petróvitch pôs um colarinho fresco, barbeou-se, e sorriu como uma lampreia amável, NN, 46*). A noter que, parfois, ce type de comparaison peut être utilisé pour critiquer à la fois le comparé et le comparant. Les cibles du comparant sont alors institutionnelles : *Ora uma tarde, quando eu já supunha ter barbeiro tão perpétuo como o Secretário duma Academia, PSCB, 108, Dormira como um chefe de governo. ALI, 109, Até parece um emprego certo na Câmara. OA, 195*. La métaphore, figure moins voyante que la comparaison, devient un instrument d'ironie, selon A. Berrendonner, « lorsque la contradiction qui la fonde aboutit à conjointre deux valeurs d'argument incompatibles »⁸¹⁴. C'est le cas dans l'exemple suivant tiré de *O Milagre Segundo Salomé*, où le narrateur s'attarde sur les compétences du maestro Ribas : *com um pedaço de Haendel e outro de Bach, e umas vagas sugestões de Fado, Caninha Verde e Verde-Gaio, lá foi aos poucos cozinhando a melodia. (OMSS2, 156)*. La métaphore culinaire n'est pas forcément ironique en soi. C'est dans le choix des ingrédients que se cache ici l'attaque oblique du narrateur : « cuisiner une mélodie » en fusionnant Bach, Haendel, le fado et le folklore relève pour le moins de l'incongruité et ne peut que surprendre.

⁸¹³ Ibid.

⁸¹⁴ Berrendonner. "De l'ironie". p. 186.

Les compétences du *maestro*, et les goûts voire l'hypocrisie de ceux qui le célèbrent sont ainsi mis à mal par le narrateur. Ces comparaisons hétéroclites participent d'une stratégie de l'incongruité ironique faisant appel à d'autres procédés comme le rapprochement incongru de deux termes (*A Alzirinha, essa então, uma nervosa que se esgota toda em excessos, e depois fica seca como um carapau, ia agora num verdadeiro « coma turístico*, VNT, 60). L'ajout d'un adjectif incongru peut ainsi faire toute la différence dans la signification d'une phrase ou d'une séquence qui ne présente par ailleurs aucun autre indice susceptible d'indiquer une intention critique et/ou ironique chez le narrateur (*O soalho rangeu sob o peso ecuménico do padre*, IME, 258, *Já um apetite teutónico me contorce as entranhas*, ADNP, 179). Notons avec P. Hamon que si l'on considère ces deux extraits isolément et hors (con)texte, « les effets agressifs de l'ironie sont limités au maximum, au point que le lecteur ne puisse ni identifier une 'cible' nette, ni se sentir obligé de chercher un sens 'contraire' et 'implicite' à reconstituer »⁸¹⁵. Un lecteur qui aurait plutôt l'impression ici « de simplement participer à un jeu jubilatoire de rapprochement de champs sémantiques éloignés, ou de violation de quelque règle de séparation de genres ou de 'mondes de valeurs' antagonistes »⁸¹⁶. Cependant, que ce soit pour « *Ite, Missa Est* », où l'oncle/curé est la cible d'une légère ironie qui affleure régulièrement tout au long du récit, ou pour « *A Düsseldorf num Pulo* », véritable charge anti-allemande, le doute n'est ici pas permis quant aux cibles visées et n'empêche pas le lecteur de ressentir et de partager avec l'auteur une certaine *jubilation* dans ce jeu de rapprochements incongrus. L'oxymore, enfin, figure du rapprochement syntaxique de deux mots en contradiction sémantique et/ou logique, feint la contradiction mais il n'y a effet d'ironie que

⁸¹⁵ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 94.

⁸¹⁶ Ibid.

lorsque la tension entre les termes antithétiques est maintenue⁸¹⁷, que lorsque l'oxymore attire l'attention sur la contradiction plutôt que de fusionner les valeurs portées par les deux mots. Plus précisément, dans la perspective de A. Berrendonner adoptée par A.-M. Paillet-Guth, « l'oxymore est un support privilégié de l'ironie dès lors que la contradiction y est d'ordre non plus strictement logico-sémantique, mais argumentatif. »⁸¹⁸. A. Berrendonner l'affirme : certains oxymores ont une « pertinence argumentative qui en font de bons instruments d'ironie »⁸¹⁹, d'autres non. L'ironie satirique naît de l'opposition de ces deux orientations argumentatives contradictoires portées par l'oxymore : ainsi de la rancœur et de la délicatesse en un même nez (*e disse, dilatando de rancor as delicadas narinas: 'São bifés!', VNT, 68*), ou de la décence et de l'insipidité en un même restaurant (*Sorrindo de prazer à sua engenhosa trivalha de estilo, dirigiu-se logo a um restaurante insípido e decente, E, 16*). Dans l'exemple suivant, comme souvent, l'oxymore n'est pas la seule figure mise en jeu pour ridiculiser le personnage et s'intègre au ton hyperbolique de la phrase personnifiant la Nature : *O chão tremeu-lhe debaixo das solas, lançando um bafo simultaneamente gelado e escaldante, que agitou o ar de interferências; o mundo pulou fora dos eixos habituais, e o próprio Sol, se lá estivesse, teria parado nos céus. NN, 89*.

P. Hamon le souligne : « Parmi les figures voyantes, les plus voyantes sont celles qui durent le plus longtemps en texte »⁸²⁰, comme la métaphore filée. En voici un bel exemple, tiré de *O Milagre Segundo Salomé* :

Ia assistir mais uma vez, a um espectáculo do tempo das liteiras e das seges nobres, das diligências e charabãs de mulas. Os automóveis ainda não eram frequentes (...). À passagem

⁸¹⁷ « Pour prendre l'exemple de l'oxymore, celle-ci n'est ironique que lorsqu'elle renvoie dos à dos les termes en opposition plutôt que d'amorcer leur fusion. » (Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 213)

⁸¹⁸ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 183.

⁸¹⁹ Berrendonner. "De l'ironie". p. 186.

⁸²⁰ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 93.

das viaturas, os pobrezinhos – cegos, coxos, mancos, aleijados de todas as idades e feitiços – ajoelhavam na berma, arremassavam o barrete para o meio do caminho, e ficavam de mãos postas a rogar a esmola. (...) Se a esmola tardava, erguiam-se e corriam atrás dos carros, repetindo a súplica em voz plangente, ofegante e monótona. Os viajantes, muito interessados naquelas maratonas da paciência humana, divertiam-se a vê-los correr ao trote dos cavalos (...). Alguns não davam nada, gozavam de graça o espectáculo arcaico, ou premiavam o esforço dos corredores com frases sonoras, gordas de intenções humanitárias: « Tenham vergonha! Isso é uma selvajaria! Vão para a escola, vadios! Vão pegar numa enchada, que têm bom corpo! » (...) Mas havia sempre quem se apiedasse e atirasse o óbolo: então os meninos engalfinhavam-se uns nos outros a disputá-lo, e enterravam as mãos, a cara, a boca até, no pó branco e sufocante. Os velhos, despeitados, distribuía em volta cacetada de criar bicho. « Olha aquele! Olha aquele! Ai o malandro, que se abarbata sozinho com tudo! », diziam os esmoleres amadores da luta livre. Era em todo o caso uma exibição pitoresca, de sabor lendário, coeva da Rainha Santa, que valia bem o punhado de cobres da transeunte generosidade (...). Se a aceleração mecânica não matou logo o pitoresco, acabou pelo menos com as maratonas da mendicidade: não há perna de menino ou de velho, por grande que seja a força motriz da fome, que possa competir sequer com um Ford-lata a trinta quilómetros à hora, quanto mais com um possante Mercedes de doze cilindros. (...) E, faça-se esta justiça ao coração dos automobilistas: muitos afrouxavam a marcha para exercer a caridade. Acabaram-se porém os incitamentos à vida útil, à escola e ao trabalho, próprios da era vagarosa e para sempre finda do tiro cavalariço e da ideologia humanitária, talvez também por vergonha do insanável; ou devido à pressa. Tudo o mais permaneceu e se agravou. (OMSS2, 13-15)

Les quelques modalisateurs, antiphrases et autres rapprochements incongrus viennent ici compléter le fil ironique tissé pendant deux pages autour de la comparaison (assimilation et réduction) des efforts fournis par les miséreux pour obtenir une petite pièce à un simple spectacle sportif et exotique. Une fois de plus, un narrateur migueisien se situe du côté des plus pauvres et place les élites et autres figures du pouvoir sur le banc satirique des accusés.

c) Figures et procédés de l'exagération

A cada época que evocamos ou reconstituímos corresponde um colorido próprio, que seria como que a caricatura do estilo ou tom de vida e linguagem coevos dela: caricata (de caricare – carregar), charge, o termo o está dizendo; e não será tudo, no pensamento e na sua expressão, ou na representação do mundo, mera caricatura ou sumarização de traços, apenas, de um de outro?
José Rodrigues Miguéis⁸²¹

L'hyperbole ironique, qui dit beaucoup trop pour signifier beaucoup moins, fonctionne sur un écart de signification inverse de celui de la litote. Cette dernière, figure d'atténuation de la réalité qui dit le moins pour le plus, est depuis longtemps associée à l'ironie, comme l'écrit F. Mercier-Leca : « le détour de sens, la feinte, l'évaluation impliquée dans la litote, créent des affinités entre les deux formes. »⁸²² Au lieu d'exagérer une qualité, l'ironiste va simplement prétendre atténuer un défaut pour mieux l'accentuer et donc le critiquer. Dans ce cas, explique A. Herschberg Pierrot, c'est « la composante pragmatique de l'ironie qui prédomine, sans qu'on puisse déceler d'autre inversion sémantique qu'une incongruité, un décalage sémantique entre l'atténuation verbale et le contexte référentiel »⁸²³. Plus encore que l'antiphrase ou l'hyperbole, la litote met l'accent sur le contexte. Miguéis use peu de ce procédé : *íamos só com três horas e pico de atraso, VNT p. 54, Sentia-se feliz. Tinha feito um excelente negócio. À sua legítima satisfação não era estranha uma pontinha de vaidade: tinha enrolado o esperto Fishbein, o bom do judeu.* E, 16. Dans les figures de l'atténuation, il utilise également la périphrase qui, au lieu d'un seul mot, en utilise plusieurs, signe d'une

⁸²¹ "Nota do Autor". *OMSS2*. p. 346.

⁸²² Mercier-Leca. *L'ironie*. p. 45.

⁸²³ Herschberg Pierrot. "L'ironie". p. 152.

prise de distance des narrateurs par rapport à leur énoncé, qui leur permet de contourner le mot attendu à des fins qui peuvent être ironiques. Les périphrases migueisiennes se placent régulièrement dans le champ de la sexualité, mais pas uniquement :

(...) uma peça anatómica essencial em espasmos e a pingar (NN, 9)

Clodomiro vivera muitos anos em Lisboa, enquanto a esposa, no terrunho, cuidava das vacas, das ovelhas e dos filhos, cavava e regava as veiguinhas, segava os lameiros, roçava mato pelos montes, e venerava a seu modo o Senhor Abade, a quem engomava as alvas e outras delicadezas (AEDP, 146-147)

O Fonseca irritou-se com a esposa e mandou-a onde ele nunca tinha ido, apesar de gostar de viagens e de ter aquela Chevrolet capaz de tudo. (VNT, 65-66)

Depois de ter assistido a um espectáculo de trucidaçãõ científica (UCC, 194)

Mais c'est aux procédés de l'exagération, et en particulier à l'hyperbole, que Miguéis fait plus volontiers appel. Ces derniers, comme le rappelle A.-M. Paillet-Guth, font en effet partie des signaux les plus voyants de l'ironie et de la satire : « En termes argumentatifs, le caractère outré de l'hyperbole indique qu'il faut chercher une interprétation au-delà de l'énoncé littéral. (...) L'excès d'argument devient donc suspect et conduit à inverser l'orientation argumentative des énoncés hyperboliques. »⁸²⁴ Il n'est donc pas surprenant de les retrouver en bonne place dans la signalétique migueisienne.

(1) Énumération et hyperboles

⁸²⁴ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 171.

L'énumération, « procédé quantitatif par excellence »⁸²⁵, écrit P. Hamon, peut allier stratégie de l'incongruité et stratégie de l'exagération, ce qui en fait un instrument privilégié et voyant de l'ironie et « l'un des procédés majeurs de tous les genres parodiques qui relèvent de l'héroïcomique, du burlesque, du grotesque ». « Lieu et trace d'une insistance de l'écriture, d'une jubilation à accumuler les mots », elle est par essence « suspecte ». C'est une « sorte de kyste lexical inassimilable et perturbateur », une « sorte de 'mécanisation' du signifiant qui paraît déborder le 'vivant' du texte ». Par la « mise en liste », ou « mise en série », elle crée ainsi un « effet de rupture » dans le récit, rupture que le lecteur ne peut manquer. L'énumération est par conséquent un procédé logiquement et largement utilisé par Miguéis, souvent au service de l'incongruité ironico-satirique. Lorsqu'il s'agit d'une courte énumération, à trois ou quatre termes, le dernier attire généralement l'attention du lecteur (*tinha um respeito razoavelmente religioso por quanto fosse antigo, incompreensível, e houvesse custado duas libras. E, 24, Pinta em vidro, em seda, em cera, em tudo, até em tela. AEDP, 80*) ; mais elle peut être plus longue, fonctionnant ainsi, écrit P. Hamon, comme l'« onomatopée syntaxique de l'enflure d'un discours sérieux »⁸²⁶ ou « comme une sorte d'éthopée (portrait moral) indirecte du personnage qu'elle place presque automatiquement, soit sous l'égide de la disparate, soit sous celle de la répétition mécanique »⁸²⁷. Dans l'extrait suivant, la politique et la littérature sont rabaissées au rang d'ingrédients à *sucer*, et l'énumération mécanisante et ironique s'appuie sur une comparaison hétéroclite entre le comportement des personnages et celui des mouches du restaurant où ils se sont arrêtés : *E fomos ficando, amodorrados, chupando os cigarros, o palito, um bocado de política,*

⁸²⁵ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 90-91.

⁸²⁶ Ibid. p. 91. Nous reviendrons sur cette ironisation des discours lorsque nous traiterons du pastiche migueisien plus particulièrement (cf *infra* p. 314).

⁸²⁷ Ibid.

literatura, o café, um licor, na quietação refrigerante da velha sala, onde as próprias moscas tinham vagares antigos, provincianos. (VNT, 59)

P. Hamon l'affirme : « indice ironique d'inadéquation entre l'énoncé et le contexte d'énonciation »⁸²⁸, l'hyperbole apparaît comme un « signe de fausseté »⁸²⁹. Les narrateurs migueisiens feignent en effet, souvent, d'abonder exagérément dans le sens de la cible, pour mieux la critiquer, que ce soit par l'utilisation d'adjectifs très élogieux ou celle d'expressions ou d'adverbes à tonalité hyperbolique : *com perfeita consciência da sua histórica e dramática importância* (UAI, 38), *um mistério francamente litúrgico penetrou-o até ao fundo das suas fibras de anglo-saxão.* (E, 28). La répétition d'un même adjectif ou d'adjectifs ayant même fonction élogieuse, signifiant l'importance démesurée qui lui est prêtée, peut d'ailleurs intensifier le processus hyperbolique jusqu'à la caricature, comme dans « Enigma! » : « *o erudito professor* » (E, 13), « *O erudito Ch. Brown* » (E, 13), « *professor (justamente) extraordinário* » (E, 13), « *do extraordinário professor* » (E, 15), « *do honrado professor* » (E, 18), « *O honrado professor* » (E, 27), « *O professor, cada vez mais extraordinário* » (E, 27). L'extrait suivant tiré de *Idealista no Mundo Real* illustre l'alliance de l'hyperbole et de la métaphore dans la création migueisienne d'effets d'ironie : *Graças a um místico enxerto, Deodato viria a ser assim a flor espiritual dos Cunhas rompendo na rude cepa dos Baltasaes (...). (...) habitou-se a ver nele o prodígio, o messias da família (...) ser excepcional que, aos oito anos, ajudava o tio-padre à missa para maravilha das gentes boquiabertas, e que mais tarde iria beber o leite luminoso de Minerva.* (INMR, 52-54). La contradiction se situe ici au niveau de l'argumentation et non de celui de l'énoncé : le narrateur ne signifie pas l'inverse de ce qu'il dit (il ne signifie pas que Deodato est stupide) ; il ne fait que souligner les

⁸²⁸ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 172.

⁸²⁹ Ibid.

illusions, la naïveté et l'ignorance de António, le frère analphabète de Deodato. Cette alliance hyperbole/métaphore au service la contradiction ironique n'est pas isolée, comme l'illustre le narrateur de *O Milagre segundo Salomé* (*viera por fim dar à costa em Portugal, refúgio e paraíso dos génios da sua laia*, OMSS2, 157), et peut prendre la forme d'hyperboles métaphoriques (*Vladimir Mirônovitch vogava no céu nebuloso dos pensamentos*, NN, 19). Dans *Nikalai! Nikalai!*, le traitement infligé à Mme Prokopéskaya est un autre parfait exemple de la manière dont les narrateurs migueisiens pratiquent l'ironie « hyperbolique » : *Mme. Prokopéskaya mandou hoje excepcionalmente varrer a sala de jantar, sacudir as toalhas enxovalhadas das mesas, empurrar estas para junto das paredes e janelas, e chegou mesmo ao extremo de pôr algumas flores fanadas em quatro ou cinco solitários, um deles em cima do piano.* (NN, 45). Le procédé classique de la louange pour le blâme utilise ici, comme souvent, un ton hyperbolique, d'où le recours à un vocabulaire de l'intensification (« *excepcionalmente* », « *chegou mesmo ao extremo* ») et à l'énumération. L'hyperbole fonctionne dans l'exagération, et l'hyperbole ironique consiste, selon les termes de A.-M. Paillet-Guth, « en l'inversion antiphrastique de son sens ; elle exprime toujours un excès, mais dans le sens opposé. »⁸³⁰ Pour différencier l'intention hyperbolique pure et l'intention ironique usant de l'hyperbole, il y a nécessité d'un co(n)texte : ici, c'est le contraste entre les prétentions esthétiques de la tenancière et les moyens utilisés (« *toalhas enxovalhadas* », « *flores fanadas* ») qui joue le rôle de signal de l'ironie. Les performances techniques et professionnelles du personnage, en tant que patronne d'un établissement hôtelier, sont visées. Présentée comme l'illustration d'un louable effort pour rendre la pension encore plus agréable, la scène fait ironiquement « voir » au lecteur, de manière oblique, l'incompétence de la tenancière et la déchéance dans laquelle la pension est tombée. Il n'y a pas ici

⁸³⁰ Ibid.

d'antiphrase localisée dans l'énoncé : le narrateur ne dit pas explicitement « le personnage est une excellente patronne qui a bon goût » pour signifier ensuite le contraire. L'incongruité, la contradiction, l'antiphrase se situent entre énoncé et énonciation : c'est le ton hyperbolique, l'énonciation, qui porte cette affirmation en lui (« le personnage est une excellente patronne qui a bon goût ») et qui est ensuite contredit par l'énoncé (« *toalhas enxovalhadas* », « *flores fanadas* »). Rappelons que l'ironie ne fonctionne que si le lecteur partage ou du moins reconnaît la référence à ce « bon goût » auquel le personnage est également supposé faire référence. Ce qui, dans ce cas, n'est pas très difficile : des fleurs fânées et des torchons frippés sont en effet rarement des signes de raffinement esthétique dans la culture occidentale. Cela dit, on peut théoriquement imaginer un lecteur faisant partie d'un groupe socio-culturel qui perçoit ces torchons frippés et autres fleurs fânées comme des éléments positifs et valorisants esthétiquement : dans ce cas, l'ironie n'existerait pas. Rappelons enfin qu'un effet d'ironie comme celui-ci ne nous dit rien en tant que tel sur ce que pense le narrateur quant à ces codes esthétiques, ce dernier ne faisant que pointer une contradiction pour ridiculiser le personnage.

(2) Caricatures

Le paradoxe de l'ironie tient précisément à ce procédé qui consiste à reprendre à son compte, à feindre de s'appuyer sur un point de vue que l'on juge par ailleurs aberrant et que l'on cherche à dénoncer comme tel en le caricaturant parfois à l'extrême.

Laurent Perrin⁸³¹

⁸³¹ Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 168.

T. M. Marques considère que Miguéis peut être considéré comme un « peintre »⁸³² du réel et des multiples espaces qui le constituent (physiques, sociaux, psychologiques). Cette vision picturale de l'écriture migueisienne est selon nous plutôt appropriée quand on connaît le goût et le talent de l'écrivain pour le dessin et la caricature dessinée⁸³³, comme le rappelle Onésimo Almeida : « Miguéis, le réaliste, connaissait tous ses personnages. Il les voyait. Il les dessinait à côté ou sur la feuille même sur laquelle il écrivait. Avec minutie. Il allait même jusqu'à les colorier. Et, souvent, il recommençait ses dessins en en modifiant quelques détails »⁸³⁴. L'auteur de *Aforismos & Desaforismos de Aparício* l'énonce aussi clairement : *Sou de facto um pintor que pinta com palavras: são elas a minha matéria plástica. Amo o papel, a tinta, a pena com que escrevo, como o pintor ama a paleta, a tela, os pincéis, as cores das tintas – seus instrumentos.* (ADDA, 183). Une œuvre-peinture du réel qui renvoie à la conférence réalisée en 1871 au Casino Lisbonense par Eça de Queirós, *A Literatura Nova – o Realismo como Nova Expressão da Arte*⁸³⁵, dans laquelle l'auteur de *Os Maias* définit le réalisme comme étant « l'art qui nous peint à nos propres yeux – pour nous connaître, pour savoir si nous sommes vrais ou faux, pour condamner ce qu'il y a de mauvais dans la société ». Rappelons à ce sujet un passage de « Cinzas de Incêndio », où les pensées du personnage principal, un peintre, permettent au narrateur d'explicitier le « réalisme » qu'il préconise :

Dessa maneira, a sua arte oferecia um realismo que nada tinha em comum com o « realismo » dos visuais, dos copistas da natureza, pintores da aparência, cujo termo de evolução é a fotografia a cores: era antes o naturalismo dinâmico e profundo que transfigura o mais

⁸³² Marques. "Saudades para José Rodrigues Miguéis". p. XVIII.

⁸³³ Cf Annexe 3, où quelques uns des dessins migueisiens, autoportraits et autres caricatures, sont reproduits. Lire également les pages consacrées à Miguéis par António Ventura dans son étude des illustrations de la revue *Seara Nova* : Ventura. "José Rodrigues Miguéis".

⁸³⁴ Onésimo Teotónio Almeida. "J. Rodrigues Miguéis: Portugal em Manhattan". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10/11/1981, n° 19.

⁸³⁵ Une des cinq conférences restées célèbres sous le nom de "Conferências do Casino".

simples objecto no seu devir; que pinta, com ele, a sua história e o seu futuro. Cada coisa que ele pintava, reflectia e concentrava como uma luz misteriosa, a vida que a rodeava, que a precedera e a seguiria: era um momento de ansiosa pausa entre o passado e o futuro. (CDI, 176)

Rappelons également l'influence de l'oncle du jeune Gabriel/Miguéis, le potier anarchiste Amândio, influence politique et éthique, on l'a vu⁸³⁶, mais aussi esthétique : - *Anda cá ver como se modela o barro – disse ele um dia. – Talvez te dê também para seres artista!* (AEDP, 348). La conception de l'écriture comme sculpture apparaît ainsi à plusieurs reprises dans la fiction migueisienne : dans « O Jardineiro de Almas », dans la voix du personnage principal, absent, auquel est adressé le récit (*Sou como um alquimista, um escultor metafísico, um jardineiro d'almas!*, JDA, 306) ; et dans *O Milagre Segundo Salomé*, où Dores/Salomé s'adresse ainsi à Gabriel, alter-ego fictionnel de Miguéis : *Só tu és capaz de escrever assim, com esta vida. Parece que as palavras, na tua pena, se tornam carne, estremecem, pulsam, vibram! (...) Escreves como modelas o barro e acaricias: dás vida ao que tocas. Deste-me vida a mim também, que estava morta...* (OMSS2, 299).

Que ce soit avec le portrait en charge, où la déformation physique se veut métaphore d'une idée ou se limite à l'exagération de caractéristiques physiques, ou avec la caricature de situation, où des événements réels ou imaginaires pointent le comportement de certaines communautés ou individus, Miguéis a donc régulièrement sculpté les personnages au scalpel de la caricature. L'évaluation textuelle, on l'a vu, se concentre de manière privilégiée dans les portraits et descriptions des personnages. L'ironie satirique y trouve par conséquent un lieu privilégié d'expression, en particulier dans le procédé de la caricature. Le caricaturiste déforme en exagérant les traits pour mieux accuser tout en amusant : il se situe donc dans le champ de l'hyperbole. P. Hamon l'a souligné : « La caricature, discours moral et ironique,

⁸³⁶ Cf *supra* II.A.2.b).

sera donc doublement double ; comme l'ironie elle est un discours double, où le sous-entendu permet d'éviter la censure et le procès en diffamation, et en tant que discours moral, elle est un discours qui s'attachera à dénoncer la duplicité de la société ou l'être ne coïncide jamais avec le paraître. »⁸³⁷ Il n'est donc pas étonnant que Miguéis, écrivain allergique, entre autres, à l'hypocrisie, se saisisse de la caricature pour attaquer ses cibles, et que les critiques le soulignent régulièrement : Eduardo Lourenço le compare à Daumier⁸³⁸ ; Teresa Martins Marques qualifie « Uma viagem na nossa terra » de « voyage caricatural »⁸³⁹ dans le monde des valeurs de la petite bourgeoisie citadine de Lisbonne ; Óscar Lopes décrit « Enigma! » comme une « fine caricature »⁸⁴⁰ ; Maria Lúcia Lepecki souligne le « caractère caricatural »⁸⁴¹ des personnages de *Nikalai! Nikalai!*; et Álvaro Manuel Machado, on l'a vu, traite *O Milagre segundo Salomé* de « simple caricature »⁸⁴², ce que fait d'ailleurs l'un des personnages du roman à propos d'une des chroniques de Gabriel, le héros/narrateur : *Bom, aquilo é caricatura. O rapaz quer denunciar o messianismo. (OMSS1, 283)*

Ayant déjà exploré différentes modalités stylistiques de l'exagération hyperbolique précédemment⁸⁴³, nous nous contenterons, dans cette partie, après l'étude particulière du récit bref « A Importância da Risca do Cabelo », de nous pencher sur deux procédés caractéristiques et récurrents de l'arsenal caricatural miguéisien : l'utilisation des signes typographiques et celle des noms propres.

⁸³⁷ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 76.

⁸³⁸ Lourenço. "Miguéis: o outro e os outros". p. 230.

⁸³⁹ Teresa Martins Marques. "Plurivalência espacial em *Léah e Outras Histórias*, de José Rodrigues Miguéis". *Léah e Outras Histórias*. Lisboa: Círculo de Leitores. 1994. p. IX.

⁸⁴⁰ Lopes. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". p. 68.

⁸⁴¹ Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 95.

⁸⁴² Machado. "José Rodrigues Miguéis - *O Milagre Segundo Salomé*". p. 81.

⁸⁴³ Cf *supra* II.B.1.c) p. 261.

(a) Le cas de « A Importância da Risca do Cabelo »

O Mansinho era um admirador entusiástico do Eça. Mas, como tantos leitores do Mestre, dava-me às vezes a impressão de que só via nele a literatura, a Arte, e era incapaz de se reconhecer nos retratos que ele pintou.
(IRC, 186)

La nouvelle « A Importância da Risca do Cabelo », on l'a vu⁸⁴⁴, est un récit bref que l'on peut considérer comme exemplaire. C'est également un parfait exemple de caricature ironique : le trait *grossi* et caricatural qui permettra de caractériser le personnage principal, la raie des cheveux, apparaît d'abord et déjà dans le titre où son « importance » est soulignée, puis dans les premières lignes de la nouvelle (*o nosso amigo cumpria o ritual sagrado e melindroso, dando ao penteado todo o apuro que era o traço dominante da sua personalidade.* (IRC, 172) où le lecteur apprend que le personnage principal est quelqu'un de soigneux, d'élégant et de raffiné, et, enfin, dans la clause (*E foi então, ao separar-me dele, que eu vi de repente, em plena claridade lisboeta, a importância do rigor na risca do cabelo.* IRC, 189), retour cyclique au début du récit et à l'importance accordée à la raie des cheveux par le personnage qui ne fait que pointer vers son éthique qui, elle, varie en fonction de ses intérêts et de ses lâchetés. Alors que la « mise en ironie » caricaturale d'un personnage passe traditionnellement par « l'exagération d'un trait distinctif qui constitue l'identité ou le propre d'un individu »⁸⁴⁵, comme le remarque P. Hamon, le grossissement opéré dans ce récit par Miguéis sur la raie des cheveux permet de focaliser l'attention sur les contradictions morales

⁸⁴⁴ Cf *supra* p. 208.

⁸⁴⁵ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 76

du personnage. La caricature, véritable « portrait à l'envers »⁸⁴⁶, dans la bonne tradition réaliste, est métaphorique, et la description physique débouche sur une description morale : l'importance donnée par le personnage à son apparence et aux détails (la raie des cheveux) n'est finalement que le signe de la non-importance donnée aux choses importantes (la rectitude morale). D'où l'importance donnée au paraître qui n'est finalement que le signe de la non-importance de l'être.

« A Importância da Risca do Cabelo » est de fait un hommage appuyé au réalisme de la Génération de 70, et plus particulièrement au « Mestre » Eça de Queirós : Miguéis dévoile l'hypocrisie de la rigidité morale affichée par la société portugaise des années trente ainsi que les relations de domination existantes. Régulièrement, en quelques traits littéraires, Miguéis croque les personnages, accentue des détails, des aspects, des paroles, des pensées, vrais ou supposés, dans le but de les ridiculiser : *O Mansinho, ali encostado à muralha gótica do Grand'Place, com a autoridade não menos medieval do pai pela frente, estava esborrachado.* (IRC, 183). En une phrase, l'auteur pointe ici à la fois l'archaïsme du père, sa rigidité morale, le fonctionnement hiérarchisé et autoritaire de la relation père/fils, et la faiblesse de caractère du personnage principal. Personnages-types, ils sont les représentants de cette société bourgeoise et provinciale (*era o autêntico « bom rapaz » tal como o admiramos e cultivamos na nossa terra.* IRC, 175), déjà dénoncée par Eça de Queirós, où notables et clergé font la loi. Dans cette œuvre-peinture, la lumière et le regard sont au cœur du discours critique du narrateur. Il s'agit d'*éclairer* la réalité sous un angle différent afin d'en avoir une vision plus juste. Il faut faire toute la lumière sur ce qui reste dans l'ombre. Les relations entre surface et profondeurs, entre l'apparent et le caché, entre l'être et le paraître, au cœur de la

⁸⁴⁶ Expression de Teresa Martins Marques. "A Mulher em José Rodrigues Miguéis: um discurso da vitalidade". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida and Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001. p. 198.

problématique réaliste et de la caricature, se croisent, en particulier, à propos des objets tels que la fenêtre, la porte⁸⁴⁷ ou le miroir⁸⁴⁸ : *Demorámo-nos a observá-lo em silêncio, empolgados, como sempre que espiamos as acções de alguém que julga estar só, máxime em frente do espelho. Nada revela tão bem o carácter dum indivíduo.* (IRC, 172). Dès les premières lignes, Miguéis nous place dans un environnement fait de silence (« *tudo calado* »), d’obscurité (« *reinava a obscuridade* »). Le lecteur est invité à suivre, pas à pas, le narrateur et un autre personnage, Paveias, jusqu’à la *porte* de la chambre de Mansinho. Celle-ci étant *fermée*, le narrateur et son compagnon vont l’entrouvrir, *éclairant* ainsi le lecteur sur la situation (« *Uma frincha de luz fendeu a escuridão do patamar como um golpe de espada.* »). Durant toute la deuxième page, Miguéis nous fait littéralement « voir » Mansinho devant son *miroir*, faisant et refaisant la raie de ses cheveux, mettant ainsi l’accent sur l’importance donnée par le personnage principal à son apparence physique. A travers la caricature de Mansinho (son culte de l’apparence sert de loupe pour dévoiler ses contradictions internes, sa faiblesse et son hypocrisie), ce sont finalement les Portugais qui sont visés : *Será porque, não tendo muito que mostrar por dentro, nós consagramos o mais que podemos ao exterior, às aparências?* (IRC, 174), Mansinho et son père apparaissant alors, selon les termes de Philippe Dufour, comme « une synthèse de leurs clones sociaux »⁸⁴⁹.

(b) Caricatures typographiques

⁸⁴⁷ Mot qui apparaît quatre fois dans la première page de la nouvelle, p. 171.

⁸⁴⁸ Le mot “*espelho*” apparaît, lui aussi, quatre fois dans la deuxième page, p. 172.

⁸⁴⁹ Dufour. *Le réalisme. De Balzac à Proust.* p. 26.

Dans la fiction migueisienne, les majuscules apparaissent à la tête de certains noms communs faisant référence à des concepts abstraits ou généralisants, ou à des institutions, et peuvent être utilisées sans intention ironisante particulière : *Ah, destes tristes diplomados na escola da miséria e da humildade, que haverá a esperar? a revolta cega e desvairada? a submissão abjecta? Como fazer a Cidade com tal arremedo de Cidadãos? (...) gastaram o tesouro insubstituível da Ilusão (...)*. (GDTC, 21) Mais elles peuvent également traduire le signe d'une volonté ironiste, comme dans « A Importância da Risca do Cabelo » : *Durante uns bons cinco minutos, contendo o riso, gozámos o espectáculo do Homem em Frente da Sua Própria Imagem*. (IRC, 172). Il s'agit dans cet extrait de dénoncer la prétention du personnage et l'importance démesurée que ce dernier accorde à l'apparence physique. Les majuscules, souligne P. Hamon, peuvent ainsi mimer efficacement « l'emphase et la grandiloquence de nombreux discours sérieux » fonctionnant parfois « comme des hyperboles de ces derniers. »⁸⁵⁰ En effet, si l'on considère l'ironie comme un double jeu énonciatif contradictoire qui vise un discours auquel elle fait écho, les majuscules matérialiseront alors le discours visé. « Signes 'droits' ou 'gonflés' qui incarnent si bien tous les discours 'orthodoxes' (...) ou 'enflés' »⁸⁵¹, les majuscules mettent ainsi leur raideur à disposition des traits de l'ironiste, et Miguéis ne s'en prive pas : *Surpreendeu-a logo de começo vir encontrar ordem e decência num mundo de depravação, que a Lei regula e a Moral das famílias santifica*. (OMSS1, 105), *E a Judiciária investiga: de que maneira? Começando por coçar o couro cabeludo. É uma forma de estimular a cerebração* (UAI, 29), *Entretanto, a Judiciária continua às apalpadelas, na escuridão, o que, por estranho que pareça, não deixa de dar resultados*. (UAI, 36), ou encore :

⁸⁵⁰ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 84-85.

⁸⁵¹ Ibid. p. 85.

Os Mestres Esculápios distribuem apenas o lacónico, evasivo boletim do costume, que em breve irá luzir e correr nos « placards » eléctricos das praças públicas do mundo inteiro: « O estado do Ilustre Enfermo continua a inspirar cuidados, mas não sofreu alteração. (...) Não é só o pensamento do irremediável que sobre todos pesa aqui: esta Grande Figura Nacional e Esperança da Pátria, já transpôs há muito os umbrais da História para dar entrada na Eternidade. (ENP, 325-326)

Dans ces exemples, les majuscules s'insèrent dans une stratégie hyperbolique visible et signalent fortement leur fonction ironique, mais, parfois, seul le co(n)texte permet de décider si elles signalent une intention ironisante ou pas : *com a modéstia e a discrição próprias dum Servidor da Ciência* (E, 16). Par ailleurs, les majuscules peuvent être utilisées en tant que simples initiales de noms de personnages (*o comentário do professor M.-G.*, IRC, 173), pour les anonymiser et donner ainsi une plus grande illusion de véracité, mais surtout, chez Miguéis, pour signaler une intention critique et ironique : *Don Vincente Guacamayo y F., chileno, partidário do radical Alessandri, e dedicado servidor, agora, do ditador Ibañez. (...) – sob esta inicial escondia a grosseria plebeia do Faúndez materno* (MP, 161)⁸⁵². Cette pratique est parfois répétée le long d'un même texte, se transformant alors en composante d'une stratégie satirique plus globale. C'est le cas dans « Enigma! » : *seu velho amigo W. K. P Hastings (Ph.D., D. Litt., F.R.S., etc.), orientalista emérito (...) e professor de línguas mortas e consideravelmente hipotéticas* (E, 16), *o professor Ch. Brown (Ph. D., K.C.)*⁸⁵³ (E, 12) ; dans *Nikalai! Nikalai!*, où le personnage Othon Kirolovitch Buldógov voit ses prénoms régulièrement⁸⁵⁴ abrégés en « O. K. » ; ou encore dans *O Milagre Segundo Salomé*, où le général Belmarça e Couto, l'un des principaux personnages secondaires du roman, est presque systématiquement nommé « *General ABC* ».

⁸⁵² Ce personnage, Don Vincente Guacamayo y F., apparaît également, avec le nom écrit de la même manière, dans « A Düsseldorf num Pulo ».

⁸⁵³ « Ch. Brown » apparaît 24 fois dans la nouvelle, parfois suivi d'autres initiales perfides exhibant les décorations universitaires du personnage, comme dans l'exemple cité.

⁸⁵⁴ Cf pages 17, 22, 90 et 130 par exemple.

Ces majuscules sont parfois utilisées conjointement avec le trait d'union pour former des mots ou des expressions composés : la critique d'un discours qui se prend trop au sérieux, avec les majuscules, se double ainsi d'une critique basée cette fois sur la mécanisation du discours visé :

O Boato, reluzente como um escudo novo, deu aqui entrada há pouco, vindo da Arcada, nos lábios do Cidadão-que-ninguém-conhece, heterónimo do Cidadão-que-bebe-do-fino (OMSS1, 193)

Provavelmente, como tudo nesta terra, a Revolução vai acabar por ser Nem-Uma-Coisa-Nem-Outra-Antes-Pelo-Contrário. (...) Estão com ela os anticapitalistas, anticomunistas, e anti-sejaoquefor » (OMSS2, 177)

E ali ficámos duas boas horas, sem pressa, sem planos, sem horários (...) quase esquecidos da Dona Inês e dos seus Amores-Cantados-Na-Pedra. (VNT, 58)

(como todos os Homens-De-Outras-Eras) (MDPM, 247)

Ces traits d'union sont d'ailleurs régulièrement utilisés sans majuscules : *do pouco-que-nos-resta* (ALI, 106), *a república-que-ele-tinha-sonhado* (ALI, 107), *A sua fé da infância transferira-a da Senhora do Rosário para as águas alcalinas: bicarbonatadas-sódicas-fluóricas-e-líticas.* (ALI, 111), *um dia-come-os-outros* (VNT, 49), *tanta actualidade-que-foi, sonhando com o futuro-que-passou* (SSA, 232), *proletário-sem-pão-nem-lar, danados-da-terra* (NN, 118).

(c) Caricatures onomastiques

Dans « A Importância da Risca do Cabelo », le nom « Mansinho » participe du traitement caricatural qui est infligé à ce personnage principal. Cette utilisation des noms

propres est une constante chez Miguéis, chez qui on peut observer une véritable « symptomatologie du nom »⁸⁵⁵, selon l'expression de José Martins Garcia. On retrouve cette utilisation caricaturale, plus ou moins ironique, dans beaucoup de textes migueisiens. Le personnage principal et narrateur de *Páscoa Feliz*, Renato, affirmait déjà, en 1932, dans une de ces digressions analytiques courantes chez Miguéis⁸⁵⁶ : *os nomes dão-nos fisionomia, ou completam-na. Aí está um belo tema para um estudo: a que obedece a escolha do nome? que obscuras razões influem nessa escolha? como é que o nome poded relacionar-se com a fortuna do seu portador?* » (p. 29) Chez Miguéis, le choix du nom participe, souvent, de cette stratégie globale adoptée dans le cadre d'un mode militant d'écriture, et fait donc partie de l'arsenal critique et ironique utilisé.

Dans *O Milagre Segundo Salomé*, les noms des trois personnages principaux sont hautement symptomatiques. Gabriel, tout d'abord, le narrateur/personnage, le journaliste qui signe « Gabriel Archange » ses chroniques satiriques, les *entremezes*, tel un messager de Dieu quelque peu désabusé par le comportement des humains : « Gabriel, nom de personnage, Gabriel, nom d'innocence, Gabriel, nom de la nostalgie du paradis perdu »⁸⁵⁷, écrit J. Martins Garcia. Un Gabriel Archange qui, dans sa dernière chronique, « tombe » sous le coup d'état militaire du 28 mai 1926 et la censure qui l'empêcheront d'écrire à nouveau et lui feront envisager l'exil. Puis Dores, jeune fille innocente qui va se heurter à la dureté du monde et en souffrir – *Douleurs*, qui deviendra une jeune et belle prostituée du nom de Salomé, femme fatale qui rendra les hommes fous, mais aussi sainte, comme cette autre Salomé célèbre, mère des apôtres Jacques et Jean, qui accompagna le Christ dans son calvaire. Et Severino Zambujeira (de *azambujeiro* : olivier sauvage), le jeune paysan illétré dont on suit le parcours

⁸⁵⁵ Garcia. "Gabriel: A Máscara Translúcida de Miguéis". p. 115

⁸⁵⁶ Cf *supra* II.A.3.a)(3) p. 199.

⁸⁵⁷ Garcia. "Gabriel: A Máscara Translúcida de Miguéis". p. 121.

d'apprenti épicier jusqu'au sommet de la finance nationale où on le surnommera le « *conde de Alfarrobo* » (de *alfarroba* : caroubier, et *roubo* : vol) : *Bolas! Sentir-se um joguete nas mãos daquele banqueiro feito à força do pulso, o 'conde de Alfarrobo' (assim lhe chamavam, depois de uns negócios chorudos que fizera com alfarroba do Algarve)* (OMSS2, 45). Un personnage secondaire, le lieutenant Azaredo (de *azedo* : aigre, et *azarento* : qui porte malheur) porte également bien son nom (*A cintilação do sarcasmo nos olhos negros do tenente, OMSS1, 251*). Avec ce personnage, la caricature passe d'ailleurs par la déformation des mots, lorsque ce dernier se saouïle lors d'une réception : *Eu cá sou da Chamusca, mas a mim ninguém me come a pinha, entende? Não sou orador, sou um m'ltar deceplinado, não quero cá saber de polít'cas nem de conversa fiada. OMSS1, 257*. Dans *Uma Aventura Inquietante (UAI)*, Zacarias, le personnage principal, au nom d'origine juive, est victime de préjugés racistes et se retrouve injustement accusé de meurtre ; puis, trop vieux pour avoir des enfants, comme le prophète du même nom, il finira par adopter la fille de la victime. L'inspecteur Rigaux, quant à lui, fait honneur à la racine de son nom (rigueur) et aidera Zacarias à se disculper des accusations portées contre lui, entre autres par le commissaire Théodule Petitjean. Ce dernier est, comme son nom l'indique, un « petit » commissaire, au sens de compétence professionnelle et d'éthique. Finalement, le véritable coupable du crime imputé à Zacarias se révélera être Piorkowski, qui, comme son nom le laisse entendre (*pior* : pire), est un vrai sale type : ex-espion, traître et antisémite, il tue sa femme, qu'il avait auparavant abandonnée puis retrouvée, et essaie de faire tuer sa fille.

Nikalai! Nikalai! est à ce titre exemplaire. Miguéis le dit lui-même dans la postface ajoutée au roman : *Quase todos os personagens são pois tirados do real, isto é, do que deles pude apreender. Limitei-me a dar-lhes nomes caricaturais.*⁸⁵⁸ Les noms des personnages

⁸⁵⁸ "Nota do Autor". *Nikalai! Nikalai!*. p. 201.

contribuent largement à leur ridicule et sont souvent des calembours basés sur des similitudes homophoniques. Ces jeux de mots onomastiques indiquent le statut et le « caractère »⁸⁵⁹ des personnages concernés ; ils constituent, écrit J. Martins Garcia, « une sollicitation pour le lecteur, pour qu'il devine les caractères organisés par l'auteur »⁸⁶⁰. Ainsi, Vladimir Mirónovitch Tatarátsin (de *tataranha* : timide), personnage timide, irrésolu et perdu dans ses rêves ; ainsi Othon Kirilovitch Buldógov, qui, tel son homonyme canin, s'accroche de manière tenace à ses illusions ; ainsi Pantaleon P. Pantaleônov, le seul socialiste de la pension qui fait rire ses compatriotes et se fait également chahuter par le narrateur : *Pantaleon P. Pantaleônov, segurando o pince-nez rachado que só por milagre se lhe equilibra (...), diante dos olhos levemente divergentes, brada na sua voz aguda e quase feminina, em todo o caso histérica (...)*. (NN, 48) ; ainsi, encore, les personnages Laffitoff (*laugh-it-off* en anglais), Papáverov, ou Protozoáriev. Le narrateur va même jusqu'à expliciter ces jeux de mots, entre parenthèses⁸⁶¹, enlevant ainsi presque toute ironie au processus : *Boriss Petróvitch Prokopétsky (não sei se o apelido lhe vem de Prokop, se de kopek, a moedinha russa de cobre : suspeito que desta, por ele ser tão forreta)* (NN, 31). De plus, ces noms propres, déjà ironiques en soi, sont également parfois l'objet de « jeux » supplémentaires de la part du narrateur : *A essa hora (...) eu cantarolo (...) cínico mas intrigado (...): O general Papáverov desaPAPAROVEceu!* (NN, 91). Certains procédés narratifs et ludiques sont même répétés plusieurs fois dans le roman, ce qui plonge définitivement le personnage concerné dans le champ du comique et du ridicule : *o general Papáverov (ou off)?* (p. 83, 93, 94), *o general Papáveroff (ou ov)* (p. 96), *o general Protozoáriev (ou eff)* (p. 100, 141). Et, complétant ce

⁸⁵⁹ Edgerton. "Miguéis e os Russos: Um estudo de *Nikalai!*" p. 59.

⁸⁶⁰ José Martins Garcia. "Gabriel: A Máscara Translúcida de Miguéis". Idem. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Ed. Estampa. 2001. p. 114.

⁸⁶¹ Nous reviendrons plus en détail sur le rôle des parenthèses dans la signalétique de l'ironie migueisienne (cf infra II.B.2.c)(1) p. 305).

tableau onomastique caricatural, les personnages se mettent aussi parfois à jouer avec les noms : - (...) *o general Paparoscas? – sorriu o chômeur.* (p. 132), *Mme. Papelótskaya* (p. 141). On retrouve des noms de personnages à consonnance russe dans « Ele Era o Nosso Paizinho! » (ENP), récit bref satirique où les noms propres sont utilisés de manière similaire : « *O Marechal Orapronóbsky* », « *o General Papamôskowitz* », « *a joalharia Diamantoff* ».

Dans le cadre du mode militant d'écriture, Miguéis use donc d'une ironie satirique ayant régulièrement recours aux procédés de l'exagération et en particulier à la caricature, signe d'un sens de l'observation et du comique parfaitement maîtrisés.

2. MISES EN SCENES ACCUSATRICES

*De fait, l'ironie paraît bien être,
effectivement, comme un montage
scénographique, une sorte de jeu de rôles ou
de postures d'énonciation formant système*
Philippe Hamon⁸⁶²

Nous l'avons signalé, l'ironie littéraire ne saurait « se limiter à l'ironie de phrases particulières »⁸⁶³ ; l'énonciation doit être prise en compte, et l'auteur considéré comme metteur en scène de l'ironie. Il s'agit d'une mise en scène où l'ironie naît de la tension, de l'opposition entre deux énonciateurs, deux discours, deux orientations argumentatives, et où l'antiphrase sera considérée entre énoncé et énonciation : une énonciation à plusieurs niveaux, propice à des jeux de scène entre les valeurs et les discours des trois instances que sont auteur, narrateur, personnage, et des discours extérieurs porteurs de normes.

a) Aux seuils de l'ironie

Nous avons déjà souligné l'importance des paratextes dans l'entreprise fictionnelle migueisienne⁸⁶⁴. Nous nous intéresserons ici aux titres et intertitres (pour les romans) où, par

⁸⁶² Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 111.

⁸⁶³ « Il est sans doute illusoire de vouloir trouver dans le passage ironique, et dans lui seul, les critères pour décider de l'ironie. » (Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 152)

⁸⁶⁴ Cf *supra* II.A.3.a)(1) p. 196.

delà l'autorité du narrateur, l'auteur peut donner des indications de lecture et influencer sur la réception du texte, offrant un *cadre* propice à la mise en place d'une lecture ironique du texte, mais également des seuils intratextuels que sont les incipits et les clausules.

Le titre désigne l'œuvre mais peut aussi attirer l'attention du lecteur et donner des informations sur ce qui va suivre. L'ironie peut donc affleurer dès le titre, ce qui, écrit P. Hamon, permet à l'écrivain ironiste d'« adresser au lecteur dès le seuil du texte, un signal clair d'intention et de pacte 'comique', au sens le plus large de ce terme »⁸⁶⁵. Il peut le faire en employant un ou plusieurs termes qui renvoient « explicitement à l'un des secteurs de ce 'champ' du comique en général »⁸⁶⁶ comme dans « Pouca Sorte com Barbeiros », « A Importância da Risca do Cabelo », « Ele Era o Nosso Paizinho! », « Estranha Vida e Morte do Professor Reineta », « Um Homem Sorri à Morte Com Meia Cara ». L'autre manière de signaler l'ironie dès le titre est de faire en sorte que celui-ci, comme l'écrit P. Hamon, « fasse déjà, précisément, 'écho', ou 'mention' (Sperber et Wilson) d'un autre texte, soit sérieux, soit 'comique' »⁸⁶⁷, ce qui est le cas de « Uma Viagem na Nossa Terra » (VNT), titre assurant une fonction à la fois thématique et rhématique, qui se situe tout de suite en référence au texte de Garrett, dont il gardera la forme de chronique de voyage, tout en déformant son titre : utiliser le pronom « *nossa* » au lieu du singulier « *minha* », et le singulier « *Viagem* » au lieu du pluriel « *Viagens* » montre l'intention de l'auteur de s'adresser directement et principalement aux Portugais, qu'il convoque ainsi dès le titre à assister en tant que témoins directement impliqués dans le récit qui va suivre, celui d'un voyage particulier en voiture à travers leur pays commun. Même si, pour l'instant, on ne peut deviner la tonalité satirique du récit, ce jeu

⁸⁶⁵ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 80.

⁸⁶⁶ Ibid.

⁸⁶⁷ Ibid.

référentiel et péritextuel avec un texte ironique (re)connu de tous est un indice sérieux des intentions de l'auteur.

Les intertitres (titres de parties et/ou chapitres) peuvent également être des signaux de l'ironie chez Miguéis. Dans *O Milagre Segundo Salomé*, la première partie du premier volume s'intitule « A queda ascensional », oxymore forcément questionnant, et, dans le deuxième volume, le titre d'un des chapitres, « Elogio do 'nosso' VandenBeurs, ou o perfeito-homem-de-bem », use du possessif entre guillemets ainsi que des traits d'union et renvoie par conséquent à un discours dont l'auteur se distancie. De même, dans *Uma Aventura Inquietante (UAI)*, les titres de chapitres se constituent en série anaphorique, imprimant ainsi une connotation orale potentiellement parodique :

1. *Onde um cadáver surge fora de horas*
2. *Onde a polícia começa a investigar*
3. *Onde se ergue uma ponta do véu*
4. *Onde aparece o amante misterioso*
5. *Onde o pássaro cai (enfim) na rede*
6. *Onde mais vale um pássaro na mão...*
7. *Onde Zacarias reflecte no escuro*
8. *Onde se procura um alibi*
9. *Onde se passa uma busca ao domicílio*
10. *Onde assistimos à instrução contraditória*
11. *Onde Zacarias se descobre a vocação*
12. *Onde um leigo afronta a ciência*
13. *Onde o ofendido passa à ofensiva*
14. *Onde se faz uma incursão no passado*

15. *Onde se dá um rapto alarmante*

16. *Onde se almoça em Malines*

17. *Onde a noite cai sobre Antuérpia*

18. *Onde Zacarias sai da cadeia e cai no laço*

19. *Onde se põe ordem na confusão*

20. *Onde um romance desagua noutro*

Les incipits doivent intéresser et séduire le lecteur, et, comme l'écrit P. Schoentjes, « les premières pages d'une œuvre littéraire sont souvent capitales pour saisir la tonalité de base : quand l'ironie affleure à cet endroit privilégié, il est rare qu'elle ne soit pas maintenue par la suite. »⁸⁶⁸ Les signaux de l'ironie auront donc, souligne P. Hamon, « avantage à apparaître dès l'incipit du texte, soit par thématization et polarisation (...), soit par délégation, à un personnage de 'conteur spirituel', de la narration elle-même, comme dans la nouvelle à enchâssement. »⁸⁶⁹ L'incipit de « Uma Viagem na Nossa Terra » confirme ainsi les indices donnés par le titre : *Parecia a véspera duma batalha decisiva. E a resolução suprema, já pelas tantas da madrugada, foi largar cedo, « daqui a bocado », logo ao romper das sete, pela fresca, (...).* (VNT, 43) Le contraste entre le ton hyperbolique adopté par le narrateur et le contenu de l'énoncé (se mettre d'accord sur une heure de départ) installe définitivement le récit dans le champ de l'ironie satirique. *Uma Aventura Inquietante* débute par un texte introductif « À laia de introdução » qualifié de « manifeste simultanément ironique et émouvant traitant de la *saudade* des Portugais en exil »⁸⁷⁰ par T. Martins Marques. Le narrateur, *conteur spirituel*, se balade dans la campagne belge, et place d'emblée le lecteur

⁸⁶⁸ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 174.

⁸⁶⁹ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 82.

⁸⁷⁰ Marques. "Uma Aventura Inquietante, de José Rodrigues Miguéis: A Arquitectura do Labirinto". p. III

dans l'ambiance ironique d'un essai critique (« *o ensaio de bordoada* ») de la gastronomie portugaise qu'il est en train de méditer :

Foi numa tarde pesada e quente de fim do Verão que eu encontrei o Personagem. E digo pesada e quente porque à intempérie, e a ela só, se deve o encontro. Estivera o tempo fresco e leve, e é quase certo, é certo mesmo, que não teríamos travado conhecimento, e a novela que se vai ler, à semelhança de tantas outras histórias autênticas que ficam no esquecimento por falta de intermediário oportuno que delas dê testemunho e fé, nunca teria sido escrita nem publicada. Deixo as considerações filosóficas, que o caso possa inspirar, aos pensadores da nossa terra, abençoada para a proliferação de filósofos e nabos. (Estou muito camiliano: é da distância.) (...) Andava eu, pois, naqueles bucólicos e aprazíveis atalhos de Boitsfort, (...) a ruminar de caminho um ensaio demolidor da Culinária Nacional (pela qual morria, dialecticamente, de saudades) (...). (UAI, 11)

Il tombe alors sur un restaurant dont le menu affiche une « *Sopa de nabos com feijão branco, à portuguesa* » :

Como todos os portugueses, sempre me alvoroçou encontrar lá fora, fosse onde fosse, um reflexo da nossa influência civilizadora. (...) Mas nabos-com-feijão-branco era um requinte como eu nunca vira em parte alguma. Pareceu-me extraordinário que esse eco do nosso génio gastronómico tivesse chegado a um perdido rincão do Brabante (...) numa funda e portuguesíssima tigela de barro vidrado de Estremoz (...). (UAI, 12-13)

Hyperbole et mot composé à traits d'union sont ici convoqués pour signaler la distance ironique et critique du narrateur envers un certain type de nationalisme culturel portugais. Le narrateur, finalement, nous racontera l'histoire incroyable de ce restaurateur portugais de Belgique, Zacarias d'Almeida : *A minha fantasia, aqui, interveio só no arranjo dos factos e da paisagem, no indispensável disfarce da onomástica e da toponímia, e num ou noutro pormenor da culinária romanesca. (UAI, 16)*. La distance ironico-satirique affichée par le narrateur se voit donc renforcée par le dispositif narratif de l'enchâssement ou du « cadre »⁸⁷¹

⁸⁷¹ Cf les « nouvelles à cadre » de Maupassant (Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 82).

narratif qui matérialise la dissociation énonciative propre à l'ironie et ajoute une distance supplémentaire⁸⁷² entre l'énonciation du narrateur principal et l'énoncé, le récit qui va suivre. De même, comme l'écrit P. Hamon, « au point symétrique de l'incipit, à sa clausule, donc toujours sur les marges et le cadre du texte, le 'mot de la fin' du conteur, qui clôturé fréquemment l'histoire enchâssante, est souvent un 'fin mot', un 'bon mot' qui vient, de surcroît, synthétiquement et rétrospectivement, confirmer la modalité globalement ironique de l'ensemble. »⁸⁷³ Nous avons déjà signalé le rôle important de la clausule dans « A Importância da Risca do Cabelo », et Miguéis nous offre d'autres exemples de fins de texte à effet d'ironie et/ou de satire : *Mas não há dúvida que tinha ciúmes: sempre houvi dizer que os macacos têm hábitos bem esquisitos.* (GDTC, 34) ; *Nome que levo tempo a soletrar, e significa (salvo erro e omissão) Instituto Provincial Renano para Pesquisas sobre o Trabalho e as Aptidões. Uff!* (ADNP, 184) ; *A multidão chora o seu Paizinho. Orapronóbsky!* (ENP, 329).

Nous garderons cependant bien en mémoire que ces différents seuils, potentiellement ou effectivement créateurs d'effets d'ironie, ne sont que les seuils d'un texte qui viendra, ou pas, confirmer ces premiers signaux d'alerte : « L'affichage d'une thématique ironique a donc, toujours, et c'est ce que négligent trop d'analyses littéraires, une fonction narrative globale de suspens du sens, de construction d'un horizon d'attente problématique. »⁸⁷⁴, écrit à ce propos P. Hamon.

⁸⁷² Ce procédé du jeu avec la représentation littéraire relève de l'ironie romantique. Nous étudierons cette dimension ludique de l'ironie dans notre troisième partie, en particulier dans le cadre de l'ironie narrative migueisienne (cf III.A.2 p. 357).

⁸⁷³ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 83.

⁸⁷⁴ Ibid. p. 82.

b) Ironies situationnelles

Depois disso, nos trintas, por acaso ou ironia da sorte (para ele grande), ainda fomos quase vizinhos num bairro novo da cidade: ele num « palacete » do estilo chamado « antiga portuguesa », cor-de-rosa, rodeado de um jardim, e eu – era agora a minha vez – numa espécie de « cave aérea »: uma água-furtada nas imediações. Contrastes!
(B, 342)

Miguéis met en scène des situations ironiques qui passent, ou pas, par des effets d'ironie localisés, et/ou des procédés narratifs plus globaux. Dans ce que l'on nomme ironie de situation ou ironie situationnelle⁸⁷⁵, il n'y a pas nécessairement de marqueur verbal, typographique, ou encore intertextuel de l'ironie. L'intention ironisante est prêtée au sort, au destin, à l'Histoire, à la Nature, et les effets d'« ironies factuelles »⁸⁷⁶ sont basés sur le contraste ou le renversement/inversion. P. Schoentjes divise ainsi l'ironie de situation en « ironies picturales » et « ironies narratives ». Dans le premier cas, « l'auteur observe un tableau et note l'ironie qui, à l'intérieur d'un même cadre, naît du rapprochement d'éléments en opposition mais qui sont unis par un rapport de symétrie. »⁸⁷⁷ Dans le deuxième cas, celui du paradigme de l'« arroseur arrosé », que l'on peut illustrer par le sort réservé au vilain petit canard qui se transforme en cygne majestueux à la fin du conte d'Andersen, « il ne s'agit plus simplement de deux éléments contradictoires qui se trouvent rapprochés dans une même vision, il y a une transformation qui s'opère dans le temps et dont la particularité est qu'elle se réalise contre notre attente. »⁸⁷⁸, poursuit P. Schoentjes. On retrouve ici, dans la bipartition de

⁸⁷⁵ Cf *supra* notre introduction théorique à la notion p. 37.

⁸⁷⁶ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 15.

⁸⁷⁷ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 52.

⁸⁷⁸ *Ibid.* p. 53.

P. Schoentjes, les deux types d'ironie définis par P. Hamon : l'ironie paradigmatique « qui permutera volontiers les 'grades' dans une échelle » et l'ironie syntagmatique « qui jugera de la plus ou moins grande conformité des projets et des causes avec les résultats et les effets »⁸⁷⁹.

Nous allons donc étudier ces ironies situationnelles, d'abord dans le cas particulier du récit bref « Uma Viagem na nossa Terra », puis d'une manière générale, dans toute l'œuvre fictionnelle miguesienne, afin de préciser la place de ce type d'ironie dans la stratégie militante de l'écrivain.

(1) « Uma Viagem na Nossa Terra »

Qu'elle soit « picturale » ou « narrative », l'ironie de situation est, aux mains de l'écrivain, un procédé structurant du récit, car « si le niveau discursif témoigne explicitement de l'intention du narrateur, le niveau narratif révèle toujours une orientation »⁸⁸⁰. Le narrateur s'exprime ainsi dans la manière dont il construit le récit : en tant qu'architecte ou metteur en scène, il assume ce que G. Genette nomme une « fonction de régie ». Ce jugement narratif et non discursif se construit progressivement, tout au long du récit, ce qui peut donner lieu à des effets d'ironie de situation.

⁸⁷⁹ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 28.

⁸⁸⁰ Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 112.

« Uma Viagem na Nossa Terra » est un récit entièrement basé sur l'évaluation continue, par un narrateur à la première personne, Artur⁸⁸¹, des « performances »⁸⁸² et des comportements des personnages, et illustre, de manière insistante, « le rôle important du normatif dans un texte pour construire ou déconstruire la cohérence et la lisibilité endogène d'un récit, donc pour assurer ou ménager intratextuellement l'intérêt romanesque. »⁸⁸³ P. Hamon qualifie en effet les processus d'évaluation d'« opérateurs de lisibilité »⁸⁸⁴ qui peuvent mettre « en corrélation des points narratifs différenciés d'un même texte », véritables anaphores⁸⁸⁵, construisant ainsi des « lignes normatives » qui seront un « élément fondateur de la cohérence narrative »⁸⁸⁶. Dans « Uma Viagem na Nossa Terra », le lecteur accompagne les six personnages dans un voyage automobile et normatif. L'ironie basée sur l'opposition entre des contenus éloignés co-présents dans l'énoncé est un moyen efficace pour décrédibiliser et railler un personnage. Les paroles et les actes des personnages seront interprétés comme faisant partie d'une mise en scène ironique s'ils sont en contradiction avec ce que le lecteur sait déjà ou saura plus tard. C'est l'une des conséquences, et l'une des nécessités, de l'ironie littéraire que d'obliger le lecteur à être sur ses gardes pour faire le lien évaluatif. Ce lecteur devient d'ailleurs de plus en plus vigilant au fur et à mesure de la lecture. En effet, à partir du moment où l'ironie apparaît, est reconnue, existe dans une œuvre, la lecture devient de fait plus attentive et le lecteur plus enclin à prêter des intentions ironiques au narrateur ou à l'auteur. Prenons l'exemple de Fonseca, le conducteur de la Chevrolet : il est

⁸⁸¹ Artur est également le narrateur d'une grande partie des Reflexões de um Burguês publiées dans deux volumes de Miguéis : *É Proibido Apontar – Reflexões de um Burguês - I* et *As Harmonias do "Canelão" - Reflexões de Um Burguês – II*. Nous reviendrons sur ces correspondances narratives et génériques dans notre troisième partie (cf III.A.1.c) p. 345).

⁸⁸² Mot répété deux fois dans le texte, en italique, p. 64 et p. 66.

⁸⁸³ Hamon. *Texte et idéologie*. p. 33.

⁸⁸⁴ Ibid. p. 30.

⁸⁸⁵ Ibid. p. 219.

⁸⁸⁶ Ibid. p. 30.

d'abord présenté positivement comme le meilleur ami du narrateur/personnage Artur (p. 46) ; mais, très rapidement, ses compétences techniques sont mises en doute : *o Chevrolet descaía tristemente sobre um pneu vazio, à retaguarda, como um cavalo sobre uma pata cansada* (VNT, 46), *E o radiador, provavelmente, como sempre, não tem pinga de água.* (VNT, 47). Est ainsi créé un horizon d'attente plutôt négatif qui se concrétisera en divers points normatifs du récit. Le départ, prévu à 7h du matin, sera retardé de plus de trois heures à cause, entre autres, de Fonseca. Pourtant, *Não há tempo a perder!* (VNT, 51), dira-t-il, s'attirant un commentaire quelque peu sarcastique et proleptique de son ami narrateur (*O Fonseca, fiel a si mesmo, sempre atrasado e sempre com pressa!* VNT, 56). Puis, finalement, il dira le contraire (*Não há pressas. Temos tempo.* VNT, 58). Puis, une fois de plus, le contraire (*Não há tempo a perder!* VNT, 63). Ces oscillations verbales répétitivement contradictoires renforcent et accentuent la confirmation, au fil du récit, de l'incompétence quelque peu hypocrite du personnage : il oublie les cartes routières (p. 54), affirme alors connaître le chemin les yeux fermés (p. 55), puis se perd finalement une douzaine de fois (p. 65). L'ironie, écrit P. Schoentjes, « joue volontiers sur les identités cachées et sur l'écart entre l'être et le paraître »⁸⁸⁷, car « notre vision conventionnelle du monde demande l'identité de l'apparence et de la réalité » or « l'ironie est précisément ce qui fait mentir cette vérité »⁸⁸⁸ : les voyageurs arrivent finalement à destination, ce qui permet à Fonseca d'afficher son auto-satisfaction que le lecteur sait non méritée : *Tínhamos vindo pelo nosso vagar, explicou o Fonseca, pela fresca, parando, gozando, admirando « esta nossa paisagem tão linda, e tão mal empregada, este nosso Portugal que não tem nada que se lhe compare lá fora! »* (VNT, 69).

⁸⁸⁷ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 53

⁸⁸⁸ Ibid. p. 58.

L'ironie de situation naît toujours d'un point de vue ; le rapprochement ironique peut être le fait du hasard, mais il faut au moins un observateur pour le saisir, c'est-à-dire pour établir, pour (re)construire le rapport ironique, comme le rappelle P. Hamon :

(...) il n'y a sans doute pas d'ironie « situationnelle » (surgie du réel, des faits eux-mêmes, de l'histoire, des choses, des objets ou de la nature), toute ironie étant construction ou plaquage sur la réalité d'un scénario qui n'est pas nécessairement verbal, mais qui met nécessairement en scène et implique des sujets et des règles (...).⁸⁸⁹

Très souvent, dans ce cas, et contrairement à l'ironie verbale, « le phénomène est explicité »⁸⁹⁰. Dans « Uma Viagem na Nossa Terra », dès le titre, on l'a vu, le lecteur est interpellé sur la possibilité d'une lecture ironique du récit, possibilité qui se confirme dans l'incipit. Par la suite, le narrateur aurait pu se contenter de rapporter les différents propos des personnages et de raconter, sans intrusion évaluative, leurs différentes péripéties, mais il ne résiste pas à la tentation de se moquer d'eux, et surtout de Fonseca, par la satire (plus ou moins ironique), voire le sarcasme :

Catorze horas de viagem, oito horas de atraso, e o Fonseca, que « já tinha feito aquilo em metade do tempo », sempre confiante e sempre invicto, discursava-nos sobre a extraordinária performance, apesar dos inúmeros contratempos. (VNT, 66)

E os « bifés », portuguesas talvez de lei como qualquer de nós, lá foram ficando para trás, com o seu frango, a sua noção bucólica do turismo, « a gozar o nosso vinho e a nossa rica paisagem! », sublinhou o Fonseca, com uma xenofobia inesperada num comerciante de exportação, que só lê livros importados. (VNT, 68)

Chegámos pela meia tarde à quintarola de Paredes, depois de termos andado às apalpadelas por aqueles caminhos que o Fonseca conhecia « de olhos fechados » (mas não com eles abertos). (VNT, 69)

⁸⁸⁹ Hamon. "L'ironie". p. 56-57.

⁸⁹⁰ Mercier-Leca. *L'ironie*. p. 89

Dans « Uma Viagem na Nossa Terra », récit où les effets d'ironie sont bien signalés, l'ironie situationnelle vient donc compléter l'arsenal satirique. Mais « le principe de justice qui se rattache très fortement à l'ironie de situation »⁸⁹¹, comme l'écrit P. Schoentjes, n'est ici que partiellement respecté : alors que tous les voyageurs, excepté le narrateur, se félicitent d'être arrivés au terme de leur si beau voyage, arrive un télégramme, oublié, qu'ils avaient envoyé la veille, et qui évoque la difficulté du voyage et prévient du retard, disant par conséquent exactement le contraire de Fonseca, le prenant donc en flagrant délit de mensonge. L'arroseur (hypocrite) se voit ainsi encore plus arrosé (découvert). Sauf que les hôtes de nos voyageurs n'ont pas accès à cette information : par conséquent, excepté pour le narrateur et le lecteur, les apparences sont sauvées ; l'hypocrisie de Fonseca et de ses compères n'est donc pas sanctionnée socialement et peut se perpétuer. Ceci explique peut-être la hargne, certes quelque peu amicale, du narrateur.

(2) Un procédé récurrent

A l'écart du regard des hôtes, (mais à la vue du Narrateur) le personnage se maintient primitif et grossier.
M. L. Lepecki⁸⁹²

L'accumulation de signaux de l'ironie constatée dans « Uma Viagem na nossa Terra » se retrouve dans d'autres récits brefs ou romans à forte concentration satirique comme « Enigma! » : nous avons déjà évoqué la caricature du professeur Ch. Brown, universitaire

⁸⁹¹ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 57.

⁸⁹² Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 93.

prétentieux, qui essaie de découvrir le secret, l'« énigme » d'une petite boîte mystérieuse (*Teria a caixa bruxedo, realmente?* E, 19). La solution du mystère est donnée dans la clause : *A polícia de Scotland Yard nunca pôde solver o mistério daquele minúsculo anel de cabelo loiro, de mulher, encontrado entre os dedos crispados do professor Ch. Brown, Ph.D., K.C.* (E, 30). La vie pour un cheveu... La caricature du professeur qui, quelques pages plus tôt, était si confiant (*Sentia-se feliz, aconchegado, ao abrigo dos golpes traiçoeiros do destino, seguro de si, da solidez do Império, da eternidade relativa das coisas.* E, 13) est ainsi accentuée par cette ironie situationnelle finale.

Cependant, Miguéis peut aussi faire preuve d'une ironie un peu moins évidente, moins explicitée, moins verbale donc, qui se laisse moins facilement localiser, et où, parfois, l'unique effet d'ironie est situationnel, et ce, que ce soit dans les récits brefs ou bien dans les romans. Ainsi, dans « *Simple Conto de Natal* », deux personnages vivent une belle histoire d'amour, digne d'un conte de fées, mais sont finalement rattrapés par la dure réalité, la femme étant obligée de se prostituer pour survivre : l'ironie, de situation, est ici uniquement basée sur l'attente induite par le titre, rhématique, qui laissait entrevoir une fin heureuse. Dans « *Saudades para a Dona Genciana* », le personnage principal, Genciana, mourra seul et abandonné après avoir laissé souffrir et mourir sa fille, ce que T. Martins Marques qualifie d'« ironie du destin »⁸⁹³. Dans « *O Anel de Contrabando* », « histoire ironique de deux personnes dominées par l'idolâtrie des objets »⁸⁹⁴ selon Rogério Fernandes, le narrateur, un écrivain qui n'hésite pas à manipuler une jeune fille (*a credulidade da espécie humana. Como é fácil intrujá-la!* OADC, 131), se fait finalement prendre à son propre jeu. Dans « *Desasseis Horas em Missão Secreta* », le héros, selon les termes de T. Martins Marques, réussit sa

⁸⁹³ Marques. "A Mulher em José Rodrigues Miguéis: um discurso da vitalidade". p. 205.

⁸⁹⁴ Rogério Fernandes. "Gente da Terceira Classe - José Rodrigues Miguéis". *Seara Nova*, octobre 1963, n° 1416. p. 174.

mission grâce à une « ironie du destin »⁸⁹⁵. Le récit bref « Regresso à Cúpula da Pena » (à l'instar du roman *Uma Aventura Inquietante*) trouve son dénouement dans un mariage bourgeois, ce que Óscar Lopes qualifie de « happy-end ironique de comédie »⁸⁹⁶. Dans « Pouca Sorte com Barbeiros », écrit John Kerr, la « nature ironique du récit est transportée dans le royaume du fantastique »⁸⁹⁷ et l'ironie de situation naît de l'accumulation et de la répétition de scènes qui, en soi, n'ont rien d'ironique. Dans « Gente da Terceira Classe », le steward du bateau dans lequel est embarqué le narrateur conseille à ce dernier, guidé par son apparence, de quitter le pont de la troisième classe, réservé aux Portugais ; or, le narrateur est portugais.

On retrouve ces ironies situationnelles plus ou moins encadrées et accompagnées d'autres procédés satiriques et/ou ironiques dans les romans migueisiens. Dans *Uma Aventura Inquietante*, l'infirmier de la prison où est enfermé Zacarias, ancien combattant ayant reçu la Croix de guerre lors de la Guerre des tranchées, raconte la manière dont il a obtenu sa décoration : déserteur, il s'était endormi et réveillé dans un cratère où ses camarades l'ont retrouvé et porté en triomphe pour avoir repoussé à lui seul les Allemands : *Aqui tem a história dum herói!...* (UAI, 210), conclue-t-il. Dans *O Pão Não Cai do Céu*, Eleutéria, fille de l'un des plus grands propriétaires terriens de la région, et pendant un temps amour de lycée du personnage principal, José Boleto, est toujours suivie de sa dame de compagnie qui, bien malgré elle, va servir les intentions ironisantes (une ironie à la fois verbale et situationnelle) et sarcastiques du narrateur :

⁸⁹⁵ Marques. "Plurivalência espacial em *Léah e Outras Histórias*, de José Rodrigues Miguéis". p. VII.

⁸⁹⁶ Lopes. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". p. 72.

⁸⁹⁷ John Austin Kerr Jr. "Facets of Miguéis' 'English language' Short-Story: 'Pouca Sorte com Barbeiros'". *Second Symposium on Portuguese Traditions*. Ed. par Claude L. Hulet. Los Angeles: University of California. 1982 .

Ela, não lhe caíssem os pais em desonra, nunca aparecia sozinha: sempre seguida da mademoiselle, uma trintona supostamente francesa. Por sinal, um belo dia esta fugiu com um picador das coudelarias de Alter, que deu em lhe moer os ossos com pancada, e acabou por hospedá-la por sua conta num bordel de Faro, a ganhar os vinténs que ele esbanjava na roleta, na banca-francesa e no chemin-de-fer da mesma casa, ou na vermelhinha pelas feiras e « batotas » da província ou de Lisboa, e com outras fêmeas menos polidas mas não menos precisadas de amor de bota-e-espora. Só então se descobriu que a triste era russa, « aristocrata » exilada após a revolução de 1917. (OPNCDC, 59)

Dans ce même roman, Leonilde, la cousine d'Eleutéria, jeune fille également de « bonne » famille, qui devait bientôt rentrer au couvent, se révélera une experte en jeux sexuels et finira par tomber enceinte d'un de ses nombreux amants : une fois de plus, l'hypocrisie des élites est la cible de l'ironie situationnelle migueisienne. Enfin, dans *Nikalai! Nikalai!*, le belge Jean-Marie Bouchon, ex-anarchiste ne parlant pas un seul mot de russe, se révèle être, « par ironie du destin »⁸⁹⁸, le parfait sosie du défunt tsar et sera employé par les Russes blancs pour jouer son rôle dans une tentative de renversement du gouvernement communiste : - *Eu? Que diacho é que um chômeur, ex-militante e sub-homem, pode fazer para derrubar o Moloch estalinista? (...) A não ser que eu esteja tão louco como vocês, ou que isto seja tudo um conto das Arábias felizes. (UAI, 132)*. Cette tentative échoue, mais les aventures de Bouchon ne sont pas encore terminées : vu sa ressemblance, il sera finalement employé comme acteur par le service de cinéma du parti communiste (*Moral do caso: O chômeur do Capitalismo achou enfim emprego útil na Pátria dos Trabalhadores!*, (UAI, 189). Ironie de situation au carré, si l'on peut dire.

⁸⁹⁸ Marques. "Retorno, Mito e Simulacro em *Nikalai! Nikalai!* e *A Múmia*, de José Rodrigues Miguéis". p. IV.

(3) Ingénus migueisiens

La hiérarchisation sociale et spatiale, mise en scène de « systèmes d'opposition explicites »⁸⁹⁹ en classes superposées, constatée sur le bateau de « Gente da Terceira Classe », apparaît de nouveau dans « Arroz do Céu » : à l'opposition haut/bas s'ajoute ici l'opposition ombre/lumière. Ce conte déjà évoqué, qui peut être lu comme une adaptation fictionnelle du mythe de la caverne illustrant l'aveuglement et la soumission des opprimés, peut être perçu comme ironique, même si toute ironie verbale est absente. Ce récit répond en effet parfaitement à ce que P. Schoentjes nomme l'« ironie picturale », où la verticalité des inégalités sociales se manifeste par la superposition de deux mondes opposés : *O Céu do limpa-vias é a rua que os outros pisam*. (ADC, 70). On peut parler ici d'ironie dramatique, car le narrateur et le lecteur savent que le riz qui permet au personnage et à sa famille de se nourrir n'est pas un cadeau du ciel, et le personnage principal peut être considéré comme une manifestation de la figure de l'*ingénu*, figure de l'innocent qui permet l'explicitation de contradictions et qui dévoile, sans le vouloir, ironiquement, l'ordre injuste régissant le monde.

On retrouve à plusieurs reprises ces figures ingénues dans la fiction migueisienne. Dans « A Linha Invisível », récit d'apprentissage déjà évoqué, où Aurélio, héros encore jeune et naïf, pointe les contradictions de sa famille : *Mas então, se o governo era de ladrões (como ele [o Papá] dizia; e a Mamã nunca deixava de acrescentar: hereges, pedreiros-livres), porque seriam tão maus os revolucionários? Mas parece que ainda eram piores*. (ALI, 107). Dans « O Acidente », le personnage de la vieille veuve joue ce rôle de l'ingénu et personnifie la dépendance des pauvres (travailleurs) à l'égard des riches (propriétaires) : *Deus Nos' Senhor ajude a quem dá trabalho òs pobres*. (OA, 195). Alors qu'elle vient apporter le

⁸⁹⁹ Jouve. *Poétique des valeurs*. p. 101.

déjeuner à son fils sur le chantier de construction (*Há uma velha que vem todos os dias: cómica, aos pulinhos por cima da lama e das poças, para não molhar os sapatos, que têm bem, o quê, dez anos de uso: ainda são do tempo do seu defunto.* (OA, 193), on lui fait comprendre (p. 204) que ce dernier est mort dans un accident dû aux mauvaises conditions de travail et de sécurité. Choquée, sa seule réaction est la répétition, cette fois à portée ironique, de la phrase en forme de prière : *Deus Nos' Senhor ajude a quem dá trabalho òs pobres!* (OA, 206). La petite vieille ne s'en remet pas et revient, tous les jours, comme si de rien n'était. La clausule, par sa répétition cyclique et burlesque, enfonce le triste clou de l'inévitable et mécanique oppression des travailleurs pauvres par leurs riches patrons : *Depois, quando o apito chama os homens, ela mete os tachos e o prato limpos no cesto, compõe a mantilha ao pescoço, e vai-se embora pelo mesmo caminho, aos pulinhos por causa das poças e da lama, não vá sujar os sapatos que têm o quê, dez anos de uso!, e ainda são do tempo dos seus defuntos.* (OA, 208) *Páscoa Feliz* possède également son ingénu : il s'agit de Renato, personnage principal et narrateur : *Na escola puxavam-me as orelhas desumanamente. Seria isso o que as tornou tão grandes?* (PF, 32). Ce dernier se remémore ainsi son enfance :

O Senhor Conselheiro recomendou-me ao padre (...) gostou de mim, acariciava-me muito a nuca delgada, e conduziu-me com mão paternal através dos meandros do Catecismo. A dada altura passou mesmo a levar-me para trás do altar-mor e para os recantos sombrios da sacristia deserta, onde o seu pigarro soava como uma trompa de além-mundo, no silêncio. Ali me instruí. Cioso de agradar ao Senhor Conselheiro, fiz progressos consideráveis nos Mandamentos e nas Virtudes Teologais, e até no capítulo dos Pecados Mortais e Veniais. (...) Tudo corria numa atmosfera de mistério e suavidade transcendente, que excitava a minha curiosidade sem me afectar de outro modo. (PF, 39)

Dans cet extrait, l'ingénuité de Renato apparaît comme feinte : les majuscules utilisées et les allusions à des actes sexuels répréhensibles pour un curé et encore plus avec un enfant, sont le signe d'une intention satirique. *A Escola do Paraíso*, par contre, met en scène un véritable

ingénu, l'enfant Gabriel (*Mas se o nome dela é Virgínia, porque é que ele se chama Manuel da Margarida?* (AEDP, 49), qui va progressivement découvrir la complexité de la réalité : *Este mundo de meias palavras, olhadelas, vertigens e subentendidos, é impenetrável: nunca um gesto, uma palavra, um sentido explícito. Mas tem de haver qualquer coisa.* (AEDP, 82) C'est à travers les oreilles innocentes de Gabriel que le lecteur soupçonne les manœuvres incestueuses de Don Clodomiro, un ami galicien de la famille, de retour des Amériques et de passage à Lisbonne, dont la fille est hébergée par les parents de Gabriel : *Não tardou que ele ouvisse um quase imperceptível rufe-rufe de roupas remexidas, amaxucadas, e o que, no seu terror, lhe pareceram suspiros ou gemidos atabafados. Estaria doente o Don Clodomiro?* (AEDP, 151) Le narrateur, lui, fait un peu durer le suspense (*Estava na idade, dizia o 'americano', mirando-a com risonha severidade e ternura: Isto, muchachas, querem-se casadas antes que uma tentação do demónio...* (AEDP, 153) mais ne peut s'empêcher d'afficher son ironie lors de leur départ :

(...) agarrada ao grosso cordão de ouro de três voltas que ele lhe comprou na Rua da Palma, pesado que deitava um braço abaixo, na expressão da dona Adélia. (..) a saudar com grande respeito e acatamento a Don Clodomiro, que enriquecera em Buenos Aires e ia fazer vida nova na aldeia, lançar sementes de civilização e progresso. (AEDP, 153)

Enfin, l'inceste est révélé de manière quelque peu sarcastique et méprisante (*O menino nasceu. Por sinal era menina, e lá ficou pela Beira, em Peravinha ou coisa assim, a criar-se. (...) Ia-se enfim casar, vitela parida, fazer-se lavradeira e mãe de filhos, e, como a mãe dela, grande devota do Senhor Abade.* (AEDP, 155) et Gabriel, toujours ingénu, mais un peu moins innocent, continuera à questionner le monde et le langage :

(Sem pai?! Como é que pode então ser filho?) (AEDP, 155)

Filha do avô? Mas nesse caso, quem era o pai? O Gabriel fazia esforços vãos para entender. Lá que havia relação entre esta intriga toda e os passeios nocturnos de Don Clodomiro, isso

havia. E alguma coisa de parecido com o que acontecia entre o Paco e a Triana. Mas aí acabava-se a compreensão. (AEDP, 156)

Enfin, une dernière figure ingénue mérite notre attention : Dores, la jeune paysanne du début de *O Milagre Segundo Salomé*. Miguéis peut utiliser l'ironie situationnelle au niveau local (dans une phrase, un paragraphe, un chapitre), mais aussi dans la composition globale d'une œuvre, l'effet ironique pouvant simplement surgir lors du dénouement de l'histoire racontée ou bien « de la juxtaposition d'épisodes entiers »⁹⁰⁰, écrit P. Shoentjes. Dans le cas de ce roman, la situation ironique principale est qu'une prostituée, Dores devenue Salomé, est, à l'insu de tous, y compris d'elle-même, prise pour la Vierge Marie par trois petits bergers. Il n'y a que le lecteur qui sait que le personnage est victime d'une ironie dramatique : Salomé attendra de nombreuses pages avant de réaliser qu'elle est à la source du « miracle » qui fait l'actualité du pays. Déjà, au début du roman, la jeune femme, alors simple petite paysanne perdue dans la capitale, se laisse séduire par un vieil homme qui, devinant une innocente facilement manipulable, en profite, l'engrosse et l'abandonne à son sort. Elle finit par avorter et se prostituer avec l'aide d'une logeuse, dona Engrácia, qui flaire tout de suite une chance de se faire de l'argent (*Mas a pequena pareceu-lhe sincera, uma parvinha. Talvez dali se pudesse tirar alguma coisa... E interessou-se. OMSSI, 88*), alors que la jeune fille croit sincèrement que cette dernière ne pense qu'à son bien (*Tanto que ela embirrava com esta mulher, e vejam lá. Donde menos se espera, às vezes... As aparências iludem muito. « Ainda há gente caridosa neste mundo! » OMSSI, 89*). Son ingénuité (*A Engrácia ficou um momento interdita, como se tanta inocência lhe parecesse inacreditável. OMSSI, 90*) mettra du temps à disparaître : prostituée installée et en vue, elle croit encore que le vieil homme qui avait profité d'elle avait de bonnes intentions, et n'ouvre les yeux qu'avec l'aide d'une de ses

⁹⁰⁰ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 172.

amies : *Eras uma tapadinha. Atão não vistes logo ó que ele andava? Passeios uma gaita! Comeu-te as papas na cabeça, e ficou-se a rir.* (OMSSI, 101). L'ironie situationnelle, dramatique, dont est victime Dores/Salomé permet ainsi à Miguéis de dénoncer la condition de la femme dans une société foncièrement machiste et impitoyable avec les plus faibles, au premier rang desquels se trouvent les femmes.

L'ironie de situation occupe donc une place de choix parmi les modalités privilégiées de l'ironie migueisienne dans son évaluation critique d'un ordre social à la fois injuste et hypocrite.

c) Ironie et polyphonie

Ainsi, en affirmant ironiquement, sous une pluie diluvienne, que le temps est magnifique, le locuteur ne prend pas pour cible le temps mais toute personne ayant pu affirmer ou simplement supposer préalablement que le temps allait être beau. Le fait qu'il communique alors, par antiphrase, que le temps est exécration n'a rien à voir avec la raillerie qui est en jeu dans son ironie.
Laurent Perrin⁹⁰¹

Si la figure de l'antiphrase peut servir de signal à l'ironiste, Laurent Perrin a montré qu'elle sert surtout à « communiquer figurément sa propre pensée »⁹⁰². Contrairement à ceux qui définissent « comme cible de la raillerie ce qui fait l'objet d'une louange ironique et corrélativement d'une antiphrase dévalorisante », où la « raillerie serait simplement due au

⁹⁰¹ Perrin. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. p. 102.

⁹⁰² Ibid. p. 103.

fait que l'antiphrase véhicule un contenu dépréciatif à l'égard de ce qu'elle décrit, assimilé à ce qu'elle prend pour cible »⁹⁰³, L. Perrin montre que la raillerie ne se situe pas « du côté de ce qui est communiqué par antiphrase mais bel et bien du côté de ce qui est exprimé et prétendument communiqué littéralement »⁹⁰⁴. Pour lui, la cible de la raillerie ironique se situe au niveau de « du sens littéral de l'énoncé, qui est assimilé à un point de vue que le locuteur rejette et disqualifie, avec lequel il est en complet désaccord »⁹⁰⁵.

Que ce soit au sens de Ducrot, ou au sens original de Bakhtine, l'œuvre littéraire vue comme polyphonie, comme carrefour de voix narratives, s'accommode donc parfaitement à la duplicité ironique surtout si, comme Bakhtine, on entend la polyphonie littéraire non seulement comme une pluralité de voix mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques. L'ironie peut en effet, on l'a vu, se comprendre comme mention, comme confrontation évaluative de différentes voix irréconciliables, comme stratégie discursive qui « instaure la polyphonie »⁹⁰⁶, où l'ironiste (le locuteur selon Ducrot) fait s'exprimer des voix, des consciences, des valeurs, dont il se dissocie plus ou moins fortement, plus ou moins implicitement (celles de l'énonciateur). Il s'agit pour le locuteur-ironiste de faire entendre un discours qu'il condamne. Dans le cadre du récit littéraire, le duo locuteur/énonciateur proposé par Ducrot peut se matérialiser à différents niveaux : personnage, narrateur et/ou auteur et, par ailleurs, chacune de ces instances peut également produire un énoncé ou faire entendre une voix faisant ironiquement référence à un énoncé extérieur porteur de normes (cliché, expression toute faite, banalité, lieu commun, poncif, etc.) :

⁹⁰³ Ibid. p. 98.

⁹⁰⁴ Ibid. p. 102.

⁹⁰⁵ Ibid. p. 104.

⁹⁰⁶ Beth Brait. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas (SP): Editora da Unicamp. 1996. p. 15.

Para tudo tornar mais melancólico e desolador, a chuva desabou de súbito, torrencial. Houve gritos de protesto contra a doçura lendária do nosso clima. (VNT, 65)

Em todo o caso, para sair da Crise, bastará uma destas simples soluções: equilibrar o Orçamento, derrubar o Ministério, ou refazer a História. (OMSS1, 231)

On comprend bien dans le deuxième extrait que les solutions à la crise ne sont pas simples, qu'elles sont compliquées, voire impossibles, l'énumération allant de pair avec la croissance de la difficulté de la solution proposée : équilibrer le budget semble faisable, renverser le Ministère semble plus difficile, et refaire l'Histoire... Majuscules et antiphrase additionnent leur effet d'ironie à celui de l'énumération pour permettre au narrateur de railler tous ceux qui tiennent ce discours et/ou qui y croient.

On pourrait reprendre les extraits utilisés précédemment pour notre étude stylistique de l'ironie migueisienne et les analyser en termes d'ironie polyphonique comme, par exemple, les trois illustrations d'antiphrase ironique suivantes :

É um hábil militar, maduro, experimentado, com algumas derrotas a seu crédito (NN, 100)

Assim que eles chegaram, com a discrição habitual da raça, contou-lhes a aventura, cuja raridade eles celebraram (CDI, 149)

A lei belga, prudente, proibia a venda do cinto, e de outras curas igualmente eficazes, em território nacional; não se opunha, porém, a que ele cumprisse a rendosa e humanitária missão em terras estrangeiras, numa espécie de protecçionismo contra o bluff. (UAI, 111)

La raillerie ironique ne porte donc pas sur l'*habileté* du militaire, l'*habituelle discrétion* des Portugais ou la *mission humanitaire* menée par l'état belge, mais plutôt sur tous ceux qui tiennent un discours ou qui partagent un point de vue défendant ces orientations argumentatives. L'ironie relève ici du dialogisme : deux voix évaluatives contradictoires se mêlent dans un acte de locution unique. Cette conception de l'ironie, même si elle n'est pas

incompatible avec celle de l'ironie comme trope, laisse plus de place à l'incertitude et à l'ambiguïté quant au *sens véritable* des énoncés, à leur bonne *interprétation*. Cela dit, dans le cas de la fiction miguesienne, on va le voir, cette superposition critique de voix ne laisse, souvent, aucun doute quant aux intentions de l'auteur et quant aux cibles de ses critiques.

(1) « Gesticulation typographique »⁹⁰⁷

*Organisation du visible du texte écrit, la
typographie est particulièrement apte à
prendre en charge des signaux
visibles de l'ironie.*
Philippe Hamon⁹⁰⁸

Il n'existe pas de signe de ponctuation marquant la présence d'ironie dans un texte⁹⁰⁹, mais l'écrivain peut utiliser la ponctuation existante pour transposer les mimiques, les gestes et le ton utilisés à l'oral. A l'écrit, les *signes* typographiques se font ainsi *signaux* méta-ironiques, selon la classification de Linda Hutcheon⁹¹⁰, et peuvent alerter le lecteur et éveiller sa méfiance. C'est ce que P. Hamon nomme « gesticulation typographique ». De fait, ces modalisateurs (typo)graphiques sont toujours l'indice d'une distance énonciative (pour marquer l'hétérogénéité d'un segment, citer, modaliser) mais aussi, souvent, d'un jugement exprimé ironiquement : « toute ironie peut se décrire comme mention, à partir du moment où

⁹⁰⁷ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 84.

⁹⁰⁸ Ibid.

⁹⁰⁹ Plusieurs propositions de créer des indices explicites et univoques de l'ironie à l'écrit ont existé, entre autres le fameux « point d'ironie », proposé par Alcanter de Brahm dans *L'ostensoir des ironies* (1899), mais aucune n'a réussi à s'imposer.

⁹¹⁰ Cf *supra* p. 246.

les indices contextuels signalent une suspension de prise en charge de l'énoncé. »⁹¹¹ Or, quand on lit la fiction narrative de José Rodrigues Miguéis, l'une des choses qui frappent immédiatement le regard est la présence régulière d'indications typographiques. Nous avons précédemment étudié l'utilisation des majuscules et des traits d'union dans le cadre de la caricature⁹¹² ; nous ne nous intéresserons donc ici qu'aux guillemets, italiques et parenthèses.

Régulièrement, guillemets et italiques signalent une connotation autonymique à portée ironique. Les guillemets servent normalement au discours rapporté des personnages. Un mot (ou une expression) entre guillemets peut apparaître au milieu du récit, sans prévenir, intrusion en style direct de la voix d'un personnage, dans une sorte de dialogue *in absentia*, comme par exemple dans « O Jardineiro de Almas » (JDA), où le mot « *humilde* » apparaît à plusieurs reprises, à chaque fois entre guillemets, rappelant sans cesse la présence de l'interlocuteur absent. Cependant, ils sont également le signe de la présence de la voix, souvent critique, du narrateur. Tout comme chez Flaubert ou Stendhal, ils sont utilisés pour signaler la distance que le narrateur introduit dans son discours, comme pour matérialiser une situation potentiellement ironique, pour signaler « que l'énoncé ne saurait être assumé par son énonciateur, que ce dernier cite une parole étrangère dont il se désolidarise »⁹¹³, écrit P. Hamon. Ainsi, lorsque le narrateur de « A Importância da Risca do Cabelo » évoque *os portugueses « educados »* (IRC, 175), il s'agit bien de prendre ses distances par rapport à la conception que certains ont de l'éducation. De même, lorsque l'on lit « *três crianças cujos nomes são de uma 'bíblica' simplicidade: Jaquina, Maria e Manel* » (OMSS2, 63), on ne peut que sentir une certaine dose de raillerie. Notons ici que Miguéis a choisi de mettre l'adjectif entre guillemets alors que, même sans guillemets, l'expression « *bíblica simplicidade* » aurait

⁹¹¹ Herschberg Pierrot. "L'ironie". p. 156.

⁹¹² Cf *supra* II.B.1.c)(2)(b) p. 272.

⁹¹³ Hamon. "L'ironie". p. 56-57.

eu une portée ironique de par l'incongruité de la juxtaposition effectuée. L'ajout de guillemets renforce ici la visibilité de la feinte ironique du narrateur, et intensifie la distance critique prise envers ceux qui ont tenu ou tiendraient un discours intégrant systématiquement la Bible ou la religion comme grille de lecture du monde.

De même, les italiques, habituellement utilisées pour les mots étrangers (*L'Amérique!* CAN, 315), peuvent servir de mise en relief de la voix d'un personnage : *Perto da janela, um obstáculo familiar interceptou-lhe a vista: uma velha mesa de pé-degalo. Em cima dela, banhando-se no pródigo sol da manhã de domingo, seca e nítida, estava o cofre do Tibete. Era nele que os olhos do gato poisavam com estranha fixidez!* (E, 27) Les mots ou séquences en italiques mettent en valeur, donnent de l'importance, traduisent l'insistance. Attirant l'attention du lecteur, ils permettent, selon A.-M. Paillet-Guth, « l'insertion d'une énonciation seconde dans l'énonciation du locuteur : superposant distance et adhésion, usage et mention, elle est instrument privilégié de l'ironie »⁹¹⁴. Fréquemment employés dans le cadre du discours indirect libre, ils se rapprochent des guillemets dans leur fonction de distanciation critique et ironisante. Ainsi, Salomé se rappelant les paroles de son amie Mouca : *a Mouca bem dizia que o tabaco dá cabo da mimória!* (OMSS2, 85). La question qui se pose est finalement de savoir le degré d'intensité de la critique ironique. Et, là encore, il n'y a que le contexte qui peut aider le lecteur. Dans l'exemple précédent, on devine que Salomé fait preuve d'une ironie plutôt douce envers son amie. Il ne s'agit pas pour elle de tourner en dérision la parole de Mouca, mais de l'évoquer par une gentille moquerie. Comme le souligne P. Hamon, le « biais » de l'italique et son « clin d'œil oblique » adressé au lecteur relèvent d'emplois qui vont « de la légère distance ethnographique qui fait simplement souligner le « prélèvement » d'un terme pittoresque, ou d'un archaïsme, ou d'un idiolecte quelconque (...)

⁹¹⁴ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 137.

jusqu'à la citation franchement ironique et critique d'une expression d'un discours social rapporté. »⁹¹⁵ Dans l'extrait suivant, déjà cité, guillemets et italiques sont au service d'une critique féroce du discours que tiennent les arrivistes incultes de tout poil : *Volta agora para o Mass., impante, a juntar mais dolas para comprar mais terras, arredondar prupriadades, deslocar os pobres, rivalizar com os poderosos, fasciná-los, erguer uma casa 'moderna' que assassine o carácter da sua aldeia.* (GDTC, 27)

L'utilisation migueisienne, très importante et diversifiée, des parenthèses retiendra particulièrement notre attention⁹¹⁶. David Mourão-Ferreira l'a signalé : « L'étude de la fonction des parenthèses – des fonctions des parenthèses, dans le discours narratif de José Rodrigues Miguéis, pourrait constituer une matière passionnante pour une recherche »⁹¹⁷. Qu'elles soient marquées par le signe canonique des parenthèses ou par des incisives, elles jouent le rôle, selon Léo Spitzer, se référant au style de Marcel Proust, « d'éléments retardants »⁹¹⁸ et ont pour effet de « rattacher allusivement les faits entre eux »⁹¹⁹. L. Spitzer ajoute : « Souvent la parenthèse renferme une critique des faits racontés : critique discrète, mais suffisante pour faire impression sur l'esprit du lecteur. »⁹²⁰ Les parenthèses sont, de fait, un parfait outil pour Miguéis et ses narrateurs ironistes, commentateurs et critiques infatigables. Elles permettent l'intrusion récurrente de commentaires de la part du narrateur (et des personnages), commentaires parfois informatifs, véritables didascalies⁹²¹ intercalées entre les dialogues des acteurs par l'auteur (*Até aqui só tenho conhecido desilusões. Os homens... (encolheu os ombros) desejam-me, fazem-me a corte!* (EDV, 113-114). Il s'agit

⁹¹⁵ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 85.

⁹¹⁶ Nous reparlerons également du rôle des parenthèses dans le cadre de l'ironie narrative migueisienne étudiée dans notre troisième partie (cf III.A.2).

⁹¹⁷ Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 74.

⁹¹⁸ Léo Spitzer. *Etudes de style*. Paris: Editions Gallimard, Collection Tel. 1970. p. 411.

⁹¹⁹ Ibid. p. 416.

⁹²⁰ Ibid. p. 414.

⁹²¹ Léo Spitzer caractérise la parenthèse comme l'« équivalent linguistique de la coulisse » (Ibid. p. 417).

d'une écriture « dramatique »⁹²² déjà soulignée par Ana Ribeiro⁹²³ et Raymond Sayers⁹²⁴, entre autres, où les parenthèses servent de sources d'informations supplémentaires, en passant, en parallèle, entre parenthèses, comme pour ne pas déranger l'histoire racontée. Cela permet à l'auteur de mimer les techniques cinématographiques et de représenter simultanément deux actions : *Mas filha... Tem sido o nosso problema. (Traga-me outro, sim?)* (AB, 278), *O Fonseca (tornei a olhar para as janelas: fechadas) ainda não tinha saído da toca.* (VNT, 46-47). Ce lien avec le théâtre, où l'auteur est le metteur en scène du récit et où le narrateur occupe une place centrale, est propice aux effets d'ironie. Les parenthèses permettent à l'auteur de mettre en scène ses personnages mais aussi lui-même. Comme le rappelle L. Spitzer, elles sont comme « les judas par lesquels le romancier regarde son action et ses lecteurs, leur fait des signes, des clins d'œil - et par où les lecteurs peuvent le regarder à leur tour. »⁹²⁵ : *Depois de uma conversa habilmente conduzida (ainda não perdi de todo o hábito dos interrogatórios!)* (GDTC, 19). A travers les parenthèses, le narrateur et/ou auteur peut donc intervenir à tout propos pour souligner ou créer le comique :

A escada estava sempre atravancada de gente, entravam e saíam grupos, batiam portas, as mulheres não tinham (se assim se pode dizer) mãos a medir, e os quartos eram sucessivamente ocupados. (OMSSI, 109)

(...) e desse dia em diante passou a dar vivas à República (rima com rúbrica) em segredo, até tiveram de o corrigir. Isto apesar do seu grande amor à bandeira azul e branca, do bazar da

⁹²² Rappelons que Miguéis a publié une pièce de théâtre (*O Passageiro do Expresso*), et qu'il a écrit d'autres textes dramatiques insérés soit dans un livre de chroniques (« *O Regulamento* » et « *Mendigos de Ascensor* in *O Espelho Polidrico*) soit dans un livre de contes et de nouvelles (« *A Omelete sem Ovos* » in *Gente da Terceira Classe*). Nous reviendrons sur ces interférences génériques dans le cadre de notre étude de l'ironie romantique migueisienne et, en particulier, de l'étude de son mode de publication particulier (cf III.A.1.c)).

⁹²³ Ribeiro. *A Escola do Paraíso de José Rodrigues Miguéis: um romance de aprendizagem*. p. 89-90).

⁹²⁴ Raymond Sayers. "A América de José Rodrigues Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Estampa. 2001.

⁹²⁵ Spitzer. *Etudes de style*. p. 412. Nous reviendrons en détail sur la présence du narrateur/auteur dans le texte migueisien (cf *infra* III.A.2.c) p. 366).

Rua Augusta. É assim que a gente adere às ideias novas. Ficou sendo republicano, por enquanto com R. Até ver. (AEDP, 113)

Et, toujours, il y a évaluation, le comique ayant régulièrement une portée satirique (*Não é verdade, Artur? (Pisadela.) VNT, 69*), voire sarcastique, comme dans l'extrait suivant où parenthèses et antiphrase (« *eloquência* ») rassemblent leurs efforts critiques :

« Que lindo! », prosseguiam as vozes da nacional compreensão de tudo. « Azul, e a areia, vê-se a areia! Até reluz! E as ondas, vê as ondas? Olha (cotoveladas nas costelas) – aaaaah! Até se vê a espuma das ondas! » E ficámos num deslumbramento (...) com um grande sonho náutico, ancestral, a entumecer-nos as veias. (...) « Um vapor! Olha um vapor... (...) Vai prò Sul! Aposto que é inglês. Não, é alemão. Vai pra Lisboa! (...) Irá prò Brasil? (Nostalgia.) Por esse mundo além! (Melancolia, quase um desespero.) Que vasto é o Mar! Que imenso o mundo! » Continuámos neste tom por um pedaço. Precisávamos daquele mar, daquele vapor, daquela espuma distante, para desassimilar a eloquência que nos afogava. (VNT, 62)

Tous ces procédés typographiques, étudiés ici séparément, sont ainsi régulièrement utilisés simultanément par Miguéis, véritable « dramaturgie typographique »⁹²⁶ sur la scène théâtralisée du texte.

(2) Foire aux discours

*Un des procédés les plus efficaces de l'ironie littéraire est le jeu sur les points de vue.
F. Mercier-Leca⁹²⁷*

⁹²⁶ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 86.

⁹²⁷ Mercier-Leca. *L'ironie*. p. 93.

L'utilisation des indications typographiques rend possible l'expression distanciée de l'alternance des voix et des points de vue à l'intérieur du récit, alternance ironique si l'on considère l'ironie comme la distanciation critique avec des énoncés cités, la mention disqualifiante de discours ou points de vues autres. Cette alternance de voix, de points de vue, de discours peut se faire sans gesticulation typographique particulière, comme ci-dessous :

Em todo o caso, a opinião fica sobressaltada: nem é para menos. Os jornais, à falta duma crise ministerial ou duma nova conferência do desarmamento perpétuo e universal, ou mesmo do rearmamento da Alemanha, dão ao « Crime de Woluwee » um relevo alarmante. É horrível, aumenta assustadoramente o número dos crimes, dos assaltos à mão armada. Bruxelas está infestada! Ainda outro dia no meu bairro... Deixemos isso. Já não se pode viver tranquilo. Tudo, é voz corrente, por causa da Guierra. As velhas comadres, que são os gansos do Capitólio da opinião, o seu peso-morto e portanto o mais considerável, abanam sentenciosamente as cabeças: Mau negócio, la guerre! Foi ela a origem de tantas desgraças. Esta terra, antigamente, era um paraíso. Eram os tempos áureos de Monsieur Leopold! E vejam lá se antes da guerra chovia desta maneira: a artilharia desarranjou tudo lá por cima. Nunca se viu chover assim, de dia e de noite, sem parar. E o Verão? Já nem há Verão. Antigamente... (...) Ah, e o cinema? O cinema também tem feito muito mal à mocidade. Deviam acabar com essa peste.

- E com a bebida. A bebida é a desgraça de muitas famílias.

- É mesmo. E então esta pouca-vergonha dos jornais?

- Nem me fale neles. Eu só de olhar me arrepio toda. Um nojo. Já nem lhes pego.

(Sim, sim, mas no saco das compras espreita a última edição da Dernière Heure ou talvez da Nation Belge⁹²⁸ ...)

- O país anda infestado de estrangeiros. Têm sido a nossa desgraça. Só cá vêm fazer a vida cara.

⁹²⁸ *La nation belge* et *La dernière heure* sont deux journaux belges conservateurs.

- *A quem a senhora o diz! Uma corja – polacos, judeus, italianos, russos... Ah, esta terra era uma bênção! Agora é deles! Era acabar-lhes com a raça. Rua. Vão roubar prà sua terra! (...)*

- *Pois já la tenho um letreiro na campainha da porta: « Estrangeiros e cães, é escusado bater. »*

(...) Excitam a opinião, sem perder de olho a balança em que o flamengo pesa as batatas, roubando no peso. São elas as vestais da sociedade tal como a conhecemos, pacata. (UAI, 30-32)

Dans cet extrait de *Uma Aventura Inquietante*, à l'énumération et à l'accumulation des discours rapportés (en discours indirect libre ou direct), qui sont autant de clichés et de préjugés passésistes et racistes, s'ajoute un commentaire intercalé du narrateur, sorte de didascalie entre parenthèses, comme s'il tirait le lecteur par la manche et s'adressait directement à lui, pour attirer son attention et l'obliger à prendre en flagrant délit d'hypocrisie l'une des participantes de ce forum populaire⁹²⁹. La scène se clôt par la reprise du récit : un dernier préjugé raciste (envers les étrangers de l'intérieur, cette fois, les Flamands) est d'abord rapporté au discours indirect libre, puis la voix du narrateur enfonce le clou satirique en dévoilant la cible ultime de ses attaques : la société bourgeoise. Dans cet extrait, Miguéis, metteur en scène ironiste, satirique et sarcastique, prend en effet pour cible le discours raciste qui conçoit l'étranger, véritable bouc-émissaire, comme la source de tous les maux, et attaque par conséquent tous ceux qui le portent : les journaux conservateurs et droitisants, et les personnes qui y croient et le propagent, ces « concierges », assimilées aux vestales, dames protectrices de l'ordre social en vigueur, ici l'ordre bourgeois, calme et tranquille, rongé par la peur de l'autre et allergique à tout changement.

⁹²⁹ Le ton satirique, voire sarcastique, de ce passage et de tout ce chapitre de *Uma Aventura Inquietante* est très proche de celui des « Entremeses », chapitres-chroniques de Gabriel dans *O Milagre Segundo Salomé*, roman où l'on peut aussi observer ce type de foire aux voix et aux discours, véritable « gesticulation » vocale qui signale l'intention ironique de l'auteur.

M. L. Lepecki l'a souligné⁹³⁰, dans la grande majorité de la fiction migueisienne, le récit se fait en focalisation interne. Dans les récits à la 3^{ème} personne, avec un narrateur omniscient, le lecteur perçoit régulièrement les différentes scènes à travers le regard ou les pensées d'un personnage, au discours indirect libre, comme dans l'extrait suivant tiré de *O Pão Não Cai do Céu*, où Dona Feliciano regarde sa fille Eleutéria et où le lecteur en apprend autant sur la mère que sur la fille :

(...) uma estampa de rapariga, até dá gosto vê-la. Alentejana mesmo boa, de appetite. Os beijos um quase nada grossos (são os do tê pai), luzidios, dum vermelho translúcido de ameixa succulenta, parecem pedir beijos doces, mansos, prolongados, mordentes – como aqueles que a gente vê uma vez por outra no cinema cá da terra, boas fitas americanas, amorosas, muito instrutivas. (OPNCDC, 152)

Or, la distanciation critique propre à l'ironie prend régulièrement la forme du discours indirect libre, on vient de le voir, procédé qui met en relief l'ambiguïté du phénomène. Ce mode d'énonciation permet en effet au narrateur de faire entendre, à l'intérieur de son propre discours, d'autres voix et, feignant de partager les opinions ainsi énoncées, de jouer sur cet insert à distance pour les critiquer. Le narrateur/auteur peut ainsi porter des jugements sans intervenir directement dans le récit. Il s'agit d'un procédé réaliste, cher à Eça de Queirós et à Flaubert, qui prétendaient montrer la réalité telle qu'elle était. Cette « dissociation énonciative »⁹³¹ propre à la fois au discours indirect libre et à l'ironie doit être perçue par le lecteur : à charge pour lui de reconnaître les indices d'une discordance entre les deux voix ainsi mêlées. En ce qui concerne l'ironie satirique, militante, l'ambiguïté énonciative, on l'a vu, est réduite au minimum. La polyphonie, définie de manière générale par Bakhtine comme un dialogue entre des points de vues différents, est dans ce cas soumise au point de vue de

⁹³⁰ Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 86.

⁹³¹ Maingueneau. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. p. 85.

l'auteur, souvent clair : il n'y a que peu d'ambiguïté sur le message qu'il veut faire passer, sur les valeurs qu'il promet et les actes qu'il condamne ; les récits polyphoniques tendent ainsi plutôt vers le monologisme. On retrouve par conséquent les différents signaux (pré)visibles de l'ironie satirique (modalisateurs, procédés de l'incongruité et de l'exagération), comme dans l'extrait suivant qui nous plonge dans les pensées du professeur Ch. Brown :

(...) descobria horrorizado que eram mulheres, talvez ninfas, vampiros quem sabe, nuas ou seminuas (não podia decifrá-lo bem), bailando entre véus imponderáveis, nebulosos, em atitudes e movimentos impuros, escandalosos, shocking! (...) Correu ao banheiro, pensando que aqueles sonhos eram na verdade impertinentes, indignos dum homem da sua idade e posição, cheio de método e pureza, nice e decente (E, 21-23)

La mention ironique d'une évaluation négative, celle du personnage, entre ici en dissonance avec celle du narrateur qui raille son discours puritain. L'utilisation des signaux de l'ironie se fait régulièrement de manière simultanée, on a pu le voir à maintes reprises, les effets d'ironie verbale s'ajoutant aux effets d'ironie situationnelle. Mais, dans « Enigma ! », on assiste à une accumulation, poussée au maximum, de tous les procédés à effets d'ironie, une ironie satirique qui fait alliance avec la caricature, on l'a vu, et le sarcasme pour construire un portrait au vitriol construit en grande partie sur l'utilisation du discours indirect libre, ce qui laisse toute liberté à la voix de Ch. Brown de se ridiculiser. Miguéis s'est tellement acharné (et amusé) sur ce pauvre professeur, que nous ne résistons pas au plaisir d'en citer un long extrait :

A confiança no destino é um sentimento rigorosamente britânico. O erudito Ch. Brown, cavaleiro de São Jorge de Malta e professor (justamente) extraordinário de História dos Normandos no King's College, sentia-se livre, numa independência e dum si-mesmo perfeitos. Gostava de Londres, gostava da neblina. Fora numa e doutra, ter-se-ia sentido abandonado e nu como um primitivo, grotesco e risível. A neblina (assim, andando, reflectia o professor) (...) estabelece entre os homens uma translúcida barreira, uma distância, um véu, que os faz mais livres, mais senhores de si. É a condição indispensável da privacy. Por exemplo,

encontro este querido amigo, este colega (...) Trocamos duas frases cordiais, olímpicamente impessoais, ricas de senso comum e totalmente isentas de sentido subversivo. (...) Ah, o Times! À ideia do Times, essa instituição em solidez, só comparável à Realeza a ao Banco de Inglaterra, o coração do professor bateu docemente alvoroçado, como se a voz dum anjo lhe estivesse trauteando ao ouvido o God save the King. Respirou fundo o ar da tarde, reconfortado até ao âmagô, cheio de plenitude do ser. (...) É evidente que Ch. Brown ia contente de si, da sua compra, dos seus fecundos pensamentos. (...) Sentia-se orgulhoso de pertencer ao número felizmente grande de ingleses bem temperados, para os quais a vida não seria possível sem, pelo menos, seis meses no ano de bom, caricioso e cerrado nevoeiro. « A civilização – costumava ele dizer aos seus alunos impassíveis – é a filha dilecta dos climas húmidos e frios, e da Inglaterra em particular. As altas temperaturas e o ar seco enervam, ou excitam demasiado, fazem murchar as flores da criação e da cultura... » Preparava havia bons vinte anos um minucioso ensaio sobre « As relações da temperatura e do grau higrométrico do ar com a marcha da Civilização » (ou coisa assim), mas faltavam-lhe, como é de ver, certos dados essenciais sobre as condições atmosféricas do Egipto sob a vigésima segunda dinastia, e outros momentos de importância histórica igualmente relativa, se os comparamos ao esplendor da era vitoriana. Isso dava-lhe às vezes uma inquietação, o legítimo receio de falecer sem ter concluído essa obra fundamental para a compreensão das sociedades humanas. (E, 13-15)

Cette utilisation du discours indirect libre saturé de signaux de l'ironie apparaît également dans *O Pão Não Cai do Céu*, au chapitre XIII, chapitre placé entièrement sous le signe de la satire et du sarcasme⁹³², contrairement au reste du roman. Le discours indirect libre permet ici d'accompagner les pensées de « *Sua Excelência Reverendíssima o Bispo Dom António Leonardo* » lors d'un repas rassemblant tout ce que l'Alentejo compte de notables. Le prélat, sans illusions, déplore le peu de foi de ses ouailles et dresse un portrait sans appel des invités : *conhecia-lhes os vícios e as manhas, e até as virtudes, mais raras estas (OPNCDC, 190)*. L'un deux offre d'ailleurs à Miguéis, par évêque interposé, de régler quelques comptes avec ses ex-camarades communistes adeptes du néo-réalisme : *o Pantorrilha, poeta e jornalista*

⁹³² On retrouve ainsi, entre autres procédés, l'utilisation des noms propres (cf *supra* II.B.1.c)(2)(c) p. 275) à des fins caricaturales (*O Padre Mateus, por alcunha o Ricoca* ; *o Dr. Mira Calado* ; et *O Dr. Homem da Veiga Palermo*), noms propres qui n'apparaissent d'ailleurs que dans ce chapitre.

*místico-nacionalista cuja obra, publicada a expensas do Secretariado Nacional da Propaganda, não tinha compradores nem sequer seria mencionada pela história literária, a não ser que ele viesse a aderir oportunamente às hostes marxistas. (OPNCDC, 193), ce qui, pour le coup, ne manque pas d’(auto)ironie, dans un roman considéré comme le plus néo-réaliste de l’auteur⁹³³. Le personnage de l’évêque se transforme finalement en narrateur secondaire et nous raconte l’histoire de Dona Salustiana Pereira Rita, mariée une première fois au Conde da Carrasqueira qu’elle prendra en flagrant délit d’homosexualité: *fechou-se à chave na livraria, donde não tornou a sair senão de noite pelos poucos anos que durou, uns quatro ou cinco, cedo pelo cancro do recto arrebatado deste mundo para outro melhor, sem tentações, se os anjos são, como se diz, assexuados. (OPNCDC, 195)*. Poursuivant le récit de l’histoire de Dona Salustiana, ce personnage devenu narrateur omniscient use lui aussi du discours indirect libre :*

(...) ali recebia as damas do distrito, mansas ovelhas rabonas dedicadas a obras de muita piedade cristã, tão urgente num mundo onde persistia um infidelismo só explicável como distante herança da moirama, e onde os homens viviam – e sobretudo morriam – à múnua da terra, dividida esta diante de Deus da equitativa maneira exposta na escrupulosa monografia do engenheiro Sarmiento, dos Serviços Cadastrais, demitido havia tempo como subversivo: Noventa e cinco por cento da terra arável, aproximadamente, pertenciam a quinze por cento da população, enquanto que os outros oitenta e cinco por cento desta eram precisamente donos dos cinco por cento restantes da terra, e, escusado será dizer, não da melhor. Era para atenuar ou disfarçar os males desta ordem (que não remediar: porque remédio só no Céu) que as piadosas mulheres se reuniam regularmente (...). (OPNCDC, 197)

Ce discours indirect libre intégré à un premier discours indirect libre, sorte de discours indirect libre au carré, si l’on peut dire, fait ainsi de ce personnage-narrateur un porte-parole et un auxiliaire efficace du narrateur principal dans son entreprise satirique. L’ironie et les

⁹³³ Cf *supra* II.A.3.b)(2) p. 230.

sarcasmes pas très catholiques dont fait preuve cet évêque aiguisent encore plus le tranchant de la satire : quoi de plus efficace en effet que de donner l'autorité narrative à l'un des plus éminents représentants de cet ordre moral hypocrite, socialement et politiquement injuste, pour qu'il le critique de l'intérieur ?

(3) Intertextualité et pastiches

L'hypothèse de Sperber et Wilson que toute ironie serait la « mention » (par « écho », ou « mimèse », ou « parodie », ou « pastiche », ou « réécriture », ou « inversion », ou « contraire ») d'un autre texte me paraît, à l'examen, très largement fondée, et notamment en ce qui concerne l'ironie des textes littéraires.
Philippe Hamon⁹³⁴

Nous allons aborder une autre manière pour Miguéis de signaler l'ironie de ses intentions au lecteur : l'acte de citer. P. Hamon explique en effet que « la citation ou la mention (voire la simple allusion) d'un intertexte » font très souvent office de signal de l'ironie, comme si ce « réservoir stable de textes écrits antérieurs jouait le rôle de référent et de réel de substitution dans la communication. »⁹³⁵ Le « catalogue » des procédés miguéisiens créateurs d'effets d'ironie que nous venons de dresser tout au long de cette partie (II.B.), est-il encore utile de le rappeler, reflète avant tout notre lecture de la fiction miguéisienne, notre reconnaissance personnelle de l'ironie critique miguéisienne. D'autres, avec une autre histoire et une autre *culture*, ne feraient pas la même analyse. Linda Hutcheon l'a très bien démontré :

⁹³⁴ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 152

⁹³⁵ Hamon. "L'ironie".

« les signaux typographiques et rhétoriques familiers aux lecteurs européens – les guillemets ou les virgules suspendues, *l'understatement*, l'exagération, la contradiction – n'indiquent pas en eux-mêmes l'ironie mais ils acquièrent cette propriété dans un contexte circonstanciel, textuel et intertextuel spécifique. »⁹³⁶ L'ironie dépend du rapport de proximité du lecteur et de l'auteur : elle « survient en raison de l'existence préalable de ce que l'on pourrait nommer des 'communautés discursives' qui fournissent le contexte tant pour l'encodage que pour l'attribution de l'ironie »⁹³⁷, et n'existe par conséquent que si reconnue en tant que telle⁹³⁸. Un marqueur ou signal de l'ironie, pour faire exister cette ironie, dépendra toujours « d'une communauté discursive qui doit, dans un premier temps, le reconnaître et, ensuite, activer une interprétation ironique dans un contexte particulier et partagé : rien n'est un signal de l'ironie en soi. »⁹³⁹

Dans une conception de l'ironie « situant le texte dans un dialogue intertextuel », écrit P. Hamon, évoquant donc une « distance possible d'avec des modèles ou des repoussoirs »⁹⁴⁰, la notion de culture commune, de « communauté discursive », apparaît prépondérante : l'ironie joue sur la conscience d'un code, de règles, de normes et la transgression de ceux-ci. Le lecteur doit donc partager la connaissance du discours original pour pouvoir en reconnaître la transgression⁹⁴¹. Par conséquent, ajoute L. Hutcheon, « plus le contexte partagé est large, moins nombreux et moins prononcés seront les marqueurs textuels nécessaires pour signaler –

⁹³⁶ Hutcheon. "Politique de l'ironie". p. 298.

⁹³⁷ Ibid. p. 297.

⁹³⁸ Hutcheon. *Irony's edge : the theory and politics of irony*. p. 151.

⁹³⁹ Ibid. p. 158-59.

⁹⁴⁰ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 80.

⁹⁴¹ Cette notion de « communauté discursive » nous apparaît plus appropriée que celle de « compétence du lecteur » (cf Kerbrat-Orecchioni. "L'ironie comme trope". p. 115), notion à la fois élitiste et surtout moins adaptée à la diversité d'existence de l'ironie, comme dans les cas où un texte est interprété comme ironique alors que telle n'était pas l'intention de son auteur. Où situer alors l'(in)compétence ?

ou pour attribuer – l’ironie. »⁹⁴² Mais dans le cadre migueisien du mode militant d’écriture, et donc d’une ironie classique, pédagogique, satirique, « la stabilisation, l’identification et la hiérarchisation de cette composante intertextuelle »⁹⁴³, comme l’écrit P. Hamon, doit être nette : l’écrivain ironiste ne peut pas prendre le risque de ne pas être compris. Dans ce cas, le corp(us) (littéraire, historique ou culturel) qui remplace le corps, « avec ses gestes, ses mimiques et ses intonations, du parleur absent »⁹⁴⁴, doit donc être être (re)connu par le plus grand nombre, et/ou bien signalé. On l’a vu, la référence à des objets symboliques et sémiotiques est l’un des moyens privilégiés par Miguéis pour mettre en texte des valeurs⁹⁴⁵. Le jeu intertextuel avec le réservoir des références littéraires ou historiques ainsi qu’avec les clichés, proverbes et autres dictons populaires est courant : toujours pour se référer à des valeurs, et, souvent, pour évaluer négativement des personnages de manière ironique. Quand il convoque ces références, Miguéis signale par conséquent un renvoi au(x) système(s) normatif(s) qui sous-tend(ent) ces valeurs, et crée donc la possibilité de l’existence d’effets d’ironie par décalage ou contraste avec la nature, les paroles ou les actes d’un personnage : comme lorsque le professeur Ch. Brown, perdu dans ses pensées, considère le *Times* comme un antidote à l’angoisse existentielle (*Que laço, o Times, para nos dar esta forte sensação do corpo social do Império! Sem ele, continuaria ainda de pé, ameaçadora e inquietante, a dúvida do Hamlet – ser ou não ser... E, 14*) ; ou lorsque le narrateur de *Uma Aventura Inquietante*, à une question qui lui est posée sur la situation au Portugal (dans les années 30), répond : *No melhor dos mundos possíveis, segundo Pangloss – respondi com seca brevidade. UAI, 15*) ; ou lorsque Cosme se plaint de la corruption des petits chefs de tous bords (*Venha a nós as vossas dolas! CDRD, 84*) ; ou, encore, lorsque Gabriel, dans l’une de ses chroniques,

⁹⁴² Hutcheon. "Politique de l’ironie". p. 297.

⁹⁴³ Hamon. *L’ironie littéraire*. p. 152.

⁹⁴⁴ Ibid. p. 25.

⁹⁴⁵ Cf *supra* II.A.1.b) p. 168.

écrit : *Entretanto, o povo espera. A Igreja suspira, a Banca respira, os talassas conspiram. Nada disto inspira. A paz reina em Varsóvia: não era o que pediam?* OMSS2, 184). On peut voir que, pour les deux premiers extraits, faisant référence à des textes littéraires particuliers, Miguéis-ironiste prend la précaution d'être bien compris par tous en citant les figures littéraires correspondantes (Hamlet et Pangloss) : le lecteur peut difficilement passer à côté de la citation et de la distance critique prise par l'auteur.

Miguéis était un orateur extraordinaire⁹⁴⁶, ce qui se traduit dans sa technique narrative, où l'orateur se fait (ra)conteur, et, en particulier, dans sa capacité à reproduire textuellement, de manière plus ou moins caricaturale, différents types de discours. Pourtant, les commentateurs de la fiction migueisienne évoquent rarement la parodie ou le pastiche pour caractériser son œuvre et donc son ironie : parmi les quelques exceptions, John Kerr qui qualifie le récit bref « Como eles se amavam!... (Conto verídico de Amor e de Guerra) »⁹⁴⁷ de « parodie de *soap-opera* »⁹⁴⁸, et T. Martins Marques qui évoque la chanson antifasciste finale de *O Pão não Cai do Céu* comme un « pastiche de l'hymne national »⁹⁴⁹. Nous avons clarifié les relations que ces deux notions entretiennent avec l'ironie dans notre première partie⁹⁵⁰, et avons finalement opté pour la définition de la parodie proposée par Daniel Sangsue comme une « transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier »⁹⁵¹. Nous avons ensuite induit une définition du pastiche comme une imitation ludique, comique ou satirique d'un style, d'un genre ou d'une manière. Parodistes et pasticheurs se réfèrent à un hypotexte

⁹⁴⁶ António Sérgio, l'affirme : « C'est un esprit riche, varié, insinuant, fin et le plus admirable des orateurs qu'il m'ait été donné d'entendre dans ma langue » (*Diário de Lisboa*, 5 avril 1935).

⁹⁴⁷ *Diário de Notícias [New Bedford]* du 22 au 27 novembre 1940. [Signé « Leonardo Moreira »]. Dans l'une de ses lettres à John Kerr, Miguéis laisse sous-entendre que ce récit se voulait pas si parodique, nous donnant ainsi un exemple du caractère très subjectif de l'existence de l'ironie.

⁹⁴⁸ Kerr Jr. "Notes on *Páscoa Feliz* and some of its implications for the future". p. 108.

⁹⁴⁹ Marques. "Do Mundo Real ao Mundo Possível: Os Caminhos da Liberdade n'*O Pão Não Cai do Céu*, de José Rodrigues Miguéis". p. III.

⁹⁵⁰ Cf *supra* I.B.2.b) p. 73.

⁹⁵¹ Sangsue. *La relation parodique*. p. 104.

pour se l'approprier et en déplacer la signification. On peut donc les analyser en termes de polyphonie. L'ironiste parodique ou pasticheur incorpore des voix textuelles identifiables dans son discours pour les détourner ; il fait, selon D. Maingueneau, « entendre à travers son dire une autre source énonciative qu'il pose comme ridicule »⁹⁵².

(a) Dans les récits brefs

Si la recherche des influences littéraires peut se révéler un exercice quelque peu aléatoire dans ses résultats, comme le fait remarquer Miguéis dans sa « Nota do Autor » à *Páscoa Feliz* (*De todas as leituras, de todas as experiências pessoais, da estruturação mesmo dum carácter, da posição e reacções do escritor ao seu meio e à época, à mentalidade e aos costumes – de tudo isso, quem poderia exumar, destrinçar e definir as influências que actua numa obra?* PF, 152), les critiques ont régulièrement placé la fiction brève migueisienne sur les pas de celle des grands écrivains portugais du XIX^e siècle : ainsi Mário Dionísio, pour qui « Miguéis doit être l'écrivain portugais actuel qui accuse le plus l'influence de nos anciens du siècle XIX »⁹⁵³ évoque Eça de Queirós et *A Relíquia* pour « Enigma! », Camilo Castelo Branco pour « Morte de Homem » où, selon lui, « l'auteur recherche, volontairement, tous les risques des recettes des vieux contes romantiques pour avoir le plaisir de s'y confronter et de les dominer », et Fialho de Almeida pour « O Acidente » ; ou Mário Sacramento⁹⁵⁴, qui pense à Cesário Verde en lisant « Saudades para a Dona Genciana », à Eça de Queirós pour « Uma Viagem na Nossa Terra », à Camilo Castelo Branco pour « O Morgado da Pedra-Má », et à Fialho de Almeida pour « Uma Carreira Cortada » ; ou encore Jorge de Sena qui voit derrière

⁹⁵² Maingueneau. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. p. 88.

⁹⁵³ Dionísio. "Um Escritor Português". p. 121.

⁹⁵⁴ Sacramento. "A Problemática do Eu em José Rodrigues Miguéis". p. 282.

Miguéis les ombres de Camilo Castelo Branco, de Eça de Queirós et de Fialho de Almeida⁹⁵⁵.

Dans « Uma Carreira Cortada » l'influence de Fialho de Almeida est revendiquée par Miguéis dans le corps même du texte, où le narrateur-écrivain affirme :

A mocidade de então ainda achava lícito admirar e até imitar o Fialho, no que nele havia de exterior; embora não morresse de amores por ele, e tivesse horror ao plateresco, ao embrechado e às bizarras do estilo, a verdade é que a morte, a miséria e a podridão, sem serem gloriosas nem sedutoras, me pareciam parte da natureza como as flores, as mulheres, as estrelas e as paisagens, e como elas, um assunto digno de « explorar ». (...) eu procurava tirar de tudo isso um quadro de cores dramáticas e vivas, um arripio de emoção e piedade, ou mesmo um riso. (UCC, 194)

Suite à ce passage, un personnage s'adresse alors au narrateur en ces termes : *Caramba! Tu devias mas era escrever isso. Parece uma página do Fialho!* (UCC, 195). Si l'on peut parler de pastiche à propos de ce récit, celui-ci n'est pas ironique : Miguéis n'y critique pas le style de Fialho de Almeida, ni ses valeurs. Il s'agit plutôt ici d'un hommage, tout comme pour les autres récits brefs cités par les critiques, où, s'il y a pastiche, c'est dans le cadre d'une imitation, certes ludique, mais qui ne dénigre pas ses modèles. Dans « A Linha Invisível », le jeune apprenti-écrivain Aurélio évoque ses tentatives littéraires passées. Le discours indirect libre adopté par le narrateur pour reproduire ses pensées permet à ce dernier de faire le pastiche d'un style littéraire sentimental et romantique :

E tudo eram jardins lilases, desgrenhados, cheios de choros do vento, áleas desertas, lágrimas de chuva, topázios, opalas e ametistas, gritos de pavões de meter medo, repuxos danunzianos nos oiros das tardes longas de angústia, evocações legendárias, aparições, princesas mortas- virgens de mãos luarescentes, sonatas de Chopin com fadigas de rosas desfalecendo em brilhos negros de pianos, luas arrastando mantos de lágrimas-estrelas pelos céus, sangues de Alcácer Quibir em flor nos charcos, persistências de soluços magoados de cristal no crepúsculo exsangue, Cristos exalando macerações, rastros (a rimar com astros) de passos na

⁹⁵⁵ Sena. "José Rodrigues Miguéis". p. 1

neve-e-noite-lá-de-fora, dedos de luar, torres solitárias, paisagens doentes, longes, angústias, orientes de bayadères (sic), saudades do há-de-vir, presenças de Ausência, choupos – todo o arsenal de usadas formas. (ALI, 102)

Le ton hyperbolique de cette énumération interminable d'images et de lieux-communs romantiques fonctionne, selon les termes de A.-M. Paillet-Guth, comme un « indice de réinterprétation ironique qui souligne implicitement la disproportion entre un discours stéréotypé et son contexte. »⁹⁵⁶ Le narrateur exploite le décalage entre « les tournures hyperboliques du jargon [romantique] et la situation réelle » soulignant « la valeur de mention du cliché »⁹⁵⁷. Une fois de plus, Miguéis explicite son ironie ((*a rimar com astros*), *todo o arsenal de usadas formas*, (sic)) et la fait dériver vers le sarcasme : ce pastiche vient ainsi s'additionner aux autres procédés satiriques déjà évoqués pour ce récit bref afin de stigmatiser l'*ancien Aurélio* et les valeurs bourgeoises qu'il représentait, et ainsi valoriser le *nouvel Aurélio*, en (trans)formation, qui (re)prend sa liberté et sa place aux côtés de ceux qui luttent pour une société plus juste et qui, on le suppose, n'écrira plus du tout de la même manière. Dans « Ele Era o Nosso Paizinho! », récit-reportage satirique montrant littéralement au lecteur des dernières heures de l'agonie du Maréchal Orapronóbsky, Miguéis signe un pastiche du reportage journalistique dans sa version télévisuelle. Voici l'*incipit* :

Pelo fim da tarde, célere, a notícia correu nos bairros baixos, centrais, trepou as colinas, espalhou-se nos subúrbios atónitos: O Marechal Orapronóbsky está agonizante, a morrer! Não por motivo de antiguidade (ainda não fez setenta anos!) mas porque a sua vida, rica em retiradas gloriosas e alegres campanhas amorosas, foi acidentada e, perto do fim, amargurada pela ingratidão dos que, à sombra da sua espada salvadora, se apoderaram disto, para o manter depois promovido a Marechal, numa espécie de exílio interior, prisioneiro do Passado na sua própria residência, e guardado (embora discretamente) à vista pelos esbirros da Zigança. Entremos com cautela. (ENP, 323)

⁹⁵⁶ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 171.

⁹⁵⁷ Ibid. p. 172.

Hyperbole, antiphrase, et jeux de mots sont utilisés de concert par un narrateur-conteur-reporter qui, tout au long du récit (*Entremos agora respeitosa e observemos*. ENP, 325) va tourner en dérision la grande figure nationale mourante, utilisant ainsi le pastiche comme un instrument parmi d'autres dans son entreprise satirique.

Mais c'est surtout dans ses romans que Miguéis se fait volontiers pasticheur. « Ele Era o Nosso Paizinho! » était d'ailleurs prévu pour intégrer *O Milagre Segundo Salomé : mas saiu-me chocarreiro de mais para um romance sério, e eliminei-o. Saiu-me agora de su propio peso...*⁹⁵⁸.

(b) Dans les romans

Nikalai! Nikalai! nous offre un excellent exemple d'utilisation satirique du pastiche de style journalistique. D'abord, c'est la presse occidentale qui est moquée, dans le chapitre V, lors de la description qu'elle fait de la situation de l'U.R.S.S.. Voici comment le narrateur introduit la question :

Mas as coisas não são tão simples como à primeira vista se lhes afiguram. (...) as agências noticiosas continuam a derramar no mundo, a serviço da razão, da verdade, da justiça e da sede de fortes sensações, todos os rumores e boatos supostamente procedentes da U.R.S.S. em fluxo incessante, por canais subterrâneos ou transmitidos pelo telégrafo do boca-em-boca. (...) para revelar à humanidade atónita o que lá vai pelo ainda « cárcere-dos-povos »(...). Bom, e que mais dizem, que mais narram eles? (NN, 73)

Suivent quelques pages où se mêlent pastiche, satire et sarcasme envers les grandes agences d'information et autres journaux occidentaux : United Press (*Hoje a United Press telegrafa,*

⁹⁵⁸ Miguéis. "[Lettre à Jorge de Sena - 05/12/1973]".

untuosa, de Riga, que segundo informações as mais fidedignas, NN, 74), Havas (um despacho da insuspeita Havas, NN, 74), et Reuter's (a Reuter's, imparcial observadora, noticia: (...)) *Rajadas de metralhadora pontilham sinistramente a vastidão da estepe, clarões de incêndio lambem a noite eterna da Rússia. NN, 75)* subissent ainsi les railleries du narrateur. Ce dernier poursuit ses attaques sur plusieurs pages :

Essas e outras muitas calamidades, de que a imprensa nos dá uma pálida visão, se nem sempre coincidem entre si ou com os factos, ou se contradizem gritantemente, nem por isso deixam de horrorizar muita gente de bem que, pelo mundo fora, só tem a peito a felicidade do povo russo, e de acordo com isso se propõe nada menos que libertá-lo pela intervenção armada. (NN, 77)

La liste des maux imputés au gouvernement russe continue de plus belle, à tel point que le narrateur s'écrie : *Fica a gente a suar só de ler isto. (NN, 79)*. Finalement, la conclusion s'impose : *Quer o queiram quer não, embora confusas e contraditórias entre si, as notícias confirmam por fás e por nefas a desintegração do sistema e as profecias dos seus adversários internos e externos (...). Tudo, é claro, depende da interpretação a dar a tais rumores e da fonte que os produz (...). (NN, 80)* Mais Miguéis, après s'être moqué si longuement des discours occidentaux anti-communistes portés par les médias, s'en prendra, dans le dernier chapitre, cette fois de manière moins importante en termes de quantité de procédés satiriques utilisés, mais peut-être d'autant plus forte, à la *Pravda*⁹⁵⁹, journal officiel du parti communiste russe. Le lecteur peut ainsi lire un « sobre communiqué officiel » (p. 187) de deux pages dont voici un court extrait :

« Mais uma vez, os contra-revolucionários brancos e trozkistas, a serviço do imperialismo e da burguesia corrompida do Ocidente, tentaram um golpe de mão contra o inexpugnável baluarte do Socialismo num só país (...). (...) Pode bem ser que, na sua paternal sabedoria, o Camarada Estáline, nosso Mestre e Guia, usando da clemência que lhe é habitual e dos

⁹⁵⁹ Rappelons que « pravda » veut dire « vérité ».

vastos poderes que lhe confere a Constituição democrática da U. R. S. S., lhes dê deferimento.
(NN, 189)

Miguéis-pasticheur s'attaque ici à ce qu'il connaît bien : journalisme et politique sont des milieux qu'il a côtoyés de très près, on l'a vu. Ce pastiche satirique de la *Pravda* revêt d'ailleurs une valeur particulière : pour cet ex-fervent adepte de l'idéal communiste, il résonne comme une auto-critique ironique.

Uma Aventura Inquietante, à travers l'utilisation du discours indirect libre, permet au narrateur, on l'a déjà évoqué⁹⁶⁰, suite à la découverte du meurtre qui sera plus tard imputé à Zacarias, de railler les discours racistes de l'opinion publique (*A opinião pública, a voz de Deus, pede justiça e clama por vingança. UAI*, p. 34), mélange de voix anonymes et de discours de journaux sensationnalistes. Les politiques lui fournissent, quant à eux, la matière pour un pastiche satirique de deux pages (p. 42-43) où se succèdent les déclarations caricaturales des députés au Parlement. En voici un extrait :

Entretanto, o assassino à solta já não é só um insulto à autoridade e à justiça: é um perigo social desenfreado. Urge prendê-lo, acalmar a opinião alarmada. Por isso, na sessão nocturna do Parlamento, um senhor deputado conservador, de jaquetão preto e calça de fantasia, fez um discurso grave, com ressonâncias profundas, defendendo a Família e a Religião, o Equilíbrio Orçamental e o Juro, e atacando a fundo a Escola Laica e o Crime – « esse duplo cancro que rói a sociedade em que vivemos! » Respondeu-lhe da Esquerda, com veemência, um jovem-socialista, atacando o governo, o capital, a família indissolúvel, os subsídios às escolas paroquiais, a Terceira Internacional e o Crime – « esse cancro social que rói o povo sob o regime capitalista! » (UAI, 42)

C'est une attaque ridiculisante en règle contre les hommes politiques des partis traditionnels qui cadre parfaitement avec la vision du monde et la posture politique de Miguéis au début

⁹⁶⁰ Cf p. 309.

des années 30. Lorsque le personnage principal Zacarias se retrouve en prison, il mène une réflexion sur la liberté qui débouche sur un long monologue déclamé devant les médecins :

Liberdade e sociedade são termos antinómicos. Só na solidão o indivíduo é livre: Crusoë e Rousseau! Mas onde é que existe hoje a perfeita solidão, digam-me cá? (...) Sim, não há como essas formas supremas da submissão – ser soldado, monge, asilado ou prisioneiro – para reduzir ao mínimo a iniciativa, a liberdade de escolha, que é a nossa perda. Aqui, no cárcere, os homens não têm personalidade, têm número. (...). É a felicidade, o paraíso. Se os homens tivessem consciência disso, não queriam outra vida... A condição de prisioneiro é a existência ideal, no estado actual da sociedade humana. (UAI, 170-172)

Nous voyons ici un écho ironique de la réflexion menée par Renato dans *Páscoa Feliz*. La différence, de taille, entre les deux personnages, est que Renato se complaît dans sa prison, alors que Zacarias fera tout pour en sortir. Nous l'avons évoqué dans notre première partie⁹⁶¹ : Renato symbolise la fuite et l'isolement volontaire d'une partie de la société portugaise dans la prison sociale et mentale mise en place après le coup d'état du 28 mai 1926, alors que Zacarias va s'opposer à son emprisonnement et réussir à se libérer de ses chaînes. Dans les deux cas, il s'agit d'une attaque ironique de Miguéis contre ceux qui tiennent un discours de ce type et acceptent un ordre social injuste et ne cherchent pas à réagir collectivement. Mais le discours que Zacarias tient ici qui, dans le cadre de la diégèse, relève du domaine du jeu avec les médecins, prend également, dans le cadre global de l'œuvre fictionnelle migueisienne, une dimension ludique auto-parodique caractéristique de l'ironie romantique⁹⁶² : Miguéis, à travers Zacarias, parodie le discours de Renato, qui était déjà lui-même un pastiche. Sorte de parodie au carré, si l'on peut dire.

On retrouve la critique des représentants du peuple dans *O Milagre Segundo Salomé*. Ce roman est une excellente illustration (qualitative et quantitative) du mode militant

⁹⁶¹ Cf I.A.3.a). p. 49.

⁹⁶² Nous traiterons de l'ironie romantique migueisienne dans notre troisième partie (III).

d'écriture dans sa dimension ironique. On y retrouve tous les procédés créateurs d'effets d'ironie étudiés précédemment, procédés cumulables et cumulés, qui « ont d'autant plus de chance de constituer un 'macro signal' d'ironie efficace »⁹⁶³. Dans ce roman-fleuve, troisième partie d'une trilogie inachevée commencée avec *A Escola do Paraíso*, le lecteur ne peut en effet « échapper aux pages magistrales de critique implacable »⁹⁶⁴ d'une société où l'ignorance de la majorité de la population et les différents « miracles » auxquels on lui fait croire servent aux élites (intellectuelles, politiques, militaires et religieuses) pour se maintenir au pouvoir et/ou gagner de l'argent. Le député Mota-Santos, également directeur du journal *Nação Republicana*, personnage secondaire, joue néanmoins un rôle important sur l'échiquier politique, culturel et économique du roman, en particulier dans le montage politico-financier du « miracle » de Meca (lire « miracle de Fatima ») :

O jornal tornava-se órgão do Milagre republicanizado e da concórdia religiosa, e a opinião viu-se submergida pela torrente que, com alguma água benta à mistura, « vinha do fundo das idades e do âmago da terra, para matar a sede das almas »... A ninguém era lícito duvidar da imparcialidade do jornalista que, para assim falar, tinha de represar as suas fundas convicções de agnóstico e anticlerical. (OMSS2, 167)

Mota-Santos dépose une proposition de loi relative au « miracle », qu'il défend devant le Parlement et qui donne l'occasion à Miguéis de mettre en scène à la fois le discours et les comportements caricaturaux des députés :

Chegavam-lhe apenas retalhos do discurso, com ecos confusos... « O meu passado de combatente da República... (...) A República já estendeu a mão à Igreja... a paz civil e religiosa sem a qual... O Congresso, o governo, a opinião não podem ficar indiferentes... O regime nada tem a temer, ao contrário... Portugal escolhido para teatro da ressurreição da fé... (Apartes, batucada de carteiras à esquerda.) (OMSS2, 168-169)

⁹⁶³ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 93.

⁹⁶⁴ Maria Teresa Horta. "O Milagre segundo Salomé de José Rodrigues Miguéis". *Hama*, 18/06/1976.

La critique ironique, satirique et caricaturale, menée dans le roman et centrée sur le « miracle » de Meca, à la fois évènement dramatique central et toile de fond ironique, a de multiples cibles : monarchistes décadents, républicains vendus, presse sans scrupules, église opportuniste, multinationales tentaculaires, militaires corrompus... Elle peut être le fait du narrateur principal, comme dans les extraits que l'on vient de voir, mais aussi de Gabriel qui, avant d'apparaître comme personnage, dans la quatrième et dernière partie du roman, est le narrateur secondaire de dix⁹⁶⁵ chapitres, dix « *entremezes* ». Ces récits intercalés font office à la fois d'intervalles, de pauses au sein du récit principal, mais surtout de chroniques satiriques et/ou bouffonnes et/ou grotesques de la société, signées « Gabriel Arcanjo », où, entre autres procédés, il use du pastiche. L'un d'entre eux retiendra ici notre attention, le septième – « *Auto da Aparição* », dont le titre inscrit déjà potentiellement le récit qui va suivre dans la lignée de Gil Vicente et dans le champ de la farce. Cet *entremez* pastiche, d'abord, le style journalistique du reportage à sensations dans la description de l'« apparition » et des petits bergers :

Caso é que – rezam solícitos correspondentes – a treze de Abril e sexta-feira, ao sol-pôr, estando pesados e plúmbeos os céus » (...) Desencadeou-se então uma série de fenómenos sem par: uma cor de corral varreu de lés a lés a abóboda das núvens; ouviu-se de repente o longínquo rolar não de um, mas de mil trovões, que abalaram terra e céu, até ali quietos; e uma chuva, primeiro de ouro, depois de prata, logo de mil cores, caiu subitamente, para secar antes mesmo de ter tocado a terra aquissedenta. (OMSS2, 63-64)

Gabriel reprend finalement la main sur la parole, poursuivant son entreprise ironique et satirique : *Assim, com outros primores de estilo, foram dizendo as reportagens mais dignas de crédito. O Milagre tornou-se o pão nosso de cada dia. A notícia, de boca em boca, depois*

⁹⁶⁵ Il y a en réalité onze « *entremezes* », mais le 11^{ème} occupe une place à part, à la fois dans la structure du livre, où il ne suit pas les autres et se retrouve isolé, avant-dernier chapitre, mais aussi dans sa tonalité qui n'est plus satirique. D'ailleurs, il n'est pas signé par Gabriel.

levada pela Imprensa, correu o País, avolumou-se, deflagrou como incêndio no carrasco das almas ressequidas de heresia, impiedade e crise. OMSS2, 67. Il met littéralement en scène le pastiche :

E a Jaquina, que, nunca tendo ido à escola, ignora do mundo toda a maldade e o que se passa além do termo da paróquia, repetiu textualmente: « Vim ao mundo para restaurar Portugal à testa da Civilização Cristã, e reconduzir os ateus e materialistas ao regaço da Santa Madre Igreja » (Não teríamos nós já lido isto algures?) (OMSS2, 68)

Il s'attaque ensuite à l'Eglise à travers le discours et le style du chanoine Laborim (p. 69-70) dont il fait le pastiche. Un chanoine fictionnel dont le discours et le nom font ironiquement penser au chanoine Formigão (1883-1958), qui, d'après José Mattoso, fut l'organisateur de la « propagande de Fatima » et l'une des chevilles ouvrières de « la réorganisation du catholicisme au Portugal »⁹⁶⁶. *O Milagre Segundo Salomé* propose encore un autre narrateur secondaire : après le major Tristão Barroso, après Gabriel Arcanjo, c'est au tour d'un narrateur anonyme, dans la quatrième partie du livre, de prendre la parole durant trois chapitres intercalés dans le récit principal et intitulés « *Elogio do 'nosso' Vandenbeurs, ou o perfeito-homem-de-bem* ». C'est l'occasion pour l'auteur de faire un nouveau et long pastiche en trois parties-chapitres où tous les signaux de l'ironie évoqués précédemment sont réunis en masse, et où, finalement, par cette accumulation en longueur de procédés, satire et sarcasme finissent par reléguer la dimension ironique au minimum. Cet *éloge* est en effet doublement caricatural : non seulement l'orateur anonyme, président du « *Ráquete Clube Nacional* », dresse le portrait d'un homme puissant, opportuniste et impitoyable sous les traits d'un « homme de bien », mais, ce faisant, à travers son discours d'allégeance, dithyrambique,

⁹⁶⁶ José Mattoso, ed., *História de Portugal*, vol. 6. Lisboa: Ed. Estampa, 1994. p. 611. Nous traitons plus en détail de l'aspect mythique et identitaire de la question religieuse et du « miracle » de Fatima in Georges Da Costa. "L'identité nationale portugaise vue à travers *O Milagre Segundo Salomé* de José Rodrigues Miguéis". *Latitudes*, 18/09/2003, n° 18.

prétentieux et hypocrite, il dresse son propre portrait qui apparaît comme celui d'une grande partie des élites portugaises de l'époque. Des élites qui, entre elles, comme dans le cadre de ce discours proféré dans un club très fermé, n'hésitent pas à afficher leur mépris de l'humanité, surtout si elle est pauvre :

Não é a opinião do vulgo que nos interessa, nem é para ela que apelamos: que nos importa a nós, homens de rang, patriotas indefesos, criadores de riqueza e cultura, o que de nós sente ou pensa e diz a ralé ignara e ululante das esquinas, dos cafés e das alfurjas, essa horda sem pátria nem lar, que por aí rasteja numa sede insaciável de sangue e ruínas?... ou o parecer da turba de invejosos e impotentes, de teóricos e intelectuais fracassados, de escravos das vis paixões? (OMSS2, 190)

Dans une lettre à José Gomes Ferreira, Miguéis affirme sa gêne devant le déploiement de tant de hargne : *Bem, sátira penosa que me apoquento. É o elogio dum financeiro internacional (belga) feito por um sócio português do género Doutor da Falperra, o qual belga chegou, viu e venceu. E a coisa acaba numa espécie de explosão atómica, etc. Em forma de discurso!*⁹⁶⁷.

Une gêne qui ne l'empêchera pas d'intégrer cet *éloge* au roman.

Miguéis pratique le pastiche de styles ou discours-types empruntés par les figures de l'autorité et du pouvoir. Il s'agit de disqualifier ces discours dans leur rapport au langage mécanique, répétitif, ce qui les rend prévisibles et reconnaissables, et de dévoiler leur prétention injustifiée à représenter et à parler de la réalité en tant qu'autorité et/ou de manière sincère et objective. Il s'agit de faire en sorte qu'ils soient lus (vus) comme un « spectacle superlatif, se dénonçant soi-même comme spectacle »⁹⁶⁸, dans les termes de Roland Barthes. Il s'agit, finalement, de dénoncer leur caractère idéologique et les valeurs qui les sous-tendent.

⁹⁶⁷ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à José Gomes Ferreira]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 06/04/1957.

⁹⁶⁸ Roland Barthes. "Le dernier des écrivains heureux". *Romans et Contes*. Ed. par Voltaire. Paris: Gallimard - Folio. 1972. p. 11.

La reprise, satirique, de ces discours/styles dénote ainsi la volonté d’instaurer une certaine complicité avec le lecteur à travers le jeu de reconnaissance et le comique associés mais, surtout, une leçon de lecture, et, plus globalement, de positionnement critique face à toute parole d’autorité. Le pastiche est donc un outil privilégié par Miguéis dans son entreprise littéraire pédagogique et militante. Reprenant à notre compte, en l’adaptant, la distinction que fait Linda Hutcheon entre « satire parodique » et « parodie satirique » évoquée dans notre première partie⁹⁶⁹, nous pouvons dire que Miguéis est un satiriste qui vise un objet hors du texte et utilise le pastiche en tant que dispositif structurel pour réaliser son but correctif. Intertextualité et pastiches représentent en effet un bon moyen de dénoncer et de ridiculiser les stéréotypes et autres boursouflures discursives des élites (culturelles, religieuses et politiques) éthiquement condamnables : Miguéis-pasticheur s’attaque ici non seulement au style, aux discours qui n’engagent que ceux qui y croient, « à la relation même d’identification qui relie, dans la conscience commune, l’homme au style »⁹⁷⁰, comme l’a écrit P. Hamon, mais surtout aux hommes qui les utilisent à des fins éthiquement condamnables.

L’ironie migueisienne, dans sa dimension militante, souvent satirique, affiche clairement et textuellement sa hiérarchie de valeurs et ne dédaigne pas de s’accompagner de sarcasmes. L’accumulation et la juxtaposition des différents procédés littéraires utilisés pour créer des effets d’ironie sont convergents et font « système », de l’échelle de la phrase d’une œuvre particulière à l’échelle de l’œuvre fictionnelle migueisienne dans sa totalité. Dans une bonne partie de sa fiction, Miguéis affiche donc de manière voyante et récurrente son ironie,

⁹⁶⁹ Cf *supra* I.B.2.b) p. 79.

⁹⁷⁰ Hamon. *L’ironie littéraire*. p. 26.

ce qui, généralement, n'est pas perçu de manière très positive, comme le rappelle Pierre Schoentjes : « On s'accorde volontiers pour dire que l'ironie la plus discrète est toujours la meilleure, (...). De l'avis général, la finesse de l'ironie se mesure à l'économie des moyens mis en œuvre. »⁹⁷¹ Or :

À moins d'accepter comme le suggère Kierkegaard que le véritable ironiste ne cherche pas à être compris, on ne saurait demander à l'ironie de se passer d'indices pour signaler sa présence. Dans la mesure où l'ironiste cherche à faire connaître son opinion, et l'ironie est précisément une façon de donner plus de force à l'expression d'un jugement, il est obligé de signaler la chausse-trappe qu'il ménage dans son discours. (...) Le parcours qu'il emprunte sera influencé non seulement par le but qu'il cherche à atteindre mais encore par les caractéristiques du public auquel il s'adresse.⁹⁷²

La raison de la « lourdeur » de l'ironie satirique migueisienne, tient en effet en grande partie à la fonction pédagogique (et politique) qu'a assigné l'écrivain à la littérature dans le cadre de ce que nous avons appelé le mode militant d'écriture, à sa volonté d'être bien compris de ses lecteurs, le plus de lecteurs possibles. Cette ironie classique s'inscrit donc dans une stratégie globale à la fois de dénonciation et d'éducation, où de nombreux procédés stylistiques et/ou narratifs sont utilisés conjointement. Elle existe, on l'a vu, à des degrés divers, aussi bien dans les récits brefs (pour une partie non négligeable) que dans les romans (tous). Miguéis apparaît par conséquent, selon les termes de S. Suleiman, comme un héritier de « la tendance didactique originelle du roman, tendance que les praticiens et les théoriciens du texte moderne se sont efforcés de supprimer. »⁹⁷³ Dans cette fonction didactique, l'ironie satirique est une arme de choix pour débusquer les imposteurs éthiques de tous bords.

⁹⁷¹ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 158.

⁹⁷² Ibid.

⁹⁷³ Suleiman. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. p. 29.

III. « IDÉALISTE DANS LE MONDE RÉEL »⁹⁷⁴ : IRONIE ET MISE EN QUESTION(S)

Como se perguntar fosse um crime!
(AEDP, 121)

*L'ironie prend donc pour matière les inépuisables
mensonges du moi et de la société*
Vladimir Jankélévitch⁹⁷⁵

*(...) il existe chez tout ironiste une forme de nostalgie
d'un monde idéal, une sorte de paradis perdu que
chacun porte en soi. Dans cette perspective, il faut
considérer que chaque pointe, chaque attaque
d'ironie exprime moins une critique que le regret (ou
l'espoir) d'un monde parfait.*
Pierre Schoentjes⁹⁷⁶

⁹⁷⁴ Expression de Raul Proença (utilisée dans l'essai intitulé "Para um evangelho duma acção idealista no mundo real" publié entre 1928 et 1930 dans la revue *Seara Nova*) que Miguéis a reprise pour son roman *Idealista no Mundo Real*.

⁹⁷⁵ Jankélévitch. *L'ironie*. p. 124.

⁹⁷⁶ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 248.

Dans la partie précédente, nous avons montré que l'ironie migueisienne s'affiche classiquement, rhétoriquement, se signalant dans l'énoncé même (ironie verbale et/ou localisée), ou dans l'organisation du récit (mises en scènes ironiques). Miguéis peut ainsi être considéré comme un ironiste classique pour qui l'ironie est une arme d'engagement social. Mais celle-ci peut également se baser non plus sur une relation critique aux autres (la société), mais sur une relation critique à soi, au réel, et à l'œuvre littéraire. Ce que l'on a appelé ironie romantique⁹⁷⁷ ou moderne⁹⁷⁸ se traduit ainsi par une attitude critique et distanciée, à la fois philosophique, pouvant être thématifiée dans la fiction, et esthétique, se traduisant alors par l'utilisation d'un certain nombre de techniques littéraires signalant un rapport réflexif à la création. Reprenant les termes de Marie de Gandt, chez Miguéis, cette ironie se manifestera ainsi par l'articulation d'une ironie ontologique recouvrant « une vision du monde et une attitude existentielle du sujet » qui « repose sur la contradiction et l'affrontement avec l'altérité »⁹⁷⁹, et d'une ironie littéraire, « principe de l'œuvre moderne », où l'auteur « s'inscrit dans son œuvre pour en défaire l'aspect achevé »⁹⁸⁰.

La dénonciation par Miguéis-pasticheur des discours-types et autres styles parés d'autorité dans le cadre de l'ironie classique et militante contenait déjà en germe une méfiance plus générale envers le langage et toute volonté de représenter le réel. Contrairement à l'ironie classique, que Roland Barthes qualifie de « produit narcissique d'une langue trop confiante en elle-même », on a plutôt affaire ici à une ironie « baroque », parce qu'elle « joue des formes et non des êtres », parce qu'elle « épanouit le langage au lieu de le rétrécir »⁹⁸¹. Cette ironie, selon Linda Hutcheon, est la marque d'une « littérature consciente d'elle-

⁹⁷⁷ Cf I.A.2.b) p. 40.

⁹⁷⁸ Cf I.B.2.c) p. 81.

⁹⁷⁹ De Gandt. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*. p. 2.

⁹⁸⁰ Ibid. p. 1.

⁹⁸¹ Barthes. *Critique et vérité*. p. 81.

même »⁹⁸². Pierre Schoentjes évoque ainsi une véritable esthétique de la (double) rupture où l'ironie romantique ne surgit que « lorsque la tonalité de base même du texte relève de la rupture : rupture avec les conventions du réalisme et avec celles qui régissent la conception psychologique traditionnelle du sujet »⁹⁸³. En d'autres termes, c'est une rupture à la fois avec « la conception traditionnelle de la mimésis » et avec « l'idée selon laquelle le sujet – le moi d'un auteur, d'un narrateur ou d'un personnage – serait une entité homogène, solide et immuable. »⁹⁸⁴ Marie de Gandt évoque ainsi une ironie ontologique qui engage une définition de la temporalité où « le sujet romantique est pris dans un temps qui ne connaît pas de présent », où « l'unité apparaît sur le mode du souvenir ou de l'idéal futur. »⁹⁸⁵ Or, comme le souligne fort justement Onésimo Almeida, Miguéis, de plus en plus isolé sur son île de Manhattan, « rêve d'un pays doublement mythique : celui de son passé, qui n'existe plus mais est recréé dans ses livres ; et celui de son futur, jamais réalisé, de la réalisation de l'utopie révolutionnaire socialiste »⁹⁸⁶. A l'idéal de justice sociale qu'il gardera toute sa vie et qui s'exprime dans l'utilisation de l'ironie classique, il faut ajouter un idéal identitaire : c'est donc derrière un double paradis perdu que court la fiction migueisienne. Plus qu'une critique, l'ironie romantique ou moderne traduit ici tous ces questions : il ne s'agit plus seulement de constater et de vivre avec les désillusions (ap)portées par le monde extérieur, mais aussi de constater et de vivre avec son propre monde contradictoire. Les tensions évoquées dans la biographie migueisienne, cette conscience de l'opposition entre idéal et réalité se retrouvent ainsi dans la fiction et donnent lieu à une véritable « écriture paradoxale » qui, selon les

⁹⁸² Linda Hutcheon. "Ironie et parodie : stratégie et structure". *Poétique*, novembre 1978, n° 36. p. 467.

⁹⁸³ Schoentjes. "De l'ironie romantique à l'ironie moderne : un "sanguinaire plaidoyer en faveur de la peine de mort" (Jules Janin)". p. 96.

⁹⁸⁴ Ibid. p. 95.

⁹⁸⁵ De Gandt. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*. p. 14.

⁹⁸⁶ Almeida. "José Rodrigues Miguéis – Um Estrangeirado que Nunca Foi". p. 154.

termes de A.-M. Paillet-Guth, est fondée « sur la concurrence de mouvements argumentatifs inverses » dans la structure du roman, comme dans sa rhétorique et sa thématique⁹⁸⁷.

Nous nous intéresserons donc dans cette partie à ce mode d'écriture migueisien, que l'on a appelé mode écrivain, en particulier à ce que M. de Gandt nomme « écriture de la contradiction » où « l'ironie désigne l'écriture qui unit les contraires »⁹⁸⁸. Dans un premier temps, nous considèrerons le texte fictionnel migueisien comme le dernier espace de liberté de l'écrivain : une liberté générique dans la conception et la publication des récits brefs, qui n'hésite pas à brouiller les frontières entre les genres et les identités narratives que sont le narrateur et l'auteur, et une liberté narrative dans ses récits fictionnels, courts ou longs, qui joue de manière ambiguë avec les conventions de la représentation réaliste et les instances que sont le narrateur, l'auteur mais aussi le personnage. Nous verrons alors avec *Nikalai! Nikalai!* en quoi cette ironie narrative est l'expression d'un « moi sous tension », selon Pierre Schoentjes, ironie où « les paroles ne sont pas empruntées à un tiers » et sont « l'expression sincère d'une partie de l'individu », où « l'adhésion au jugement peut être au moins aussi forte que le rejet », et dont l'intérêt « provient d'ailleurs de cette tension qui enrichit le sens parce qu'elle est impossible à traduire de façon univoque et définitive.⁹⁸⁹

Dans un second temps, nous étudierons l'ironie migueisienne dans sa dimension identitaire. Nous mettrons en évidence les liens à la fois évidents et ambigus existant entre autobiographie et fiction dans les récits migueisiens : nous étudierons en particulier le statut particulier du récit autobiographique *Um Homem Sorri à Morte – com Meia Cara*. Puis, à l'aide de la nouvelle *A Múmia*, nous verrons en quoi l'ironie migueisienne traduit une manière de voir la littérature qui implique la rupture de l'illusion référentielle mais aussi une

⁹⁸⁷ Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 371

⁹⁸⁸ De Gandt. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*. p. 577-78.

⁹⁸⁹ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 168.

conception de l'homme sous l'angle de la scission et de la fragmentation identitaires, sorte de *miroir polyédrique* : une littérature qui, reprenant les termes de Paul Ricœur, met en scène « la problématique de la connexion, de la permanence dans le temps, bref de l'identité », et pose délibérément l'identité « comme l'enjeu même du récit »⁹⁹⁰.

⁹⁹⁰ Paul Ricœur. "L'identité narrative". *Esprit*, juillet-août 1998, n° 7-8. p. 301.

A. LIBERTE ET AMBIGUÏTE

Eu próprio estou a ver a minha prosa com outros olhos: serei realmente, apenas, um escritor « realista » de outras eras, uma espécie de mini-John Dos Passos? E onde quero eu chegar, que quero (se quero) provar?... Tenho vontade de escrever outras coisas, de me libertar de esquemas e doutrinas (...).
José Rodrigues Miguéis⁹⁹¹

L'ironie réveille l'esprit, elle ne nous laisse pas nous contenter de ce que nous avons fait, d'idées faciles, d'opinions à la mode, de pensées imprécises, de fausse profondeurs, d'intuitions illusoires.
António Sérgio⁹⁹²

L'évolution à la fois idéologique et littéraire de Miguéis a eu des conséquences sur la réception de ses œuvres au Portugal. Onésimo Almeida parle du « croissant déphasage entre l'écrivain et la critique », cette dernière « toujours plus à gauche » alors que Miguéis « devenait de plus en plus indépendant »⁹⁹³. Eduardo Lourenço situe le début de ce déphasage en 1942, lorsque Miguéis se met à travailler pour les *Sélections du Reader's Digest*, ce qui, pour certains, était le signe d'un « virage idéologique » de Miguéis, et a alors entraîné le

⁹⁹¹ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à José Saramago - 06/02/1967]". *Espólio de José Saramago [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

⁹⁹² António Sérgio. "Da função da ironia no diálogo de ideias". *Seara Nova*, 21/03/1935, n° 431. p. 365.

⁹⁹³ Almeida. "Escrevente de primeira classe".

silence de « la critique qui comptait »⁹⁹⁴. Il y a des raisons idéologiques, donc, à ce déphasage, mais pas seulement. La liberté et l'indépendance idéologiques revendiquées par Miguéis se retrouvent au niveau littéraire où, on l'a vu dans le cas du néo-réalisme, il a pu faire office de précurseur avec « O Acidente » ou bien, à contrario, d'écrivain passé de mode, avec *O Pão não Cai do Céu*. Cette indépendance littéraire est ainsi très souvent proclamée tout au long de sa carrière d'écrivain, que ce soit dans sa correspondance ou bien dans ses nombreux paratextes, parfois avec humour, mais, aussi, beaucoup d'irritation :

*Já me têm chamado escritor subjectivo, proletário, impressionista, neo-realista, e não sei que outras coisas. Pouco importa. Não é o rótulo que me interessa, mas a substância.*⁹⁹⁵

*Já me chamaram realista crítico, realista ético, realista poético – o que está muito certo, mas não abrange todos os realismos de que sou capaz!*⁹⁹⁶

*Com o nosso hábito das fáceis generalizações e das classificações comparativas (somos padres-mestres em tudo, mesmo quando virados do avesso), nunca hesitamos em situar um escritor num quadro feito, em etiquetá-lo como a um bicho empalhado de museu de história natural. Eu teria de ser criptogâmico ou angiospérmico, celenterado ou coleóptero. De outro modo, não estaria dentro da lógica, seria absurdo, inesperado, inquietante. Não se admite que seja eu mesmo, tenho que ser – tenho até que escolher entre ser – russo ou queiroiano, romântico ou realista.*⁹⁹⁷

Dans un premier temps, nous nous intéresserons dans cette partie à la liberté que prend Miguéis envers les genres littéraires du récit bref. Le flou terminologique autour de la nouvelle reflète la liste infinie des possibles formels de ce type de récit qui donne une plus grande liberté narrative à l'écrivain. Les nouvelles de Miguéis reflètent indubitablement cette

⁹⁹⁴ Cité par Onésimo Teotónio Almeida. "Estórias da Nossa História". *Rio Atlântico*. Lisboa: Edições Salamandra. 1997. p. 156-58.

⁹⁹⁵ « Carta a D.C. » (1941) in "Nota do Autor à 3.^a edição". *Onde a Noite Se Acaba*. p. 229-30.

⁹⁹⁶ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Bénard da Costa - 01/03/1967]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

⁹⁹⁷ "Nota do Autor (à segunda edição)". *Páscoa Feliz*. p. 149.

diversité générique qui empêche les classifications et une systématisation trop rigides, et qui, du même coup, permet une écriture libre de tout impératif formel trop strict. Nous nous pencherons en particulier sur le mode de publication des récits brefs ainsi que sur les relations ambiguës qu'entretiennent la fiction brève migueisienne et les chroniques et autres réflexions et essais publiés par l'écrivain : ambiguïté qui n'est pas seulement le reflet d'une vision ludique de l'écriture et des genres mais aussi le signe d'une remise en cause des conventions régissant les instances narratives fictionnelles et non-fictionnelles. Cette liberté teintée d'ambiguïté, nous l'étudierons dans un second temps dans sa dimension énonciative (narrative). Nous examinerons dans ce cadre le caractère ambigu caractéristique de l'ironie littéraire migueisienne qui, à la question : quel est le sujet d'énonciation ? apporte, ou plutôt, n'apporte pas, souvent, de réponse claire, dans un brouillage énonciatif récurrent entre les différentes voix narratives s'exprimant dans le récit. Cette ironie narrative, nous l'étudierons plus en détail dans le roman *Nikalai! Nikalai!*. Les proclamations d'indépendance proférées par Miguéis recouvrent en effet des tensions, des contradictions, et autres contraintes, intérieures ou extérieures, dont l'écrivain est conscient, et dont il n'hésite pas à fait part à ses lecteurs :

Pareço às vezes contradizer-me: mas não repudio nada do que até hoje fiz, disse, pensei ou escrevi: porque em tudo fui sincero, intenso e convicto. A minha modesta obra é um panorama de conjunto, desigual e até com antagonismos, que são os de todos os panoramas e de todos os homens e escritores. Nunca servi patrões, padrões, narizes-de-cera nem doutrinas apriorísticas: mas apenas aquilo que tinha a peito dizer (e disse mal), ou não mo consentiram.⁹⁹⁸

Cette liberté sous tensions qui ose affronter ses contradictions se retrouve dans la fiction migueisienne, on l'a vu, en particulier dans la cohabitation de deux modes d'écriture opposés

⁹⁹⁸ "Nota do Autor". *O Milagre Segundo Salomé*, Vol. II. p. 351.

à la fois dans leurs intentions et dans leur manifestation textuelle. L'étude de *Nikalai! Nikalai!* nous donnera ainsi l'occasion d'illustrer l'ironie narrative migueisienne et son jeu de masques narratifs entre personnage, narrateur et auteur, mais également la cohabitation, tendue, entre une ironie satirique typique du mode migueisien militant d'écriture, et une ironie plus moderne, signe de ce que l'on a appelé le mode écrivain.

1. RECITS BREFS EN LIBERTE

A literatura de ficção (...) obedece a convenções técnicas, além de modas, doutrinas, e outros sarampos não menos passageiros; para mim, sobretudo, à liberdade e à espontaneidade plástica da invenção-criação.
José Rodrigues Miguéis⁹⁹⁹

José Rodrigues Miguéis a touché à tous les genres, mais son intérêt pour les récits brefs est symptomatique de la diversité et de la quantité de ses envies narratives. La nouvelle qui, de par sa nature protéiforme, maintient des relations étroites avec d'autres genres de récit bref comme le journal intime et le conte, permet ainsi à Miguéis de donner libre cours à son imagination. De son vivant, il a publié quatre livres de nouvelles : *Onde a Noite se Acaba* (1946), *Léah e Outras Histórias* (1958), *Gente da Terceira Classe* (1962) et *Comércio com o Inimigo* (1973). Ce dernier recueil sera intégré à *Pass(ç)os Confusos*, volume posthume qui comprend d'autres récits non publiés en volume auparavant, mais choisis et revus par l'écrivain. Nous allons, dans un premier temps, clarifier les choix terminologiques utilisés pour qualifier ces récits afin de montrer comment la nouvelle se prête bien à une écriture qui a du mal à se laisser étiqueter et codifier et qui jongle continuellement avec les frontières génériques. Nous nous intéresserons ensuite au mode de publication de ces récits brefs migueisiens, souvent publiés dans des périodiques avant d'être rassemblés en volume, en y incluant les chroniques et autres essais. Nous verrons alors comment la liberté générique dont

⁹⁹⁹ "Nota do Autor". *O Milagre Segundo Salomé*, Vol. II. p. 348.

fait preuve Miguéis joue avec l'ambiguïté inhérente à l'instance de l'« auteur », dans sa dimension à la fois fictive et biographique.

a) Conte ou nouvelle ?

Datam de várias épocas, e apresentam-se aqui agrupados por ambiente, os contos e novelas (...): as histórias « americanas », em sucessão mais lógica do que cronológica; depois, os três sketches belgo-alemães, dois deles simples crónicas com algo mais do que paisagem; e finalmente as histórias de Portugal.
José Rodrigues Miguéis¹⁰⁰⁰

Le terme de *nouvelle*, de l'italien *novella*, ce par quoi étaient désignés au XV^e siècle des récits comme ceux de Boccace, occupe une place centrale dans les genres de la prose fictionnelle : la nouvelle est née pour raconter la vie ordinaire de gens ordinaires. Il apparaît donc logique que Miguéis, dans ses préoccupations sociales, se soit emparé de ce genre littéraire, et s'inscrive ainsi dans une vieille tradition littéraire : *Le Décaméron* (XIV^e siècle), rompant avec le moralisme didactique ambiant, lui a donné son nom et une forme qui est encore de mise aujourd'hui. Dès le XV^e siècle, les Français se sont appropriés la *novella*, à laquelle se sont agrégés d'autres types de récits brefs tels que *l'exemplum*, le *fabliau* ou le *lai*. Suivront l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre XVI^e siècle, puis, au XVII^e siècle, les *Novelas ejemplares* de Cervantes.

Mais la dénomination des récits brefs fictionnels pose un problème de classification et de terminologie. Les écrivains eux-mêmes usent régulièrement de termes différents, ce que

¹⁰⁰⁰ José Rodrigues Miguéis. "Explicação ao leitor (da 1.^a edição)". *Gente da Terceira Classe*, 6e ed. Lisboa: Editorial Estampa. 1994. p. 267.

certain théoriciens, comme René Godenne, n'hésitent pas à qualifier de « manque de rigueur terminologique »¹⁰⁰¹. Miguéis parle indifféremment de « história », « conto », « noveleta », « novela » dans ses lettres ou dans les différentes « Notes de l'Auteur » incluses dans ses livres. Ses recueils de récits brefs ont des étiquettes éditoriales qui ne facilitent pas non plus la classification : ce sont soit des « *contos e novelas* », soit des « *contos* ». Le terme d'histoire¹⁰⁰², dont la signification principale semble être de ne pas en avoir, est souvent utilisé, symptôme probable du refus de définir plus précisément ce type de récit. Mais, que ce soit à cause de marques d'oralité ou simplement par le fait que la nouvelle soit souvent une histoire (ra)contée par un narrateur, les termes « conte » et « nouvelle » sont souvent utilisés indifféremment, notamment au XIX^e siècle, deuxième âge d'or de la nouvelle après la Renaissance, où elle occupe une place de choix dans la littérature romantique et réaliste. Des variations apparaissent alors, comme le conte fantastique à la manière d'Edgar Poe, qui fut aussi un théoricien de ce type de récit, et la nouvelle sans intrigue à la manière de Tchekov, qui nous présente plutôt des tableaux de la vie qui passe qu'une histoire avec intrigue. Au XX^e siècle, la différenciation entre conte et nouvelle se fait beaucoup plus nettement, surtout depuis les travaux de Vladimir Propp sur le conte populaire. Ainsi, le conte est-il vu comme une « forme simple »¹⁰⁰³, comme la légende ou le mythe, et il s'oppose à la nouvelle, forme artistique du conte, création particulière. A l'ordre du monde conté s'oppose désormais le désordre de la vie humaine¹⁰⁰⁴ ; quand le conte est réponse la nouvelle se fait question¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰¹ René Godenne. *La nouvelle*. Paris: Honoré Champion Editeur. 1995. p. 145.

¹⁰⁰² « La notion d'histoire recouvre indifféremment toutes sortes de textes : récit court, récit long, anecdote axée autour d'un fait précis, à la limite un portrait, aventure de longue durée ou survol d'une vie, succession d'épisodes, mise en évidence d'un épisode, pages d'un journal intime datées ou non, suite de lettres... » (Ibid. p. 108).

¹⁰⁰³ Cf André Jolles. *Formes simples*. Paris: Editions du Seuil. 1972.

¹⁰⁰⁴ « Le conte renvoie à une vérité établie, à l'ordre stable d'un monde clos ; la nouvelle, témoignant au contraire d'un réel incertain, voire fissuré, est une enquête sur le monde et l'homme. » (Aubrit. *Le conte et la nouvelle*. p. 11).

Par ailleurs, un même signifiant, *novela* et nouvelle par exemple, (ou *conto* et conte) ne recouvre pas forcément le même signifié selon la langue. Anne-Marie Quint écrit ainsi :

On constate que la plupart des recueils actuels qui ont pour sous-titres « contos » seraient sans doute sous-titrés « nouvelles » en traduction française. Le terme « *novela* » est certes présent dans la littérature de langue portugaise, mais il apparaît assez tard, et fait concurrence au mot « *romance* », qui semble pourtant s'être finalement imposé pour dénommer les récits de fiction plus volumineux, à intrigue plus complexe.¹⁰⁰⁶

Le concept de nouvelle a en effet varié selon les époques, les pays et les auteurs. Malgré certaines assertions qui se veulent catégoriques, comme celle de Jorge de Sena (« un conte est, au contraire d'une nouvelle, un récit momentané, une suspension dans le temps »¹⁰⁰⁷), le flou et la confusion règnent depuis toujours, en particulier en ce qui concerne la différenciation du conte et de la nouvelle. Boccace parlait déjà indifféremment de histoire, récit, parabole ou fable à propos de son *Décameron*. De nos jours, le *conto* portugais contient le conte français mais désigne aussi des récits qu'en France on appellerait plus volontiers nouvelle, alors qu'en Espagne, c'est le roman qu'on appelle *novela*, comme en Angleterre (*novel*), la nouvelle se nommant *novela curta* et le conte *cuento*.

Ce flou terminologique, qui n'est pas sans rappeler un semblable flou dans classification et la définition de l'ironie étudiées dans notre première partie, on le retrouve sans surprise chez les commentateurs de la fiction migueisienne. Pour exemple : Raymond Sayers¹⁰⁰⁸ parle, dans la même page et à propos du même récit (« A Esquina-do-Vento »), de « *short story* » (nouvelle), de « *tale* » (conte) et même de « *repertorial sketches* ». T. Martins

¹⁰⁰⁵ Ibid. p. 114.

¹⁰⁰⁶ Anne-Marie Quint. "Conto, história, novela. D'un mot à l'autre". *Cahiers du CREPAL n°7*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. 2000. p. 13.

¹⁰⁰⁷ Jorge de Sena. "O elucidativo Prefácio". *Andanças e Novas Andanças do Demónio*, 2a ed. Lisboa: Edições 70. p. 214.

¹⁰⁰⁸ Sayers. "A América de José Rodrigues Miguéis".

Marques¹⁰⁰⁹ fait justement remarquer que dans le cas de *Onde a Noite se Acaba*, la page de couverture du livre qualifie les récits le composant de « *contos* », alors que Miguéis, dans un péri-texte explicatif, les mentionne comme « *novelas* ». Elle évoque ainsi l'influence de la classification américaine pour expliquer les oscillations terminologiques de Miguéis. L'appellation anglo-saxonne *short-story* (*Kurzgeschichte* en allemand) donne en effet une autre approche de la nouvelle, plus analytique. Le premier élément [*short*], comme l'explique Pierre Tibi, « dégage une caractéristique formelle – la brièveté – qu'elle partage avec le poème lyrique, tandis que le second [*story*] fait état d'une propriété qu'elle partage avec le roman : la narrativité »¹⁰¹⁰.

En d'autres termes, la nouvelle est un récit bref et a sa place dans une famille où l'on retrouve le conte, la fable, l'anecdote, etc. Or, la brièveté est aussi un concept variable. Une nouvelle peut compter quelques lignes comme quelques dizaines de pages : chez Miguéis, les « récits brefs » publiés en volume vont de 2 pages pour « *Simple Conto de Natal* » à 130 pour *Páscoa Feliz*. La brièveté serait alors liée non pas au nombre de pages mais plutôt à une manière d'écrire, à une certaine concision dans la forme. Ce serait un type de récit fondé sur un sujet restreint avec une entrée en matière souvent immédiate et une certaine rapidité dans la conduite des faits, une manière de structurer nettement le récit en but d'obtenir ce que Edgar Allan Poe nomme un « effet unique »¹⁰¹¹, une appréhension globale. On pourrait ainsi, avec P. Tibi, rapprocher la nouvelle de la peinture, en tant qu'œuvre « fondée sur une organisation spatiale des données »¹⁰¹² où l'axe paradigmatique l'emporte sur l'axe syntagmatique du discours : plus précisément, on pourrait la placer entre un « pôle poétique » basé sur un ordre spatial et un « pôle narratif » basé sur un ordre temporel, plus proche peut-

¹⁰⁰⁹ Marques. "*Onde a Noite se Acaba* de José Rodrigues Miguéis: A Vida em Contraluz". p. IV.

¹⁰¹⁰ Tibi. "La nouvelle : essai de compréhension d'un genre". p. 11.

¹⁰¹¹ Edgar Allan Poe. *Oeuvres*: Robert Laffont, coll. Coll. Bouquins. p. 1002-03.

¹⁰¹² Tibi. "La nouvelle : essai de compréhension d'un genre". p. 11.

être de la poésie car elle ne cherche pas toujours à « articuler une histoire »¹⁰¹³ mais plutôt à peindre une atmosphère. Elle serait photographie et le roman cinéma, sélection contre accumulation. Dans ce cadre, l'œuvre-peinture évoquée précédemment¹⁰¹⁴ pour Miguéis trouve en la nouvelle un outil privilégié.

Pour René Godenne, la nouvelle et le conte sont devenus « les deux faces d'une même pièce » et le terme de nouvelle est « le terme générique utilisé pour qualifier toute forme de récit court »¹⁰¹⁵. Nous aurions tendance à partager cette position, en retenant les notions de brièveté et de narrativité comme caractéristiques fondamentales et définitives de la nouvelle auxquelles on peut en rajouter une troisième, la tension dramatique, qui participe également de l'unité d'effet et de la cohésion du récit. On gardera quand même le terme de « conte » pour des récits qui ont partie liée avec la mémoire orale, le folklore et/ou le merveilleux, ainsi qu'avec la transmission de légendes ou de mythes plus ou moins transformés, comme pour « Arroz do Céu », « O Viajante Clandestino », ou « A Esquina-do-Vento ». Et cela ne nous empêche pas d'employer des mots comme histoire, récit bref, ou conte pour nommer certains des textes étudiés, entérinant ainsi une tradition du flou terminologique qui, finalement, ne fait que mettre l'accent sur la particularité de chaque nouvelle et de chaque auteur, et, plus généralement, sur l'essence même de la littérature moderne et contemporaine, qui est un refus de classification et un appel à la liberté de l'écrivain et du lecteur.

b) Hétérogénéité

¹⁰¹³ Ibid. p. 14.

¹⁰¹⁴ Cf *supra* II.B.1.c)(2) p. 267.

¹⁰¹⁵ Godenne. *La nouvelle*. p. 146.

La notion de genre, héritée de *La poétique* d'Aristote, permet, comme toute classification, de classer les œuvres mais ne permet guère d'en exprimer l'originalité et la spécificité. On peut même se demander s'il est possible de définir vraiment rigoureusement la notion de genre¹⁰¹⁶. Cependant, il nous apparaît ici utile de continuer à user de ces étiquettes génériques pour montrer combien Miguéis lui-même en joue, s'appuyant pour cela sur un type de récit, la nouvelle, adaptable à merci malgré son obligation d'économie et de précision. Il est clair que les difficultés terminologiques vues précédemment se répercutent en partie sur la classification par genres littéraires. La nouvelle, écrit Daniel Grojnowski, peut en effet être considérée comme un genre « protéiforme »¹⁰¹⁷, propre à ébranler les repères d'identification du genre et à créer divers sous-genres non encore classés, manifestant ainsi, selon Jean Pierre Aubrit, le « caractère 'hypertextuel' de tout écrit littéraire »¹⁰¹⁸. Quoi de commun, en effet, a priori, entre une chronique et une nouvelle fantastique ? Entre un essai et une lettre ? Entre un conte et un journal intime ? Entre un monologue intérieur et un dialogue de théâtre ? Pourtant il existe un espace où toutes ces catégories se croisent : c'est lorsqu'elles sont utilisées et intégrées par la nouvelle. Brièveté, narrativité et tension dramatique sont les seuls impératifs que se fixe ce genre (et encore, pas toujours simultanément), le reste étant à la libre disposition du nouvelliste, la « compétence narrative » du lecteur, selon les termes de G. Genette¹⁰¹⁹, devenant par conséquent beaucoup moins utile et efficace que pour un genre bien défini. On trouve donc de tout dans les nouvelles miguésiennes : des reportages, des notes de voyage, des pages de journal intime, des histoires policières, du fantastique, des chroniques, de la poésie en prose, des contes merveilleux et/ou enfantins, du théâtre, etc. Tout (ou

¹⁰¹⁶ Cf Jean-Marie Schaeffer. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris: Le Seuil. 1989.

¹⁰¹⁷ Daniel Grojnowski. *Lire la nouvelle*. Paris: Ed. Nathan, coll. Coll. Lettres Supérieures. 2000. p. 103.

¹⁰¹⁸ Aubrit. *Le conte et la nouvelle*. p. 13.

¹⁰¹⁹ « Encore faut-il tenir compte de l'éventuelle (ou plutôt variable) compétence narrative du lecteur, née de l'habitude, qui permet de déchiffrer de plus en plus vite le code narratif en général, ou propre à tel genre, ou à telle œuvre » (Genette. *Figures III*. p. 113).

presque) est là, présent et plus ou moins visible, applications migueisiennes de ce « genre omnigenre »¹⁰²⁰.

La chronique, écrit J. P. Aubrit, est un genre « voué, comme son nom l'indique, à la description des temps et du temps »¹⁰²¹ : elle commente l'actualité. C'est un genre intimement présent dans les récits brefs migueisiens. La perception de la réalité et les capacités d'observation et de critique de l'écrivain se sont manifestées très tôt, du temps où Miguéis était le jeune chroniqueur de « Poeira da Rua » pour le journal *República*, en 1923. Pour un certain nombre de ses nouvelles, l'action semble en effet « servir de prétexte pour véhiculer un ensemble d'informations »¹⁰²², comme l'écrit T. Martins Marques. Miguéis le dit lui-même : *O jornalismo atraía-me e apaixonava-me. Sentia-me nascido para ele.*¹⁰²³ La nouvelle entretient, de fait, depuis longtemps des relations privilégiées avec la presse et s'est largement inspirée du fait divers. Le nouvelliste va aux nouvelles pour écrire ses textes. Ce lien historique est ainsi ré-affirmé au XIX^e siècle avec l'avènement de la presse, comme une façon de porter un regard plus lucide, plus vrai, sur le monde¹⁰²⁴. Miguéis lui-même l'avoue : beaucoup de ses contes et nouvelles (et romans) sont inspirés du réel comme « O Viajante Clandestino » (*inspirado num caso real (e poucas destas histórias o não são)*¹⁰²⁵) et les autres récits du recueil *Gente da Terceira Classe*, ou comme « O Anel de Contrabando » (*sobre uma experiência pessoal*¹⁰²⁶), et parfois directement d'un fait divers, comme « Cinzas de

¹⁰²⁰ Aubrit. *Le conte et la nouvelle*. p. 15.

¹⁰²¹ Ibid. p. 112.

¹⁰²² Marques. "Onde a Noite se Acaba de José Rodrigues Miguéis: A Vida em Contraluz". p. VII.

¹⁰²³ "Nota do Autor (à segunda edição)". *Páscoa Feliz*. p. 154.

¹⁰²⁴ Voir par exemple les relations existant entre prose journalistique et fiction chez Eça de Queirós (cf Daniel-Henri Pageaux. "Eça de Queiroz entre romantisme et réalisme : de la critique à la création romanesque." *Romantisme*, 1995, n° 89).

¹⁰²⁵ "Explicação ao leitor (da 1.ª edição)". *Gente da Terceira Classe*. p. 268.

¹⁰²⁶ Miguéis. "Explicação ao leitor (da 1.ª edição)".

Incêndio »¹⁰²⁷ et « O Acidente » : *foi-me sugerida em 1933 ou 34 por um desastre de trabalho ocorrido num « palacete » em construção na Avenida Columbano Bordalo Pinheiro, e que presenciei da água-furtada onde então morava*¹⁰²⁸, ou encore, dans le même recueil¹⁰²⁹, « O Chapelinho Amarelo » et « Beleza Orgulhosa ». Ce dernier récit, que T. Martins Marques associe au drame par la « tension créée ‘en direct’, devant le lecteur, découlant de la fragmentation du langage et de l’instantanéité qui fait fait pulser les évènements comme s’ils se déroulaient sur une scène »¹⁰³⁰, fonctionne comme une retranscription immédiate d’évènements vécus. Ecrivain et journaliste, Miguéis nous offre ainsi régulièrement des récits-reportages dans beaucoup de descriptions fictionnelles : celle des immigrés portugais qui s’embarquent pour l’Eldorado américain dans « Gente da Terceira Classe », ou encore celle du « show » américain au moment de Noël dans « O Conto Alegre de Natal que Não Escrevi ». Ce dernier se situe à la limite de l’essai sociologique, une tendance récurrente chez Miguéis, on l’a vu dans le cadre pédagogique de l’essai fictionnel¹⁰³¹, qui observe le monde et surtout les personnes qui l’entourent avec une acuité digne d’un naturaliste du XIX^e siècle. Lié au reportage, le genre du journal intime, du journal de bord ou encore des notes de voyage, est également plus ou moins ouvertement instrumentalisé par Miguéis. Pour « Gente da Terceira Classe », « *nota de viagem ou esboço de carta não remetida* »¹⁰³², l’écrivain place en épigraphe « (*Jornal de bordo – 1935*) », nous avertissant ainsi que le contrat de lecture n’est plus tout à fait le même : le lecteur va devoir naviguer jusqu’à Southampton dans des eaux troublées par l’alliance forcée (par l’auteur) de l’imaginaire et de la réalité. Suit un récit à la première personne, qui fait (presque) coïncider le temps de l’énonciation et le temps de

¹⁰²⁷ "Nota do Autor à 3.ª edição". *Onde a Noite Se Acaba*. p. 223.

¹⁰²⁸ Ibid. p. 224.

¹⁰²⁹ Ibid. p. 225.

¹⁰³⁰ Marques. "*Onde a Noite se Acaba* de José Rodrigues Miguéis: A Vida em Contraluz". p. VII.

¹⁰³¹ Cf *supra* p. 199.

¹⁰³² "Explicação ao leitor (da 1.ª edição)". *Gente da Terceira Classe*. p. 267.

l'énoncé. « O Natal do Dr. Crosby » présente le même procédé et a pour sous-titre « (Do diário dum expatriado) ». Chronique, récits-reportage, journal intime ou carnet de bord sont des genres qui affichent leur prétention à dire la réalité et, par conséquent, leur lien supposé avec une expérience réelle vécue par l'auteur. Nous verrons plus loin l'importance de la dimension autobiographique et de cette ambiguïté fiction et/ou autobiographie dans la fiction migueisienne¹⁰³³.

J. P. Aubrit affirme que « le récit bref est le lieu privilégié des manifestations du surnaturel dans la littérature »¹⁰³⁴. Ceci se vérifie chez Miguéis, où seules les contes et les nouvelles¹⁰³⁵ franchissent la frontière du fantastique ou du merveilleux et mettent en scène des hallucinations ou des phénomènes inexplicables rationnellement. Que ce soit, selon les termes de P.-G. Castex, par « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »¹⁰³⁶ ou, comme l'écrit T. Todorov, par « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »¹⁰³⁷, la dimension fantastique apparaît dans un nombre non négligeable de nouvelles migueisiennes¹⁰³⁸, comme dans « Enigma! », au sujet de laquelle Miguéis écrit : *foi concebida nos anos vinte como prólogo a uma novela fantástica qua ainda hoje espera realização* : A Ilha das Hermafroditas¹⁰³⁹. Si beaucoup intègrent cette dimension au sein de la diégèse, et le fantastique apparaît alors comme une thématique, une ambiance, un épisode

¹⁰³³ Cf *infra* III.B.1 p. 392.

¹⁰³⁴ Aubrit. *Le conte et la nouvelle*. p. 117.

¹⁰³⁵ Nous ne prenons pas en compte les apparitions de Fatima dans *O Milagre Segundo Salomé*.

¹⁰³⁶ P.-G. Castex. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti. 1951. p. 8.

¹⁰³⁷ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, coll. Points. 1970. p. 29.

¹⁰³⁸ « A Mancha Não se Apaga » et « Morte de Homem » in *Onde A Noite Se Acaba* ; « O Morgado de Pedra-Má », « Pouca Sorte com Barbeiros », « Regresso à Cúpula da Pena » in *Léah e Outras Histórias* ; « Primeiro Encontro com o Transcendente » in *Gente da Terceira Classe* ; « A Bota » ; « O Circo da Noite », « O Cinzeiro Voador », « A Bruxa da Feira », « Lodo » in *Pass(ç)os Confusos*. On peut également ajouter à cette liste la nouvelle *Páscoa Feliz* que Miguéis a conçu comme « un tableau hallucinatoire » aux dimensions surréalistes (José Rodrigues Miguéis. "Os mistérios de Lisboa desvendados". *Diário Popular, Artes e Letras*, 24/06/1976).

¹⁰³⁹ "Nota do Autor à 3.^a edição". *Onde a Noite Se Acaba*. p. 222.

raconté, d'autres l'intègrent dans l'énonciation même, et posent ainsi la question du rapport à la lecture, et, plus généralement, de la frontière entre réalité et fiction¹⁰⁴⁰.

Miguéis a également pratiqué la nouvelle policière, qu'il a sûrement mieux connue au contact de la littérature nord-américaine. Les histoires à suspense ou de crimes comprennent souvent des éléments surnaturels comme « Enigma! », ou « Morte de Homem », ou encore « A Mancha Não se Apaga ». Celles-ci flirtent légèrement avec le genre policier, mais cette dimension est bien plus présente comme horizon d'attente et structure fondatrice dans des récits comme « Dezasseis Horas em Missão Secreta », « O Crime Perfeito », « Beleza Orgulhosa », ou encore « O Anel de Contrabando », où le fantastique n'a pas de place.

Dans « O Jardineiro de Almas », la narratrice s'adresse tout au long de la nouvelle à l'homme qui a été son « *único amor* », son « *mestre* » et son « *guia* » (JDA, 308), donnant ainsi l'impression au lecteur qu'il est en train de lire une lettre récitée par la narratrice, écrite après la mort du destinataire. Cette déclaration d'amour (et de foi en l'amour) à distance, véritable « dialogue *in absentia* »¹⁰⁴¹, selon T. Martins Marques, rend réelle la présence de l'absent, ne serait-ce que par l'utilisation continuelle du « tu » et des pronoms possessifs correspondants : *Senti que era tua, do teu mistério, da fascinação da tua existência repleta* » (JDA, 306).

Le « *diálogo dramatiforme* »¹⁰⁴² « A Omelete sem Ovos » repousse si loin les limites entre nouvelle et scène de théâtre qu'elles en deviennent presque invisibles. C'est un exemple de la rupture progressive avec le récit classique (à intrigue) qui s'est opérée au XX^e siècle, siècle du déclin de l'intrigue dans la nouvelle (et dans le roman), où la « nouvelle-instant »

¹⁰⁴⁰ Nous traiterons en détail de cette problématique réalité/fiction, ou réalité/rêve, dans le cadre de notre étude de la nouvelle *A Múmia* (cf *infra* III.B.3.d) p. 442).

¹⁰⁴¹ Marques. "*Pass(ç)os Confusos*, de José Rodrigues Miguéis: Entre a Radicação e a Errância". p. XII.

¹⁰⁴² Miguéis. "Explicação ao leitor (da 1.^a edição)". p. 268.

prend une place plus importante face à la « nouvelle histoire »¹⁰⁴³, où il ne s'agit plus de raconter une histoire mais bien de saisir des instantanés de la vie quotidienne, des moments exceptionnels ou non, mais significatifs. Ainsi, « Uma Viagem na Nossa Nerra », où il n'est pas question d'intrigue ni de suspense mais bien d'une succession de situations signifiantes par elles-mêmes autour d'un fil conducteur prétexte : un voyage à la campagne. Dans ce type de nouvelle, l'important n'est plus l'énoncé mais bien l'énonciation. En l'occurrence, dans « Uma Viagem na Nossa Nerra », c'est le ton ironique adopté par Miguéis qui donne tout son sens à cette peinture critique d'une certaine catégorie de la population portugaise, usant ainsi parfaitement d'une thématique, le voyage, propice à l'écriture de la nouvelle. Ce phénomène de réduction de l'intrigue, qui fait que J. P. Aubrit n'hésite pas à parler d'« anti-nouvelle »¹⁰⁴⁴, trouve une autre application dans les nouvelles sans intrigue que sont les poèmes en prose. On l'a dit, la nouvelle peut être vue comme une façon de réconcilier la poésie avec la prose. Il n'est pas rare que Miguéis se laisse aller à des élans que l'on pourrait qualifier de poétiques, comme par exemple dans « Ite, Missa Est », « Saudades para a Dona Genciana », ou bien dans « Regresso à Cúpula da Pena », véritable « poème en prose du retour portugais à la Patrie », selon Óscar Lopes¹⁰⁴⁵.

Cette diversité générique de la nouvelle migueisienne dénote la grande palette stylistique et narrative de l'écrivain ; mais elle recouvre également des conditions de publication particulières ainsi qu'une ambiguïté non seulement générique mais aussi énonciative. C'est ce que nous allons examiner maintenant.

¹⁰⁴³ Godenne. *La nouvelle*. p. 109-10.

¹⁰⁴⁴ Aubrit. *Le conte et la nouvelle*. p. 92.

¹⁰⁴⁵ Lopes. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". p. 67.

c) « Dispersion-réintégration »¹⁰⁴⁶

Quanto tempo perdido, quanta dispersão!
(UHSAM, 100)

Une particularité de la fiction (et également des articles, essais et chroniques) de Miguéis réside dans la publication de ses récits brefs dans des périodiques avant d'être édités en volume, parfois de nombreuses années plus tard. Ce mode de publication particulier, déjà évoqué dans le cas des récits-feuilletons migueisiens¹⁰⁴⁷, en partie dû à la dictature et à la censure salazaristes mais également aux choix politiques et littéraires de l'écrivain, fait se rassembler dans un même recueil de contes et nouvelles des récits brefs parfois conçus et/ou écrits à des dizaines d'années de distance ou bien, dans un même roman, des chapitres ou passages plus courts aussi éloignés en termes de date de conception. Certains passages de roman ou de longue nouvelle sont ainsi publiés de manière isolée avant leur intégration à l'œuvre finale en volume : « 28 », publié en 1929 dans *Seara Nova*¹⁰⁴⁸, se révélera être le deuxième chapitre de *Páscoa Feliz* ; le premier *entremez* de *O Milagre Segundo Salomé* sera publié en 1964 dans le même journal¹⁰⁴⁹ ; et, pour le roman *A Escola do Paraíso*, ce processus est encore plus important : cinq chapitres sont publiés indépendamment dans différents périodiques entre 1948 et 1959¹⁰⁵⁰ ; deux chapitres de la nouvelle *A Múmia*, publiée dans le

¹⁰⁴⁶ Expression de Kerr Jr. *Miguéis, to the seventh decade* .

¹⁰⁴⁷ Cf *supra* II.A.3.a)(2) p. 197.

¹⁰⁴⁸ *Seara Nova*, 05/09/1929, n° 177. p. 131-33.

¹⁰⁴⁹ "Entremez Um", *Diário de Lisboa, Vida Literária e Artística*, 09/04/1964, p. 17 & 19.

¹⁰⁵⁰ "O Gato Preto", *Jornal do Comércio, Letras, Artes, Actualidades*, 20-21/06/1959), "Tiro um Olho a Ti", *Seara Nova*, 27/03/1948, n° 1078, p. 172), "Aleluia na Mansarda", *Seara Nova*, 08/05/1948, n° 1084, p. 21-22), "Retrato Cor de Marfim", *Diário de Notícias, Suplemento Artes e Letras*, 25/12/1959, p. 17), et "O Massacre dos Mil e Duzentos", *Seara Nova*, 12/06/1948, n° 1089, p. 101-02.

même volume que le roman *Nikalai! Nikalai!* en 1971, sont au préalable parus dans le *Diário de Lisboa* en 1969¹⁰⁵¹ ; enfin, deux récits prévus pour intégrer le roman inachevé de Miguéis, *Filhos de Lisboa*, sont publiés indépendamment en 1960 dans le *Diário de Lisboa*¹⁰⁵², de même, une grande partie du contenu de *A Múmia* était initialement destinée à ce même roman. En ce qui concerne les contes et nouvelles, trop nombreux sont les récits publiés en périodique avant intégration dans un recueil pour que nous les listions ici¹⁰⁵³.

En 2003, David Brookshaw publie un récit bref migueisien inédit qu'il a découvert dans les archives de l'écrivain, « A Chegada ». En introduction, il évoque rapidement la question du genre littéraire auquel appartiendrait ce récit et constate : « l'auteur semble appréhender le sujet avec une certaine fluidité, écrivant des chroniques qui pourraient être considérées comme des nouvelles et vice-versa »¹⁰⁵⁴. Dans le cadre de notre travail, nous n'avons pas pu mener l'étude des chroniques (*O Espelho Poliédrico* (1972)) et autres réflexions-essais migueisiens publiés en volume (*É Proíbido Apontar – Reflexões de um Burguês I* (1964), *As Harmonias do « Canelão » - Reflexões de Um Burguês II* (1974)). Néanmoins, participant de ce jeu avec les frontières génériques, il nous faut souligner quelques unes des correspondances existant entre ces genres a priori non fictionnels et la fiction migueisienne proprement dite. Ces correspondances ont été déjà effleurées lorsque nous avons évoqué les essais-fictions ou encore les nouvelles-reportages, qui signalent une relation féconde chez l'écrivain entre son écriture journalistique et essayistique et son écriture fictionnelle. Mais cette relation est plus que féconde, elle est intime, et, surtout, elle est ponctuée d'(in)fidélités réciproques.

¹⁰⁵¹ "O Espelho Poliédrico: A 'Sardinha' e a Madrugada", *Diário de Lisboa*, 29/01/1969, p. 2 ; "O Espelho Poliédrico: As Amêndoas Torradas", *Diário de Lisboa*, 05/02/1969.

¹⁰⁵² "Os Desentendidos", *Diário de Lisboa, Vida Literária e Artística*, 25/08/1960, p. 1 & centrale ; et "Porque Te Calas Amândio? (Trecho de Romance)", *Seara Nova*, Novembre-décembre 1960, n° 1381-1382, p. 338-41.

¹⁰⁵³ cf Annexe 2 : Liste alphabétique des récits migueisiens publiés en périodiques.

¹⁰⁵⁴ David Brookshaw. "Nota sobre "A Chegada" de José Rodrigues Miguéis". *Ficções*, septembre 2003, n° 8.

É Proibido Apontar – Reflexões de um Burguês I recueille des textes publiés en périodiques entre 1927 et 1947 (dont un inédite). Parmi eux aurait du figurer « Reflexões de um Burguês - Viagens na Nossa Terra », publié en 1939¹⁰⁵⁵, qui fut plus tard intégré au recueil de nouvelles *Léah e outras Histórias*. Le très intéressant et instructif, comme souvent, paratexte final de ce recueil est d'ailleurs clair à ce sujet : *Algumas das minhas histórias vêm-me directamente de Artur, como « Uma Viagem na Nossa Terra » e « Pouca Sorte com Barbeiros »; o próprio Zacarias, de Uma Aventura Inquietante, lhe deve imenso.*¹⁰⁵⁶ Le narrateur de la majorité de ces réflexions, ainsi que de celles de *As Harmonias do « Canelão » - Reflexões de um Burguês II*, se nomme Artur. Voici la présentation qu'en fait Miguéis :

(...) meu burguês Mariano-Artur, que a si próprio chamou o « Feliz-Enciclopédico-Ignorante », e há mais de trinta anos me persegue com as suas confidências e queixumes. Por ora, direi só que se trata de um personagem de ficção – não da pura e desinteressada, mas daquela que guarda os indelévels resíduos da experiência e idealidade do autor. Inventei-o, e ele passou a viver a sua própria vida. É forçoso que eu simpatizasse com ele, para me dar ao trabalho de o pôr por escrito. Embora a nossa intimidade fosse tão profunda que por vezes não sei onde começa ou acaba a nossa coincidência, não subscrevo nem renego as suas opiniões. Não é uma transposição autobiográfica, nem sequer o disfarce que me permita dizer o que, doutro modo, não ousaria.¹⁰⁵⁷

Artur apparaît ainsi comme un premier hétéronyme migueisien, le second étant Aparício, le narrateur des *Aforismos & Desaforismos de Aparício*, comme une identité fictionnelle de Miguéis à la fois indépendante, mais également intrinsèquement liée à l'identité-mère Miguéis au point de s'intégrer dans les fictions de l'écrivain. T. Martins Marques souligne par exemple la forte corrélation entre le texte « Da Mania das Grandezas », inclus dans *As Harmonias do «Canelão»*, où Artur critique l'impérialisme historique portugais, et les

¹⁰⁵⁵ *Seara Nova*, 22/07/1939, n° 623. p. 84-89.

¹⁰⁵⁶ "Do Autor (com humildade)". *É Proibido Apontar - Reflexões de um Burguês – I*. p. 12.

¹⁰⁵⁷ José Rodrigues Miguéis. "Do Autor (com humildade)". *É Proibido Apontar - Reflexões de um Burguês - I*, 3e ed. Lisboa: Editorial Estampa. 1990. p. 9.

réflexions de Tistão Barroso, le militaire-penseur de *O Milagre Segundo Salomé*¹⁰⁵⁸. Artur apparaît finalement comme un masque narratif exprimant les besoins satiriques de Miguéis, l'expression la plus directe de son mode militant d'écriture :

*O tom pedagógico, satírico, naturalista, destas Reflexões, o seu estilo óbvio e comezinho, que era o da época, me confirmarão na má reputação, que tenho, de escritor passé, reformador não da, mas pela literatura. Talvez eu hoje as escrevesse com menos arestas, menos truculência e mais subtileza(...). (...) Sirva-me de escusa o desejo de ser objectivo e sincero, homem, ao menos, da minha geração e da minha tarefa. Acreditávamos então, em Portugal, nas virtudes do panfleto e da sátira, das verdades nuamente ditas.*¹⁰⁵⁹

On retrouve le même processus de dispersion-réintégration dans *O Espelho Poliédrico*, publié en 1973, présenté génériquement par l'éditeur comme un recueil de chroniques, et qui aurait dû intégrer un certain nombre d'autres récits brefs publiés originellement dans des périodiques sous le même titre générique : « O Espelho Poliédrico: As Amêndoas Torradas »¹⁰⁶⁰ et « O Espelho Poliédrico: A 'Sardinha' e a Madrugada »¹⁰⁶¹, tous deux intégrés ultérieurement à la nouvelle *A Múmia*, ou encore « O Espelho Poliédrico: O Circo da Noite (I) »¹⁰⁶², publié ensuite dans le recueil de nouvelles *Pass(ç)os Confusos*. Dans le sens inverse, « A Madelon da Vazante », in *O Espelho Poliédrico*, devait initialement faire partie du roman inachevé *Filhos de Lisboa*. Dans la « Nota do Autor » finale au recueil, Miguéis ne cache pas le statut générique quelque peu flou de ces textes : *Estas crónicas – memórias, comentários e ficções –, agora coligidas na ordem aproximadamente cronológica dos assuntos, foram na sua maioria publicadas no Diário de Lisboa, entre 1968 e 1971, sob o*

¹⁰⁵⁸ Marques. "José Rodrigues Miguéis: Da Reconstituição de um Mundo". p. 150.

¹⁰⁵⁹ Miguéis. "Do Autor (com humildade)". p. 13.

¹⁰⁶⁰ *Diário de Lisboa*, 05/02/1969.

¹⁰⁶¹ *Diário de Lisboa*, 29/01/1969.

¹⁰⁶² *Diário de Lisboa*, 17/08/1970.

mesmo título geral.¹⁰⁶³ Maria Alzira Seixo pointera cette diversité générique qui oblige à se confronter à « certains problèmes de la théorie des genres »¹⁰⁶⁴ : ces chroniques se situent « entre la fiction et les mémoires »¹⁰⁶⁵, ou plus précisément, « ce sont des mémoires qui, ne pouvant être intégralement acceptées dans le royaume de la fiction » sont « canalisées vers un *statu quo* intermédiaire »¹⁰⁶⁶ qui prend la forme de la chronique.

Les chroniques et autres réflexions et essais migueisiens apparaissent ainsi comme une scène d'énonciation ambiguë, mi-fictionnelle et mi-autobiographique. La nouvelle, on l'a vu, peut quant à elle être considérée comme un lieu a-générique, un espace de liberté où l'écrivain jongle avec les contraintes de la brièveté et de la narration. Cette liberté de l'écriture migueisienne qui se joue ironiquement des frontières génériques et autres pactes de lecture, et qui n'hésite pas à mêler les voix du narrateur, de l'auteur fictif et de l'auteur empirique, nous allons maintenant l'étudier plus en détail dans sa dimension narrative : où nous nous apercevrons finalement qu'ironie et liberté riment avec nécessité.

¹⁰⁶³ José Rodrigues Miguéis. "Nota do Autor". *O Espelho Poliédrico*, 3e ed. Lisboa: Editorial Estampa. 1989. p. 301.

¹⁰⁶⁴ Maria Alzira Seixo. "José Rodrigues Miguéis - *O Espelho Poliédrico*". *Discursos do Texto*. Lisboa: Livraria Bertrand. 1977. p. 211.

¹⁰⁶⁵ Ibid. p. 215.

¹⁰⁶⁶ Ibid. p. 211.

2. IRONIE NARRATIVE

*La fiction de Miguéis est née sous le signe
de la problématique du narrateur.*
David Mourão-Ferreira¹⁰⁶⁷

L'une des caractéristiques de l'écriture migueisienne est la manifestation plus ou moins évidente et plus ou moins importante, mais néanmoins constante, du narrateur dans le récit. Pierre Schoentjes le rappelle : « le souci d'objectivité propre à la génération réaliste avait conduit les auteurs à adopter fréquemment une attitude de distanciation ironique dans leurs œuvres. »¹⁰⁶⁸ Pour des auteurs comme Flaubert, ou Eça de Queirós, l'ironie représentait un moyen de manifester leur présence sans apparaître en tant que tel dans leur création : « plutôt que de porter des jugements explicites sur ses personnages, le romancier montre les différents aspects de leur personnalité, leurs facettes multiples. S'il y a lieu de prononcer un jugement moral, il laisse à son lecteur la responsabilité de le faire. »¹⁰⁶⁹ La fiction migueisienne, si elle partage un certain nombre de ses procédés créateurs d'effets d'ironie avec les maîtres du Réalisme, s'inscrit également dans la lignée de Camilo Castelo Branco, au sujet duquel Jacinto do Prado Coelho écrit : « Loin d'être un chroniqueur objectif et froid, le narrateur-auteur fait sentir sa présence, exprime à chaque pas soit ses réflexions (souvent ironiques, malicieuses, mordantes) soit les émotions que la matière de la narration provoque

¹⁰⁶⁷ Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 69.

¹⁰⁶⁸ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 250-51.

¹⁰⁶⁹ Ibid.

(...). »¹⁰⁷⁰ Voici un commentaire qui peut parfaitement s'appliquer aux narrateurs migueisiens. Or, M. de Gandt définit entre autres l'ironie romantique par le processus d'intervention de l'auteur qui dévoile par cet acte « les limites de l'œuvre, dénonce son caractère d'illusion, et sape l'unité du propos », pointant ainsi son artificialité et assurant « la relativité des perspectives »¹⁰⁷¹. C'est dans ce cadre que nous aborderons cette partie : celui d'une ironie où les tensions entre les différentes voix s'exprimant dans la fiction migueisienne ne se réduisent pas, comme l'écrit A.-M. Paillet-Guth, à un « dépassement dialectique des contraires », mais instaurent « une coexistence paradoxale, sans annulation réciproque, entre l'adhésion et la distance ironique »¹⁰⁷². Nous nous intéresserons à cette ironie narrative qui s'inscrit dans la lignée de glorieux prédécesseurs (Cervantès, Sterne, Camilo, Garrett, etc.), et en particulier à la présence textuelle du narrateur-auteur migueisien ainsi qu'à la manière dont celui-ci interagit avec les autres voix énonciatives présentes dans le discours¹⁰⁷³ du récit.

a) Un narrateur très présent : intrusions ironiques

*Non moins importante est l'observation que la
« voix » introduite par ces moyens
parenthétiques ou similaires est très souvent
la « voix » du propre auteur (...).
David Mourão-Ferreira¹⁰⁷⁴*

¹⁰⁷⁰ Jacinto do Prado Coelho. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3a ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, coll. Temas Portugueses. 2001. p. 23

¹⁰⁷¹ De Gandt. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*. p. 577-78.

¹⁰⁷² Paillet-Guth. *Ironie et paradoxe*. p. 504.

¹⁰⁷³ Emile Benvéniste définit le « discours » comme « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (Emile Benvéniste. *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris: Gallimard. 1974. p. 242).

¹⁰⁷⁴ Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 74.

L'importance de l'étude de la problématique du narrateur dans la fiction migueisienne a été démontrée par David Mourão-Ferreira dès 1981¹⁰⁷⁵. Des narrateurs qui racontent régulièrement leurs histoires à la première personne, l'usage incessant d'indications typographiques, la systématisation du recours aux parenthèses, le traitement du temps... souvent, chez Miguéis, tout est fait pour mettre en valeur le narrateur dans son rôle de metteur en scène coordonnant les différentes voix et les différents points de vue en présence dans le récit. Nous nous intéresserons ici à l'ironie narrative migueisienne et à la distance que prend le narrateur-auteur par rapport à son récit à travers ses interventions directes.

Rappelons que, du simple fait de l'existence du récit, le narrateur marque nécessairement sa présence. Mais les narrateurs migueisiens, tout en présentant et en racontant les événements vécus par les personnages, n'hésitent pas à les commenter, ouvertement ou plus en retrait, et de manière plus ou moins caustique : ils interviennent ainsi comme tels, se montrent et imprègnent le récit de leur voix¹⁰⁷⁶, que ce soit dans les narrations à la 1^{ère} personne (*Acabámos, naturalmente, por chegar a Vila Nova de Gaia e ao Porto. Toda a gente lá chega, é uma questão de persistência.* VNT, 66), ou à la 3^{ème} personne (*Viajaram durante uns dez ou doze dias, e à volta o Mansinho parecia mais acabrunhado. Aquele pobre rapaz sofria, era um fraco.* IRC, 184), jouant sur les modalités, leurs intrusions pouvant revêtir la forme d'une exclamation, ou d'une interrogation, voire d'une alternance des deux : *Poderia a viagem ter criado entre nós um laço de simpatia? Ali nos separamos talvez para sempre, a América é tão grande!* (GDTC, 33). Dans leurs interventions, ces narrateurs font régulièrement preuve d'une ironie au sens classique, verbal, prenant pour cible un

¹⁰⁷⁵ David Mourão-Ferreira. "José Rodrigues Miguéis e a problemática do narrador". *Jornal de Letras*, 8-21/12/1981, n° 21.

¹⁰⁷⁶ « La 'voix', notion empruntée aux grammairiens et qui caractérise l'implication, dans le récit, de la narration elle-même, c'est-à-dire de l'instance narrative (au sens où Benvéniste parle d'instance de discours) avec ses deux protagonistes : le narrateur et son destinataire. » (Ricœur. *Temps et récit*, 2. p. 161).

personnage ou une situation, et ce même dans les récits à la troisième personne, avec un narrateur hétérodiégétique et omniscient. Mais, en intervenant directement dans le (dis)cours du récit, les narrateurs migueisiens mettent à distance l'histoire et font ainsi porter leur ironie sur l'énonciation, une ironie considérée ici au sens schlegélien de « jeu avec la structure »¹⁰⁷⁷, comme l'écrit M. De Gandt, qui se manifeste dans le « principe même de l'intervention »¹⁰⁷⁸, où le commentaire du narrateur, indépendamment de son contenu sérieux ou pas, est vu comme une manifestation ludique qui « met en scène son énonciation et perturbe la transparence de la communication »¹⁰⁷⁹, et fait, selon les termes de G. Genette, de la frontière entre le monde « où l'on raconte » et « celui que l'on raconte » une « frontière mouvante »¹⁰⁸⁰. On peut ainsi régulièrement observer chez Miguéis ces « métalepses narratives » qui « jouent sur la double temporalité de l'histoire et de la narration »¹⁰⁸¹, où le narrateur « assume donc le rôle d'auteur (fictif) en contact immédiat avec le public »¹⁰⁸², que ce soit dans ses récits brefs :

Mas aqui dou de novo a palavra ao Mansinho (IRC, 177)

Não repare, doutor. (AMNSA, 74)¹⁰⁸³

Por agora deixemos isto. (ALI, 101)

O Maria Alberta – chamamos-lhe assim, escondendo-lhe o nome verdadeiro e a matrícula –
(OVC, 40)

Ou dans ses romans et ses longues nouvelles :

¹⁰⁷⁷ De Gandt. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*. p. 614.

¹⁰⁷⁸ Ibid. p. 576.

¹⁰⁷⁹ Ibid.

¹⁰⁸⁰ Genette. *Figures III*. p. 245.

¹⁰⁸¹ Ibid. p. 244.

¹⁰⁸² Ibid. p. 248.

¹⁰⁸³ Dans cette nouvelle, le narrateur que l'on croit principal, et qui s'adresse à un docteur tout au long du récit, se révèle finalement n'être que le narrateur second, le docteur prenant la parole en tant que narrateur principal.

A atmosfera, com efeito, não é a dos bons tempos. Não há os gritos, os vivas e morras, a esperança, os pugilatos de há poucos anos. Não há? Isso é o que nós veremos. (OMSSI, 196)

Mas voltemos um pouco atrás, se não se importam. (AEDP, 357)

(...) não sei se me entendem. (NN, 83)

Não suponham agora que eu lhes vá contar toda a minha vida: uma vida conta-se em duas palavras – ou então nem mil páginas de prosa cerrada chegam para contá-la. (PF, 29)

On constate donc, comme J. do Prado Coelho l'a noté pour Camilo Castelo Branco, la propension de Miguéis à mettre le récit entre les mains d'un narrateur-auteur fictif toujours attentif aux différentes relations en jeu dans le récit, « entre la diégèse d'un côté, et le lecteur de l'autre, se dirigeant soit vers un personnage, soit vers un hypothétique lecteur, tout en laissant, entretemps, connaître ses modes de pensée et de sentir »¹⁰⁸⁴. Le texte se retrouve ainsi perpétuellement tiraillé entre discours et récit. Certes, l'auteur, par ses interventions directes, mine la vraisemblance du récit, et les interpellations du lecteur, comme le souligne P. Schoentjes, ont des conséquences, notamment en termes de « réalisme » :

Le lecteur de roman qui s'entend apostropher par une voix prenant le contre-pied de la fiction ne peut plus adhérer avec le même sérieux à l'histoire. L'état d'esprit dans lequel il lit se trouve nécessairement modifié du fait de l'abandon des conventions habituelles, et d'abord de celle qui veut que l'art soit le reflet de la réalité et de celle qui suppose un auteur maître de son histoire et, partant, assuré dans ses intentions.¹⁰⁸⁵

Cependant, souvent, chez Miguéis, cette remise en question de l'illusion référentielle, ce jeu avec le lecteur et le récit, est au service de l'instauration d'une complicité propice voire indispensable à l'ironiste militant qui a besoin du lecteur pour toucher sa cible, et ses

¹⁰⁸⁴ Coelho. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. p. 398.

¹⁰⁸⁵ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 113.

intrusions narratives participent de la construction du « principe de hiérarchie de tout le spectacle »¹⁰⁸⁶, selon l'expression de G. Blin.

b) Mélange de voix : qui parle ?

Les intrusions des narrateurs-auteurs migueisiens, jeux ironiques qui plutôt que de détruire l'illusion la dévoilent pour mieux capter l'intérêt du lecteur, vont généralement de paire avec une mise en scène textuelle de toutes les voix narratives présentes dans le discours du récit. Si, souvent, ces successions et autres juxtapositions de voix, comme dans le cas du discours indirect libre¹⁰⁸⁷, sont utilisées à des fins ironico-satiriques, il arrive parfois que cela débouche sur une ambiguïté quant à leur identité.

Dans « A Bota », la voix qui débute le récit à la première personne du singulier est celle du personnage principal, Joaquim. Le narrateur premier apparaît à la quatrième ligne pour décrire le comportement du personnage et pour, entre parenthèses, nous donner une information supplémentaire : *Esmigalhou entre os dedos no cinzeiro o cigarro mal encetado, sem se queimar. (Dantes enrolava-os à mão.)* (AB, 275). Les deux voix vont tour à tour s'exprimer sur la première page, avec une présence quantitativement plus importante de celle du personnage. Celui-ci va alors garder la parole pendant quatre pages et, tandis que sa voix, au début du récit, était plutôt celle d'une conscience en liberté typique du monologue intérieur, il assume maintenant un rôle de narrateur pour nous raconter son histoire personnelle et

¹⁰⁸⁶ Georges Blin. *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris: José Corti. 1998. p. 179.

¹⁰⁸⁷ Cf *supra* II.B.2.c)(2) p. 307.

rapporter des paroles et des écrits¹⁰⁸⁸ émis par d'autres personnages, alternant récit et discours :

Que ideia a minha. Quase três anos a economizar para isto: na roupa, nos cigarros, nos cafés. Até deixei de almoçar na Baixa, vou a casa de eléctrico, um escudo até à porta - perco tempo, mas sempre é uma economia. Tentei a Lotaria, o Totobola: sorte em branco. Em preto! Corri tudo à procura duma coisinha em conta, até que achei, foi na rua da Prata. Três contos e oitocentos. Um brilhante em bico - «marquise», disse o joalheiro - com duas safirazinhas ao lado, bonito, ela vai gostar com certeza. (AB, 276)

Puis le narrateur principal revient, et, avec lui, le présent de la diégèse. Mais, comme le souligne Maria Lúcia Lepecki, le « climat narratif » est maintenant installé dans « l'ambiguïté entre perspective interne et externe »¹⁰⁸⁹.

Cette mise en scène narrative et dramatique de l'histoire, qui instaure une polyphonie énonciative courante chez Miguéis et oblige le lecteur à jongler avec plusieurs narrateurs, le forçant à adopter plusieurs points de vue, permet également à l'auteur de jouer ironiquement avec les différentes voix narratives et autres points de vue¹⁰⁹⁰. Régulièrement, en effet, dans le même passage, plusieurs voix se côtoient dans d'audacieux mélanges de style indirect libre, de style direct, de monologue intérieur, de récit et de discours, ce qui peut parfois entraîner une « transfusion » des discours et une « confusion des voix »¹⁰⁹¹, selon l'expression de G. Genette, sorte de bousculade polyphonique, comme dans l'extrait suivant :

A Dona Alzira chegou a propor que almoçássemos «qualquer coisa» ali mesmo, em Torres, para não perdermos mais tempo, e só parássemos em Coimbra. Os protestos foram gerais

¹⁰⁸⁸ Une lettre est retranscrite p. 278.

¹⁰⁸⁹ Maria Lúcia Lepecki. "José Rodrigues Miguéis - *Comércio Com o Inimigo*". *Colóquio-Letras*, juillet 1974, n° 20. p. 83.

¹⁰⁹⁰ Genette fait la distinction entre le « mode » et la *voix*, c'est-à-dire « entre la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ? et cette question tout autre : qui est le narrateur ? – ou, pour parler plus vite, entre la question qui voit ? et la question qui parle ? » (Genette. *Figures III*. p. 205).

¹⁰⁹¹ *Ibid.* p. 200.

(menos da minha parte: resolvi desta vez manter um silêncio reservado, estrangeiro): «Deus nos livre, o café ainda aqui nos vai a chocalhar no bucho!» Ninguém já se entendia a respeito de etapas e horários, e os próprios relógios andavam às aranhas, porque ninguém lhes tinha dado corda «naquela pressa». Os Crespos sempre tomaram o seu café e um pastel de feijão, e resolveu-se que o almoço ficasse para Leiria (ou Coimbra). Uff! Felizes da harmonia que de novo reinava, abalámos. (VNT, 55)

Ici, cette accumulation de voix, sorte d'hyperbole phonique, fonctionne comme un signal d'ironie à but satirique. Mais, comme l'a justement observé D. Mourão-Ferreira¹⁰⁹², il arrive parfois que, de manière inespérée, « une voix encore inconnue (celle de l'auteur lui-même, d'un personnage, du lecteur virtuel) » s'introduise dans le discours du récit, et que « la voix ou l'absence de voix qui jusque là feignait de le structurer » s'éclipse. Ces modifications, souligne le poète et critique portugais, s'opèrent surtout dans « l'occurrence et le recours, parfois systématique »¹⁰⁹³ aux parenthèses. Examinons l'extrait suivant, tiré de *O Milagre Segundo Salomé* :

(Tudo isto lhe teria parecido um conto das Mil e Uma Noites, ou episódio do Rocambole, se os houvesse lido.) (...) virou à Praça do Príncipe Real (já então do Rio de Janeiro) (...). Intimidada, encolheu-se no canto do assento. O sujeito (Deus, é feio como a noite dos trovões!) descobriu-se com um sorriso afável (...). (OMSSI, 144-145)

Trois parenthèses en deux pages, qui permettent l'intrusion de la voix du narrateur-auteur fictif¹⁰⁹⁴ pour les deux premières, et laissent un doute planer quant à l'origine de la voix s'exprimant dans la troisième : celle du narrateur-auteur, ou celle du personnage ? De même dans l'extrait suivant : *Ah, mas lá vinha um padeiro, com a toalha branca do cabaz cheia de sol festivo. Ora bom dia! Felizmente há sempre um vizinho que se levanta cedo ao domingo, e*

¹⁰⁹² Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 73-74.

¹⁰⁹³ Ibid. Des parenthèses dont nous avons déjà étudié l'importance pour l'ironie satirique miguelisienne (cf *infra* II.B.2.c)(1) p. 305).

¹⁰⁹⁴ Dans cette partie et la suivante, lorsque nous évoquerons le narrateur-auteur, nous ferons référence à la figure de l'auteur fictif, synthèse de l'image qu'en donne le texte et de celle que se forge le lecteur.

come pão fresco ao pequeno-almoço. (Também havia padeiros ao domingo!) (VNT, 47). Le narrateur à la première personne place le lecteur à l'intérieur de l'action (« lá ») et décrit l'arrivée du boulanger. Sans transition, l'un des deux protagonistes (on ne sait pas lequel) salue l'autre au style direct, sans guillemets. Puis une autre voix que celle du narrateur, entre parenthèses – celle de l'auteur fictif ? – souligne le fait qu'à l'époque où se déroule l'histoire il y avait des boulangers qui travaillaient le dimanche, se situant ainsi par delà le temps diégétique, au moment de l'écriture de la nouvelle.

Cette autre-voix-entre-parenthèses-qui-est-peut-être-celle-de-l'auteur apparaît ainsi très souvent dans la fiction migueisienne, que ce soit dans les nouvelles (*(É diante destes humildes, abandonados de toda a protecção, que cresce o orgulho e o desdém que os impérios nos votam.)*, GDTC, 16), ou dans les romans : *Andavam a brincar no jardim, um dia, vem ele por trás e agarra o Gabriel (ainda não sabiam que o nome dele é Gabriel? pois é), mete-o entre os joelhos, e desata a fazer-lhe cócegas..., tantas que o ia matando, não é exagero.* (AEDP, 47). Comme l'affirme D. Mourão-Ferreira, cette voix parenthétique, vient, « presque toujours, ébranler la sécurité – illusoire – qui s'était créée dans l'esprit du lecteur quant à l'univocité du point de vue qui paraissait avoir été adopté »¹⁰⁹⁵. Un brusque passage de l'univocité à l'équivocité qui signifie, selon le critique portugais, à la fois « une critique implicite à l'inconsistance de ce type de conventions d'une extrême modernité » mais aussi « un dévoilement impitoyable de l'équivocité du monde réel même qu'en termes de fiction on cherche à représenter »¹⁰⁹⁶. Et s'il ne prononce pas le terme, D. Mourão-Ferreira parle bien ici de ce que nous appelons ironie romantique ou moderne.

¹⁰⁹⁵ Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 74.

¹⁰⁹⁶ Ibid. Le critique voit d'ailleurs et déjà un manque de confiance dans la « pseudo-omniscience des narrations réalisées à la 3^e personne » (p. 69) dans le premier livre fictionnel de Miguéis *Páscoa Feliz*.

c) Personnage, narrateur ou auteur ?

Bien que l'on puisse considérer la majorité des récits brefs miguéisiens comme des nouvelles, le « brillant causeur »¹⁰⁹⁷ qu'était Miguéis pourrait être qualifié de conteur¹⁰⁹⁸ plutôt que de nouvelliste. L'auteur est un passeur qui n'hésite pas à transgresser les frontières du récit qu'il imprègne de sa voix et de son expérience, le rapprochant ainsi du conte populaire traditionnel qui, lui, souvent, n'a pas d'auteur, mais seulement un conteur. La voix du conteur, aussi bien à l'oral qu'à l'écrit, intervient souvent dans le discours du récit, créant, on l'a vu, des effets de rupture d'illusion référentielle mis au service de la dramatisation. On peut parfois noter, dès le titre, la présence du narrateur-auteur : la présence d'embrayeurs impliquant non plus un centrage sur le narrateur, mais bien sur l'auteur, celui qui est en dehors de l'histoire et qui choisit ce titre, connaissant tout ce qu'il va faire dire à son narrateur par la suite. Dans « Uma Viagem na Nossa Terra », il s'agit d'un voyage dans « notre » terre, possessif qui va englober à la fois l'auteur et le lecteur dans un cheminement commun, voyage dont le narrateur sera le guide. Les métalepses étudiées précédemment¹⁰⁹⁹, entre autres avec l'utilisation des parenthèses, permettent le passage à un niveau d'énonciation différent (*e ranjo os dentes – tinha que haver o inevitável ranger de dentes!*, GDTC, 14), faisant apparaître le présent de la narration au milieu d'un récit au passé (*(Porque será que estes tipos hão-de imaginar sempre que eu não « calculo » o que me é tão familiar?)* IRC, 178) et, parfois, l'interpellation directe d'un narrataire ou du lecteur : *Enquanto esperava que de cima abrissem a porta (devia estar tudo a postos, era para largarmos às sete, imagine-se!) fui*

¹⁰⁹⁷ « Si les récits du XIX^e siècle mettent en scène une parole conteuse, c'est sans doute parce que leurs auteurs sont de brillants causeurs. » (Aubrit. *Le conte et la nouvelle*. p. 129).

¹⁰⁹⁸ « Miguéis était avant tout un *story-teller* » (George Monteiro. "Foreword". *Steerage and Ten Other Stories*. Providence, R. I.: Gávea-Brown. 1983. p. 13-14). G. Genette rappelle qu'autrefois ce type de narrateur aurait plutôt été traité de « causeur », car privilégiant la « fonction de communication » (Genette. *Figures III*. p. 262).

¹⁰⁹⁹ Cf *supra* III.A.2.a) p. 358.

examinar o carro: já teria o pneu cheio? (VNT, 46), ce qui rajoute encore au caractère oral et dramatique des récits migueisiens, instaurant ainsi une complicité accrue entre le narrateur-auteur et le lecteur : (*Não sei se já repararam que as pessoas que caminham no mesmo sentido quase nunca se encontram.*) (CAN, 314).

Parmi les soixante-cinq récits brefs publiés dans les recueils migueisiens de contes et nouvelles, une majorité d'entre eux présente un narrateur à la première personne du singulier. La narration à la première personne suffit à instaurer un « effet de réel »¹¹⁰⁰. En effet, pour croire à ce qu'on lit il faut d'abord croire en qui nous le dit, c'est à dire le narrateur, et plus largement l'auteur. Or, comme le rappelle Massaud Moisés¹¹⁰¹, que trouver de plus vraisemblable qu'un narrateur qui s'adresse directement au lecteur pour lui faire vivre les histoires, comme en confidence, annulant ainsi presque toute distance entre eux ? Souvent chez Miguéis, l'histoire est rendue sous la forme d'une expérience vécue par le narrateur, en tant qu'acteur principalement concerné mais surtout comme simple témoin. Nous pensons que ce n'est pas un hasard, au contraire, et que ce type d'énonciation correspond à un choix esthétique qui répond à un besoin et à une volonté de l'écrivain. Un narrateur qui dit « je » implique forcément un « tu » interlocuteur, et donc une situation de dialogue potentiel¹¹⁰². Ce n'est pas par hasard, avec « O Conto Alegre de Natal que Não Escrevi » ou avec « Gente da Terceira Classe », que l'on a l'impression de lire un journal intime. « Je » pose une identité référentielle qui renvoie à celui qui parle, à quelqu'un qui s'interpose entre le lecteur et l'intrigue. Le récit à la première personne exerce une fascination particulière parce que s'y manifeste, s'y construit et s'y recompose, mot après mot, l'identité d'un sujet. Et, forcément, la question de l'identité du narrateur surgit : existe-t-il ? qui est-il ? La nouvelle devient un

¹¹⁰⁰ Roland Barthes. "L'effet de réel". *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, Points Essais. 1982

¹¹⁰¹ Massaud Moisés. *A Criação Literária, Prosa – I*. 16e ed. São Paulo: Ed. Cultrix. 1997. p. 68.

¹¹⁰² « (...) un récit, comme tout discours, s'adresse forcément à quelqu'un, et contient toujours en creux l'appel au destinataire. » (Genette. *Figures III* p. 266). L'énonciation à la première personne accentue le phénomène.

espace ludique dont l'intérêt réside dans les questionnements portant sur le narrateur, autant que sur la narration d'une histoire, l'intrigue devenant parfois un simple alibi. Comme le rappelle D. Grojnowski¹¹⁰³, l'énonciation à la première personne est le résultat d'un choix essentiel qui place le lecteur dans « l'illusion d'une relation directe à l'énonciateur », et le pousse à adopter son point de vue, à partager ses questionnements, ses émotions, ses jugements, à être envahi par la voix narratrice. Cette voix, chez Miguéis, devient familière au fur et à mesure de la lecture de ses nouvelles, si familière que les narrateurs masculins¹¹⁰⁴ à la première personne apparaissent pour certains critiques, tel Ronald W. Sousa, « comme un personnage principal, même quand ils ne sont pas les protagonistes de l'œuvre » et, quand ils sont effectivement le personnage principal, « ils acquièrent un ensemble uniforme d'identités ».¹¹⁰⁵

Cette voix familière, on la retrouve aussi dans les romans, même écrits à la troisième personne. Ainsi, à propos de *A Escola do Paraíso*, roman qu'il qualifie de « chef d'œuvre », D. Mourão-Ferreira souligne que « l'auteur affleure au niveau du récit »¹¹⁰⁶, en particulier par le biais de multiples intrusions métalectiques (*Mas deixemos tudo isso e desçamos agora à rua, sim?* (AEDP, 27) ; *Mas, por favor, paremos um instantinho antes de chegar ao Jardim!* (AEDP, 38) ; mais il met surtout en avant le fait que « le narrateur se confond avec l'auteur »¹¹⁰⁷ : une (con)fusion qui opère principalement à travers le recours au présent de l'indicatif qui « contredit et même annule les notions traditionnelles de distanciation et d'objectivité habituellement liées à l'usage de la troisième personne »¹¹⁰⁸, et qui non

¹¹⁰³ Grojnowski. *Lire la nouvelle* p. 126-27.

¹¹⁰⁴ Un seul narrateur est féminin, celui de « O Jardineiro de Almas ».

¹¹⁰⁵ Sousa. "Nas asas de um Arcanjo: Implicações ideológicas da atitude narrativa de Miguéis". p. 82.

¹¹⁰⁶ David Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". Idem. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Estampa. 2001. p. 75.

¹¹⁰⁷ Ibid. p. 76.

¹¹⁰⁸ Ibid. p. 75.

seulement rapproche auteur et lecteur mais également « subjectivise » la narration. La question est alors posée : « Roman à la 3^e personne ? Je crois que non ; ou très peu ; ou seulement en apparence »¹¹⁰⁹. Cet avis, qui confirme et approfondit le constat de Óscar Lopes qui parlait d'un « récit d'une troisième personne indéterminée, fluctuante »¹¹¹⁰, est partagé par T. Martins Marques, qui voit en la conjugaison du présent avec la troisième personne la cause de la création d'une sorte de « première personne sous-entendue et de la conséquente équivocité du point de vue adopté dans le roman »¹¹¹¹. On retrouve cette alliance présent/troisième personne dans *Uma Aventura Inquietante*, seulement dans quelques chapitres¹¹¹² ; mais, cette fois-ci, ce procédé narratif apparaît quelque peu éclipsé par les effets d'une stratégie narrative que T. Martins Marques qualifie de « labyrinthique » et qu'elle décrit très bien :

(...) ce que le lecteur voit d'abord est une histoire racontée à la troisième personne qui paraît sous-entendre le narrateur à la première personne du texte « A Laia de Introdução » et qui se retrancherait derrière cette troisième personne pour conférer plus d'objectivité à l'histoire racontée. C'est ce pacte tacite de lecture qui est établi au long de la première, de la deuxième et de presque toute la troisième partie du roman. A quatre pages de la fin de l'Aventure, une nouvelle surprise attend le lecteur : dans un passage daté du 5 avril, le récit à la 3^eme personne disparaît et surgit un narrateur à la 1^{ère} personne qui n'est autre que Zacarias d'Almeida – le protagoniste de l'Aventure. (...) encore une porte dans le labyrinthique processus de construction de ce roman qui surgit maintenant aux yeux du lecteur comme un journal intime écrit par Zacarias d'Almeida.¹¹¹³

Rajoutons que ce revirement ironique final, à la fois narratif et générique, était quelque peu signalé auparavant dans le récit par la répétition d'un procédé discret, mais chargé

¹¹⁰⁹ Ibid. p. 76.

¹¹¹⁰ Lopes. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". p. 82.

¹¹¹¹ Teresa Martins Marques. "A Construção do Universo Ficcional n'A *Escola do Paraíso*, de José Rodrigues Miguéis". *Escola do Paraíso*. Lisboa: Círculo de Leitores. 1995. p. VI.

¹¹¹² Les chapitres 1 à 5 ainsi que le 17^{ème}, soit 6 chapitres sur un total de 20.

¹¹¹³ Marques. "*Uma Aventura Inquietante*, de José Rodrigues Miguéis: A Arquitectura do Labirinto". p. IV-V.

postérieurement de toute l'ambiguïté qui explose au final : tous les chapitres du récit principal débutent par l'indication, entre parenthèses, comme une sorte de sous-titre rhématique implicite, d'une date faisant référence au temps de la diégèse. Dans les six chapitres écrits au présent dont les cinq premiers, où le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation semblent confondus, le lecteur est transporté dans le présent de la diégèse, en direct, et cette indication temporelle initiale, entre parenthèses, lui signale la possibilité qu'il soit en train de lire un journal intime ou un carnet de bord, et cela malgré l'emploi de la troisième personne. *O Milagre Segundo Salomé*, roman dont D. Mourão-Ferreira souligne les « implications historiques, sociologiques, biographiques et éthiques » et à qui il prédit, très justement selon nous, un bel avenir en tant qu'« objet privilégié de la future critique migueisienne »¹¹¹⁴, se situe dans ce même cadre ironique qui « confond incessamment les pistes et les concepts d'« auteur », de « narrateur » et de « personnage » »¹¹¹⁵. Gabriel, l'enfant personnage principal de *A Escola do Paraíso*, qui a maintenant grandi, apparaît d'abord comme le narrateur second de chapitres entiers (nommés « Entremezes ») ; puis, dans la dernière partie du roman, il apparaît comme personnage, et, finalement, à l'avant-dernière page, il se met à écrire un roman dont l'incipit est le même que celui que l'on vient de lire (*Tinha dezasseis anos, e a sombra dum buço na carantonha lorpa, talhada a enxó...*), dans un retour cyclique renversant : où « toute fin est un recommencement »¹¹¹⁶. D. Mourão-Ferreira parle de « vertige encore plus intense et complexe que dans le cas de Proust »¹¹¹⁷, car encore plus inespéré et, surtout, du fait que ce soit un récit à la 3^{ème} personne : un vertige qui « ne cesse d'augmenter quand s'introduit en lui la confrontation possible entre le roman qui est déjà dans le passé et le roman qui restera

¹¹¹⁴ Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 78.

¹¹¹⁵ Ibid.

¹¹¹⁶ Titre du dernier chapitre (*OMSS2*, p. 327).

¹¹¹⁷ Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 79.

toujours dans le futur »¹¹¹⁸. Là encore, comme dans *Uma Aventura Inquietante*, un signe avant-coureur aurait pu (dû ?) mettre le lecteur sur ses gardes quant la fusion possible des identités narratives : dans les 2^{ème} et 3^{ème} parties du roman, Gabriel signe dix « *entremezes* » de son nom de guerre, « Gabriel Arcanjo », mais le 11^{ème}, isolé dans la 4^{ème} partie, et avant-dernier chapitre du livre, n'est pas signé et, surtout, n'a plus du tout le ton satirique des précédents. A ce moment du récit, Gabriel, depuis le début de la 4^{ème} partie et dernière partie, est devenu l'un des personnages principaux. De deux choses l'une : ou bien le narrateur de cet *entremez* isolé est toujours Gabriel, maintenant anonyme et sans velléités satiriques, et le personnage accroît alors son importance en recouvrant son statut de narrateur (second) mais, surtout, une voix narrative maintenant très proche de celle du narrateur principal ; ou bien c'est au narrateur principal que l'auteur a laissé un espace de parole dont il sait que le sous-titre générique (*entremez*) poussera le lecteur à attribuer l'autorité narrative à Gabriel. Dans les deux cas, le statut de Gabriel, personnage-narrateur second, flirte de manière ambiguë avec celui de narrateur principal. Dans les deux cas, le « vertige » final ne fait que confirmer un mouvement ironique de fusion des identités narratives déjà ébauché au chapitre précédent.

d) Le cas de *Nikalai! Nikalai!*

*Bem se vê quanto hesitei em o completar, como
a outros livros meus, enfermos
de desesperança.
José Rodrigues Miguéis¹¹¹⁹*

*Hirto e solene dentro da farda bamba e algo
enxovalhada, o chômeur olhava a cena com um
sorriso entre melancólico e divertido.
(NN, 135)*

¹¹¹⁸ Ibid.

¹¹¹⁹ José Rodrigues Miguéis. "Nota do Autor". *Nikalai! Nikalai!*, 3e ed. Lisboa: Editorial Estampa. 1985. p. 202.

M. de Gandt rappelle que, pour les Romantiques allemands, le roman représente « la conscience ironique d'une séparation radicale du sujet et du monde », ce qu'intègre le roman stendhalien qui apparaît comme le lieu de rencontre entre « une ironie de propos et une ironie considérée comme vision du monde », rencontre entre « des ironies locales, assignables à une origine et visant un sens à trouver, et une ironie plus diffuse, dont l'origine, le sens et la cible se perdent. »¹¹²⁰ Autrement dit, la chercheuse considère le roman stendhalien comme un espace de cohabitation plus ou moins harmonieuse entre ironie classique et ironie moderne. C'est dans ce cadre d'une ironie au carré, stendhalien, mais aussi queirozien¹¹²¹, que nous nous placerons dans cette partie.

Nous l'avons rappelé, peu après la seconde Guerre mondiale, et suite à une grave maladie qui faillit lui coûter la vie, Miguéis abandonne rapidement toute militance pour se consacrer à l'écriture. Cela se traduit dans ses publications en volume, faites en grande majorité alors que l'écrivain approche de la soixantaine, par la cohabitation de deux modes d'écriture : un mode militant, et un mode écrivain. Nous avons déjà évoqué ces récits où se manifestent à la fois l'adhésion à des valeurs éthiques et politiques (mode d'écriture militant) mais aussi la mise à distance plus ou moins critique de celles-ci (mode écrivain), récits qui se transforment ainsi parfois en une scène textuelle où sont mis en tension les deux types d'ironie correspondant à ces deux attitudes face à la vie et à la littérature : une ironie classique

¹¹²⁰ De Gandt. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*. p. 11.

¹¹²¹ Cette cohabitation d'ironies dans la fiction de Eça de Queirós est étudiée entre autres par : Mário Sacramento. *Eça de Queirós: uma estética da ironia*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, coll. Temas Portugueses. 2002, Lélia Parreira Duarte. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Editora PUC Minas / Alameda Casa editorial. 2006, ou encore Isabel Pires de Lima. "A ironia". *As máscaras do desengano : Para uma abordagem sociológica de "Os Maias" de Eça de Queirós*. Lisboa: Editorial Caminho. 1987.

et une ironie moderne. Or, rappelons que l'ironiste est celui qui met en place cette « étrange combinaison d'une adhésion et d'un rejet dans lequel le sujet invalide sa propre énonciation »¹¹²². Par conséquent, en superposant ainsi ces deux ironies, en réalisant cette étrange combinaison d'une ironie classique, signe d'adhésion à certaines valeurs, et d'une ironie moderne, signe d'une mise à distance critique vis-à-vis de celles-ci, Miguéis dédouble le processus ironique : ironie au carré, ironie des ironies, double ironie contradictoire. Nous allons donc examiner ici le cas de *Nikalai! Nikalai!*, dans ce cadre doublement ironique, et étudierons en particulier l'ironie narrative déjà évoquée précédemment pour les autres textes fictionnels de l'auteur.

(1) Une satire tragi-comique

C'est trop idéaliste... et, de ce fait, cruel.
(Dostoïevsky, *Humiliés et Offensés*)

Dans *Nikalai! Nikalai!*, roman où les personnages principaux, des Russes blancs exilés en Belgique après la révolution bolchevique, tentent de faire revivre le tsar Nicolas II, l'intention de Miguéis est claire : critiquer les idéaux déconnectés de la réalité, en particulier les mythes liés à un paradis terrestre passé et/ou à venir. Dans notre deuxième partie (II.B.), nous avons déjà utilisé des extraits de *Nikalai! Nikalai!* pour illustrer la signalétique de l'ironie classique migueisienne¹¹²³. Avec ce roman, Miguéis dépasse la critique ironique, afin de mettre en scène des personnages et des situations de plus en plus ridicules, grotesques,

¹¹²² Maingueneau. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. p. 87-88.

¹¹²³ Voir par exemple *supra* II.B.1.c)(2)(c) p. 277.

comiques, et tragiques à la fois. Sa volonté de critique est si forte que l'on retrouve la satire présente dans sa forme non ironique. Au fil des pages, le roman se transforme ainsi en une véritable tragi-comédie où les situations burlesques et/ou grotesques se succèdent régulièrement, les corps et les objets sémiotiques restant les outils privilégiés par les traits caricaturaux du narrateur. C'est ce que décrit très bien M. L. Lepecki quand elle parle d'un « environnement ridicule, grotesque et en même temps, sans aucun paradoxe ici, tragique » et d'un « portrait critique d'une totale et absolue décadence, d'une complète aliénation »¹¹²⁴. Parfois, tout contraste et toute distance ont presque totalement disparu, et ne subsiste que le mode hyperbolique de la répétition ou du grossissement caricatural. Comme le souligne M. L. Lepecki, Mme Prokopéskaya, la patronne de la pension où se déroule la majeure partie du roman, peut être considérée comme le « symbole »¹¹²⁵ de la décadence de ce « personnage collectif »¹¹²⁶ que sont les exilés russes, avec ses maniérismes et ses stéréotypes caractéristiques d'une certaine schizophrénie, signe d'une « détérioration psychologique, affective et mentale »¹¹²⁷. Le traitement littéraire qui lui est infligé illustre parfaitement l'accumulation et la convergence évaluatives propre à la satire migueisienne. Nous avons déjà fait état de l'ironie migueisienne envers ce personnage, ironie classique usant du procédé hyperbolique¹¹²⁸. Or, quelques lignes plus loin, le narrateur file l'hyperbole ; mais, cette fois, il n'y a plus d'ironie, et la critique basée sur les contradictions entre les prétentions du personnage et la réalité est explicite :

Mulher, russa, dona de casa e ex-enfermeira, julga-se no dever de espezitar os ânimos prostrados dos seus homens; mas as mãos sardentas, os pés-de-galinha, as pelancas do pescoço que começam a confundir-se com a gloriosa cicatriz, os dentes postiços, os frisados e

¹¹²⁴ Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 94-95.

¹¹²⁵ Ibid. p. 95.

¹¹²⁶ Ibid. p. 73.

¹¹²⁷ Ibid. p. 93.

¹¹²⁸ Cf *supra* p. 265.

chichis, o pó de arroz e as pomadas, tudo mostra que nela o passado é passado e o futuro um mito. (...) Ela só lhes lembra o que morreu e se eterniza no presente espectral, como todas as ruínas. (NN, 46)

Ici, c'est par l'énumération que fonctionne l'hyperbole qui attire l'attention sur les détails physiques ridiculisants du personnage. Mme Prokopéskaya incarne la critique de l'auteur. Le passé n'est plus ; il n'en subsiste que des ruines. C'est une écriture au service du rire, qui brosse de véritables portraits en charge, où la répétition d'un même procédé peut venir renforcer l'évaluation négative du narrateur à l'encontre d'un personnage, mettant à mal tout le sérieux possiblement revendiqué. Plus la diégèse avance, plus le roman lorgne vers la farce en tant que mise en scène comique et carnavalesque où règnent tromperie, équivoques, ruses, mystifications, avec inversion des rôles et donc des valeurs. Jean Marie Bouchon, le vagabond anarchisant, sera ainsi intronisé tsar par les pensionnaires russes. Il se prête au jeu, non sans ironiser : - *E que é um rei, imperador ou czar senão um desempregado habitual e bem pago, condecorado e recamado de ouro?* (NN, 126) On en vient à se demander si le nom du vagabond a quelque chose à voir avec l'expression « pousser le bouchon trop loin ».

Nikalai! Nikalai! apparaît donc comme une satire du mythe messianique dont Tatarátsin, un des exilés, est l'un des représentants les plus évidents : *O que lhe importava não era este presente de miséria insípida, incolor (mas não inodora, por má sorte), em que vogava cego e surdo, alternadamente crispado de ódio ou lânguido de nostalgia : era sim o passado, para o qual se virava, obstinado em reconstruí-lo ou reavê-lo (...).* (NN, 16) Les deux inséparables compagnons que sont Tatarátsin et Buldógov, traités de « *Bucha e Estica* » (p. 166), apparaissent comme les reflets russes de deux duos célèbres : Laurel & Hardy donc, mais également D. Quixote et Sancho Pança, dans leur quête d'un rêve impossible. Tatarátsin dira à un moment : « *Que importa? Comer ou não comer...* » (NN, 21), superposant ainsi les figures de Shakespeare et de Cervantés à lui tout seul. C'est lourd fardeau d'écrivains

ironistes pour ce personnage philosophe et rêveur qui finira par se suicider, personnifiant ainsi l'impasse messianique. Miguéis, en bon fils de Républicain portugais du tournant du siècle, est un écrivain de la raison contre les errements mystico-nationalistes, et le narrateur s'en fait l'écho :

(...) querem retornar ao passado, e não percebem que é para o futuro, bom ou mau, talvez um precipício, que todos caminhamos (...). São naufragos agarrados a pranchas flutuantes, em busca do navio irremediavelmente perdido. (...) Os homens procuram sempre uma forma qualquer de « ordem », de estabilidade e novidade (...) um pai, um salvador, um rei, como as rãs pediam. (...) todos queremos durar eternidades! (NN, 34)

Le messianisme russe ici combattu renvoie donc au messianisme historique portugais¹¹²⁹, de D. Sebastião à Salazar, relation confirmée par le narrateur : *tinham apenas diante de si a imagem viva e real do soberano, do desejado, do encoberto. (NN, 135).*

Le lecteur qui connaît déjà les écrits de Miguéis et/ou a quelques notions de sa biographie ne sera pas surpris par cet engagement fort contre les messianismes de tous bords, en faveur de la conscientisation et de la responsabilisation de l'individu au sein de la société ; cette (sur)abondance de procédés critiques, signe clair de l'intention de l'auteur, est la transcription fictionnelle de ses préoccupations pédagogiques et militantes. L'ironie est de « nature transidéologique »¹¹³⁰, et l'on pourrait en dire autant pour la satire non ironique¹¹³¹. De fait, Miguéis, dans *Nikalai! Nikalai!*, pointe tous les types de croyances et d'idéologies aveugles. En particulier celles des militants politiques, et, parmi eux, d'abord, les républicains Portugais réfugiés à Paris suite au coup d'Etat du 28 mai 1926, comme le souligne D.

¹¹²⁹ William B. Edgerton le rappelle, de nombreux épisodes du roman concernant les Russes sont basés sur des faits réels et démontrent l'étendue des connaissances de Miguéis (Edgerton. "Miguéis e os Russos: Um estudo de *Nikalai!*"). Il souligne en particulier l'émergence presque simultanée du sébastianisme et du messianisme russe à la fin du XVI^e siècle.

¹¹³⁰ Hutcheon. "Politique de l'ironie". p. 295.

¹¹³¹ Voir notre première partie où nous étudions les connivances et les différences entre ironie, satire et sarcasme (cf I.B.2.a) p. 70).

Mourão-Ferreira qui voit dans ce roman une « métaphore émouvante de l'émigration portugaise suite au 28 mai »¹¹³². En effet, on l'a vu, avant d'émigrer aux Etats-Unis, Miguéis a activement milité pour la réforme de la 1ère République agonisante au sein, entre autres, du groupe *Seara Nova*. Il a vécu les frustrations dues à la faillite du rêve républicain. L'idéalisme à la base des conceptions des *seareiros*, se heurtant au monde réel de la dictature, a finalement provoqué la rupture avec ses ex-compagnons de lutte. Or, c'est à ce moment-là, au début des années 30, l'auteur de « Léah » résidait alors en Belgique, que *Nikalai! Nikalai!* a été conçu. Dans une lettre à Jorge de Sena, Miguéis écrit ainsi :

*Romance político, embora eu o negue: O problema íntimo da história é que ela foi concebida, e em grande parte anotada numa época da minha franca adesão (embora sempre com restrições) a certo ideário. É manifesto que eu nunca quis mal, fazer mal, aos pobres emigrados russos. Mas a sátira que deles faço revela-me de certo modo sectário ou « engagé », até nos nomes que lhes dei.*¹¹³³

Il s'agit bien ici d'un aveu de la part de l'écrivain qui contredit le paratexte final :

*Não se trata aqui, porém, de um romance « político », nem sequer tendencioso, embora, no sentido lato, tudo seja aristotelicamente « político » no Homem e na Sociedade. Uma das minhas duras tarefas, ao escrevê-lo, foi precisamente a de o expurgar quanto possível de quaisquer intenções ou opiniões pessoais, minhas.*¹¹³⁴

Nikalai! Nikalai! fut conçu et en grande partie écrit lors de l'adhésion de l'écrivain au communisme, et les procédés littéraires employés sont directement lié à ces positions idéologiques. Ce « sectarisme » se traduit fictionnellement par un excès de satire, et trahit une volonté réactive d'en finir avec l'idéalisme du groupe de *Seara Nova*. La cause profonde de

¹¹³² Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 77.

¹¹³³ Miguéis. "[Lettre à Jorge de Sena - 24/05/1971]".

¹¹³⁴ Miguéis. "Nota do Autor". p. 201-02.

cet « excès »¹¹³⁵ de satire est peut-être, finalement, à chercher du côté d'une nostalgie de cet idéalisme perdu. En effet, P. Schoentjes le rappelle :

(...) l'ironie semble procurer à celui qui s'en sert un certain plaisir, qui ne provient pas nécessairement d'un quelconque sentiment de supériorité comme on le prétend habituellement, mais qui découle de la satisfaction d'évoquer ce monde idéal malheureusement inexistant mais que les mots ont le pouvoir de faire surgir brièvement. Cette satisfaction a cependant un prix : celui de rappeler immédiatement que notre monde n'est pas le meilleur des mondes possibles ; de là découlent la déception et une certaine amertume qui accompagnent l'ironie.¹¹³⁶

Dans *Nikalai! Nikalai!*, le plaisir de la remémoration non pas d'un « monde idéal », mais de l'idéal qui portait alors Miguéis et ses compagnons *seareiros* est dépassé par l'amertume laissée par l'impasse politique auquel il a mené.

(2) Ironies sous tension

L'ironie apparaît alors comme un jeu de réflexion qui, en mettant les choses à distance, les met aussi en question ; fidèle à son étymologie, cette ironie-là interroge.
Pierre Schoentjes¹¹³⁷

Dans la « Nota do Autor » finale, Miguéis rappelle l'importance du temps de l'écriture de *Nikalai! Nikalai!* :

(...) os primeiros esboços do livro: dos anos de trinta, isso é positivo, que me foram fecundos de ideias. Alguns episódios datam da minha passagem pelo Reader's Digest, 1942-43, (...)

¹¹³⁵ Cf Georges Da Costa. "Excès et ironie dans *Nikalai! Nikalai!* de José Rodrigues Miguéis". *Cahiers du CREPAL*, n° 13

¹¹³⁶ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 145.

¹¹³⁷ Ibid. p. 320.

*Outro foi escrito no Rio de Janeiro, em 1949 ou 50. (...) A partir do Capítulo X tudo é obra de anos recentes, sobre notas antigas.*¹¹³⁸

Cette dispersion temporelle a comme conséquence, on l'a vu, la présence textuelle de deux modes d'écriture contradictoires, correspondant à des ironies elles-mêmes contradictoires. Le pastiche satirique de la *Pravda* évoqué dans notre deuxième partie¹¹³⁹, apparaît de fait comme une auto-critique ironique : alors que le roman était initialement dirigé contre les idéalismes réactionnaires russes et nationaux, mais aussi celui des *seareiros*, il attaque également l'un des symboles de cet autre idéal, le communisme, au nom duquel il fut conçu au départ. Rappelons que Miguéis s'est progressivement éloigné de nombre de ses ex-camarades communistes, en particulier ceux s'exprimant dans la presse portugaise : *a náusea que me provoca a verborreia de sub- ou des-informação numa imprensa que não é só « bloco de comunicados » mas uma muralha de sectarismos (e de lamentações)...*¹¹⁴⁰. Cette cohabitation entre l'expression satirique d'un idéal et son auto-critique également satirique est le signe d'une autre ironie à l'œuvre dans *Nikalai! Nikalai!*. Une ironie qui, selon V. Jankélévitch, « se refuse à l'enchantement »¹¹⁴¹ et « n'a pas envie de rire et qui exalte, au contraire, la solitude du moi »¹¹⁴². Dit autrement, une ironie qui rit pour évacuer les désillusions et le tragique de l'existence, celle qui, selon M. de Gandt, « révèle en chaque individu la présence de la contradiction »¹¹⁴³. Cette ironie, on la retrouve dans la vision du monde du narrateur (*Assim vai o nosso mundo: às apalpadelas, aos encontrões, às cegas, avançando racionalmente para o suicídio, o absurdo ou o caos. NN, 36*), un monde où les humains ne sont que des

¹¹³⁸ Miguéis. "Nota do Autor". p. 201-02.

¹¹³⁹ Cf *supra* p. 322.

¹¹⁴⁰ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista - 07/06/1975]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*. Voir également José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Rogério Fernandes]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*, 11/12/1973, reproduite à l'Annexe 9.

¹¹⁴¹ Jankélévitch. *L'ironie*. p. 32.

¹¹⁴² Ibid. p. 130.

¹¹⁴³ De Gandt. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*. p. 12.

pantins (*Somos fantoches racionais nas mãos de um deus desconhecido e cruel. NN, 37*), et où il est vain de vouloir imposer une unité : *Sim, somos fantoches manobrados por um destino da nossa própria criação inconsciente, em que a razão soberana pouco ou nada pode! (...) Para onde vou eu, para onde vamos todos nós, unidos ou desentendidos? Talvez para o caos! (NN, 186)* Mais on la retrouve surtout dans l'organisation du discours du récit : la rupture de l'illusion idéaliste visée par la satire dans *Nikalai! Nikalai!* se double en effet d'une rupture de l'illusion référentielle dans la narration. La mise à distance propre à l'ironie, comme dans d'autres romans migueisiens (*A Escola do Paraíso, Uma Aventura Inquietante* et *O Milagre Segundo Salomé*), prend ici la forme d'intrusions métaleptiques et de la problématique personnage/narrateur/auteur. Le lecteur commence par lire une histoire racontée au passé par un narrateur omniscient à la 3^{ème} personne ; puis, dans le chapitre III, sans prévenir, c'est une sorte de journal ou de carnet de notes qu'il découvre, au présent et à la 1^{ère} personne. Très rapidement, ce narrateur qui dit « je » se présente :

Complicadas divagações, que nada têm que ver com o meu romance! Era talvez agora a altura de explicar.. Não, porque nada se explica, sobretudo num romance. De falar de mim próprio, embora com todas as reservas que o caso impõe. Não direi onde nasci, onde brinquei-ó-bela, nem quem sou. Quem sou eu? Chamo-me Fred, só para efeitos da narrativa. (NN, 37)

Et cet auto-portrait continue sur la page suivante, laissant ainsi totalement de côté l'intrigue :

Não tenho sinais particulares visíveis, a olho nu ou desarmado, nem sequer estando eu nu; nem opiniões políticas definidas – ou indefinidas -, graças a uma formação céptica, empirista e crítica, britânica para tudo dizer. Sentimental, também, um pouco. As minhas simpatias humanas são porém as mais diversas, contraditórias e humorais: não me julgo obrigado a descrevê-las, e em geral procuro guardá-las só para mim, para meu uso pessoal. Deduzam-nas, se são capazes. Julguem-me pelo meu comportamento, como aos símios de Koehler. Nem quero converter ninguém ao meu vácuo. (...) nem os meus colegas do Magdalen College puderam jamais palpitar a minha origem. Saberei eu qual é? Passo por ser um deles. Fellow, em suma. Sonho como toda a gente – é o meu hobby – escrever um romance. Um grande

número dos génios que passam por « ingleses » aos olhos do mundo de fora têm sido de facto irlandeses – Swift, Joyce, Synge, Yeats – estrangeiros! O meu modelo preferido, no entanto, seria o polaco Joseph Conrad, aliás Konrad Korzeniévski, marinheiro e inglês de adopção. Terei de me resignar ao paradigma menos glamoroso do meu ex-colega Somerset Maugham (leia-se Mô'm), que esse era inglês. (...) Penso em escrever uma história a respeito destes russos da Pensão. Como ela acabará não sei: apenas começou, como o futuro. (NN, 38)

On comprend alors que ce Fred semble être le narrateur des chapitres précédents, mais aussi qu'il était l'un des personnages secondaires évoqués dans le récit jusque là. Pourtant, comme le souligne D. Mourão-Ferreira, à partir de ce chapitre III, placé sous sa responsabilité, ce narrateur à la 1^{ère} personne « va peu à peu s'évaporer, comme s'il avait de nouveau disparu dans l'anonymat d'un récit omniscient, ressurgissant ponctuellement, jusqu'à ce que, au chapitre IX, il apparaîsse de nouveau comme simple personnage »¹¹⁴⁴ : *O hóspede estrangeiro comeu pouco e não tomou a lição de russo (NN, 138)*. Tout au long de ce chapitre, l'ironie narrative migueisienne va alors jouer pleinement avec le lecteur : alternance de récit à la 1^{ère} et à la 3^{ème} personne, où Fred apparaît soit comme personnage soit comme narrateur, et ce, parfois, dans un même paragraphe, ce que M. L. Lepecki traduit par : « Fred est une 1^{ère} personne anonyme, qui s'auto-fictionne sous l'identité choisie, ou une 3^{ème} personne qui s'est fictionnée comme 1^{ère} »¹¹⁴⁵.

David Mourão-Ferreira voit en ce procédé narratif de l'« audace » et de la « nouveauté » : un procédé qui s'effectue « sans la moindre indication graphique de changement de registre ou de substitution d'une voix par une autre », et qui, lorsque le récit passe à la 3^{ème} personne, est caractérisé par « une omniscience absolue », constitue « un défi absolu aux conventions traditionnelles de toutes les modalités du discours narratif »¹¹⁴⁶. M. L.

¹¹⁴⁴ Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 77.

¹¹⁴⁵ Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 90.

¹¹⁴⁶ Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 77.

Lepecki s'est longuement penchée sur ce roman : sans se référer à la notion d'ironie romantique, elle relie la « diversité dans l'unité » qu'elle y voit mise en scène à Fernando Pessoa, à « une attitude mentale et à une formulation du problème de la création artistique » qui « conteste l'unité narrative », qui dénonce le « processus de l'énonciation », ce qui « équivaut à dénoncer le texte comme fiction » et « l'acte physique même d'écrire »¹¹⁴⁷. Cette dénonciation de l'énonciation, qu'elle voit entre autres dans la (con)fusion générique, c'est-à-dire dans le fait que le narrateur affirme être en train d'écrire un roman mais suggère que le texte tient plutôt du journal intime ou du carnet de bord, place ainsi le lecteur « devant un objet unique »¹¹⁴⁸ qui oscille entre la poursuite du « vrai » et la « réélaboration » fictionnelle de la réalité. Pour M. L. Lepecki, *Nikalai! Nikalai!* est un texte « mixte », à la fois mémorialiste et fictionnel¹¹⁴⁹ qui pose des questions quant à la nature même du texte et à sa spécificité littéraire, et qui trouve sa place dans cet espace dont parle Sá Carneiro : un « quelque chose d'intermédiaire »¹¹⁵⁰, ce qui n'est pas sans rappeler le statut intermédiaire des chroniques migueisiennes, entre mémoires et fiction, déjà évoqué. De plus, comme dans *O Milagre segundo Salomé*, on a affaire à un roman circulaire. Nous avons déjà évoqué le suicide de Tatarátsin, qui clôt le roman : *Farto da vida, do exílio, das privações e da filosofia, o infeliz tinha-se enforcado de verdade: com o cinturão de couro*. (NN, 193) Ce suicide réel contraste avec l'incipit, où le lecteur croit déjà à un suicide de ce même personnage alors qu'il n'en est rien. Mais Tatarátsin est-il vraiment mort maintenant ?

Avec *Nikalai! Nikalai!*, M. L. Lepecki considère Miguéis comme un « écrivain pour élites » qui a conçu un « roman à déchiffrer »¹¹⁵¹ : la confusion des instances narratives,

¹¹⁴⁷ Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 79.

¹¹⁴⁸ Ibid. p. 80.

¹¹⁴⁹ Ibid. p. 87.

¹¹⁵⁰ Ibid. p. 80.

¹¹⁵¹ Ibid. p. 84.

l'organisation circulaire du récit, composent un ensemble textuel mystérieux qui maintient « un fond d'obscurité où l'on ne pénètre pas » et qui exige du lecteur une « lecture intelligente » provoquée elle-même par une « écriture intelligente »¹¹⁵². Miguéis prend en effet le risque de ne pas être compris par le lecteur, qui peut ne voir en *Nikalai! Nikalai!* qu'un simple divertissement, un jeu cruel et gratuit, la forte présence de la voix du narrateur apparaissant ainsi paradoxalement comme le signe d'une distance et d'un détachement excessifs :

Não sei se me entendem. É melhor que não. (NN, 39)

Sou forçado a retirar-me por motivos de ordem estratégica. Ou outros. Mas basta por hoje. Escrevo estas notas à mesa do Café des Beaux Arts. Perco nisto um tempo precioso, enquanto o romance espera! (NN, 44)

Kátia Petróv..., mas que birra: Ivânovna! (NN, 62)

Oh senhores, afinal estão todos de acordo. Não há como os mortos para nos unir!... Até eu, palavra d'honra, um estranho aqui, mas emotivo, me deixo arrebatado: então não tenho eu a lagrimazinha ao canto do olho?... Não sei o que pensar desta gente. O diabo são-n'os russos. Enfim, as coisas não vão nada mal encaminhadas. Para onde é que eu não sei. (NN, 63)

E eu? Eu escrevo as minhas notas, esboço episódios do romance. Por vezes já nem sei distinguir a realidade da fantasia. (NN, 83)

(Diacho, não vá o trocadilho de mau gosto descobrir-me a careca ou comprometer-me o jogo antes de tempo!) (NN, 91)

Ou quand il joue sur les mots, comme lorsqu'il entre dans une boutique qui se révèle être une maison de passes :

- Charuto forte, de picar – disse a patroa (...).

¹¹⁵² Ibid. p. 85.

- *Não uso, obrigado.*

- *Tabaco loiro para o cachimbo – tornou a patroa, mecanicamente.*

- *O meu cachimbo está bem servido. Lamento. Boa tarde. (NN, 143)*

Il n'est donc pas étonnant que Miguéis ait eu besoin, là encore, d'ajouter un paratexte pour éclairer le lecteur, comme il l'écrit à José Saramago : *É possível, mas não é certo, que ainda escreva uma nota para o fim, a « explicar » a génese da obra. Como verás, esta é cíclica, isto é, acaba num retorno ao começo. Uma espécie (modesta) de romance de romance.*¹¹⁵³ Mais cette « Nota do Autor » ne fait finalement qu'entériner les ambiguïtés : *Nikalai! Nikalai! é, no entanto, (...) uma história « exterior », de imaginação, não confessional, uma fantasia ou divertimento. Mas é também testemunho: tem muito da minha experiência (...).*¹¹⁵⁴

Fred apparaît ainsi à la fois comme personnage, narrateur et auteur du même roman : *Sentado à mesa, acabava de dar os últimos retoques na minha história (NN, 189).* Mise en abyme de l'objet-livre, mélange de genres (roman, journal, mémoires), mélange de voix... Comme l'écrit T. Martins Marques, *Nikalai! Nikalai!* est un « jeu de vérité et simulacre »¹¹⁵⁵. C'est une histoire de sosies, de personnages qui ne sont pas ce qu'ils paraissent et ne paraissent pas ce qu'ils sont, à commencer par le narrateur principal qui, de linguiste deviendra espion, et, au bout du compte, ne serait ni l'un ni l'autre : - *Mas tu és completamente louco! E tens impulsos, fantasias de sadismo! Que coisas tu inventas... Depois então tens remorsos! Agente do Intelligence Service, tu, meu pobre Fred, que nem sequer és inglês!* (NN, 190) C'est histoire, finalement, d'un jeu de masques narratifs propre à l'ambiguïté de l'ironie moderne où, comme le souligne très justement David Mourão-

¹¹⁵³ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à José Saramago - 23/07/70]". *Espólio de José Saramago [Biblioteca Nacional de Portugal]*

¹¹⁵⁴ Miguéis. "Nota do Autor". p. 201.

¹¹⁵⁵ Teresa Martins Marques. "Retorno, Mito e Simulacro em *Nikalai! Nikalai!* e *A Múmia*, de José Rodrigues Miguéis". Idem. Lisboa: Círculo de leitores. 1995. p. VI.

Ferreira, « l'on ne peut pas conclure s'il s'agit au final d'un récit à la 3^{ème} ou à la 1^{ère} personne » et où le jeu consiste à « démystifier le narrateur comme simple sosie de l'auteur réel »¹¹⁵⁶. Pour José Rodrigues Miguéis, réaliste « sans rivages »¹¹⁵⁷, l'ironie est une arme : elle induit le soupçon, fait vaciller les valeurs, demande des comptes aux mots et au langage¹¹⁵⁸ et remet en cause les représentations de la réalité. Satire et ironie romantique sont donc indissociables dans *Nikalai! Nikalai!*, et participent toutes deux de la même entreprise de vigilance et de démystification du réel et des normes qui prétendent le régenter. En racontant cette histoire, Fred/Miguéis, ironistes exilés, interrogent sans cesse la vérité des êtres et des choses : - *O senhor tem qualquer coisa de russo, procura, procura sempre, e nunca encontra, nunca está contente...* (NN, 40) Ceci est très risqué car le lecteur, tout comme Fred, pourrait ne pas comprendre et avouer son impuissance devant tant d'ironie (- *Mais uma! Agora percebo tudo. Ou antes, começo a perceber que não percebo nada.* (NN, 164).

Jorge de Sena pensait que le roman pourrait être mal reçu par le Portugal de l'époque. Après l'avoir lu, il écrit ainsi à Miguéis :

*Aonde me parece que V. levou demasiado longe o humor é precisamente no tratamento do narrador-não-narrador-será-ou-não, o inglês que talvez não seja inglês. (...) Será que aquela gente em Portugal é capaz de entender essas coisas, de divertir-se a sério com um romance que, sob a capa de « entertainment », é realmente um panfleto político?*¹¹⁵⁹

Dans sa réponse, Miguéis, toujours très critique envers lui-même, prévoit également la non-adhésion au jeu, le manque de compréhension du lecteur : *Queria (e não consegui) tornar claro ao leitor que o Fred, apesar de se dizer inglês, SIS, etc., era português, era eu (...).*

¹¹⁵⁶ Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 78.

¹¹⁵⁷ "E por que não de um realismo *sans rivages*? Ou, melhor ainda, sem colete-de-forças?" (ADDA, p. 22).

¹¹⁵⁸ « L'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage. » (Barthes. *Critique et vérité*. p. 80).

¹¹⁵⁹ Jorge de Sena. "[Lettre à José Rodrigues Miguéis - 08/05/1971]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

*Tudo o que consegui (mal) foi realizar esse « parênteses », ou ciclo de que o leitor deduz que nada se passou (...).*¹¹⁶⁰ *Nikalai! Nikalai!* concilie donc la présence de deux ironies contradictoires : une première, satirique, signe, selon L. Hutcheon, « d'un engagement serré sur le plan des émotions »¹¹⁶¹, qui, tout en attaquant l'Autre, est le signe d'une volonté de (ré)intégration sociale ; et une deuxième, romantique et/ou moderne, plus « nomade », comme dirait Jankélévitch¹¹⁶², signe d'une irréductible distance au monde et à soi. Cette dernière, selon les termes de Pierre Schoentjes, apparaît parfois comme « trop peu sincère pour qu'on la prenne au sérieux »¹¹⁶³, comme un divertissement gratuit¹¹⁶⁴, une « esthétique du relatif »¹¹⁶⁵ qui brouille l'image et les intentions de l'auteur et peut ainsi entraîner l'incompréhension du lecteur et le rejet ou la dévalorisation de l'œuvre.

M. de Gandt nous offre une ultime possibilité de lecture de la présence de ces deux ironies contradictoires avec la notion de « double ironie », celle qui, paradoxalement, met en valeur sa cible et qui, en faisant de l'ironie sur l'ironie, « produit une revalorisation de la cible première et une dévalorisation des normes qui la ridiculisaient »¹¹⁶⁶. Nous avons évoqué la possibilité d'expliquer l'excès de satire de *Nikalai! Nikalai!* par une certaine nostalgie non pas d'un monde idéal, mais de l'idéalisme passé du jeune Miguéis qui, nous l'avons l'a vu dans notre première partie, a perdu beaucoup de ses illusions réformatrices au fil du temps. Il n'est donc pas incongru de penser que les attaques portées dans ce roman contre les idéalismes de

¹¹⁶⁰ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jorge de Sena - 24/05/1971]". Idem.

¹¹⁶¹ Hutcheon. "Politique de l'ironie". p. 294.

¹¹⁶² « Partout exilé, toujours transhumant, éternellement nomade, l'ironiste ne trouve jamais où se fixer, où planter sa tente : c'est un apatride ou, comme disait Novalis, un citoyen du monde. » (Jankélévitch. *L'ironie*. p. 152).

¹¹⁶³ Schoentjes. "De l'ironie romantique à l'ironie moderne : un "sanguinaire plaidoyer en faveur de la peine de mort" (Jules Janin)". p. 97.

¹¹⁶⁴ On retrouve cette problématique sérieux/divertissement associée au binôme ironie classique/ironie romantique dans *Uma Aventura Inquietante*, où l'aspect divertissant provient entre autres du pastiche qu'y fait Miguéis du roman policier.

¹¹⁶⁵ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 279.

¹¹⁶⁶ De Gandt. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*. p. 612.

tous bords, associées aux jeux narratifs et verbaux qui semblent les porter en dérision, cachent également une valorisation de l'idéal politique en tant que tel. Cette « double ironie » qui, selon M. de Gandt, « permet de se libérer des implications de ce qu'on dit pour pouvoir le dire librement »¹¹⁶⁷, donne ainsi la possibilité à Miguéis de concilier valorisation et critique du militant idéaliste qu'il a été. Il s'agit d'une double ironie contradictoire qui ne fait finalement que reproduire au niveau de l'œuvre le paradoxe existant au cœur du processus ironique : celui de permettre l'affirmation simultanée de son adhésion et de son rejet.

Nikalai! Nikalai! est l'histoire d'un personnage/narrateur qui tend à se confondre avec l'auteur. Il reproduit ainsi une technique narrative déjà présente, nous l'avons vu, dans *Uma Aventura Inquietante*, *A Escola do Paraíso*, et *O Milagre segundo Salomé*. Comme le rappelle Paul Ricoeur, « le recours à la notion de voix narrative permet à la narratologie de faire une place à la subjectivité, sans que celle-ci soit confondue avec celle de l'auteur réel »¹¹⁶⁸. Cependant, chez José Rodrigues Miguéis, on l'a déjà évoqué pour ses récits brefs¹¹⁶⁹, les frontières entre narrateur, auteur fictif et « auteur réel » sont soumises à des transgressions incessantes. David Mourão-Ferreira, dans son article déjà souvent cité, se demande ainsi en conclusion à propos de Miguéis :

Ne lui était-il pas indispensable, au fur et à mesure que le futur se congelait en passé, de donner plus de liberté d'expression à ses penchants mémorialistiques et, même dans le domaine de la fiction, d'ainsi valoriser l'« auteur » au détriment de cette suprême fiction que constitue le « narrateur », finissant même par pratiquement le détruire ou le faire revenir à une fusion originelle et extrêmement moderne avec l'auteur et le personnage, dans une expérience qui n'a pas d'équivalent dans la littérature portugaise et dont la nouveauté nous échapperait encore ?¹¹⁷⁰

¹¹⁶⁷ Ibid.

¹¹⁶⁸ Ricoeur. *Temps et récit*, 2. p. 162.

¹¹⁶⁹ Cf *supra* III.A.1.c) p. 352.

¹¹⁷⁰ Mourão-Ferreira. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". p. 80.

Nous pensons que les réponses à cette question sont positives : oui, l'œuvre fictionnelle migueisienne est profondément autobiographique ; oui, cette tendance mémorialistique est intimement liée à cette ironie migueisienne qui joue avec les règles génériques et les instances conventionnelles que sont le personnage, le narrateur et l'auteur ; et, enfin, oui, cette ironie et cette liberté sont la conséquence d'une nécessité : une nécessité imposée par la biographie de l'écrivain, doublement exilé, loin de son pays natal et de la concrétisation de ses idéaux politiques, qui rend la problématique personnage/narrateur/auteur indissociable de celle de l'identité. Dans la partie suivante, nous nous pencherons donc plus en détail sur les dimensions autobiographiques et identitaires de la fiction migueisienne car c'est là que se situe selon nous la principale originalité de l'ironie migueisienne : dans la relation entre autobiographie, fiction et identité.

B. « JE » : 1^{ERE} PERSONNE DU PLURIEL

Escrevo à procura de mim...
José Rodrigues Miguéis¹¹⁷¹

Tudo o que invento ou crio sou eu.
José Rodrigues Miguéis¹¹⁷²

Quando o escritor se sente deslizar para certos domínios da experiência pessoal ou da subjectividade, é preferível que ele se refugie na sagrada ficção.
José Rodrigues Miguéis¹¹⁷³

La dimension autobiographique peut jouer un rôle important dans l'efficacité de l'ironie classique : le lecteur-interprète, écrit P. Schoentjes, opte en effet pour une lecture ironique « à condition d'évaluer les connaissances de la personne qui parle et d'établir son système de référence, en premier lieu sa hiérarchie des valeurs. »¹¹⁷⁴ Mais, paradoxalement, les genres autobiographiques sont propices à l'existence d'une ironie plus moderne : comme le souligne Denis Labouret, si « l'écriture de soi est un domaine privilégié d'accomplissement de l'humour en littérature », le dédoublement énonciatif propre à ce genre littéraire offre en effet « des conditions particulièrement propices à la mise en œuvre de cette conscience

¹¹⁷¹ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Raul Ferreira]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 03/07/1968.

¹¹⁷² José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jorge de Sena - octobre 1961]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

¹¹⁷³ « Nota do Autor ». *O Espelho Polidrico*. p. 301.

¹¹⁷⁴ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 146.

‘distanciée’ de soi et du monde par laquelle peut se définir l’humour. »¹¹⁷⁵ Cette affirmation, que l’on peut aisément appliquer à l’ironie romantique en tant que mise en œuvre de cette conscience distanciée de soi et du monde, pose donc les genres autobiographiques comme des espaces particulièrement intéressants pour notre étude.

Or, nous l’avons déjà évoqué, les préoccupations éthiques des narrateurs migueisiens sont très proches de celles de l’écrivain, de même que celles des personnages valorisés par ces mêmes narrateurs¹¹⁷⁶. Cette proximité n’est pas fortuite. Comme pour Stendhal¹¹⁷⁷, on pourrait lire l’ensemble de l’œuvre fictionnelle migueisienne comme une autobiographie à peine transposée, tant la vie et les souvenirs de l’écrivain imprègnent ses fictions, tant l’auteur et le narrateur représentent souvent les deux faces d’une même pièce. C’est à cette dimension autobiographique de la fiction migueisienne que nous nous intéresserons dans un premier temps. Il n’est donc pas étonnant que le lecteur migueisien soit confronté à une ambiguïté récurrente sur ce qui relève de la fiction et ce qui relève du domaine autobiographique. Gabriel, le personnage/narrateur/auteur de *O Milagre segundo Salomé*, est peut-être le meilleur porte-parole de Miguéis à ce sujet lorsqu’il écrit : *Devia teimar na Objectividade (aparente) que começava a repugnar-lhe? ou entregar-se às confissões, que eram a verdade da verdade? Poderia combinar os dois planos, encontrar a convergência das paralelas?* (OMSS2, 298). Dans un deuxième temps, nous étudierons donc en détail cette relation, ambiguë, voire paradoxale, entre autobiographie et fiction à travers le seul récit ouvertement autobiographique de l’écrivain : *Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara*. C. Kerbrat-Orecchioni le rappelle : « l’étude de l’ironie littéraire est absolument indissociable d’une interrogation sur le sujet d’énonciation, cette instance qui, dissimulée derrière le texte, juge,

¹¹⁷⁵ Labouret. "Le double je de l’humour".

¹¹⁷⁶ Cf *supra* II.A.2 p. 176.

¹¹⁷⁷ « L’originalité de Stendhal consiste en ceci que l’autobiographie s’étend chez lui à l’œuvre tout entière. » (Anne Maurel. "Stendhal - de l’égotisme". *Magazine littéraire*, mai 2002, n° 409. p. 38)

évalue, ironise. »¹¹⁷⁸ Qui plus est, l'ironie romantique, comme le souligne P. Schoentjes, va de pair avec un « dédoublement de l'auteur en une instance objective qui contemple à distance le moi subjectif », et implique « une nouvelle conception du sujet : l'homme ne se perçoit plus comme une unité homogène mais comme un assemblage sous tension d'éléments contradictoires. »¹¹⁷⁹ C'est à ce jeu ironique sur les identités « qui est aussi une interrogation sur l'identité »¹¹⁸⁰ que nous nous intéresserons dans un troisième temps, avec l'étude la nouvelle *A Múmia*.

¹¹⁷⁸ Kerbrat-Orecchioni. "Problèmes de l'ironie". p. 41.

¹¹⁷⁹ Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. p. 111.

¹¹⁸⁰ Ibid. p. 114.

1. « UNE VIE EN PAPIERS REPARTIE »¹¹⁸¹

*Ora, não voltar ao passado, ou não o perpetuar
no presente, é perder o que somos-fomos, até
como memória, que é quanto dele nos resta.*
José Rodrigues Miguéis¹¹⁸²

*Talvez porque as coisas, como os mortos
queridos e as memórias, pouco ou nada se
alteram, e só as compreendemos bem na
perspectiva do tempo? Dão-nos a ilusão de que
algo permanece ou continua...*
(AM, 348)

La dimension autobiographique de la fiction migueisienne a été largement relevée par les critiques : Eduardo Lourenço affirme que « tout ce qui compte dans l'œuvre de Rodrigues Miguéis est intensément et obsessivement autobiographique »¹¹⁸³ ; John Kerr, que « la vie de Miguéis va et vient au sein même de sa production littéraire, habituellement masquée mais parfois ouvertement mentionnée »¹¹⁸⁴ ; José Albino Pereira, que « l'on peut presque toujours trouver cette (méga)symbiose vie-écrivain-œuvre-écrivain »¹¹⁸⁵ ; Ronald W. Sousa, que « quand on compare les identités du narrateur avec la biographie de Miguéis, on vérifie

¹¹⁸¹ Cf Onésimo Teotónio Almeida. "Uma vida em papéis repartida". *Jornal de Letras*, 26/12/2001, dont le titre sera repris pour le volume regroupant les actes du colloque sur José Rodrigues Miguéis en 2001 (Onésimo Teotónio Almeida. *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001).

¹¹⁸² « Nota do Autor ». *Nikalai! Nikalai!* p. 198.

¹¹⁸³ Eduardo Lourenço. "As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Estampa. 2001. p. 47.

¹¹⁸⁴ John Austin Kerr Jr. "An Overview of Miguéis' Prose Fiction, 1923-1968: Questions of Time, Place, Selected Thematic Contents and the Author's View of the World". *Estudos Ibero-Americanos*, juillet 1976, Vol. II, n° 1. p. 62.

¹¹⁸⁵ José Albino Rodrigues Pereira. "José Rodrigues Miguéis e José Saramago: o mesmo empenho na dignificação dos humildes deste mundo", *Ciberkiosk*, <http://www.uc.pt/ciberkiosk/arquivo/ciberkiosk6/ensaios/migueis.htm>, consulté le 20/01/2004.

qu'elles constituent un tout »¹¹⁸⁶ ; A. J. Saraiva et Ó. Lopes, à propos de *A Escola do Paraíso*, que c'est l'un des livres de Miguéis « qui se basent directement, de manière presque testimoniale, sur une expérience vécue »¹¹⁸⁷ ; David Brookshaw, à propos de « A Chegada », que « cette nouvelle est bien représentative de l'œuvre de Miguéis, tant dans les aspects de technique narrative (...) que dans la forte influence autobiographique »¹¹⁸⁸ ; Massaud Moisés, à propos de *A Escola do Paraíso*, parle d'« autobiographie morale de l'écrivain », où « Gabriel est son alter-ego (...). Plus que ça, il est le propre romancier (...) »¹¹⁸⁹ ; Manuel G. Simões, quant à lui, parle de « la tentation de lire toutes les actions qu'un 'je' affronte comme une pure autobiographie »¹¹⁹⁰.

Cette unanimité critique entérine l'importance accordée par Miguéis à sa vie passée, mais surtout sa volonté de ne pas oublier. Une lettre envoyée à Manuel Mendes en 1957 nous donne quelques éléments pour comprendre ce besoin autobiographique :

Desde 1946 que, de regresso a Portugal, eu senti a estranheza de mim mesmo: a sensação de ter perdido a coincidência entre quem eu era antes e o que era agora, entre as coisas que eram minhas e as que fui encontrar. Eu estava doente, e a doença agravou o meu mal-entendido comigo mesmo e com um ambiente a que eu parecia não perdoar ter-se transformado - como se eu tivesse perdido a capacidade de aceitar a transformação das coisas, mesmo que para pior! Desde então, não é lá, é aqui, neste inferno, que eu tenho conseguido reatar, pela imaginação e a memória, o que eu era, o que éramos todos, o que era o nosso ambiente. (...) Sim, isto é medo e mais nada: medo de não voltar a ser quem era, de não poder aguentar-me no balanço. (...) a fazer esforços para manter-me ágil, e em condições de retomar o fio perdido da minha vida, interrompido em 1935. Este absurdo só pode dissipar-se lá, esmurrando o nariz na realidade, dando-me conta de que é preciso retomar o comboio

¹¹⁸⁶ Sousa. "Nas asas de um Arcanjo: Implicações ideológicas da atitude narrativa de Miguéis". p. 82.

¹¹⁸⁷ Saraiva et Lopes. "José Rodrigues Miguéis". p. 1027.

¹¹⁸⁸ Brookshaw. "Nota sobre "A Chegada" de José Rodrigues Miguéis".

¹¹⁸⁹ Massaud Moisés. "Romance e Memória (II)". *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 26/09/1964.

¹¹⁹⁰ Manuel G. Simões. "Memória duma errância na ficção de José Rodrigues Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida and Manuela Rego. Lisboa: Ed. Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Cultura. 2001. p. 185.

*onde ele está e não onde, teimosamente, eu quero que ele esteja. (...) este mal de Ser Português Cá-Fora. (...) Mas você sabe que é lá que eu pertença, e só lá poderei ser quem sou. (...) encontrar um buraco onde eu me acoite e pouco a pouco regresso a mim mesmo.*¹¹⁹¹

Il s'agit bien d'une question identitaire : après sa longue maladie et un retour pour une convalescence au Portugal en 1946, Miguéis se sent comme un étranger, étranger envers les personnes et le pays qu'il a quittés en 1935, et étranger envers l'homme qu'il était à ce moment-là. Cette étrangeté le fera revenir aux Etats-Unis où, malgré plusieurs tentatives de retour à la mère-patrie, il tentera jusqu'à sa mort de réconcilier son passé et son présent « par l'imagination et la mémoire ». Cette nécessité de (ré)intégration à un espace-temps qui n'est plus, associée à la souffrance et à l'amertume dus à l'exil, est à la base de ses besoins autobiographiques.

Etudier toutes les corrélations, allusions, ou autres références directes à la biographie de Miguéis existant dans son œuvre fictionnelle ne rentre pas dans le cadre de notre étude. Elles ont d'ailleurs été, de manière dispersée et parfois très rapidement, certes, relevées par les exégètes migueisiens, notamment T. Martins Marques dans ses différentes introductions critiques aux œuvres complètes de l'écrivain¹¹⁹², ainsi que par Miguéis lui-même, souvent, dans ses nombreux paratextes (où il fait régulièrement le lien entre ses récits et des histoires vécues personnellement, obligeant ainsi le lecteur, de fait, à confondre narrateur, auteur fictif et auteur empirique, et à se demander jusqu'à quel point la composante autobiographique est importante), ainsi que dans sa correspondance : dans une lettre à Jacinto Baptista, par exemple, à propos de *Comércio com o Inimigo*, il écrit : *É mais um livro sem pretensões de inovação – quase tudo histórias (como o Galbo) de experiências pessoais.*¹¹⁹³ ; ou encore

¹¹⁹¹ Miguéis. "[Lettre à Manuel Mendes - 13/06/1957]".

¹¹⁹² Aux éditions Círculo de leitores.

¹¹⁹³ Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista - 08/08/1973]".

dans cette autre lettre, adressée à John Kerr, où en plus de confirmer que les préoccupations éthiques de ses narrateurs sont les siennes, il avoue son besoin profond de (re)créer son passé :

*Gente da Terceira Classe deals with an episode of my first trip to the United States. In it I tried to express my systematic adhesion, ethical and temperamental, to the poor and the humble people from which I originated, although without any deliberate political and apologetic intent. (...) What moves me is the compulsive need to evoke or reconstruct an ambience, mood or climate – a cultural character be it individual or collective.*¹¹⁹⁴

Nous allons donc simplement souligner quelques uns de ces points de rencontre entre fiction et autobiographie, en particulier quelques passages fictionnels révélateurs de la vision du monde de l'écrivain, de son époque et de son environnement, et en particulier de son engagement social et politique évoqué dans notre première partie¹¹⁹⁵. Ainsi, par exemple, l'interrogation quant à l'implication de Miguéis au sein du parti communiste trouve un élément de réponse qui concorde avec ce que l'on connaît encore peu, dans la nouvelle inédite « A Chegada » publiée en 2003 grâce à David Brookshaw. Le narrateur y décrit, au passé, l'arrivée du personnage principal aux Etats-Unis et ses retrouvailles avec sa future femme. Nous en reproduisons ici un passage qui laisse penser que le personnage/narrateur/auteur (on retrouve cette fusion caractéristique de l'ironie narrative migueisienne) avait non seulement des sympathies communistes à cette époque, mais qu'il côtoyait et avait côtoyé quelques uns des principaux dirigeants du Parti :

Com frequência aparecia o amigo e vizinho chileno, o B., ajudante de arquitecto, que uma tarde lhe trouxe de surpresa, imagine-se!: o secretário-geral do Partido Comunista! Um tal Hathaway, irlandês arruivado, tipo familiar de operário ou marujo, um « obreirista », falando com volubilidade como um ex-anarquista convertido ao novo ideário. Até o fez pensar no

¹¹⁹⁴ Miguéis. "[Lettre à John Austin Kerr Jr. - 26/09/1977]".

¹¹⁹⁵ Cf *supra* I.C.2 p. 92.

*Bento Gonçalves! (Não tardou em ser substituído por um sujeito de superior envergadura mental, e nunca mais se ouviu falar do proletariano Hathaway, simpático tagarela que tivera ao menos a curiosidade de conhecer um « camarada » português exilado!)*¹¹⁹⁶

Quelques lignes plus loin, le narrateur décrit de manière quelque peu sarcastique une discussion également très explicite quant à l'idéologie de son personnage :

*O marido era trozkista. Travaram uma discussão vivíssima, ele (feito estalinista!), com o seu inglês ainda cru, levou a melhor, a mulher pugnou por ele, e parecia que o comia com aqueles olhos inesquecíveis, quase que se apaixonou por ela. O professor encabulado, cheio de ciúmes! Nunca mais se viram. Coisa frequente no país! Nesse tempo, graças às leituras marxistas, tudo lhe parecia claro e simples. Até agradar ao belo sexo!*¹¹⁹⁷

Cette nouvelle fait partie d'un ensemble inédit et inachevé plus important (recueil, roman ?), ensemble que nous avons commencé à parcourir dans les archives de Miguéis déposées à la Brown University, et qui semble être composé de récits à très forte influence autobiographique portant sur une période de la vie de l'écrivain encore méconnue. Une étude de ces inédits permettra sans doute d'éclaircir quelques ombres de la biographie migueisienne des années 30 et 40. En effet, si l'on examine la fiction publiée par l'écrivain de son vivant avec un regard autobiographique, on finit par avoir l'impression de bien connaître sa famille, sa deuxième femme, les immigrés portugais aux Etats-Unis et en particulier les membres du Clube Operário qu'il a animé, etc. Mais c'est surtout le Portugal des deux premières décennies du XXème siècle Miguéis voulait faire (re)vivre dans sa trilogie inachevée : son enfance et la chute de la Monarchie (in *A Escola do Paraíso*), la fin de son adolescence et les débuts de la 1^{ère} République (in *Filhos de Lisboa*, roman inachevé¹¹⁹⁸) et les dernières années

¹¹⁹⁶ José Rodrigues Miguéis. "A Chegada". *Ficções*, septembre 2003, n° 8p. 143-44.

¹¹⁹⁷ Ibid.p. 144.

¹¹⁹⁸ Deuxième dans l'ordre de la trilogie, ce roman n'a pu être complété par Miguéis. Comme l'atteste sa correspondance, cela est dû à la matière autobiographique qu'il devait y traiter : la mort de son père en 1926, et surtout celle de son frère en 1918.

de cette République si agitée jusqu'au coup d'état du 28 mai 19026 (*O Milagre Segundo Salomé*), en particulier son activité de journaliste et son engagement politique. Le roman *Idealista no Mundo Real*, non publié en volume de son vivant¹¹⁹⁹, recoupe en partie l'espace-temps décrit dans *O Milagre segundo Salomé*. On retrouve dans les deux récits l'implication décisive de l'écrivain dans le groupe et la revue *Seara Nova*, nommée de manière presque transparente *A Sementeira*, ce qui se traduit par une présence textuelle explicite des idées *seareiras*. Dans *Idealista no Mundo Real*, c'est une véritable profession de foi du groupe qui est transcrite sur trois pages (p. 67-69) et valorisée par le narrateur :

Gravitando insensivelmente para todos os protestos e reformismos, aproximou-se d'A Sementeira, revista da oposição que então agitava os arraiais da inteligência e da política. Os homens d'A Sementeira não eram um partido nem queriam governar: mas esclarecer, inspirar, agitar problemas e indicar soluções. Embebidos de crítica histórica, e com tendências socializantes, preconizavam a reforma da educação e da mentalidade, acreditavam no advento da Razão, na eficácia das ideias puras, na transformação das coisas pelo espírito, no mérito pedagógico da pregação e da polémica, e tinham vocação da renúncia, o desprezo da hipocrisia, do empirismo e videirismo da existência nacional. Entre o « marasmo parlamentar » e a « agitação endémica das ruas », procuravam o meio-termo, a estrada lisa da persuasão, que levaria a uma política técnica e racional; em que os interesses privados, os caprichos e flutuações humorais dos homens não influíssem perniciosamente. Fiéis às liberdades cívicas, tinham da politicagem o mesmo horror que os seus maiores da Grande Geração nutriam pelo Constitucionalismo decadente: mas, se aqueles haviam feito sobretudo literatura, sátira e especulação, e derivado mesmo para a Autoridade, os iluminados d'A Sementeira intentavam refazer o regime, dentro do quadro nacional e actual, a golpes de doutrinação, sugerindo reformas concretas na educação, na economia, nos costumes e nas instituições democráticas. (...) Tudo assim neles o fascinava: desejou actuar, como eles, ao sopro casto das intenções impessoais, desinteressadas. Combater no terreno das ideias era

¹¹⁹⁹ Il a été édité en 1986 par Maria Angelina Duarte, qui a tenu compte des notes existantes de Miguéis trouvées dans ses archives. Il apparaît d'ailleurs, selon l'éditrice, que l'écrivain voulait introduire un « je » narratif dans le roman. Ce n'est pas pour nous surprendre : nous faisons d'ailleurs l'hypothèse que Miguéis voulait mettre en place le processus de (con)fusion personnage/narrateur/auteur déjà évoqué pour ses autres romans, c'est-à-dire le revoir en mode écrivain et ainsi nuancer et enrichir le mode militant d'écriture qui le caractérise.

também, afinal, a maneira de evadir com elegância os seus próprios problemas. (INMR, 67-68)

On retrouve les principes et les idées *seareiras* de transformation de la société portugaise à travers la réforme des mentalités dans *O Milagre segundo Salomé* (cf *OMSS2*, 103-105), comme le confirme Miguéis dans une lettre à David Ferreira, également ancien *seareiro* : *Outra coisa ainda: é possível que certas passagens do Milagre te pareçam demasiado críticas (severas!) do e para o regime republicano: são fruto de um pensamento seareiro da esquerda!*¹²⁰⁰.

O Milagre segundo Salomé est la transcription littéraire la plus authentique de ce que l'on pourrait nommer l'« esprit *seareiro* ». Miguéis l'affirme : *é o romance de um seareiro da escola original!*¹²⁰¹. Ce roman, le troisième volet de la trilogie, que l'écrivain et son épouse qualifiaient de « livre-fantôme »¹²⁰², tant les critiques littéraires ne se sont pas manifestés lors de sa parution en 1975¹²⁰³, revêt une importance particulière pour l'écrivain (*O meu romance O Milagre (impublicável) é a minha obra principal, a única que significa algo para mim.* »¹²⁰⁴; *Se leres o Milagre verás qual é o escopo desse livro; e o que ele encerra de diferente e até de novo, no seu realismo (poético, ético, satírico, reformista)*¹²⁰⁵), ainsi que

¹²⁰⁰ Lettre de Miguéis à David Ferreira, 10/12/1975, citée in Marques. "José Rodrigues Miguéis: Da Reconstituição de um Mundo". p. 146.

¹²⁰¹ Lettre à David Ferreira du 2 et 7 novembre 1975. Citée in Marques. "Cronologia". p. 200.

¹²⁰² Maria de Sousa. "Conversa com Camila Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Lisboa: Ed. Estampa. 2001. p. 234. Miguéis utilise les mêmes termes pour *Nikalai! Nikalai! : Respiro! Vou ter um pouco de paz de espírito, livro deste fantasma que me perseguiu trinta anos: para me atirar aos outros.* (Miguéis. "[Lettre à José Saramago - 23/07/70]".)

¹²⁰³ Encore en 1996, par exemple, dans le *Dicionário de literatura portuguesa, O Milagre Segundo Salomé* n'est cité que dans la bibliographie de l'entrée « José Rodrigues Miguéis ». Aucun commentaire n'est fait dans le corps du texte sur ce livre majeur du corpus migueisien (cf Álvaro Manuel Machado. "Dicionário de literatura portuguesa". Ed. par Álvaro Manuel Machado. Lisboa: Editorial Presença. 1996. p. 316-17).

¹²⁰⁴ Cité par Moser. "Miguéis - Testemunha e viajante".

¹²⁰⁵ Lettre à David Ferreira de novembre 1975, citée par Marques. "Saudades para José Rodrigues Miguéis". p. XVI.

pour de nombreux commentateurs de l'œuvre migueisienne plus proches de nous, tel Nuno Júdice :

Un des lieux communs les plus répandus après le 25 avril 1974 au sujet de la création littéraire concerne les chefs-d'œuvre que les écrivains auraient conservés dans leurs tiroirs, et qui n'auraient jamais pu voir le jour à cause de la Censure. En fait, on a vu que les tiroirs étaient vides, et que très peu de chefs-d'œuvre existaient – si l'on excepte *O Milagre Segundo Salomé* (1975) de José Rodrigues Miguéis, et *Sinais de Fogo* (1979) de Jorge de Sena.¹²⁰⁶

Nous avons déjà évoqué l'ironie narrative dont fait preuve le roman¹²⁰⁷. Nous avons également déjà relevé le parcours de formation de Dores/Salomé¹²⁰⁸, ou l'essai socio-politique du major Tristão Barroso, « (*Reflexões de um militar bem intencionado*) »¹²⁰⁹, ou encore les chroniques satiriques de Gabriel Arcanjo comme des procédés inscrits dans une stratégie militante globale à visées pédagogiques. Nous souhaitons maintenant souligner la dimension historique de *O Milagre Segundo Salomé*, dimension au caractère pédagogique et militant déjà évoquée, mais que nous considérons ici dans son caractère autobiographique. En effet, Miguéis fut l'acteur, parmi d'autres, d'une époque riche en bouleversements et événements importants pour l'Histoire du Portugal : la chute de la 1^{ère} République et l'installation de la dictature salazariste. Plus encore, il a connu personnellement un certain nombre de personnages historiques et participé plus ou moins directement à des événements importants. C'est cette expérience personnelle qu'il a transcrite dans ce roman, et non pas des recherches

¹²⁰⁶ Nuno Júdice. "Le 25 avril et la création littéraire". *Travaux et documents*, 2000, n° 7. p. 257. Entre autres éloges : Onésimo Almeida parle d'"opus majus" (Almeida. "Escrevente de primeira classe".) ; Maria Teresa Horta de "fresque extraordinaire" (Horta. "O Milagre segundo Salomé de José Rodrigues Miguéis".) ; David Mourão-Ferreira de "l'un de ses meilleurs livres" (David Mourão-Ferreira. "O Milagre segundo Salomé por José Rodrigues Miguéis". *O Dia*, 16/12/1975) ; José martins Garcia de "chef d'oeuvre" (Garcia. "Gabriel: A Máscara Translúcida de Miguéis". p. 117).

¹²⁰⁷ Cf *supra* III.A.2.c) p. 370.

¹²⁰⁸ Cf *supra* II.A.3.a)(5) p. 214.

¹²⁰⁹ Cf *supra* II.A.3.a)(3) p. 201.

et des informations tirées de tiers ou de livres. Bien que l'auteur s'en défende¹²¹⁰, certains considèrent par conséquent *O Milagre Segundo Salomé* comme un roman historique : c'est le cas de l'historien João Medina qui parle de « roman historique d'une catastrophe collective, celle de la chute de la 1^{ère} République et, au-delà, de l'échec de toute une génération »¹²¹¹. Dans cet essai consacré à *O Milagre Segundo Salomé*, João Medina insiste : il s'agit d'un « roman de formation et de récit historique »¹²¹², où la « méthode narrative est typiquement historique »¹²¹³, d'une « vision mémorialistique, exacte et critique »¹²¹⁴. *O Milagre Segundo Salomé* nous offre en effet un portrait assez complet de la société portugaise des années précédant le coup d'état militaire du 28 mai 1926. Il nous permet, en particulier, de comprendre les relations et les représentations qu'entretiennent les différentes catégories sociales entre elles, et de voir que le Portugal façonné par le régime de Salazar s'appuie sur de nombreux éléments déjà présents dans ces premières années de la République portugaise instaurée en 1910. Le narrateur principal laisse régulièrement s'exprimer d'autres voix et d'autres discours, que ce soit ponctuellement, par l'usage du discours direct ou l'intromission au discours indirect libre de digressions et autres pensées des personnages, ou de manière plus évidente et importante, quand des chapitres entiers sont l'œuvre de narrateurs secondaires (les *entremezes* de Gabriel Arcanjo, les *reflexões* du Major Tristão Barroso, l'éloge de Vandembeurs). Cela permet à l'auteur de présenter les principales problématiques nationales de la 1^{ère} République¹²¹⁵ et de mettre ainsi en évidence les conflits et les stratégies de pouvoir

¹²¹⁰ « *O Milagre Segundo Salomé* não é um romance histórico » (« Nota do Autor », *OMSS2*, p. 345).

¹²¹¹ João Medina. "José Rodrigues Miguéis, romancista histórico da tragédia da Primeira República: o seu romance *O Milagre Segundo Salomé*". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida and Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001. p. 26.

¹²¹² Ibid. p. 28.

¹²¹³ Ibid. p. 31.

¹²¹⁴ Ibid. p. 40.

¹²¹⁵ « Trois grandes questions caractérisent la période 1900-1930 (...) : la question du régime, la question religieuse et la question coloniale. » (António de Oliveira Marques et Joel Serrão, eds., *Nova História de Portugal - Portugal, da Monarquia para a República*, vol. XI. Lisboa: Presença, 1991. p. 678).

des différentes forces en présence. Miguéis-historien et Miguéis-ironiste sont main dans la main pour ce roman, ce qui, selon P. Hamon, n'est finalement pas surprenant : « La phrase ironique est une phrase à double voix, une basse et une haute, et l'historien, qui a aussi comme programme de dire le réel, le vrai, et notamment de révéler la voix basse du peuple, de dire les causalités cachées, est donc le complice (et traducteur) idéal de l'ironique Histoire qui parle à mots couverts. »¹²¹⁶

En recousant fictionnellement le fil rompu d'un espace-temps fondateur et en imprégnant sa fiction de son expérience passée, Miguéis (re)construit son identité malmenée par l'exil : *A mim não me interessa ser traduzido: interessa-me ser português. E verá que o Milagre o é, profundamente.*¹²¹⁷ Mais, du même coup, il compose une œuvre fictionnelle marquée par l'ironie : à la fois fiction et autobiographie, ni l'une ni l'autre, « quelque chose d'intermédiaire » qui met en question(s) la relation entre fiction et réalité, ainsi que celle du lecteur avec le texte. Ce sont ces questions que nous allons traiter plus en détail dans la partie suivante et que pose ouvertement *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara*, seul récit migueisien ouvertement autobiographique.

¹²¹⁶ Hamon. *L'ironie littéraire*. p. 111.

¹²¹⁷ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Rogério Fernandes]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 10/05/1965.

2. *UM HOMEM SORRI A MORTE - COM MEIA CARA* : RECIT
 AUTOBIOGRAPHIQUE

*A ficção é com frequência uma experiência
 real ou imaginária, autobiografia transposta:
 « Como procederia eu, se... »!
 José Rodrigues Miguéis¹²¹⁸*

Quand on évoque l'œuvre de José Rodrigues Miguéis, ce sont souvent ses nouvelles qui sont volontiers citées, notamment « Léah » ou « Saudades para a D. Genciana », toutes deux faisant partie du même volume, *Léah e Outras Histórias*, primé en 1959 avec le premier Prix Camilo Castelo Branco, ou encore son roman *A Escola do Paraíso*¹²¹⁹. Il existe également des textes plus méconnus mais pourtant souvent cités et loués par les exégètes migueisiens, ce qui est le cas de *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara*, qualifié d'« extraordinaire » par A. J. Saraiva et Ó. Lopes¹²²⁰ et de « chef d'œuvre » par Jorge de Sena¹²²¹. Originellement publié en treize parties dans le *Diário de Lisboa*, du 19 juillet au 17 octobre 1958, puis édité en volume pour la première fois en 1959, ce texte est actuellement présenté par l'éditeur¹²²² sous l'étiquette générique de « récit autobiographique ». Il s'agit en effet du récit ouvertement autobiographique de deux séjours de Miguéis dans les hôpitaux de

¹²¹⁸ Miguéis et Aguiar. "O Escritor Deve Ser Visto à Luz do Homem Subjacente". p. 11.

¹²¹⁹ Ce roman est depuis quelques années édité en poche, preuve de son succès public, aux Ed. Don Quixote.

¹²²⁰ Saraiva et Lopes. "José Rodrigues Miguéis". p. 1027.

¹²²¹ Cité par John Austin Kerr Jr., "Jorge de Sena on Rodrigues Miguéis: A Personal Perspective" (paper presented at the Colloquium in Memory of Jorge de Sena, University of California, Santa Barbara, 6-7 avril 1979).

¹²²² Nous utilisons l'édition suivante : José Rodrigues Miguéis. *Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara*. 4e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1989.

New York (un premier pendant l'hiver 1943-1944, et surtout un second, pendant l'hiver 1945) à une période marquée par une maladie cérébrale qui paralysa l'écrivain sur la moitié du corps (d'où le titre¹²²³) et faillit lui coûter la vie. Nous allons donc étudier la relation entre autobiographie et fiction dans *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara*. Dans un premier temps, nous considérerons la fiction migueisienne comme un espace autobiographique ironique et tenterons de cerner dans quelle catégorie générique de l'autobiographie nous pourrions situer l'œuvre ; puis, dans un deuxième temps, nous verrons comment celle-ci illustre l'une des problématiques traditionnellement associées aux genres autobiographiques, à savoir la relation entre fiction et vérité.

a) Fusions génériques

*Os classificadores de coisas, que são aqueles
homens de ciência cuja ciência é só classificar,
ignoram, em geral, que o classificável é infinito
e portanto se não pode classificar.*
Bernardo Soares¹²²⁴

Miguéis, on l'a entraperçu tout au long de notre étude, se joue des frontières entre fiction et autobiographie, créant des interrogations sur l'identité du narrateur et ses relations avec l'auteur. Si l'on considère la définition de Philippe Lejeune relative au « roman autobiographique »¹²²⁵, où il nomme ainsi « tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a

¹²²³ Un des nombreux titres migueisiens à portée ironique (cf Paula Morão. "José Rodrigues Miguéis: o auto-retrato 'com meia cara' - eu, 'como se fosse outro'". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Cultura. 2001p. 136).

¹²²⁴ Fernando Pessoa. *Livro do Desassossego*: Publicações Europa-América. p. 155.

¹²²⁵ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Paris: éd. du Seuil, coll. coll. Points Essais. 1996. p. 25.

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 », une bonne partie de la fiction migueisienne pourrait être rangée dans la catégorie « autobiographique » en la déclinant selon les genres pratiqués : « roman autobiographique » et « nouvelle autobiographique ». Mais cette expression n'est plus de mise aujourd'hui, et P. Lejeune lui-même est revenu sur sa définition pour la nuancer. C'est maintenant le terme d'« autofiction »¹²²⁶ qui est utilisé pour désigner « tout l'espace entre une autobiographie qui ne veut pas dire son nom et une fiction qui ne veut pas se détacher de son auteur »¹²²⁷. Pour Jacques Lecarme, « se rapprocheraient de l'autofiction les livres de nouvelles, régies par un même narrateur, souvent non nommé, et qui induisent une lecture autobiographique, sans quitter la sphère enchantée de la fiction »¹²²⁸. Les nouvelles migueisiennes pourraient rentrer dans ce schéma. Mais, pour ces récits, brefs ou longs, fluctuant entre autobiographie et fiction, il y a un autre concept de P. Lejeune qui est, selon nous, plus pertinent en ce qui concerne l'œuvre fictionnelle migueisienne et qui relève de l'ironie en tant qu'affirmation simultanée et paradoxale de deux propositions, deux pactes de lecture contradictoires : celui d'« espace autobiographique » où « il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai (...) Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes, et qui n'est pas réductible à l'une des deux. »¹²²⁹. Cette notion d'espace autobiographique n'engage ainsi en rien le « genre » des différents récits et met plutôt l'accent sur l'œuvre de l'écrivain en tant qu'espace de représentation de soi, espace de jeux infinis qui éloigne le lecteur de la

¹²²⁶ Etiquette générique utilisée pour la première fois par Serge Doubrovsky en 1977, pour caractériser son roman *Fils*, dont l'auteur, le narrateur et le personnage principal ont la même identité nominale.

¹²²⁷ Philippe Lejeune. "Entretien". *Magazine littéraire*, mai 2002, n° 409. p. 23.

¹²²⁸ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*. Paris: éd. Armand Colin. 1999. p. 271.

¹²²⁹ Lejeune. *Le pacte autobiographique*. p. 42. Jacques Lecarme ne s'attarde pas beaucoup sur ce concept qui lui déplaît. Se référant à l'œuvre de Gide (sur laquelle s'est appuyé Lejeune) et de Mauriac, il affirme « On ne voit pas de raisons de faire entrer ces fictions dans l'espace autobiographique. » (Lecarme et Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*. p. 34).

« crédulité autobiographique » mais qui lui permet en même temps de se représenter un portrait de l'auteur. P. Lejeune parle alors de « pacte fantasmatique » :

Quelle est cette « vérité » que le roman permet mieux d'approcher que l'autobiographie, sinon la vérité personnelle, individuelle, intime, de l'auteur, c'est-à-dire cela même que vise tout projet autobiographique ? Si l'on peut dire, c'est en tant qu'autobiographie que le roman est décrété plus vrai. Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique le pacte fantasmatique.¹²³⁰

La pacte fantasmatique, chez Miguéis, penche vers le pacte autobiographique. Mais il ne fait que pencher. C'est au lecteur finalement, comme toujours selon ce qu'il a déjà lu de Miguéis, selon ce qu'il connaît de sa vie, que revient la charge d'essayer de démêler le vrai du faux, l'Histoire de l'histoire, de construire, en somme, son image personnelle de Miguéis, image d'un écrivain qui avance masqué mais ne se cache pas.

Ce que Clara Rocha¹²³¹ nomme « littérature autobiographique », « littérature intime » ou encore « écriture du moi » est un genre riche de sous-genres multiples et variés (mémoires, journal, lettre, confession, autoportrait). Ces variations qui parfois se mêlent, entraînent un flou terminologique entériné à la fois par les théoriciens, les critiques et les écrivains eux-mêmes. Ainsi Miguéis, dans son introduction métatextuelle à *Um homem sorri à morte - com meia cara*¹²³², parle de « *páginas de memórias dum crise* », de « *literatura de confissões* », de « *páginas de jornal* ». Les exégètes migueisiens sont tous d'accord sur l'appartenance de *Um homem sorri à morte - com meia cara* au domaine de l'autobiographie, mais le consensus

¹²³⁰ Lejeune. *Le pacte autobiographique*. p. 42.

¹²³¹ Clara Rocha. *Máscaras de Narciso - Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra. 1992. p. 5.

¹²³² José Rodrigues Miguéis. "[Préface]". *Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara*, 4e ed. Lisboa: Editorial Estampa. 1989. p. 9-10. Dans une courte auto-bio-bibliographie envoyée à l'un de ses lecteurs (Miguéis. "[Lettre à Bernardo Crippa - 20/01/1959]".), Miguéis emploie aussi l'expression « *narrativa pessoal* ».

générique ne va pas plus loin. Fait intéressant, l'éditeur (Ed. Estampa) parle de « récit autobiographique », mais cette étiquette n'apparaît pas en page de couverture mais seulement en petits caractères, sur une page intérieure, celle récapitulant toutes les œuvres de Miguéis, comme si cette dimension autobiographique ne devait pas être mise en avant.

Philippe Lejeune rappelle que le roman, « dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque, alors que le récit est, lui, indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique »¹²³³. *Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara* est donc, selon les termes de J. Lecarme, un récit ancré dans le « temps historique balisé par des évènements connus et vérifiables »¹²³⁴, et Miguéis donne au lecteur les repères nécessaires : *Esse inverno de 1943-44* (UHSAM, 17), *No outono de 1945* (p. 29), *Estava-se em 1945, no ano de Hiroxima, da morte de Roosevelt, do fim da guerra* (p. 80). Or, c'est justement en tant que récit que le texte autobiographique peut se permettre certaines libertés formelles : l'auteur peut jouer sur le temps de la diégèse ainsi que sur la narration des évènements pour s'attarder sur des digressions, des observations ou des réflexions du narrateur. D'où la difficulté inhérente au « récit autobiographique », celle de savoir où se situe la limite entre ce qui relève du domaine de la fiction et ce qui relève de la réalité du vécu personnel.

Qu'est-ce qu'une autobiographie ? « Est-il possible de définir l'autobiographie? »¹²³⁵. P. Lejeune répond par l'affirmative. Se plaçant dans la perspective du lecteur, il définit le genre autobiographique « moins par les éléments formels qu'il intègre, que par le contrat de lecture »¹²³⁶, contrat passé entre l'auteur, qui s'engage à la sincérité, et le lecteur. L'autobiographie est alors définie comme un récit où existe une concordance de nom entre

¹²³³ Lejeune. *Le pacte autobiographique*. p. 27.

¹²³⁴ Lecarme et Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*. p. 62.

¹²³⁵ Lejeune. *Le pacte autobiographique*. p. 13.

¹²³⁶ Ibid. p. 8.

l'auteur, le narrateur et le protagoniste principal, ce que le critique nomme « pacte autobiographique »¹²³⁷. *Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara* est un récit à la première personne dont le narrateur est autodiégétique bien que, parfois, il ne se limite qu'à un rôle de simple (et perspicace) observateur, de lui-même et des autres, et soit donc plus près de l'homodiégétisme. Par ailleurs, bien que l'on ne connaisse pas son nom, qui n'apparaît pas dans le corps du texte, la note introductive signée par Miguéis ne laisse aucun doute sur l'identité de ce narrateur : il s'agit bien de l'auteur réel qui va s'exprimer dans les pages suivantes. Si le lecteur avait encore des doutes quant à l'identité du narrateur, ceux-ci seront évacués définitivement lorsque il fera allusion à ses œuvres fictionnelles¹²³⁸. Le pacte autobiographique est donc établi. Mais, comme le rappelle P. Lejeune, ce seul pacte est insuffisant pour distinguer l'autobiographie des autres genres de la littérature intime tels que journal, autoportrait, essai¹²³⁹. Il donne donc une autre définition, moins formelle : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »¹²⁴⁰ C'est là que les problèmes commencent. Miguéis est bien une personne réelle qui fait un récit rétrospectif en prose, mais il ne raconte pas sa vie, seulement une petite période de sa vie (de 1943 à 1945). De plus, il ne s'intéresse pas qu'à sa personnalité, notion par ailleurs assez difficile à cerner précisément, mais aussi aux autres personnalités et aux autres personnages qui l'entourent, à savoir les patients, les médecins et les infirmières. Clara Rocha affirme quant à elle que l'autobiographie « résulte d'une narration ultérieure et continue », qu'elle est

¹²³⁷ Ibid. p. 23.

¹²³⁸ Miguéis évoque soit dans le corps du texte, soit en note de bas de page, plusieurs de ses œuvres fictionnelles : « Regresso à Cúpula da Pena » et « Pouca Sorte com Barbeiros », nouvelles publiées dans le recueil *Léah e Outras Histórias*, mais aussi son premier recueil de contes et nouvelles, *Onde a Noite se Acaba* (1946), qui sera publié quelques mois après sa sortie de l'hôpital.

¹²³⁹ Lejeune. *Le pacte autobiographique*. p. 24.

¹²⁴⁰ Ibid. p. 14.

« généralement écrite lors de la maturité ou de la vieillesse » de l'auteur qui recrée ainsi « à travers la mémoire un vécu dans une vision rétrospective et englobante ».¹²⁴¹ Certes, Miguéis a attendu plus de dix ans pour écrire et publier *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara*. Il avait alors plus de 56 ans, ce qui le place dans le sillage de Jean-Jacques Rousseau et de Stendhal, qui ont respectivement écrit *Confessions* et *Vie de Henry Brulard* alors qu'ils avaient passé la cinquantaine. Mais, encore une fois, la vision qu'il a de sa vie n'est pas « englobante », dans le sens où elle ne prend en compte ni son vécu d'avant la crise racontée, en particulier son enfance, ni celui d'après : rien, ou presque, n'est dit sur la vie de l'auteur pendant le temps qui s'est écoulé entre les événements racontés et le moment de l'écriture. On a donc plutôt ici une « simple chronique sur une période bien délimitée de la vie »¹²⁴².

On le sait, Miguéis était un excellent dessinateur et illustrateur. L'analogie entre écriture et peinture, déjà évoquée¹²⁴³, apparaît d'ailleurs dans le paratexte introductif :

*Procurei pintar um ambiente real: o dos hospitais numa grande metrópole moderna, onde a dor e a brutalidade, a doçura e o humor, e em particular a devoção de médicos e enfermeiras põem traços de tragédia e de epopeia, diante dos quais o caso pessoal se apaga e some. (...) Que escritor, dispondo deste material de experiência vivida, recusaria tratá-lo com objectividade, pintando o cenário e os actores dum drama que diariamente se desenrola a nosso lado, mas ignorado ou esquecido, ou pudicamente velado pelos preconceitos?*¹²⁴⁴

Qui plus est, Miguéis est l'auteur de plusieurs autoportraits¹²⁴⁵. *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara* peut aussi être lu comme un autoportrait littéraire : « les autoportraitistes écrivent souvent qu'ils se peignent »¹²⁴⁶, rappelle Michel Beaujour qui ajoute : « l'autoportrait

¹²⁴¹ Rocha. *Máscaras de Narciso - Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. p. 33.

¹²⁴² Lejeune. *Le pacte autobiographique*. p. 28.

¹²⁴³ Cf p. 267 et p. 345.

¹²⁴⁴ Miguéis. "[Préface]". p. 10-11.

¹²⁴⁵ Cf Annexe 3.

¹²⁴⁶ Michel Beaujour. *Miroirs d'encre - Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, coll. Coll. Poétique. 1980. p. 7.

se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi »¹²⁴⁷, et « sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage »¹²⁴⁸. Il s'ordonne donc de façon logique ou thématique, laissant de côté le dynamisme narratif. J. Lecarme, évoquant les *Essais* de Montaigne, rappelle que « le récit chez lui [Montaigne] est toujours subordonné à ces réflexions, commentaires et digressions », que l'auteur ne « s'installe jamais longtemps dans un régime exclusivement narratif »¹²⁴⁹. De fait, *Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara*, s'installe régulièrement dans ce que C. Rocha nomme un « état descriptif et réflexif », où le narrateur est « un personnage qui se regarde dans un miroir et qui se représente comme spectacle, dans son apparence et sa profondeur »¹²⁵⁰. Ainsi, dans la première partie du livre, au bout de quelques pages seulement, le narrateur fait une pause dans la narration des événements et mène une réflexion, pendant presque deux pages, sur l'hypocondrie et ce qui peut en être la cause :

Seria eu realmente um hipocondríaco, como davam a entender? Naquele quarto de hospital reflecti muito. O que é um hipocondríaco? (...) O horror da morte é pior que a própria morte, e por isso tantos combatentes, excedidos e alucinados, se precipitam para fora das trincheiras e abrigos e correm para as linhas inimigas, ao encontro dela. Mas que sabemos nós, leigos ou peritos, de tudo isso? das mil tendências obscuras que em nós se enredam? (...) Quanto ignoramos ainda de nós mesmos! (UHSAM, 23-24)

De même, la troisième partie commence par une réflexion sur la manière d'appréhender la mort : le narrateur nous entraîne là où la douleur et la mort font du corps le principal objet de préoccupation du malade (*Um grito de dor sem dor, como um lamento de outras esferas, de sofrimento anterior a toda a razão e consciência. UHSAM, 88*), illustrant ainsi ce que M. Beaujour appelle la « violence de l'écriture débordée, intempérante, libidineuse et ouverte à la

¹²⁴⁷ Ibid. p. 8.

¹²⁴⁸ Ibid. p. 9.

¹²⁴⁹ Lecarme et Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*. p. 145.

¹²⁵⁰ C. Rocha, *op. cit.*, p. 40-41.

mort »¹²⁵¹, une écriture débordée par la chute du sujet « dans l'espace informe et désorienté que creuse la perte d'une assurance »¹²⁵² :

Tive muito tempo para reflectir. Que vem a ser isto de encarar a morte? (...) Quanto a mim, estou por aqui envolto nas espirais latejantes duma serpente de dor que me enrosca progressivamente. Dentro de mim, viva, insidiosa e rastejante, sapando-me, brocando lentamente o seu caminho através de neurónios e fibras, de tecidos e vasos, destruindo, corroendo, decompondo, dissolvendo o melhor da minha substância, proliferando à minha custa - não apenas ameaça, não somente uma questão de sorte ou de azar, de triunfos maus ou bons: mas alguma coisa de inexorável, talvez inelutável, que se prepara para me arrebatrar, através de selvas de agonia e dor, para o mundo do puramente mineral... Era a isto, e só isto, que eu tinha de submeter-me e resignar-me, impotente e passivo expectador da minha própria dissolução. (UHSAM, 45-46)

On le voit, Paula Morão a de bonnes raisons de qualifier *Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara* d'autoportrait¹²⁵³. Pourtant, malgré tout, qualifier cette dénomination minimise le fait que ce texte est également une narration, structurée en six parties, avec des stratégies narratives de l'auteur, un début et une fin dans le temps de la diégèse et dans le temps du récit. Par ailleurs, le miroir que l'auteur tourne vers lui-même, il le tourne aussi vers le monde qui l'entoure, en particulier le corps médical et les autres patients :

Admirei-lhe a compostura, na desgraça e na solidão: era então possível viver assim, e aceitar o destino sem revolta nem amargura, ao menos aparentes. (...) Este rapaz anclausurado por toda a vida, sem haver cometido outro crime que o de vir à luz, lia muito, mostrava-se informado, e revelava um interesse profundo pela vida social - o mundo dos vivos que mal conhecia. (UHSAM, 64-65)

Mas havia as enfermeirinhas estudantes! A sala enchia-se, todas as manhãs, de andorinhas brancas, de juventude, frescura e animação. (...) Seria a bondade e solicitude que as tornava tão atraentes? Aquelas vidas em flor - carnes rosadas, mãos translúcidas, bocas vermelhas -

¹²⁵¹ Beaujour. *Miroirs d'encre - Rhétorique de l'autoportrait*. p. 24-25.

¹²⁵² Ibid. p. 341.

¹²⁵³ Cf Morão. "José Rodrigues Miguéis: o auto-retrato 'com meia cara' - eu, 'como se fosse outro'". .

olhavam e manipulavam a coleção de monstros, verdadeira galeria de horror que nós éramos. (UHSAM, 69)

Ces portraits pourraient être tirés d'un journal intime, ce qu'aurait pu être *Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara*, certes sans le style fragmentaire et la répétition datée du genre, mais avec le même souci de mettre par écrit ce qui touche à l'intime, les observations et les pensées sur soi, mais aussi sur les autres. On a en effet l'impression (bien que le narrateur n'oublie que peu de temps de poursuivre l'histoire qu'il a commencé à nous raconter), surtout dans les quatrième et cinquième parties du livre, d'être avec le narrateur dans le présent de la diégèse, de sentir le « temps présent émerger et disparaître »¹²⁵⁴, d'être, non plus dans la rétrospective mais dans le devenir, faisant face à un quotidien parfois très dégradant. Cette impression est renforcée par l'utilisation ponctuelle du présent et d'embrayeurs déplaçant le narrateur et le lecteur dans le passé :

Aqui é diferente. Numa enfermaria, em especial no serviço de neurologia dum grande hospital público de Nova York, espécie de vazadouro das emergências de um conglomerado de nove ou dez milhões de seres humanos, a morte ronda constantemente, lenta ou fulminante; é uma coisa expectável, corrente, quotidiana, à la minute. É preciso encará-la a frio, com serenidade. (UHSAM, 45)

Miguéis n'a pas publié de journal intime et sa femme assurait qu'il n'en tenait pas. On supposera donc que, pendant ce séjour à l'hôpital, c'est sa mémoire qui faisait office de journal en tant que réservoir de sensations, d'observations et de réflexions prises au vol du quotidien d'une double expérience, celle de l'exil et de la maladie, propices à l'écriture intime et au questionnement de soi et des autres.

Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara est le récit d'un voyage aux frontières de la mort dont les destinataires principaux sont spécifiés dans la note introductrice : *Sim, foi*

¹²⁵⁴ Marcello Duarte Mathias. "Autobiografias e diários". *Colóquio Letras*, Juillet 1997, n° 143-144. p. 46.

*sobretudo para os hipocondríacos - os aterrados da doença, os obcecados do fim - que eu escrevi estas páginas de jornal; depois, para os que queiram saber como se age num leito de hospital, quando a morte ronda; e talvez também para aqueles médicos a quem interesse saber como os vêem os seus doentes.*¹²⁵⁵ C'est donc un récit qui a une fonction exemplaire, lui aussi¹²⁵⁶ où, même dans l'adversité, Miguéis-militant ne peut s'empêcher de faire partager aux autres les leçons de son expérience et s'inscrire clairement dans le champ rhétorique d'une écriture transitive où, d'après les termes de M. Beaujour, « l'aveu participe de l'utilité puisqu'il devient exemplaire »¹²⁵⁷. Le paratexte introductif débute en effet par une question : *até que ponto pode um escritor falar das suas experiências pessoais, sem incorrer na pecha de subjectivismo e sem ser indiscreto a respeito de si próprio?*¹²⁵⁸. La réponse déterminera jusqu'à quel point l'auteur peut revendiquer clairement un statut d'exemplarité et d'universalité pour l'histoire qu'il va raconter en qualité de témoin privilégié (donc digne de confiance) de sa propre expérience :

*(...) a questão peca pela base, pois não é do autor que aqui se trata, essencialmente, mas sim do que, na sua experiência pessoal, possa ser comum, comunicável, útil até, como exemplo e lição, aos demais homens. Estas não são confissões de egotismo, nem de actos ou pensamentos secretos, nem sondagens do « eu odioso », mas um caso humano narrado em primeira mão pela sua mais próxima testemunha, com a objectividade de um romance, e pretexto para agitar certos problemas tão gerais como a inquietação da doença e da morte, ou a atitude do indivíduo perante o sofrimento físico e o destino pessoal.*¹²⁵⁹

Jusqu'où l'auteur peut-il se permettre de « confesser » ses expériences sans porter atteinte à la portée exemplaire de son récit ? Jusqu'où, pour paraphraser la formule de Victor Hugo dans la Préface des *Contemplations*, Miguéis nous parle-t-il de nous en nous parlant de lui ? *Um*

¹²⁵⁵ Miguéis. "[Préface]". p. 10.

¹²⁵⁶ Cf notre étude des récits brefs exemplaires migueisiens *supra* II.A.3.a)(4) p. 203.

¹²⁵⁷ Beaujour. *Miroirs d'encre - Rhétorique de l'autoportrait*. p. 14.

¹²⁵⁸ Miguéis. "[Préface]". p. 9.

¹²⁵⁹ *Ibid.* p. 10.

Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara se veut un miroir de soi et de la condition humaine, un témoignage exemplaire sur la force libératrice existant en chaque être humain, même lorsqu'il est au fond du gouffre : *Não se escrevem porventura memórias de guerra, de masmorras e campos de concentração? E não será também saudável mostrar em que lamas o homem se arrasta ou mergulha por vezes, para delas se erguer e libertar, purificado?* (UHSAM, 11).

Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara peut ainsi se lire comme une grande lettre adressée au lecteur, et donc, contrairement au journal intime, comme l'écrit J. Lecarme, n'exister que « par le mouvement qui le fait atteindre un lecteur défini »¹²⁶⁰. Un lecteur qui, interpellé directement dès l'entrée du livre, ne peut échapper à une lecture interactive. Mais une lettre qui dirait non pas la volonté de Miguéis qu'on se souvienne de lui, tel un mémorialiste ou un autographe, mais plutôt, selon M. Beaujour, qu'il « n'est rien d'autre que son texte : il survivra par là, ou pas du tout. C'est qu'il est d'abord, et seulement, écrivain. »¹²⁶¹ Écrivain pour qui les frontières génériques ne sont là que pour être franchies, tout comme nous l'avons montré pour ses nouvelles¹²⁶², Miguéis assume ici la diversité des genres autobiographiques qui se situe au cœur de son entreprise littéraire : les différentes modalités de l'écriture de soi sont ainsi mêlées, fusionnées, intégrées les unes aux autres, plaçant *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara* au croisement de la chronique, du récit exemplaire, de l'autoportrait, du journal intime et de l'épistolaire.

¹²⁶⁰ Lecarme et Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*. p. 65.

¹²⁶¹ Beaujour. *Miroirs d'encre - Rhétorique de l'autoportrait*. p. 348.

¹²⁶² Cf *supra* III.A.1.b) p.345.

b) Entre fiction et vérité

*Eu, repórter de experiências mais ou menos
vécues e de invenções mais ou menos vérídicas*
José Rodrigues Miguéis¹²⁶³

Le narrateur de *La Chute* nous le rappelle, la vérité n'est pas toujours intéressante :
« Mais la vérité, cher ami, est assommante. »¹²⁶⁴ Il ajoute un peu plus loin :

Qu'importe après tout ? Les mensonges ne mettent-ils pas finalement sur la voie de la vérité ? Et mes histoires, vraies ou fausses, ne tendent-elles pas toutes à la même fin, n'ont-elles pas le même sens ? Alors, qu'importe qu'elles soient vraies ou fausses, si, dans les deux cas, elles sont significatives de ce que j'ai été et de ce que je suis. On voit parfois plus clair dans celui qui ment que dans celui qui dit vrai. La vérité, comme la lumière, aveugle. Le mensonge, au contraire est un beau crépuscule, qui met chaque objet en valeur.¹²⁶⁵

Jorge de Sena, au sujet de sa nouvelle *O Físico Prodigioso*, écrit quant à lui : « peu de ce que j'ai jamais écrit est aussi autobiographique que cette création, la plus fantastique de celles que j'ai imaginées »¹²⁶⁶. Ces deux citations posent parfaitement les termes de la réflexion que nous allons mener dans cette partie. En effet, on l'a vu¹²⁶⁷, il est largement admis par les critiques et par l'auteur que l'œuvre fictionnelle migueisienne contient une part importante d'autobiographie. Notre propos est ici d'étudier la relation complexe qui lie autobiographie et fiction.

Un narrateur qui dit « je » n'induit pas forcément l'adjectif autobiographique. Par ailleurs, le masque de la fiction permet à un « je » autobiographique de s'exprimer sans se

¹²⁶³ Miguéis. "[Lettre à Jorge de Sena - 05/12/1973]".

¹²⁶⁴ Albert Camus. *La chute*. Paris: éd. Gallimard, coll. Folio. 1956p. 108.

¹²⁶⁵ Ibid. p. 125-26.

¹²⁶⁶ Jorge de Sena. "Pequena Nota Introdutória a Uma Reedição Isolada ". *O Físico Prodigioso*. Porto: Edições Asa. 2002p. 10.

¹²⁶⁷ Cf *supra* III.B.1 p. 392.

découvrir. Cela dit, dans *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara*, le pacte autobiographique est avéré : le « je » du narrateur renvoie à l'auteur et à l'écrivain José Rodrigues Miguéis. Mais c'est en tant qu'écrivain que l'auteur va nous raconter son histoire, et il n'est donc pas surprenant de voir que Miguéis use de toutes les techniques narratives en sa possession, nous offrant ainsi la possibilité d'établir un certain nombre de correspondances entre son œuvre fictionnelle et *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara*. Nous pouvons observer, par exemple, la présence importante du narrateur dans le récit, notamment par le biais d'intrusions métaleptiques répétées dans la diégèse pour guider le lecteur : *Mas as minhas dificuldades não estavam acabadas* (UHSAM, 27), *Mas deixemos isso para mais logo.* (p. 58), *Mas deixem-me voltar um pouco atrás.* (p. 101), *Mas é tempo de findar.* (p. 107). Le narrateur se comporte ainsi en véritable conteur d'histoires et n'hésite pas à s'adresser au lecteur, soit directement (*Se o leitor se viu alguma vez internado* (p. 35), soit par l'intermédiaire de parenthèses (*(perdão do arcaísmo plebeu!)*, p. 25). Celles-ci ici aussi sont régulièrement utilisées au service des objectifs les plus divers : espace propice aux interrogations (*(ou foi minha mulher que o chamou?)*, p. 31), aux clins d'œil intertextuels aux lecteurs (*(Sempre a minha « pouca sorte com barbeiros »)*¹²⁶⁸, p. 55), à des commentaires sur les événements racontés (p. 58) ; elles peuvent s'étendre sur une demi-page (p. 59). Par ailleurs, le narrateur joue avec le temps diégétique et le soumet à de régulières distorsions : il se permet de sauter dans le futur, et de sortir du temps de l'histoire racontée (*Por alguns anos, depois disso, sempre que nos víamos, éramos como dois velhos amigos e confidentes. A minha esperança é que Miss Goldis seja hoje, como desejava, professora de Arte nalgum highschool.* UHSAM, p. 23), mais, le plus souvent, il se contente de remonter le temps.

¹²⁶⁸ « Pouca Sorte com Barbeiros » est le nom d'une nouvelle du recueil *Léah e Outras Histórias*.

Pour illustrer l'implication de ces divers jeux temporels dans l'ensemble de l'acte narratif, nous allons nous intéresser à la première partie de *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara*, pour montrer la construction complexe qui la sous-tend. Le récit débute *in medias res* (*Acordei às três da manhã, a estorcer-me de cólicas e a suar frio.* (UHSAM, 13), installant immédiatement le lecteur au cœur du thème principal : la maladie. L'histoire racontée se déroule dans un passé indéterminé. Très rapidement, le narrateur nous emmène encore plus loin dans le temps, à l'époque où il séjournait à Bruxelles (*Era em 1930 ou trinta e um.* p. 14), où l'on apprend que, déjà, un médecin le condamnait à une mort prochaine. Là, le présent de l'énonciation apparaît : *Eu ri-me. E ainda hoje me rio* (p. 14). Miguéis joue ainsi sur les deux tableaux temporels du genre autobiographique à la fois : « Certains affichent la réorganisation du passé par la conscience actuelle, d'autres au contraire tentent de la mettre entre parenthèses pour raconter le passé comme il a été vécu au présent perpétuel et non comme il est remémoré bien des années après. »¹²⁶⁹, écrit J. Lecarme. Ensuite, le récit s'accélère le temps d'une courte phrase (*Os anos correram.* p. 14) pour revenir encore plus loin en arrière, cette fois-ci, le temps d'une parenthèse : (*Ou assim pensava: pois lá pelos doze a treze anos atravesssei uma época de atrozes dores de estômago.*) (p. 14). Puis vient une pause, digression de quelques lignes (*O homem é uma unidade, e é sempre com o corpo, e no corpo, que ele sofre.* p. 15), qui nous ramène à la narration d'expériences médicales qui se déroulent toujours à une époque indéfinie antérieure à celle de l'*incipit*. Finalement, on en arrive à un passé moins lointain, celui de l'histoire qui va nous être racontée (*Ao tempo de que falo, tinha quarenta e dois anos* (UHSAM, 16), et à l'objet principal du livre : *Foi quando sobreveio a crise.* (p. 17). Le récit reprend alors exactement au moment où il s'était arrêté quatre pages plus tôt (*As horas corriam, as dores pioravam, eu suava e gemia,* p. 17), comme si ces dernières n'étaient

¹²⁶⁹ Lecarme et Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*. p. 28.

qu'une grande parenthèse explicative et introductive intercalée dans l'histoire. Si l'on ajoute à cela le goût pour les descriptions, les diverses anecdotes et histoires racontées au sujet des autres personnages, le recours régulier aux maximes et autres aphorismes, l'insertion de dialogues et d'expressions orales, l'humour qui se dégage de certaines situations, on ne peut que se laisser emporter par la mise en scène du conteur (*Olhei para a porta... UHSAM*, 46). Miguéis ne se contente pas d'un récit linéaire, ni d'une succession de tableaux : il nous raconte une histoire, la sienne, certes, mais il la (ra)conte. La narration se place ainsi au service d'une volonté de complicité¹²⁷⁰, de dialogue, de désir affiché de communion entre auteur et lecteur :

*O que importa ao escritor, subjectivador do objectivo, intérprete das reacções do indivíduo em face das calamidades que de todos os lados nos ameaçam, é recriar para os leitores o quadro das experiências de que foi o centro, dando-lhe a ilusão, porventura instrutiva, de serem eles os actores do drama.*¹²⁷¹

Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara est donc un récit autobiographique qui se situe dans l'entre-deux de la fiction et de l'autobiographie.

J. Lecarme le rappelle : « l'engagement autobiographique » du locuteur le pousse à la véracité, mais « il ne contraint pas le lecteur à la créance ou à la crédulité »¹²⁷². Dans *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara*, Miguéis met tout en œuvre pour faire en sorte que le lecteur croie à l'authenticité de ce qui est narré. Il le dit clairement dans sa note introductive, où il se réclame de la « franchise » d'illustres prédécesseurs du genre autobiographique (*usar da franqueza de um Rousseau, de um Stendhal, de uma Brashkírtseva, para não dizer já de*

¹²⁷⁰ « Une autobiographie, par opposition à la fiction, mais aussi à la biographie ou à l'histoire, est un texte relationnel: l'auteur demande au lecteur quelque chose, et il lui propose quelque chose... » (Lejeune. "Entretien". p. 22).

¹²⁷¹ Miguéis. "[Préface]". p. 11.

¹²⁷² Lecarme et Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*. p. 87.

*um De Quincey ou Baudelaire*¹²⁷³), et du réalisme, dans son double souci de peinture et de dévoilement de la réalité (*Procurer pintar um ambiente real: (...) tratá-lo com objectividade, pintando o cenário e os actores dum drama que diariamente se desenrola a nosso lado*¹²⁷⁴).

Les occasions sont nombreuses, dans le corps du texte, où Miguéis fait preuve d'une indéniable maîtrise de la description et de l'observation, pointant le détail¹²⁷⁵ qui donne la touche finale à l'« effet de réel » voulu. L'extrait ci-dessous le montre, où par l'intermédiaire de la voix d'un médecin autrichien parlant du malade-Miguéis, les métiers de l'écrivain et du médecin sont rapprochés, avec un naturalisme s'il en est, dans un dialogue rapporté tel quel, avec l'accent :

Raros são os doentes capazes de nos dar uma tão clara descrição subjectiva do seu estado. É uma coisa que exige um agudo senso de observação e uma capacidade de expressão pouco vulgar. Só um médico poderia fazê-lo assim, ou então um escritor. E isto, para nós, é duma importância transcendente. Ziz ziz fery, fery imporrtant! Por exemplo... (UHSAM, 59)

L'acte autobiographique peut ainsi être vu comme un engagement de l'auteur envers la vérité, engagement qui ferait sa force. Cependant, Clara Rocha le souligne, cette affirmation doit être nuancée : « le récit autobiographique n'est pas toujours la reconstitution véridique d'une vie »¹²⁷⁶. Dans le paratexte introductif de *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara* qui, on l'a vu, instaure véritablement le « pacte autobiographique », Miguéis sème en effet la confusion dans l'esprit du lecteur et nous décrit l'écrivain comme un (re)créateur de la réalité. Il s'agit de donner l'illusion de vérité au lecteur, au prix de toutes les stratégies narratives : la vérité comme fin justifie la fiction comme moyen. Cela va même plus loin, la fiction serait le lieu privilégié de la vérité : Miguéis n'invoque-t-il pas « l'objectivité du roman » dans son

¹²⁷³ Miguéis. "[Préface]". p. 9.

¹²⁷⁴ Ibid. p. 10-11.

¹²⁷⁵ Les « détails » sont les éléments dont la fonction est de « faire vrai » et « ne disent rien d'autre que ceci : nous sommes le réel » (Barthes. "L'effet de réel". p. 89).

¹²⁷⁶ Rocha. *Máscaras de Narciso - Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. p. 37.

introduction ? La fiction ne traduit-elle pas une vérité universelle, celle des sentiments, à laquelle on ne peut accéder sans passer par l'intermédiaire de la fiction ?

Nous sommes ici au cœur de notre intérêt pour *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara*. Ce récit est le seul texte fictionnel migueisien étiqueté comme « autobiographique » par les éditeurs. Or, si l'œuvre fictionnelle entière de Miguéis se situe dans un « espace autobiographique », pourquoi l'auteur a-t-il voulu écrire un « récit autobiographique », qui plus est, plus de dix ans après les faits exposés ? Pourquoi avoir recherché un discours de vérité en se réclamant à la fois de l'objectivité et des méthodes de la fiction ? Pourquoi, pour les autres périodes et expériences vécues, use-t-il de la fiction, et pourquoi, pour cette expérience-ci, pose-t-il le « pacte autobiographique » ? La réponse est à chercher dans l'objet du livre et donc dans la nature de sa maladie. Celle-ci lui a fait côtoyer la mort de près :

Foi nesse instante, posso bem jurá-lo, que transpus resolutamente a invisível fronteira que separa os vivos dos mortos. Encarei o negrume, e avancei para ele com amor e convicção. Os meus olhos secaram quase de repente. Senti-me sereno. (...) Pertencia agora também ao seu mundo, ao mundo dos homens em transição. (UHSAM, 39)

Elle lui a permis de se retrouver seul à seul avec lui-même, comme jamais auparavant :

A familiaridade com a Morte tira-lhe todo o « romance », e o próprio sofrimento, quando nos vemos a braços com ele, é uma questão pessoal que cada um procura resolver por si, a sós consigo, num tête-à-tête que pode parecer trágico a quem o vê de fora, mas é para o doente um jogo empolgante e decisivo. (...) Esta solidão do homem consigo mesmo, com o seu combate e o seu destino, este ensimesmamento ou alheamento do mundo, este (ouso escrevê-lo?) egotismo, é uma das coisas mais pasmosas e, a um tempo, mais consoladoras que a doença nos oferece. (UHSAM, 85-86)

La maladie lui a ouvert les portes de sa vérité : là, au voisinage de la mort, comme beaucoup avant lui, Miguéis a trouvé sa voie. Loin des illusions militantes antérieures, il se confronte à

l'intégrité du corps, « médiation indépassable entre soi et le monde »¹²⁷⁷, selon Paul Ricœur, et finit par se résigner : *Através da inquietação, do sofrimento e da diminuição de certas faculdades da vida de relação, aprendi a dominar os acessos de revolta inútil e a viver conformado com os meus recursos e possibilidades.* (UHSAM, 99) Après avoir été épargné, par la chance ou le hasard (*Sabe, o senhor é um homem de muita sorte: o primeiro doente do seu género que eu vejo vivo e consciente.* p. 94), Miguéis est plus déterminé que jamais : *A vida tinha para mim um sabor novo, de coisa reconquistada ou reaprendida. Queria viver, agora, não só pelo gosto de estar vivo, mas para realizar ou completar quanto me fosse possível do que, até então, fora apenas sonho ou promessa.* (p. 100) À partir de cette expérience, il arrêtera en effet de se « disperser » ; cela lui prendra du temps, mais il publiera en volume la plus grande partie de son œuvre fictionnelle bien après ses cinquante ans.

Une fois la mort vaincue (*Esta é talvez a maior lição. A morte perdeu todo o seu poder mágico e assustador,* UHSAM, 107), l'auteur trouve finalement des accents stoïciens : *Na morte, como na vida, o que dói sobretudo, e humilha, é a rebelião inútil. A aceitação do inelutável é, ao contrário, pacificadora.* (p. 108). Mêlant force de la « confession » et caractéristiques de la fiction « réaliste », *Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara* se veut un hymne à la vie et à l'identité retrouvées, une (ré)intégration qui donne à Miguéis une force et une énergie nécessaires pour continuer à (re)vivre : *Foi por ter sabido recolher-me um pouco, depois da minha « morte » em 1945, que eu consegui fazer algo do que desejava.*¹²⁷⁸

L'écrivain deviendra alors totalement dépendant, tel Shéhérazade, de ses histoires : tant qu'il continuera à écrire, il ne mourra pas. L'écriture et, en particulier, l'écriture de soi, apparaît ainsi chez Miguéis comme un moyen de survie et un fondement de l'identité. C'est le

¹²⁷⁷ Ricœur. "L'identité narrative". p. 302.

¹²⁷⁸ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jorge de Sena - 01/09/1965]". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisbonne: Editorial Estampa. 2001. p. 261-63.

paradoxe de ce récit autobiographique et ironique qui, tout en affirmant la fiction comme lieu de vérité, se place délibérément dans un cadre générique supposé non fictionnel pour affirmer clairement la seule certitude de l'auteur : José Rodrigues Miguéis est un écrivain. Malgré l'évolution de la place des écritures intimes au XX^e siècle, P. Lejeune regrettait encore en 2002 que l'autobiographie soit « souvent exclue de la littérature par des beaux esprits qui pensent qu'il est impossible de tenir à la fois un discours de vérité et un discours de beauté »¹²⁷⁹. Miguéis en avait conscience : *E a autobiografia, mesmo disfarçada ou « sublimada » em ficção, não é coisa fácil, nem aceitável para os nossos portugueses*¹²⁸⁰. Mais il n'a pas pu faire autrement :

*Ao cabo de quarenta anos, sempre descrente do que fazia, das minhas errâncias e ziguezagues, das minhas fugas consecutivas (sem carreira, sem emprego, sem estabilidade), da minha literatura, em que adivinhava intenções ocultas, confessionais, justificações - descobri de repente que podia acreditar em mim mesmo, e que os outros acreditavam em mim: como escritor.*¹²⁸¹

Enfin, ce n'est pas tant pour ce que Miguéis raconte dans ce livre et comment il le raconte, mais bien parce qu'il le raconte, parce qu'il intègre ouvertement son histoire personnelle dans son discours littéraire et fait ainsi de l'écriture le « lieu de sa recherche »¹²⁸², comme l'écrit P. Lejeune, qu'il fait ici surgir la vérité de la page blanche¹²⁸³. C'est par l'écriture, et seulement par l'écriture, qu'il réussit à se réconcilier avec son passé et avec lui-

¹²⁷⁹ Lejeune. "Entretien". p. 22.

¹²⁸⁰ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à John Austin Kerr Jr. - 21/12/1969]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

¹²⁸¹ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha - 27/01/1965]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*. Cf Annexe 6, où cette lettre est reproduite.

¹²⁸² « Si la psychanalyse apporte une aide précieuse au lecteur d'autobiographie, ce n'est point parce qu'elle explique l'individu à la lumière de son histoire et de son enfance, mais parce qu'elle saisit cette histoire dans son discours et qu'elle fait de l'énonciation le lieu de sa recherche (et de sa thérapeutique). » (Lejeune. *Le pacte autobiographique*. p. 9).

¹²⁸³ « C'est vers la vérité que nous courons, ma plume et moi, cette vérité que j'imagine toujours venant à ma rencontre, du fond de la page blanche » (Italo Calvino. *Le chevalier inexistant*. Paris: éd. du Seuil, coll. Points Roman. 1962. p. 97).

même, dans une quête identitaire qui transparait dans certaines de ses œuvres fictionnelles, on va le voir avec *A Múmia*, mais qui prend ici des accents de vérité, d'authenticité et de sincérité d'autant plus intenses qu'ils sont plus intimes¹²⁸⁴.

¹²⁸⁴ « la problématique existentielle du moi qui se rencontre au centre de l'écriture intime » (Catherine Dumas. "Diário íntimo e ficção". *Colóquio Letras*, Janvier-Mars 1994, n° 131. p. 125).

3. A *MUMIA* : L'IDENTITE INDIVIDUELLE EN QUESTION

*Além da evocação de experiências pessoais,
parece-me que procuro representar a Vida
como uma mudança perpétua, ou motion no
espaço-tempo, e para o indivíduo uma luta
(talvez vã) para manter a sua identidade e/ou
estabilidade num universo em processo de
mudança constante.*
José Rodrigues Miguéis¹²⁸⁵

P. Ricœur place le temps au centre du raconter¹²⁸⁶ : ce qui se déroule dans le temps peut être raconté, et, justement, c'est parce que tout processus a une dimension temporelle qu'il peut l'être. Dans le cadre littéraire, le temps est un objet de transgression d'autant plus important que le récit est soumis à une double chronologie, celle de l'histoire (diégèse) et celle du discours. Les distorsions (« anachronies » selon G. Genette) qu'il subit alors s'accompagnent d'un détournement des différentes lois scientifiques qui régissent notre univers, offrant ainsi une métaphore à la réflexion existentielle. Or, le temps est également au centre de la problématique identitaire. P. Ricœur fait ainsi la distinction entre deux sortes d'identité « selon que l'on entend par identique l'équivalent de l'*idem* ou de l'*ipse* en latin »¹²⁸⁷ : d'une part, l'identité répétitive du même, c'est-à-dire l'identité-*idem* ou encore l'identité comme « mêmeté »¹²⁸⁸, et, d'autre part, l'identité en construction, c'est-à-dire l'identité-*ipse* ou l'identité comme soi c'est-à-dire l'« ipséité »¹²⁸⁹. Ces deux variantes se

¹²⁸⁵ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à John Austin Kerr Jr. - 28/05/1972]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

¹²⁸⁶ « Raconter, c'est dire qui a fait quoi, pourquoi et comment, en étalant dans le temps la connexion entre ces points de vue. » (Paul Ricœur. *Soi-même comme un autre*. Paris: Ed. du Seuil, coll. Points Essais. 1990p. 174).

¹²⁸⁷ Ibid. p. 12.

¹²⁸⁸ P. Ricoeur subdivise par ailleurs l'identité-mêmeté en quatre types de relations : l'identité-numérique, l'identité-ressemblance, l'identité-continuité et l'identité-permanence (Ricœur. "L'identité narrative". p. 296-97).

¹²⁸⁹ « Notre thèse constante sera que l'identité au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité. » (Ricœur. *Soi-même comme un autre*. p. 13).

recourent précisément en un point : la permanence dans le temps¹²⁹⁰. C'est cette dualité foncière de l'identité de l'être que J. L. Borges qualifie de « permanence dans l'éphémère »¹²⁹¹ et Eduardo Lourenço, à propos de l'identité collective, d'« étrange permanence au sein du changement »¹²⁹², dualité contradictoire et problématique, qui est mise en scène dans *A Múmia*. Dans le paratexte final joint au volume contenant la nouvelle, Miguéis pose d'ailleurs clairement la problématique :

*Isso que chamamos Nostalgia – dor-do-lar, saudade ou longing – é apenas o anseio de auto-identificação e permanência na infinidade do espaço-tempo, esse mundo subjectivo cujo perpétuo movimento ou devir nos ameaça a cada instante de alienação ou aniquilamento. O drama reside em que desejamos ao mesmo tempo viver – isto é, crescer, evoluir e progredir – e permanecer. Neste conflito entre o existir (ou variar) e o ser (ou perdurar), vamos desgarrando do mundo e de nós próprios.*¹²⁹³

On retrouve, comme pour la grande majorité de la fiction migueisienne, la dimension autobiographique dans la nouvelle *A Múmia*. Nous avons trouvé plusieurs références à ce sujet dans la correspondance de l'écrivain : avec Mário de Castro (*Nela acharás uma evocação transposta da tua casa da Rua da República (antiga da Selaria?)*¹²⁹⁴), avec Maria da Graça Amado da Cunha (*A novela, se não sair agora, irá juntar-se a outras prosas para um livro futuro, de autobiografia transposta*¹²⁹⁵), ou encore avec John Kerr (*Se não é autobiografia, a noveleta é fortemente memorialística!*¹²⁹⁶). Mais ce qui fait l'intérêt de *A Múmia* se situe ici surtout ailleurs, un ailleurs énonciatif et structurel dont Miguéis était

¹²⁹⁰ « Toute la problématique de l'identité personnelle va tourner autour de cette quête d'un invariant relationnel, lui donnant la signification forte de permanence dans le temps. » (Ibid. p. 142-43).

¹²⁹¹ Jorge Luis Borges. *Conférences*. Paris: Ed. Gallimard, coll. Folio Essais. 1985. p. 216.

¹²⁹² Eduardo Lourenço. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999. p. 89-90.

¹²⁹³ Miguéis. "Nota do Autor". p. 198.

¹²⁹⁴ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Mário de Castro - 31/12/1969]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.

¹²⁹⁵ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha - 07/05/1970]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

¹²⁹⁶ Miguéis. "[Lettre à John Austin Kerr Jr. - 03/06/1976]".

conscient, et dont il a fait part, entre autres, à Jacinto Baptista : *é uma coisa exasperada e exasperantemente romanesca, por ser a evocação duma época e estado de « alma » completamente alheios ao que hoje vivemos (...). O estilo pretende reconstituir, com acentuação de caricatura, o mood coevo da história; por outro lado, a estrutura desta creio que é do nosso tempo.*¹²⁹⁷ Dans cette partie, nous tenterons donc de montrer comment, dans *A Múmia*, Miguéis procède à une véritable mise en scène ironique de la problématique identitaire, dans sa double dimension spatiale et temporelle, selon les termes de T. Todorov :

L'idée que l'être particulier est multiple a été comprise de deux manières différentes. D'une part, comme une variation dans le temps, une segmentation de la vie, des modifications dans un déroulement « horizontal » : c'est l'inconstance. D'autre part, comme une multiplicité dans la simultanéité, dans l'espace et non plus dans le temps ; et, plus spécifiquement, comme une stratification de l'être intérieur, qui le découpe cette fois-ci le long d'une « verticale ».¹²⁹⁸

Ces deux approches de la multiplicité de l'être, « verticale » et « horizontale », nous fourniront le cadre de notre étude.

a) Je, tu, il

(...) *sa question obsessive, celle qui l'ouvre à une confrontation avec lui-même, douloureuse, tragique et burlesque en même temps, est celle de l'Autre qu'il se sent.*
Eduardo Lourenço¹²⁹⁹

¹²⁹⁷ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Jacinto Baptista - 01/02/1971]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

¹²⁹⁸ Tzvetan Todorov. *Le jardin imparfait – La pensée humaniste en France*. Paris: Ed. Grasset & Fasquelle, coll. Le Livre de Poche. 1998p. 201.

¹²⁹⁹ Lourenço. "Miguéis: o outro e os outros". p. 227.

A Múmia se présente comme un récit au passé, à la troisième personne, avec un narrateur omniscient et hétérodiégétique très discret. L'histoire débute par l'arrivée du personnage principal, qui restera anonyme, dans une ville, sans nom elle aussi, mais avec majuscule (« *A Cidade* »), une ville qu'il a connue autrefois (*Dantes havia sempre aqui (AM, 305)*¹³⁰⁰, *Reconheceu de passagem* (p. 306). Ce personnage va se mettre à déambuler, permettant au lecteur de découvrir la ville ainsi que, grâce à l'utilisation du discours indirect libre, ses sentiments. Très vite, apparaissent des parenthèses, procédé narratif récurrent chez Miguéis déjà évoqué plusieurs fois. Nous en retiendrons ici l'une des principales fonctions : introduire dans le discours du récit une voix autre, parfois indéfinie, celle du narrateur au présent de l'énonciation ou bien celle du propre auteur, d'un personnage, voire même celle du lecteur virtuel. Ainsi, dès la deuxième page, ce procédé est utilisé : *Havia em tudo uma grande paz, e ele sorriu, a ouvir de longe, dentro de si, os primeiros compassos da sonata (chamada) « Ao Luar », de Beethoven, muleta gasta mas sempre oportuna. (Era talvez a Corélia que ele sorria, à sua lembrança musical.)* (p. 306). Le narrateur emploie ici cet espace d'expression entre parenthèses comme un moyen de s'adresser directement, comme en confidence, au lecteur. Cependant, quelques lignes plus bas, un changement s'opère :

(...) *à direita, o palácio de estilo « manuelino » ferroviário ou centenário, com que um malbenfeitor quisera, muitos anos atrás, modernizar em banalidades e estuque o acesso ao burgo: o palácio envelhecera lamentavelmente, e a Cidade, porventura duas vezes milenária, continuava jovem. (Ainda bem que os beneméritos são raros!) (AM, 306)*

Cette fois, les parenthèses renferment des caractères en italique, ce qui soulève une incertitude quant à la voix qui s'y exprime : est-ce toujours celle du narrateur ? Ou bien celle du personnage ? Cependant, comme ces parenthèses font suite à une phrase où le point de vue adopté est celui du personnage (*à direita*), qui regarde d'un œil critique les transformations

¹³⁰⁰ Les numéros de page sans autre indication renvoient tous, dans cette partie à *A Múmia*.

subies par la ville, il paraît probable que cette exclamation entre parenthèses soit l'œuvre de ce dernier. L'histoire avançant, ces hypothèses de lecture ne sont pas infirmées : narrateur et personnage semblent se succéder au parloir des parenthèses, mais le lecteur ne peut empêcher le doute de s'installer. Qui parle vraiment entre parenthèses ? Même en italique, espace apparemment privilégié de la voix du personnage ((Vontade obediente, fecunda contradição!), p. 309), on ne peut s'empêcher d'entendre la voix sentencieuse et distanciée du narrateur :

(A Cidade fecha-se na sua corola de tesouros e raridades, tem uma virgindade a defender.) (...)
 (Os membros de uma grei só atingem o nível da verdadeira independência quando estão aptos a circular entre os seus semelhantes com a penosa e confortável objectividade de quem fosse estrangeiro.) (AM, 309)

A l'arrivée à la pension (« *A Casa* », p. 310), les italiques s'effacent et l'auteur n'utilisera plus, dans ce chapitre, que des parenthèses standard. Là encore, le doute persiste : *Subiram mais um piso pela íngreme escada interior. (Mais outro e outro, e estariam no terraço!)* (p. 311). Finalement, à la fin du quatrième chapitre, le personnage se couche, et regarde par la fenêtre : *Estático, imóvel, imerso na realidade e no entanto fora do ser, viajou no tempo* » (p. 312). Le récit change alors de nature. L'auteur nous le fait deviner par trois points de suspension qui ouvrent le cinquième chapitre, au titre éloquent (« *A Memória* », p. 312). Le personnage se souvient (ou rêve, on ne le saura pas) d'un jour, lointain, où il fit le même trajet et logea dans la même maison. Le lecteur est donc maintenant avec lui, T. Martins Marques parle de « narration de type scénique »¹³⁰¹, dans ses pensées/rêves et l'accompagne dans son « voyage analeptique »¹³⁰². Pourtant, le récit continue à la troisième personne, mais cette fois au plus-que-parfait. De nouveau, le lecteur est saisi d'un doute : est-ce toujours le même

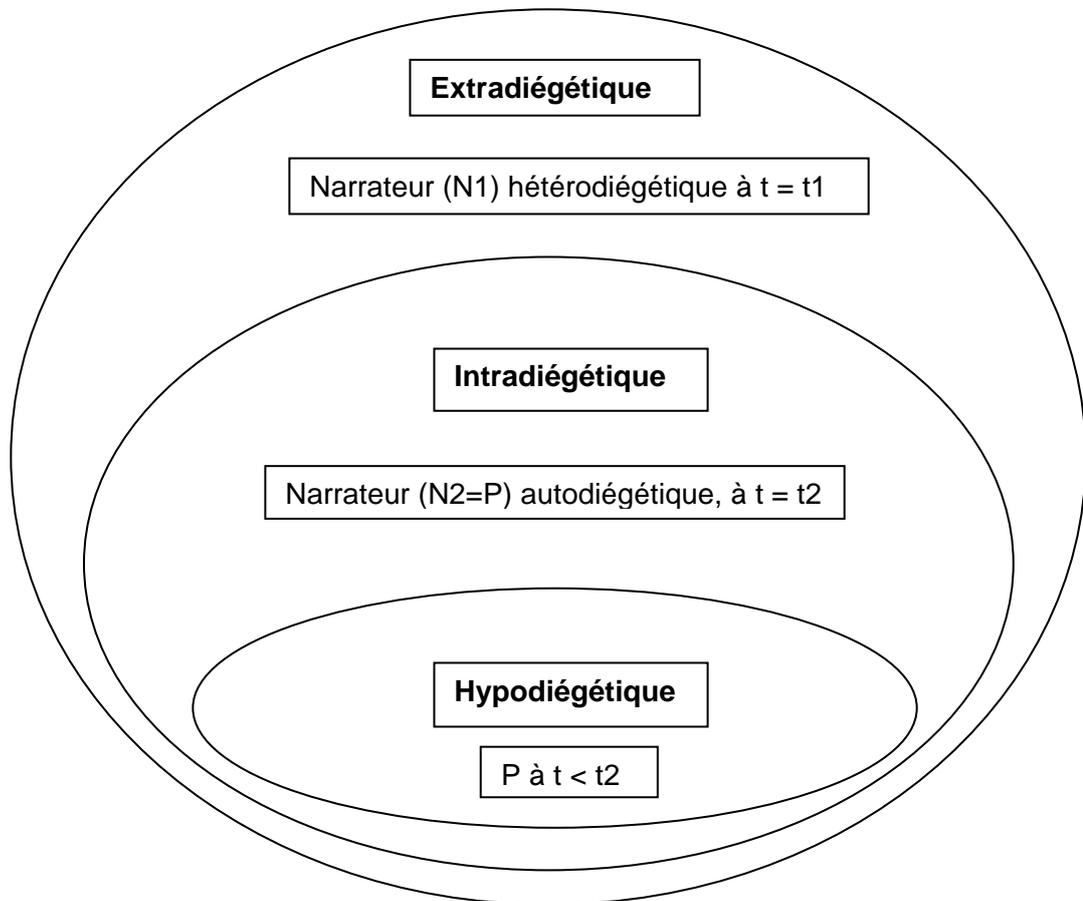
¹³⁰¹ Marques. *O Imaginário de Lisboa Na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*. p. 161.

¹³⁰² Ibid. p. 162.

narrateur qui continue à nous raconter l'histoire ? Ou bien est-ce le personnage qui est maintenant devenu narrateur ? Et, de nouveau, des parenthèses en italique mais, cette fois, la voix qui s'y fait entendre s'affirme en tant que telle et dit « je » : *cheio do fervor de quem se julga na posse da razão, mas ignorante sobretudo, como se é aos vinte anos, dos seus próprios motivos ou fins. (Agora, que tudo é irreparável, posso dizê-lo e sorrir.) (AM, 313)*

L'utilisation du présent nous place dans les pensées du personnage au moment de l'acte de (re)mémoration, et ce « *posso dizê-lo* » ne laisse plus aucun doute au lecteur : ce narrateur qui raconte les souvenirs (ou les rêves) du personnage n'est autre que le personnage lui-même. On est en train de lire son histoire qu'il raconte à la troisième personne : il (re)présente son passé et se décrit comme s'il était un autre. Les parenthèses en italique sont maintenant l'espace où le personnage, devenu narrateur (second) autodiégétique¹³⁰³ d'un caractère un peu particulier, s'exprime en tant que tel, au présent de l'énonciation, présent de la remémoration (ou du rêve). Ceci donne le schéma des niveaux narratifs suivant :

¹³⁰³ Carlos Reis souligne les « potentialités sémio-narratives du narrateur autodiégétique : un sujet mûr, avec une grande expérience, raconte, à partir de cette position de maturité, le devenir de son existence. Le registre de la 1^{ère} personne grammaticale qui se manifeste généralement dans ce cas est une conséquence naturelle de cette coïncidence narrateur/protagoniste ; conséquence naturelle, mais non obligatoire (...) ». (Carlos Reis et Ana Cristina M. Lopes, eds., *Dicionário de Narratologia*. 7e ed. Coimbra: Almedina, 2000 p. 259-260).



N1 : narrateur principal ; **N2** : narrateur second ; **P** : personnage ; **t1** : présent de l'énonciation du narrateur principal ; **t2** : présent de l'énonciation du narrateur second qui est aussi le passé où se déroule l'action principale de la nouvelle, à savoir l'arrivée du personnage dans la ville et l'acte de remémoration de son passé antérieur.

L'histoire continue donc, alternance de récit (au sens de Benvéniste), maintenant de nouveau au passé simple (et/ou composé) et à l'imparfait, de discours indirect libre, de discours direct, de discours immédiat¹³⁰⁴. Mais la narration comprend toujours l'utilisation

¹³⁰⁴ « (...) dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage (...) et les deux instances sont alors confondues ; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se substitue à lui. » (Genette. *Figures III*. p. 194).

des deux types de parenthèses, celles en italique, et les autres, toutes deux offrant un espace de parole au narrateur/personnage, une parole au présent de l'énonciation pour les premières, une parole plus souple et polyvalente, intégrée au récit, pour les deuxièmes : *O orgulho, e alguma coisa mais, indefinível, chumbaram-no aos calhaus do pavimento. Reclamava um acto de submissão, e elas sorriam-lhe de longe! « Tu és duro! », disse-lhe o amigo. « Não vês que a estás a fazer sofrer? » (Seria isso que ele queria?) (AM, 314-315). Dans ce passage, les parenthèses permettent au narrateur/personnage de questionner les sentiments qu'il éprouvait dans le passé, de mettre en relief ce questionnement, de le faire partager au lecteur qui se trouve placé au plus près de l'action, dans le passé du narrateur/personnage. Les parenthèses en italique, quant à elles, ramènent le lecteur au présent de l'énonciation (secondaire) et lui permettent de connaître le point de vue présent du narrateur/personnage, point de vue riche de l'expérience passée qu'il est en train de raconter. Elles rendent possible une mise en perspective, une évaluation *a posteriori* du comportement du personnage, un jugement de soi aux tonalités sentencieuses ((A loucura tem a sua lucidez; ou talvez a razão seja a demência dos sentimentos.) (p. 313); (As rosas-da-manhã duram tão pouco!) (p. 316). Et c'est justement dans le cadre de ce processus d'évaluation du passé que va apparaître une nouvelle personne grammaticale : *O coração dele fazia agora acrobacias no céu azul. Julgou-se vitorioso. (Mas eras tu o vencido!)* (p. 315). Le narrateur/personnage, en italique, donc au présent de l'énonciation secondaire, s'adresse cette fois-ci directement à un interlocuteur désigné par « tu » qui n'est autre que lui-même. Il va ainsi dialoguer avec lui-même, la voix qui s'exprime entre parenthèses et en italique jouant le rôle d'instance évaluatrice, de juge par rapport à celle qui prend en charge le récit et les parenthèses standard. L'une *se* (et nous) raconte ses souvenirs ; l'autre, du haut du présent de l'énonciation, écoute, commente et évalue :*

(Ah, mas era o clown, entendes tu, o entertainer passageiro e improdutivo, que elas desfrutavam e aplaudiam em ti, as doces raparigas criadas na riqueza e na clausura! Que é feito delas, hoje?) (...) (Oh casta, oh Madonna, oh vida e esperança! porque não ajoelhei eu ali mesmo a teus pés, a dorar-te, a beijar-te as mãos de gratidão? Tudo sempre me retinha de obedecer aos meus melhores impulsos.) (AM, 316-317)

(Na verdade, eras tu, desgraçado, que mais precisavas de guia, conselho e protecção!) (AM, 331)

(A ingénua ilusão das pessoas antigas e abastadas, que se crêem « modernas » só porque adoptam uma nova convenção!) (AM, 347)

Cette voix omnisciente va ainsi jusqu'à compléter l'histoire racontée (*o filho do general Beirós, opado e vermelho, com sinais de desgaste precoce* (Ainda me lembro de ver o pai, alcachinado e céptico, à cabeça da cavalaria da Municipal, numa parada ou procissão da Monarquia) (p. 334). On retrouve dans *A Múmia*, avec ces trois personnes grammaticales associées au narrateur/personnage (je, tu, il), les trois pôles du *soi-même comme un autre* de Paul Ricœur. En effet, pour ce dernier, la recherche de soi renvoie à deux sortes d'opérations : une première, de type « référentiel », où « la personne est d'abord la troisième personne, donc celle dont on parle »¹³⁰⁵, et une seconde, de type « réflexif », où « la personne est d'abord un moi qui parle à un toi »¹³⁰⁶. L'individu apparaît ainsi à la fois « comme un particulier de base irréductible à tout autre », le « 'lui' dont on parle et à qui on attribue des prédicats physiques et psychiques », mais aussi comme « le couple de celui qui parle et de celui à qui le premier parle »¹³⁰⁷.

Avec le treizième chapitre (« *O Livro* »), on revient au récit principal : *A noite corria, e com ela os anos do tempo cristalizado* (AM, p. 338). La remémoration continue pourtant, et

¹³⁰⁵ Ricœur. *Soi-même comme un autre*. p. 56.

¹³⁰⁶ *Ibid.*

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 68-69.

c'est là que tout bascule définitivement dans la (con)fusion générale : *O tempo corria entrançado em sonho. Ela adoeceu um pouco, tinha a palidez, a fragilidade dos seres sensíveis naquela idade e tempo: os que resistem mais.* (Ainda a vejo, o sorriso enigmático de Gioconda, sentada na cadeira de braços quase à porta da sala.) (AM, 343). De nouveau, un « je » s'exprime entre parenthèses dans le cadre d'un récit qui n'a apparemment pas franchi la frontière entre récit premier et récit second. On peut alors envisager deux possibilités : soit l'auteur est repassé, subrepticement, au récit second, et ce « je » se réfère au narrateur-second/personnage ; soit il s'agit toujours du récit premier, et le « je » correspond alors à une intrusion du narrateur principal. Or, dans ce cas, le narrateur principal apparaît comme une instance renvoyant à la même identité que celle du narrateur(/personnage) secondaire : nous référant au schéma narratif de la p. 429, nous avons donc $N1 = N2 = P$. Si l'on suppose que l'on se trouve dans la première situation, celle du passage invisible au récit second, et qu'il s'agit donc du discours du narrateur(/personnage) secondaire, celui-ci va changer peu à peu d'objet et de nature : en effet, il ne s'agit plus uniquement pour le narrateur/personnage de raconter des épisodes de sa vie passée mais aussi de prendre en charge ses interrogations au moment de l'acte de remémoration, puisqu'il va jusqu'à s'exprimer à la première personne, au présent, dans le cadre du récit :

Mas tudo partiu daquele Primeiro encontro casual, que assumiu na vida dele (quem sabe se na dela também) uma importância desproporcionada à natureza e força de um amor que, via-o agora, não chegara a ser paixão, mas o havia de impregnar para o resto da vida: como nenhuma paixão o conseguiu. Porquê? Nunca soubera responder. Teria procurado nas outras mulheres a imagem da Madonna perdida? Era a ela que buscava ainda? (...) Sim, que faço aqui, que venho cá fazer depois de tão longa ausência? Conhecia o motivo aparente desta sua visita : o vago projecto de abrir na Cidade um negócio de antiguidades. Mas haveria nele outro móbil oculto? (...) (Hoje seria a fortuna!) (AM, 344)

Or, dans ce cas, comment interpréter la voix qui s'exprime en italique entre parenthèses (Hoje seria a fortuna!), si ce n'est comme celle du narrateur principal, prenant alors l'espace et la forme dévolues jusque là à la voix du personnage au présent de l'énonciation secondaire ?

En résumant, à ce stade de la lecture, cela donne à peu près ceci : soit la narration est l'œuvre du narrateur/personnage qui empiète sur la fonction du narrateur principal et oblige celui-ci à prendre la place du personnage entre parenthèses, soit elle est l'œuvre du narrateur principal, ce qui implique la fusion de ces deux instances narratives. Dans les deux cas, sans pouvoir vraiment trancher, le lecteur ne peut que rassembler dans une même image narrateur, narrateur second et personnage. Tout se passe comme si le narrateur tentait de faire un récit objectif, dépersonnalisé, fictionnalisé de sa propre histoire, et n'y parvenait pas : la vérité reprend le dessus, et l'identité des trois instances apparaît malgré ses efforts, fusion inévitable des voix de soi. Mais, là encore, le lecteur n'est pas au bout de ses changements de perspective. Une fois la lecture terminée, il lui reste encore à consulter la « Nota do Autor », placée en fin de volume, dans laquelle l'auteur écrit :

*A Múmia é mais um dos ensaios ficcionais com que exploro a caverna do Eu, utilizando os materiais da experiência e memória acumulados para o romance-de-viver, sem começo nem fim, que de há muito me ocupa: panorama desigual, contraditório como tudo na Natureza e no Homem, de autobiografia quanto possível transposta ou despersonalizada*¹³⁰⁸

Le parcours du lecteur se termine ainsi aux portes du récit autobiographique, la figure métatextuelle de l'auteur venant compléter le trio textuel (narrateur, narrateur second,

¹³⁰⁸ “Nota do Autor”. *Nikalai! Nikalai!*. p. 197. Dans l'édition que nous utilisons (José Rodrigues Miguéis. *Idealista No Mundo Real*. Edité par Maria Angelina Duarte. 2e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1991), *A Múmia* est intrégré au roman inachevé *Filhos de Lisboa* qui lui-même suit le roman *Idealista no Mundo Real*. La “Nota do Autor” à laquelle nous nous référons ici est donc celle jointe au roman *Nikalai! Nikalai!* : *A Múmia* fut en effet initialement publiée conjointement avec ce roman, contrairement à la volonté de Miguéis qui voulait le faire séparément.

personnage), dans un exemple supplémentaire de la relation intime existant entre la biographie de Miguéis et son œuvre fictionnelle.

b) Impossibles retours

Quando julgamos regressar a um ponto do espaço-tempo, deixámos de ser quem éramos; e assim quanto ao lugar de destino. Não há pois regresso, mas apenas avanço (...).
José Rodrigues Miguéis¹³⁰⁹

Au début de *A Múmia*, le personnage principal, anonyme, revient sur les lieux du grand amour de son adolescence : tentative d'un homme vieillissant de (re)trouver son passé, les objets, les lieux, les personnes, lui-même (*Suspirou fundo, como quem regressa a si-mesmo, de uma longa viagem. (AM, 312)*). Les souvenirs lui font remonter le temps : il la revoit, Elle, Corélia, son grand amour jamais oublié, une histoire qui a mal tourné, les moments de doute, de flottement, de crise (*A máscara do homem desistente de si próprio, mas que não ousa ir ao extremo do suicídio. AM, 337*) qui l'ont à jamais transformé : *Desde que rompemos não voltei a ser quem era. (AM, 337)*. Dans la « Nota do Autor », Miguéis l'avoue : *Aborda-se aqui uma vez mais a questão do Regresso, que corre como um veio ou filão subterrâneo em muito do que tenho escrito, e aflora ocasionalmente em algumas das minhas histórias.*¹³¹⁰ La problématique du retour est l'une des forces d'inspiration les plus puissantes dans son œuvre, comme le confirment les études qui y sont consacrées soit

¹³⁰⁹ «Nota do Autor». *Nikalai! Nikalai!*. p. 199.

¹³¹⁰ *Ibid.*, p. 198.

directement, soit indirectement¹³¹¹. Un certain nombre de fictions migueisiennes, comme *Nikalai! Nikalai!*¹³¹², racontent en effet des parcours d'individus confrontés à une situation de crise¹³¹³ qui débouchent parfois sur une (ré)intégration identitaire¹³¹⁴ :

*(...) em muitas das minhas histórias, é quase sempre uma situação de crise ou de perigo para a integridade dos personagens, o que me afecta e mobiliza: como sair dela, evadi-la, sobrepor-se-lhe? A ficção torna-se assim, para mim, uma forma de experimentação com o risco, um repto real ou imaginário, semelhante aos de muitos sonhos, fantasias e nevroses (...).*¹³¹⁵

Le narrateur/personnage de *A Múmia*, ainsi que Corélia, qu'il a retrouvée, contemplent les cendres du temps disparu : *O que ambos tinham agora diante dos olhos, porém, não era o passado vivo, mas a sua ruína e sombra projectada no presente* (AM, 348). Il prend conscience de la marche irréversible du temps et crucifie le passé sur l'autel du vide : *Mas ninguém pode apagar o acontecido, refazer o caminho andado, voltar ao ponto de partida. Recomeçar é continuar. Até recuando avançamos sempre. Para o nada. A vida não recomeça nem se repete: só as coisas e as memórias, nem todas, nos restam: fósseis. Só servem para contemplar* (p. 349). Il refuse de laisser le passé-mort gouverner le présent-vivant : *Era a isso que ele sempre tinha procurado escapar para continuar vivo e actual: ao que, nele, se ia constantemente necrosando.* » (p. 349) La « momie » qu'il porte en lui, à la fois source de continuité et musée identitaire, mémoire de son passé fossilisé (*Com a nossa Múmia, as*

¹³¹¹ Voir par exemple : Francisco Cota Fagundes. "A Ficção como Autoterapia: 'Regresso à Cúpula da Pena' à luz de *Um Homem Sorri à Morte – com Meia Cara*". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Cultura. 2001 Ou encore Lourenço. "As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis".

¹³¹² "Também estes meus emigrados russos pretendem regressar a algo que perderam, identidade ou mito: e não compreendem que o seu meio de origem evoluiu historicamente, como eles evoluíram pessoalmente, perdendo assim o pé no fluxo da sua anterior realidade." ("Nota do Autor". *Nikalai! Nikalai!*. p. 200).

¹³¹³ "É sempre empolgante penetrar nos meandros duma crise humana!" (José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Hermano Neves - 27/01/1969]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*)

¹³¹⁴ Voir entre autres « Regresso à Cúpula da Pena » in *Léah e Outras Histórias* ou encore "Lodo" et "A Bota" in *Pass(ç)os Confusos*.

¹³¹⁵ "Nota do Autor". *Nikalai! Nikalai!*. p. 200.

nossas memórias fossilizadas (p. 350)), est condamnée à rester à sa place, celle du mort, loin de la nouvelle réalité : *O passado é um cadáver que carregamos connosco, a múmia na urna de cristal, a aparência de perpetuidade – oca. Só o presente é real, e esse mesmo, incomensurável. Somos apenas o que somos agora. O passado é o futuro que a cada instante – o presente – morre e se enrola para trás.* (AM, 349) Le passé est trop dangereux, et s'en souvenir devient mortel : *É melhor deixar a múmia na sua caixa, não lhe parece? Recordar é... morrer* (AM, 350). Le personnage/narrateur refuse d'être ce qu'il a été, car il ne l'est plus. Il refuse que Corélia ne voie en lui que celui qu'il était autrefois. Certes, il ne renie pas son passé (*O homem que a amou, amou-a sempre e continua a amá-la; e a que ele amou continua viva e intacta... na urna de cristal. Já nada a pode desfazer em pó.* (AM, 350)), mais il est devenu autre, il s'est créé autre et ne peut plus échapper à sa nouvelle identité : *Antes de tudo, um homem tem de saber aceitar-se, viver consigo mesmo* (p. 350)¹³¹⁶. Ce double mouvement contradictoire est le reflet de la vie même de Miguéis, qui a oscillé entre le Portugal et les Etats-Unis et n'a jamais réussi à revenir vivre dans son pays natal. C'est une source perpétuelle de souffrance, propre à l'exilé, condamné à vivre avec « *a dor-de-ser-português* »¹³¹⁷. Ces préoccupations fictionnelles sont intimement, on l'a vu liées aux préoccupations réelles, en témoigne l'importance récurrente prise par la possibilité d'un retour définitif au Portugal dans sa correspondance, dont voici deux exemples espacés dans le temps : *Todas as coisas passadas e sofridas, 22 anos irremediáveis, a ideia obstinada de voltar - de voltar a ser eu*¹³¹⁸ (1957) ; *a única coisa que sempre me manteve a sobrenadar - a esperança do*

¹³¹⁶ On retrouve ici un écho à *Um Homem Sorri à Morte* : "Através da inquietação, do sofrimento e da diminuição de certas faculdades da vida de relação, aprendi a dominar os acessos de revolta inútil e a viver conformado com os meus recursos e possibilidades." (UHSAM, 99).

¹³¹⁷ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha - 15/06/1965]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*

¹³¹⁸ Miguéis. "[Lettre à Manuel Mendes - 13/06/1957]".

*regresso definitivo, agora ameaçada*¹³¹⁹ (1975). Le personnage de *A Múmia*, comme Miguéis, aura dû revenir sur les lieux de son passé pour essayer de trouver la paix identitaire, la mise en accord avec ce qu'il est devenu, et non ce qu'il voudrait être. Mais il ne se réintègre pas au lieu-espace-temps de son passé, tout comme Miguéis : *A questão é que não basta estar longe: é preciso recriar-se outro, como quis o antiquário da Múmia (sem o conseguir talvez). E renunciar às raízes.*¹³²⁰ Cette (ré)intégration impossible, Miguéis la réussira pourtant dans un autre récit, « Regresso à Cúpula da Pena »¹³²¹, de manière symbolique : dans cette nouvelle à caractère fantastique, le personnage principal, tel Ulysse, revient dans son pays natal, tue son rival, en rêve, et finit par retrouver sa Pénélope. L'écrivain explique ses intentions cachées dans une lettre à Alberto Machado da Rosa :

*(...) esta noveleta, segundo a minha vaidade, única pelo tom, o estilo e o tema, na nossa literatura (re-encontro do expatriado com as suas raízes) tem o fim chocho duma banalidade romanesca. (...) Mas há uma coisa que a salva: é o sentido simbólico, oculto, que já revelei (e só) a Jaime Cortesão. O expatriado sou eu (...), o « rival » é a boçalidade hoje dominante em tantos planos da vida portuguesa, desde os Altos Poderes Dogmáticos até à Oposição (que, camoneanamente, se confundiu com a Coisa... Odiada); e a priminha Julieta representa a doçura, a modestia firme e a constância de ideais que era dantes (ou nos parecia ser) a vida nacional, com a sua candura e as suas mentiras (como as vê na « Dona Genciana »). Era essa que o expatriado procurava: tê-la-a encontrado?... Alas! O defeito é do escritor, que recorre a truques simbólicos para se confessar sem dizer tudo.*¹³²²

¹³¹⁹ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Nuno Rocha - 15/07/1975]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

¹³²⁰ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha - 08/02/1970]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

¹³²¹ Pour une analyse de ce récit, en particulier de ses dimensions cathartique, identitaire et autobiographique, voir entre autres : Fagundes. "A Ficção como Autoterapia: 'Regresso à Cúpula da Pena' à luz de *Um Homem Sorri à Morte – com Meia Cara*". John Austin Kerr Jr. "Regresso à Cúpula da Pena: Integration, Reintegration and Its Partial Frustration". *Language Quarterly [University of South Florida]*, printemps-été 1976, Vol. XIV, n° 3-4, et Marques. *O Imaginário de Lisboa Na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis* p. 165-167.

¹³²² Miguéis. "[Lettre à Alberto Machado de Rosa - 19/01/1958]".

c) Médiation narrative

(...) la notion d'identité narrative offre une
solution aux apories concernant
l'identité personnelle.
Paul Ricœur¹³²³

Le parcours identitaire du narrateur / personnage de *A Múmia* se termine par un constat :

(...) na realidade, ele era apenas a calcificação, a concha por ele próprio segregada, a que se acolhera, o seu refúgio e aparência. Não podia despir-se dela, renegá-la: ficaria incompatível consigo mesmo, outro, indefeso, nu, porventura anulado. E era este homem sobreposto que hoje decidia por ele, talvez contra ele, contra o homem subjacente – mas não saberia dizer qual dos dois fosse o mais autêntico: eram-no ambos! (...) (AM, 350)

Constat d'une continuité faite de couches successives assimilées au fil des ans formant une partie de son identité, et d'une obligation de les laisser enfouies sous leur synthèse, au sens chimique du terme, produit actuel de toutes les (ré)actions passées, au risque de se trahir soi-même. Cet aboutissement dans le cheminement identitaire du narrateur/personnage illustre parfaitement les thèses de P. Ricœur qui distingue deux modalités de permanence dans le temps : l'identité-idem et de l'identité-ipse, la permanence du « caractère » et la « fidélité à soi ». Cette dernière, la fidélité à soi dans la parole donnée, notion essentiellement éthique, « marque l'écart extrême entre la permanence du soi et celle du même, et donc atteste pleinement l'irréductibilité des deux problématiques l'une à l'autre. »¹³²⁴ Le « caractère » du narrateur/personnage de *A Múmia*, ce par quoi il « se rend identifiable et réidentifiable »¹³²⁵,

¹³²³ Ricœur. "L'identité narrative". p. 298-99.

¹³²⁴ Ricœur. *Soi-même comme un autre*. p. 143.

¹³²⁵ Ibid. p. 195.

c'est ce que voit Corélia, bien des années après : le même, encore et toujours le même¹³²⁶, évacuant ainsi les changements postérieurs de la vie du personnage, changements que celui-ci revendique comme acte de fidélité à la promesse incontournable faite à ce qu'il est devenu. Il n'y a plus de vérité, de véritable identité, mais bien cohabitation de plusieurs identités.

Cette construction identitaire fondée sur la fidélité à une parole tenue suggère ainsi l'intervention d'une « identité narrative » dans la constitution de l'identité personnelle : une « identité à laquelle un être humain accède grâce à la médiation de la fonction narrative »¹³²⁷. Avec ce concept, P. Ricœur pose l'identité comme l'un des enjeux principaux du récit, en particulier en ce qui concerne la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté : le récit, en tant qu'« opération narrative », devient alors le moyen par lequel la permanence dans le temps et le changement sont conciliés¹³²⁸. En effet, dans le récit, l'événement narratif « est source de discordance en tant qu'il surgit et source de concordance, en ce qu'il fait avancer l'histoire »¹³²⁹. La « configuration »¹³³⁰ narrative, opération de « mise en intrigue », permet de mettre cette concordance/discordance au service de la construction d'une histoire. La même opération transférée au personnage permet ainsi de construire et de comprendre son identité narrative, identité dynamique qui intègre « à la permanence dans le temps ce qui paraît en être le contraire sous le régime de l'identité-mêmeté, à savoir la diversité, la variabilité, la discontinuité, l'instabilité »¹³³¹.

¹³²⁶ « Par cette stabilité empruntée aux habitudes et aux identifications acquises, autrement dit aux dispositions, le caractère assure à la fois l'identité numérique, l'identité qualitative, la continuité ininterrompue dans le changement et finalement la permanence dans le temps qui définissent la mêmeté. » (Ibid. p. 147).

¹³²⁷ Ricœur. "L'identité narrative". p. 295.

¹³²⁸ Ricœur. *Soi-même comme un autre*. p. 170.

¹³²⁹ Ibid. p. 169.

¹³³⁰ « J'applique le terme de configuration à cet art de la composition qui fait médiation entre concordance et discordance. » (Ibid. p. 168).

¹³³¹ Ibid. p. 167-168.

Dans *A Múmia*, la construction de l'identité narrative opère sur trois niveaux de lecture différents. Le premier, correspondant au niveau narratif extradiégétique, permet au lecteur de faire connaissance avec un nouveau personnage, de découvrir et de construire son identité. Le deuxième se situe au niveau intradiégétique, là où le narrateur/personnage se souvient (ou rêve ?) de son passé. Ici, la mise en intrigue construit l'identité du personnage dans le temps en adoptant les mécanismes opératoires ambigus de la mémoire, où, comme l'écrit Jorge de Sena à Miguéis, « la simultanéité dans le temps souvenu est transformée en succession dans le temps du récit »¹³³². La narration suit ainsi les traces de la mémoire, *ave nocturna e secreta* (AM, 317) :

As evocações ocorriam-lhe ao acaso, acrónicas, disjuntas, entretecidas ou sobrepostas, mas retornavam sempre ao ponto de partida – aquele serão dos quinze anos em que o então melhor dos seus amigos o levava a casa de um colega comum para a primeira sessão de estudo. (Do que a memória ou a censura mental suprimem não convinha falar.) (AM, 341)

Plusieurs tableaux du passé, souvenirs partiels¹³³³ d'une réalité disparue mais en partie présente dans la mémoire du narrateur/personnage, se succèdent dans un ordre d'apparition ne correspondant pas toujours à l'ordre chronologique de leur occurrence dans le passé. Le personnage est en quête, en crise, les fondations tremblent, la mémoire devient alors un recours. Il part à la rencontre de soi à la lumière du passé revisité. Mémoire et narration procèdent ainsi de la même façon : à la fois fragmentation narrative en tableaux¹³³⁴, mais

¹³³² Jorge de Sena. "[Lettre à José Rodrigues Miguéis - 17/06/1961]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

¹³³³ « Nous sommes faits, en grande partie, de mémoire. Cette mémoire est faite, en grande partie, d'oubli. » (Borges. *Conférences*. p. 206).

¹³³⁴ Avant de les intégrer postérieurement à *A Múmia*, Miguéis a publié séparément deux de ces chapitres-tableaux : « A 'Sardinha' e a Madrugada » (onzième chapitre) sous le titre "O Espelho Poliédrico: A « Sardinha » e a Madrugada" (*Diário de Lisboa*, 29/1/1969), et « As Amêndoas Torradas » (huitième chapitre) sous le titre "O Espelho Poliédrico: As Amêndoas Torradas" (*Diário de Lisboa*, 5/2/1969). L'intégration de ces épisodes "réalistes" a provoqué chez Miguéis des questionnements non totalement résolus : voir Miguéis. "[Lettre à Jorge de Sena - 24/05/1971]".

aussi réactualisation d'un passé fragmentaire, ce qui implique des interprétations¹³³⁵ et des structurations nouvelles. Mais c'est à un troisième niveau que la construction de l'identité narrative est littéralement mise en scène : le « labyrinthe »¹³³⁶ de la mémoire ne suffit pas. Le narrateur/personnage éprouve le besoin de mettre encore plus en ordre son passé, ce qui le pousse à vouloir écrire « le » livre de/sur soi, de/sur sa vie :

Pensava de há muito escrever um livro, não sabia se de memórias, transpostas ou despersonalizadas, panorama ou ciclorama da vida meditada, continuidade interrupta, sem começo nem fim, fugaz como os reflexos nas águas sempre móveis de um rio; se romance, novela, conto ou simples reflexões: o problema dos « géneros » pouco lhe interessava. (AM, 339)

Mais il n'y arrivera pas : *Parecia-lhe, enfim, superior às suas forças organizar numa sequência legível, ainda que ilógica ou insensata, esses estilhaços do espelho, imanejável peso morto dos anos, que ele desejaria, mas não ousava, destruir.* (p. 340) Cette impossibilité d'écrire du narrateur/personnage et les mots qu'il emploie pour le dire ont d'ailleurs une forte résonance autobiographique : Miguéis a eu d'énormes difficultés à (re)travailler et (re)transcrire sa fiction, souvent basée sur son expérience, et, souvent, débutée à une période militante ne correspondant plus à l'état d'esprit qui a présidé lors de la publication de la majorité de ses livres à partir de la fin des années 50, d'où ce sentiment d'impuissance que l'on retrouve dans sa correspondance : *receio por vezes não poder continuar com estes « cacos » de espelho.*¹³³⁷ Or, (auto)ironie ?, ce que le narrateur/personnage de cette nouvelle n'arrive pas à faire, l'auteur l'a finalement réussi : *A Múmia* se veut un récit de la mise en scène de l'acte d'écriture fondateur, du besoin de configuration, de construction identitaire,

¹³³⁵ « La médiation narrative souligne ce caractère remarquable de la connaissance de soi d'être une interprétation de soi. » (Ricoeur. "L'identité narrative". p. 303).

¹³³⁶ Mot qui apparaît deux fois dans le texte (p. 341, p. 346).

¹³³⁷ Miguéis. "[Lettre à António Ruella Ramos - 30/11/1968]".

récit compris un comme outil permettant d'organiser les morceaux du miroir brisé de son passé et d'« articuler narrativement rétrospection et prospection »¹³³⁸, d'après les termes de P. Ricoeur ; un récit qui rappelle que « le récit fait partie de la vie avant de s'exiler de la vie dans l'écriture »¹³³⁹ ; un récit, enfin, qui montre que la construction de l'identité personnelle, en tant qu'écriture de soi, est une création permanente.

d) Rêve, fiction et réalité

Escrevo como um poeta. Mas tenho a sinceridade de dizer que escrevo para que me leiam, que me escutem, que me conheçam. O meu sonho não é fazer um livro, é contar-me. Tudo é romance – a questão é que o leitor o pense
José Rodrigues Miguéis¹³⁴⁰

En tant que récit autobiographique, Marcello Duarte Matthias le rappelle¹³⁴¹, *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara* recherche l'unité. En fait, le livre va plus loin : il affirme l'unité (*O homem é uma unidade (UHSAM, 15)*) de l'homme menacé (*impotente e passivo expectador da minha própria dissolução. (UHSAM, 46)*), unité fondée ici sur l'intégrité du corps, et affiche une certaine confiance dans l'écriture et le récit, en particulier dans leur capacité de médiation et de fondation identitaires, comme nous l'avons montré. *Múmia*, par contre, joue sur la (con)fusion et la pluralité des instances énonciatrices. Le narrateur, l'auteur et le personnage ne sont que les masques plus ou moins vrais, plus ou

¹³³⁸ Ricoeur. *Soi-même comme un autre*. p. 192-93.

¹³³⁹ Ibid. p. 193.

¹³⁴⁰ José Rodrigues Miguéis. "Introdução". *Romance de Amor: José Rodrigues Miguéis' Archives* [Brown's University]. n. d. p. 11. Cf Annexe 10, où les trois dernières pages de cette introduction sont reproduites.

¹³⁴¹ « Cette recherche de l'unité constitue la spécificité de l'exigence autobiographique. » (Matthias. "Autobiografias e diários". p. 41).

moins fictifs, de José Rodrigues Miguéis, ce qui met en doute les prétentions essentialistes, ontologiques et unificatrices de la notion d'identité individuelle. *A Múmia* et *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara* symbolisent ainsi les deux pôles opposés de la relation existant aujourd'hui entre écriture et identité, avec, au centre, les tensions liées aux genres autobiographiques¹³⁴² : d'un côté, un récit ouvertement autobiographique qui peut être vu comme une preuve de l'existence de l'« auteur »¹³⁴³ Miguéis ; de l'autre, une nouvelle de confessions non affichées, qui mine la notion de sujet en tant qu'unité, et, par conséquent, contredit la notion de sujet unifié posée par l'acte autobiographique. Cette nouvelle définit l'identité comme un jeu ironique (dissimulation, distance, contradiction, paradoxe) de constructions et de représentations de soi :

Tudo o mais eram aparências, máscaras, disfarces. (...) Somos a nossa aparência, e mais nada. (...) Tivera de assumir nova configuração, de aceitar planos de existência que eram todo o contrário dele próprio – se é que este não fora já também a negação de alguma coisa, de um outro-eu oculto. O falso deus coexiste no verdadeiro! (...) mas preservando através de tudo, além da vida, uma certa pureza nuclear; num reduto interior onde o não atingiam os insultos da vida. Depravado e puro, tal é a unidade dos antagónicos. Correrá mundo, cumprira-se, representara o seu papel de manequim vivo. (...) vivia contente com o seu jogo: enganar-se, enganar o passado. (O que na tua vida é real, o que te tem preservado, é a sua parte de irrealdade!) (AM, 338)

C. Rocha, faisant appel à la critique anglo-saxonne, rappelle que le sujet de l'autobiographie peut être vu comme une structure fictive¹³⁴⁴, où « le moi est encore et toujours la raison d'être d'une quête finalement impossible »¹³⁴⁵. Les genres autobiographiques, comme tous les autres

¹³⁴² « L'autobiographie est au centre des débats (...) qui interrogent la nature en soi évidente du sujet et de la connaissance. » (Linda Anderson. *Autobiography*. London: Routledge. 2001. p. 6).

¹³⁴³ « (...) les autobiographies sont vues comme une preuve de la validité et de l'importance de certaines conceptions de l'auteur : des auteurs qui ont autorité sur leur propre texte et dont les écrits peuvent être lus comme des formes d'accès direct à ces auteurs. » (Ibid. p. 3).

¹³⁴⁴ Rocha. *Máscaras de Narciso - Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. p. 37.

¹³⁴⁵ Ibid. p. 47.

genres littéraires, n'auraient comme seule vérité que de (re)construire le réel : le moi comme fiction, comme simple reflet du miroir de soi. Avec *A Múmia*, mélange avoué de confessions et de fiction, Miguéis assume et met en scène les problèmes liés à la volonté de représentation et d'écriture de soi, à la médiation du langage, qui ne recouvre pas seulement la réalité décrite mais également la médiation du temps, qui fait que celui qui écrit sur ce qu'il est n'est plus déjà celui qu'il était. « Je » est donc toujours aussi un autre.

Au sens de P. Ricoeur, le narrateur/personnage de *A Múmia* n'est donc pas un « héros »¹³⁴⁶ : au terme de son itinéraire ironique¹³⁴⁷, il finit par prendre conscience de l'illusion identitaire en ce qu'elle participe du mythe de la mêmeté et de la permanence dans le temps : *este cenário de tragicomédia ou de ópera bufa, que é o nosso mundo e a nossa história. Sentiu por fim que de nós nada sobrevive na Eternidade, que é apenas o Não-Tempo, ou o vazio do tempo, e como tal sem duração: o mito de que nutrimos a nossa nulidade.* (AM, 351). Il se réfugie alors dans le renoncement : *Esta revelação flagrante, ao transfigurar-lhe o mundo de repente, fê-lo renunciar a tudo, reduzindo-o à pura contemplação especulativa.* (AM, 351). On retrouve un écho à cet état de « contemplation spéculative » une page plus loin, lorsque le narrateur évoque Thulé, « la menteuse » (p. 352) : J. Chevalier et A. Gheerbrant écrivent en effet que « Thulé symboliserait le désir et la conscience de l'extrême dans ce qui est par nature limité. »¹³⁴⁸. Or, dans le mythe de l'île de Thulé, celle-ci est engloutie dans l'océan, mais des hommes en réchappent, qui se scinderont en deux groupes :

¹³⁴⁶ Exemple de « mise à nu de l'ipséité par perte de support de la mêmeté », le narrateur/personnage constitue « le pôle opposé à celui du héros identifiable par superposition de l'ipséité et de la mêmeté. » (Ricoeur. *Soi-même comme un autre*. p. 178).

¹³⁴⁷ A propos de Tolstoï, Milan Kundera parle d'« une autre conception de ce qu'est l'homme : un itinéraire ; un chemin sinueux ; un voyage dont les phases successives sont non seulement différentes, mais représentent souvent la négation totale des phases précédentes. (...) On pourrait dire que les différentes phases d'un itinéraire se trouvent, les unes envers les autres, dans un rapport ironique » (Milan Kundera. *Les testaments trahis*. Paris: Gallimard, coll. Folio Essais. 1993. p. 255).

¹³⁴⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Ed. Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins. 1982. p. 947.

l'un d'entre eux choisit la voie de la contemplation. C'est également le cas du narrateur/personnage de *A Múmia*, naufragé de l'identité, donc, mais également du langage : *Com mais frequência, porém, desapontava-o verificar que as palavras, sombras de sombras, nem de longe tinham a fragrância, a nitidez, o mistério ou a fecundidade dos pensamentos e imagens que lhe acudiam no tumulto esférico e multidimensional da insônia, com a torrencialidade e a ebulência de uma nascente a escaldar.* (AM, 340). De plus, en jouant sur l'ambiguïté narrative rêve/réalité, Migueís va questionner la validité de toute délimitation du réel. Les premières pages de *A Múmia* sont caractéristiques de beaucoup de nouvelles migueisiennes : un début *in media res* où le lecteur accompagne, grâce au style indirect libre, comme s'il y était, le personnage principal qui vient d'arriver, et regarde, sent, observe, pense avec lui. Pourtant, dès le début du récit, un indice nous avertit de la nature fragile de ce cadre réaliste (*era como reingressar no inexistente.* (AM, 306), suivi un peu plus loin par d'autres (*Silêncio, o tempo suspenso*, (p. 311-312) ; *e a imagem do espectro que ele era agora!* (p. 312)). Finalement, le narrateur nous prévient : *mais tarde não saberia dizer se, daí em diante, sonhou ou viu e ouviu o quer que fosse* (p. 312). Ce qui va suivre, on ne saura jamais si c'était la réalité du personnage ou simplement un rêve car, à la fin du récit, cet avertissement se transforme en ambiguïté définitive : *Teria sonhado?* (AM, 351). Le dernier chapitre de *A Múmia*, qui décrit la rencontre au présent de la diégèse entre le narrateur/personnage principal et son amour de jeunesse, Corélia, porte d'ailleurs un titre symptomatique : « *Diálogo de sombras* ». En effet, si les mots ne sont qu'« ombres d'ombres » (AM, 340), les personnages créés avec ces mots ne peuvent donc être que des ombres, et la réalité captée par le langage reste ainsi à jamais dénuée de certitudes référentielles.

Dans *A Múmia*, déconstruction de la mêmété et questionnement identitaire se traduisent dans le récit par une narration ironique forgée sur l'ambiguïté : ambiguïté

concernant l'identité des voix narratives s'exprimant dans le texte, mais aussi ambiguïté quant à la réalité de l'histoire racontée, le lecteur ne sachant pas si le narrateur/personnage est en train de rêver ou non. Rêve, fiction et réalité sont conjugués ensemble pour brouiller la représentation de soi et mettre finalement en question toute prétension à représenter le réel, dans la lignée de Raul Brandão¹³⁴⁹. Mais, dans ce cas, en quoi l'autobiographie est-elle davantage l'expression de soi qu'un autre texte littéraire à la première personne ? Si la vérité du réel réside dans sa représentation, tout ne serait donc qu'une grande illusion (*Assim se reduz o universo a uma névoa impalpável, que nos permite agir como se tudo fosse ilusão. NN*, 184) ? qu'un grand mensonge¹³⁵⁰ ? Dans *A Múmia*, ces doutes posent tous finalement la même question : *O mundo acaba a cada instante comigo, amanhã serei outro – quem?* (*AM*, p. 322).

M. L. Lepecki nous met en garde : la « diversité dans l'unité » migueisienne se voit chez beaucoup d'autres écrivains ; « le problème est de savoir comment chacun trouve le point optimum de la création à l'intérieur de ce cadre général »¹³⁵¹. La problématique de la dispersion du moi a en effet de forts échos modernistes. Massaud Moisés, dans une analyse de *Páscoa Feliz*, signale certaines similitudes avec l'œuvre de Mário de Sá Carneiro : « la confusion délirante entre le réel et l'irréel, le rationnel et l'irrationnel, les mélange des plans temporels et mentaux, les hallucinations »¹³⁵². Cependant, Miguéis le rappelle, il existe une différence fondamentale entre eux : *Luis de Montalvor achava em mim um eco do seu querido Sá Carneiro, da Confissão de Lúcio: mas a « Páscoa » tinha uma intenção humana,*

¹³⁴⁹ « Où dans ces pages se termine la Vie et commence le Rêve ? » (Raul Brandão. *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Lisboa: Relógios d'Água Editores. n. d. p. 15).

¹³⁵⁰ « Tout est illusion et mensonge. » (Ibid. p. 103).

¹³⁵¹ Lepecki. "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". p. 81.

¹³⁵² Moisés. "Introspecção e loucura (I)".

*naturalista e social, embora subjacente, que nos divergia.*¹³⁵³ En ce qui concerne Miguéis, le mode de publication de ses récits brefs, et la liberté générique associée, qualifiée de dispersion/réintégration, traduisent parfaitement selon nous l'ironie narrative que l'on retrouve également dans ses récits plus longs, nouvelles ou romans. Cette ironie narrative est certes le signe d'une conception de l'identité et de l'art communément associée à l'ironie romantique : la conception d'une identité plurielle, complexe (militant/écrivain, mêmeté et ipséité), en tant qu'« unité constituée négativement, traversée de contradictions qui la morcellent. »¹³⁵⁴, s'accommode en effet bien de cette dualité dispersion/réintégration, que ce soit dans la dimension spatiale (je, tu, il) ou temporelle (perpétuel devenir, impossible retour) : *Neste conflito entre o existir (ou variar) e o ser (ou perdurar), vamo-nos desgarrando do mundo e de nós próprios.*¹³⁵⁵ Mais elle traduit aussi la coexistence paradoxale de deux postures énonciatives en tension, de la cohabitation au sein de l'œuvre fictionnelle migueisienne de deux modes d'écriture, un mode militant et un mode écrivain. Or, cette ironie littéraire, qui met littéralement en texte (dans l'énoncé et dans la structure narrative) la dispersion identitaire (adhésion/distance, (con)fusion des voix narratives), se manifeste chez Miguéis dans le cadre problématique des relations ambiguës entre fiction et autobiographie : *Na literatura de ficção porém, o problema é mais delicado. Há aqui, em primeiro lugar, a par da criação duma realidade justaposta, convivente, um disfarce. (A arte de ficção é antes de tudo uma técnica pela qual se diz, em circumlóquios, alguma coisa que de outro se não ousaria dizer ou confessar.)*¹³⁵⁶, et, plus largement, entre réalité et fiction : (...) *que eram todos eles (e quem sou eu?) senão pobres Quixotes anónimos de um drama por enquanto sem patético nem desenlace, títeres nas mãos de forças desconhecidas, gritando para esquecer as*

¹³⁵³ “Nota do Autor (à segunda edição)”. *Páscoa Feliz*. p. 156.

¹³⁵⁴ De Gandt. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*. p. 12.

¹³⁵⁵ “Nota do Autor”. *Nikalai! Nikalai!* p. 198.

¹³⁵⁶ Miguéis. “Literatura de intenções - ou café sem caféina?” p. 9.

vozes da razão e do estômago, galerianos da grande nave do sonho sem rumo?... (INMR, 116).

La fin d'un récit est primordiale dans le processus de construction de sens. Après la fin, on (re)lit, on replace les évènements précédents, on procède à une nouvelle configuration de notre compréhension du récit. Or, à la fin de *O Milagre Segundo Salomé*, tandis que le Portugal sombre dans les ténèbres dictatoriales, Gabriel le journaliste, Gabriel le militant, se tourne finalement vers l'écriture : *Gostava de escrever a história do Milagre, a tua e minha história!* (OMSS2, 300). Dans un retour vertigineux aux débuts de l'histoire et du récit, l'*alter ego* fictionnel de l'écrivain se révèle être le futur auteur du livre que l'on est en train de lire. L'histoire ne fait que (re)commencer : *Todo o fim é um recomeço.*¹³⁵⁷ Gabriel-Miguéis nous parle ici de la littérature en tant que telle, de l'acte fondateur de l'écriture, du perpétuel retour au récit primordial sans lequel on ne saurait pas, on ne serait pas. Il nous parle du chaos de la vie et du monde que l'écrivain peut mettre en ordre, de l'écrivain en tant que créateur. De même, dans *A Múmia*, l'identité individuelle apparaît certes comme une construction fondée sur des contradictions : la pluralité du *je*, la continuité dans le changement ; mais tous ces obstacles à l'unicité du *je* peuvent pourtant être surmontés grâce à la médiation narrative, à un processus de configuration semblable à l'opération de mise en intrigue constitutive du récit où l'individu articule passé et présent, mémoire et choix, identité-idem et identité-ipse, et ce dans un processus dynamique de dispersion/réintégration, de (re)découverte et de (re)modélisation de soi. Écriture et identité constituent une ligne de force vitale : en tant qu'écrivain, vivant pour et par l'écriture, Miguéis raconte des histoires dévoilant la puissance fondatrice du récit. Ecrire - sa vie ou un livre - permet de surmonter les contradictions de l'identité individuelle. C'est un moyen de montrer à la fois la diversité et la pluralité du *je* ainsi que son unité,

¹³⁵⁷ Titre du dernier chapitre de *O Milagre Segundo Salomé*.

accommodation des contraires que l'on retrouve au niveau du « style » migueisien : *Essa diversidade de « estilos » é, no modo fundamental que a caracteriza, no approach, a minha unidade...*¹³⁵⁸, et surtout au cœur du processus ironique. Car, malgré tout, pour Miguéis, même illusoire, même complexe, même fragmentée, l'unité du sujet existe de fait. Ce qui transparaît dans l'œuvre fictionnelle migueisienne dans sa globalité et particulièrement dans *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara*, récit d'une lutte placée sous le signe de la dualité et de l'ironie (le titre est éloquent), mais surtout de l'espérance : écrire pour reconquérir son identité et son statut d'homme, et ainsi échapper à celui de malade ; écrire pour revendiquer son identité d'écrivain¹³⁵⁹, et se proclamer comme tel. En désacralisant le passé, en en faisant un simple auxiliaire de l'aventure de la vie, qui, même remplie d'illusions et de mensonges, continue, l'individu selon Miguéis change, inéluctablement, mais a toujours le pouvoir de choisir, dans une certaine mesure, qui il est. Chez l'écrivain, la problématique identitaire est en effet indissociable de celle de la liberté et de la responsabilité individuelles, car écriture, éthique et identité sont intimement liés, comme le rappelle P. Ricœur : « Comment, en effet, un sujet d'action pourrait-il donner à sa propre vie, prise en entier, une qualification éthique, si cette vie n'était pas rassemblée, et comment le serait-elle si ce n'est précisément en forme de récit ? »¹³⁶⁰ C'est par la narration que l'on arrive à se comprendre soi-même : l'œuvre de fiction projette « des manières d'habiter le monde » et fournit un « espace de confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur »¹³⁶¹. La fiction migueisienne, mettant en scène les préoccupations éthiques de l'écrivain et ses contradictions et souffrances intimes, propose un espace où l'individu, confronté à lui-même, peut être

¹³⁵⁸ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à Álvaro Salema - 24/01/1963]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

¹³⁵⁹ « Seule la littérature (...) peut le sauver de la vie comme humiliation, frustration, et, surtout, mortel anonymat (...) » (Lourenço. "Miguéis: o outro e os outros". p. 228).

¹³⁶⁰ Ricœur. *Soi-même comme un autre*. p. 187.

¹³⁶¹ Ricœur. *Temps et récit*, 2. p. 15-16.

amené à modifier ses choix de vie et ses représentations mentales. C'est donc en termes de questionnements éthiques que se pose l'œuvre fictionnelle migueisienne, dans un triple mouvement vers soi, vers les autres et vers la réalité :

Para ser eficaz, a ficção deve pois inventar ou recriar em termos do real ou experiencial; é sempre tratando de realidades, embora só aparentes, abstractas ou meramente especulativas, que uma obra nos interessa. Mas até na solidão ou no vácuo o escritor se reintegra no mundo ou na sociedade, fora dos quais o Homem não existe e é impensável.¹³⁶²

Et c'est dans l'ironie que ce questionnement se manifeste le mieux : l'ironie comme mode d'expression littéraire privilégié, mais surtout comme moyen de questionner le réel et le lecteur, de faire émerger le doute.

¹³⁶² “Nota do Autor”. *Nikalai! Nikalai!* p. 200.

CONCLUSION

Il fallait jouer le réel pour s'établir dans l'idéal.
Eduardo Lourenço¹³⁶³

La dimension critique est primordiale et fondatrice chez Miguéis. Nous avons montré que les idéaux et les valeurs de justice sociale de l'homme-Miguéis sont largement représentés dans son œuvre. Les préoccupations éthiques du *seareiro*, puis du militant communiste et antifasciste, imprègnent non seulement thématiquement la fiction migueisienne, où elles sont souvent portées par les narrateurs, mais le texte lui-même, riche en effets-valeurs, ainsi que la narration, qui obéit régulièrement à une stratégie littéraire globale utilisant divers procédés à visée pédagogique. C'est ce que nous avons appelé le mode d'écriture militant. L'ironie classique, souvent satirique, dont Miguéis use alors volontiers, n'hésite ainsi pas à signaler sa présence pour être sûre de ne pas manquer ses cibles qu'il veut dénoncer et, souvent, ridiculiser. Presque toutes les possibilités offertes par le texte littéraire sont utilisées : que ce soit localement dans l'énoncé même (modalisations, figures de style, typographie) ou plus largement à travers des procédés narratifs de mise en scène ironique (ironies situationnelles et polyphoniques), Miguéis fait en sorte que ses effets d'ironie soit bien interprétés par le lecteur qu'il veut émouvoir, faire rire, convaincre et, souvent, éduquer : *A arte de pensar, Amigo, como tôdas as artes, ensina-se fazendo pensar, e não fazendo*

¹³⁶³ Eduardo Lourenço. "Une épopée singulière". *Les lusíades*. Paris: Robert Laffont. 1996. p. XI.

*ingerir pensamentos perfeitos, acabados como jóias...*¹³⁶⁴ Mais, comme l'a relevé T. Martins Marques, la fiction migueisienne « peut être comparée à une grande peinture murale séparée par une ligne démarquant d'un côté le jour, la lumière, la clarté et, de l'autre, la nuit, l'ombre, l'obscurité »¹³⁶⁵. Si le mode militant d'écriture et l'ironie satirique sont le signe d'une envie d'agir sur et avec le monde, d'éclairer les zones éthiquement condamnables de la société et de l'individu, d'affirmer la force de certaines valeurs et l'espoir d'un changement possible, nous avons montré qu'un second mode d'écriture doit être également pris en compte : un mode, certes, où l'écrivain revendique sa liberté face aux devoirs militants (*E essa revolta dos estratos « inferiores » da mente contra a ditadura da razão e da vontade soberanas pareceu-lhe ter uma flagrante semelhança com a luta de classes na esfera social.* OB, 48), mais une liberté très marquée par les désillusions politiques et personnelles, la souffrance liée à l'exil, les problèmes de santé et, plus généralement, par le caractère inéluctable de la précarité de la vie et des contradictions qu'elle entraîne. Nous avons mis en évidence l'importance et la nécessité de tenir compte dans ce cas d'une autre ironie, romantique et moderne, qui donne, elle, plutôt la priorité à la distance, au paradoxe et à la dissimulation. La notion de distance qui, selon P. Hamon, est peut-être celle « qui caractériserait le mieux dans sa diversité l'acte de parole ironique »¹³⁶⁶, est également l'une des principales clés pour la compréhension de la fiction migueisienne. Qui dit évaluation dit distance entre l'instance évaluante et ce qui est évalué. D'où l'importance que revêt l'exil de l'écrivain, comme générateur de distances spatio-temporelles et donc de comparaisons et d'évaluations, et, par conséquent, comme l'une des sources principales de la perspective ironique, dans sa dimension romantique et moderne, régulièrement adoptée. Nous avons en effet montré que l'ironie migueisienne, en tant que

¹³⁶⁴ Miguéis. "Uma Carta". p. 229.

¹³⁶⁵ Marques. "Saudades para José Rodrigues Miguéis". p. 18.

¹³⁶⁶ Hamon. "L'ironie".

mise à distance paradoxale, que double mouvement de distanciation et de foi, fait de sa fiction une aire de jeu caractérisée par l'ambiguïté. Miguéis joue ironiquement avec les conventions littéraires : que ce soit avec les genres, dans un mode de publication de ses récits fait de dispersion et de (ré)intégration, selon la formule de John Kerr, avec les instances personnage/narrateur/auteur qu'il tend à confondre, ou encore avec la dimension autobiographique de sa fiction que l'on peut considérer, dans sa globalité, comme un espace autobiographique où les adjectifs « vrai » et « fictionnel » renvoient indéfiniment l'un à l'autre. Car, en jouant avec les conventions littéraires, Miguéis en arrive à jouer avec les conventions de la représentation même du réel : ce monde, ces autres, cette réalité auxquels il aimerait s'intégrer mais auxquels il se sent de plus en plus étranger le font se replier sur son monde, ses autres, sa réalité qui, eux, sont à jamais passés ou à venir. L'écriture devient alors le lieu de deux mouvements contradictoires : celui de la (re)création d'un passé réel et à jamais disparu et celui de l'exposition d'un futur idéal jamais concrétisé. Mémoire, rêve(s) et réalité se confondent ainsi dans une entreprise fictionnelle paradoxale qui affirme à la fois l'adhésion à des valeurs et à une réalité vécue mais aussi la mise à distance amère et lucide de celles-ci. Ce paradoxe constitutif de toute ironie, dire simultanément l'adhésion et la mise à distance critique, est exacerbé dans la fiction migueisienne par la présence de deux ironies contradictoires, souvent dans la même œuvre. Dans une lettre à José Saramago datée de 1968, Miguéis évoque d'ailleurs ses difficultés pour mener à bien cette cohabitation : *Cheguei à beira de uma decisão – a de não continuar a escrever ou a publicar (...). Além disso, quero mudar de tom, ou de temas, e estou prisioneiro das coisas feitas.*¹³⁶⁷ La particularité et l'originalité de l'œuvre fictionnelle migueisienne dans sa globalité, œuvre qui oscille entre les certitudes acquises et un doute fondamental, résident, selon nous, dans cette cohabitation de

¹³⁶⁷ José Rodrigues Miguéis. "[Lettre à José Saramago - 13/04/1968]". *Espólio de José Saramago [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

deux modes d'écriture et de deux grands types d'ironie que sont l'ironie classique et l'ironie romantique et moderne. Cette cohabitation, comme le souligne Onésimo Almeida, écarte l'œuvre et son auteur « des coordonnées rigides de paradigmes esthétiques, éthiques et politiques », et fait de Miguéis « un classique moderne » et « un marginal institutionnalisé »¹³⁶⁸.

Dans la conclusion de sa thèse, qui montre que la dimension critique de l'œuvre migueisienne était largement sous-estimée voire incomprise par ses exégètes, Maria Angelina Duarte affirme que Miguéis considère l'acte d'écrire comme « un moyen d'analyser et de clarifier la réalité »¹³⁶⁹. Nous souscrivons totalement à ces conclusions, et nous pensons avoir montré que l'ironie est un outil privilégié dans cette entreprise critique. Mais la fiction migueisienne ne peut être uniquement abordée sous l'angle de la critique sociale et politique. L'acte d'écrire chez Miguéis, plus que « clarifier la réalité », consiste plutôt, toujours, à la questionner, et parfois, à en brouiller la représentation, mais également à affirmer une évidence fondatrice : Miguéis est un écrivain, et c'est par l'écriture qu'il existe et qu'il se définit. Certes, D. C. Muecke distingue, depuis *Don Quichotte*, « une ironie fondamentale du roman » où le héros « tente en vain d'imposer une unité au monde »¹³⁷⁰, et Georg Lukács rappelle que « les premiers théoriciens du roman, c'est-à-dire les esthéticiens des débuts du romantisme, ont appelé ironie le mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'abolit »¹³⁷¹. Mais l'écriture ironique migueisienne, en incarnant cette tentative identitaire, « vaine », de recoller les morceaux du miroir de soi, de concilier unité et diversité, (ré)intégration et dispersion, remplit une fonction cathartique salvatrice : pour Renato, pour Zacarias, pour Fred, pour le narrateur anonyme de *A Múmia*, pour Gabriel, pour Miguéis,

¹³⁶⁸ Almeida. "Uma vida em papéis repartida".

¹³⁶⁹ Duarte. *Socio-political undercurrents in four works by José Rodrigues Miguéis*. p. 240.

¹³⁷⁰ Muecke. *Ironia e o Irônico*. p. 110.

¹³⁷¹ Georg Lukacs. *La théorie du roman*. Paris: Gallimard, coll. Tel. 2001. p.69.

l'acte d'écrire apparaît en effet, selon les termes de T. Martins Marques, comme « un simulacre cathartique de la vie »¹³⁷². Miguéis utilise sa vie passée comme matière première fictionnelle afin de pouvoir s'en (re)créer une nouvelle et, ce faisant, il transforme le texte en un « palimpseste » existentiel ironique :

*O remédio era proceder como para um palimpsesto em que a vontade e escrúpulo do escriba ou copista limpa rigorosamente do pergaminho ou papiro o texto que lá estava, para traçar sobre ele o texto novo (...) que lhe dará a ilusão de outra existência, de uma finalidade ou razão de ser, capaz de offset a vida autêntica, original. Esse é (era) o segredo. Mas, como em tantos palimpsestos, o texto original acaba por reçumar, reaparecer, tornar-se legível, impor-se... e acaba até por confundir o texto sobreposto.*¹³⁷³

Si, comme l'affirme Maria Graciete Besse, « la question de l'identité traverse, avec une remarquable continuité, une bonne partie de la littérature portugaise contemporaine, s'inscrivant au cœur d'une réflexion plus large où la figure du sujet, dans sa double orientation individuelle et collective, ne cesse d'être interrogée »¹³⁷⁴, l'ironie classique et l'ironie romantique et moderne migueisiennes apparaissent alors comme les deux faces littéraires d'un même drame identitaire, celui d'un écrivain exilé qui se veut et qui est, avant tout, portugais. Ce qui, pour quelqu'un qui a dû se faire naturaliser américain, n'est pas le moindre des paradoxes : *Mísera sorte! Estranha condição!*¹³⁷⁵.

Notre travail, qui montre l'importance de la prise en compte de l'ironie dans la compréhension et l'analyse de la fiction migueisienne, se veut un éclairage de plus sur cette œuvre riche et diverse encore peu étudiée. Il pointe un certain nombre de chantiers encore à

¹³⁷² Marques. "Retorno, Mito e Simulacro em *Nikalai! Nikalai!* e *A Múmia*, de José Rodrigues Miguéis". p. IX.

¹³⁷³ Miguéis. "[Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha - 27/01/1965]". Cf Annexe 6, où cette lettre est reproduite.

¹³⁷⁴ Maria Graciete Besse. "Les territoires de l'identité dans l'œuvre de José Saramago". *Travaux et documents*, 2002, n° 19. p.75.

¹³⁷⁵ Luís de Camões. *Os Lusíadas*. IV-104-8.

défricher et ouvrir, nous l'espérons, de nouvelles perspectives d'étude. Nous aimerions ici en citer brièvement quelques unes. Nous avons montré l'importance et la nécessité de tenir compte des corrélations existant entre la vie et l'œuvre de Miguéis. Pour cela, nous avons dû reconstituer une partie de la biographie de l'écrivain en nous aidant principalement de sa correspondance, en très grande partie inédite. Cette correspondance avec un certain nombre de personnages importants de l'histoire culturelle et politique du Portugal du XX^e siècle, dont Miguéis a souvent gardé des copies, mérite plus que les quelques attentions qui lui sont portées par le peu de chercheurs travaillant sur son œuvre. Nous espérons avoir contribué à la prise de conscience de la nécessité de son édition critique. De même, les nombreux articles que l'écrivain a publiés tout au long sa carrière de journaliste jamais interrompue, ainsi que les entretiens qu'il a accordés, mériteraient d'être rassemblés et édités. Par ailleurs, un certain nombre de manuscrits inédits, fictionnels ou non, traînent encore dans les archives de l'écrivain : il y a ceux qui ont déjà et seulement été publiés en périodiques, mais il existe également un nombre important d'entre eux, plus ou moins achevés et plus ou moins longs, qui attendent d'être étudiés. Le mode de publication particulier de Miguéis, qui a souvent publié ses récits en périodiques puis les a revus, de nombreuses fois, et régulièrement de nombreuses années plus tard, donne la possibilité de mener une passionnante étude génétique de son œuvre fictionnelle, étude génétique qui peut s'appuyer sur les différentes versions et annotations des manuscrits conservés dans ses archives. En particulier, ce qui consisterait en un prolongement direct de notre travail, il serait intéressant de voir si l'ironie narrative que nous avons étudiée dans ses romans est présente dès le départ, et en quelle proportion, ou si elle est apparue lors d'une des nombreuses ré-écritures que Miguéis leur a fait subir, ce qui, dans ce cas, poserait la question du comment mais aussi celle du pourquoi, et nous renverrait, là encore, vers un questionnement plus précis de la biographie de l'écrivain. La cohabitation de deux types d'ironie dans l'œuvre de Miguéis offre également de nombreuses perspectives

d'études dans le cadre de l'histoire littéraire portugaise. On pourrait ainsi faire dialoguer l'ironie littéraire migueisienne avec celle de ses prédécesseurs (Eça de Queirós en particulier) ou avec celle de ses contemporains (José Cardoso Pires et José Saramago par exemple). Toujours dans une démarche de confrontation mutuellement éclairante avec d'autres œuvres, il serait intéressant de questionner l'œuvre d'autres écrivains exilés portugais (comme Jorge de Sena) et de voir en quoi la réponse littéraire de Miguéis à la situation est (ou n'est pas) particulière, tout spécialement dans sa dimension ironique et identitaire. Dans une perspective plus large, il nous semble également pertinent d'essayer de situer le parcours politico-littéraire migueisien dans le cadre européen du XX^e siècle et de le comparer avec celui d'autres écrivains antifascistes, exilés ou pas. Enfin, l'approche de l'œuvre migueisienne en tant qu'assemblage ironique, construction auto-réflexive et démy(s)thifiante à jamais inachevée, que nous avons ébauchée, peut se révéler féconde. Il faudrait alors se pencher sur les manuscrits inédits de l'écrivain, sur les nombreux fragments dispersés dans les périodiques et les archives de Miguéis recueillis en partie par Onésimo Almeida dans *Aforismos & Desaforismos de Aparício*, et sur le feuilleton *Programação do Caos* au sujet duquel Miguéis écrit : *Não me comprometo a terminar ou rematar esta obrinha (Programação do Caos) ainda hoje incompleta. E porque o havia de fazer, se não há nada de completo, inteiro, acabado ou perfeito neste nosso mundo absurdo e sem limites* (ADDA, 86-87).

Nous espérons que notre étude, fruit d'une recherche encore et toujours inachevée elle aussi, permettra de renforcer l'intérêt pour l'œuvre de José Rodrigues Miguéis.

INDEX DES ŒUVRES CITEES

A

- A Bruxa da Feira, 32
 A Düsseldorf num Pulo, 161, 163, 165, 167, 251, 258, 285
A Escola do Paraíso, 64, 127, 162, 163, 164, 191, 192, 197, 208, 212, 216, 262, 263, 268, 296, 297, 298, 306, 307, 325, 331, 352, 361, 365, 368, 369, 370, 380, 387, 393, 396, 402
 A Esquina-do-Vento, 163, 175, 208, 305
 A Inauguração, 185
 A Linha Invisível, 61, 144, 165, 172, 189, 207, 209, 210, 217, 228, 251, 257, 275, 295, 319, 320, 360
 A Mancha Não se Apaga, 205, 208, 360
A Múmia, 4, 64, 153, 294, 334, 350, 352, 355, 384, 391, 392, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 438, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 448, 454, 455
Aforismos & Desaforismos de Aparício, 87, 89, 92, 110, 127, 128, 137, 138, 183, 217, 218, 221, 267, 354, 385, 457
 Agnès – Ou o Amor Assexuado, 203
As Harmonias do, 60, 196, 288, 353, 354

B

Bartolosiada, 178

E

- É Proibido Apontar – Reflexões de um Burguês - I*, 184, 288, 353, 354
 Ele Era o Nosso Paizinho!, 251, 274, 279, 285, 320, 321
 Enigma!, 61, 144, 164, 178, 183, 250, 264, 269, 274, 291, 311, 318, 349, 350

G

- Gente da Terceira Classe, 2, 62, 145, 163, 166, 167, 171, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 197, 217, 273, 285, 292, 293, 295, 305, 306, 340, 341, 347, 348, 349, 359, 365, 366, 367, 395

I

- Idealista no Mundo Real*, 61, 127, 146, 147, 164, 172, 178, 183, 189, 190, 191, 194, 198, 200, 213, 250, 264, 331, 397, 398, 433, 448

L

Léah e Outras Histórias, 9, 140, 145, 150, 153, 195, 196, 229, 269, 293, 340, 349, 354, 402, 407, 415, 435

M

Mucha plata!, 165, 173, 274

N

Natal Branco, 162, 185, 188

Nikalai! Nikalai!, 4, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 67, 89, 227, 269, 291, 294, 310, 371, 374, 378, 381, 382, 384, 446, 455

O

O Acidente, 112, 161, 162, 195, 208, 221, 229, 230, 257, 295, 318, 337, 348

O Anel de Contrabando, 292

O Breakdown, 207, 452

O Chapelinho Amarelo, 202

O Crime Perfeito, 165, 211

O Espelho Poliédrico, 93, 94, 112, 116, 117, 123, 197, 306, 353, 355, 356, 389, 440

O Jardineiro de Almas, 268, 303, 350

O Milagre Segundo Salomé, 6, 59, 61, 63, 146, 147, 151, 161, 165, 166, 169, 173, 174, 178, 183, 189, 191, 197, 201, 213, 216, 250, 252, 253, 257, 259, 260, 261, 265, 268, 269, 273, 274, 275, 276, 282, 298, 301, 303, 304, 306, 317, 321, 324, 325, 326, 327, 328, 338, 340, 349, 352, 355, 361, 364, 370, 380, 390, 397, 398, 399, 400, 448

O Morgado de Pedra-Má, 205, 252, 275

O Pão Não Cai do Céu, 3, 146, 173, 184, 188, 191, 197, 198, 199, 202, 212, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 293, 294, 310, 312, 313, 317

O Passageiro do Expresso, 15, 66, 124, 196, 198, 229, 306

Onde a Noite Se Acaba, 58, 191, 230, 337, 348, 349

P

Páscoa Feliz, 3, 9, 14, 25, 49, 50, 59, 63, 64, 65, 67, 108, 116, 135, 144, 148, 149, 196, 198, 222, 223, 225, 250, 255, 257, 276, 296, 317, 318, 324, 337, 344, 347, 349, 352, 361, 365, 446, 447

Pass(ç)os Confusos, 12, 111, 127, 146, 153, 197, 340, 349, 350, 355, 435, 4, 15, 31, 38, 39

Pouca Sorte com Barbeiros, 252, 257

Primeiro Encontro com o Transcendente, 162

R

Regresso à Cúpula da Pena, 435, 437

S

Silvestre, os Seus Amores, 169, 202, 206, 275

U

Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara, 15, 66, 137, 352, 390, 406, 409, 410, 411, 413, 415, 416, 418, 419, 420, 436, 442

Uma Aventura Inquietante, 37, 61, 64, 66, 67, 99, 146, 147, 149, 150, 169, 184, 190, 197, 198, 210, 212, 223, 228, 250, 256, 264, 273, 277, 282, 283, 284, 293, 294, 301, 309, 316, 323, 324, 354, 369, 371, 380, 386, 387

Uma Carreira Cortada, 262, 319

Uma Viagem na Nossa Terra, 3, 178, 183, 258, 261, 262, 264, 275, 281, 283, 287, 288, 290, 291, 301, 306, 307, 318, 354, 359, 364, 365, 366

INDEX ONOMASTIQUE

A

Alleman, Beda, 32
 Almeida, Onésimo Teotónio, 7, 8, 10, 55, 57, 58, 59, 60, 64, 67, 100, 107, 112, 138, 176, 189, 196, 197, 267, 271, 278, 306, 333, 336, 337, 368, 392, 393, 399, 400, 420, 454, 457
 Alves, Ana Maria, 58, 93, 94, 95, 96, 104, 108, 115, 116, 127, 148, 176, 220, 232, 238
 Anderson, Linda, 443
 Aron, Paul, 38, 62, 76
 Aubrit, Jean Pierre, 182, 342, 346, 347, 349, 351, 366
 Authier-Revuz, Jacqueline, 31

B

Bakhtine, Mikhail, 73, 74, 300, 310
 Bange, Pierre, 53
 Baptista, Jacinto, 110, 118, 121, 128, 129, 133, 136, 142, 193, 197, 231, 243, 379, 394, 425
 Barahona, Margarida, 57, 204, 210
 Barthes, Roland, 207, 248, 328, 332, 367, 385, 418
 Basire, Brigitte, 22, 31, 32
 Beaujour, Michel, 16, 408, 409, 410, 412, 413
 Beauzée, Nicolas, 26
 Behler, Ernst, 40, 41, 44
 Bergson, Henri, 84
 Berrendonner, Alain, 29, 30, 31, 33, 46, 47, 80, 81, 255, 257, 259
 Besse, Maria Graciete, 16, 220, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 455
 Booth, Wayne, 22, 72, 91
 Brandão, Raul, 92, 94, 96, 128, 223, 238, 239, 446
 Brookshaw, David, 353, 393, 395

C

Calvino, Italo, 421
 Camões, Luís de, 179, 455
 Camus, Albert, 38, 414
 Caraça, Bento de Jesus, 106, 108, 113, 114, 115, 116, 119, 124, 218, 227
 Castelo Branco, Camilo, 9, 58, 218, 318, 357, 361, 402
 Chaves, Castelo Branco, 99, 101, 110, 124
 Coelho, Jacinto do Prado, 9, 357, 358, 361
 Colson, Daniel, 129
 Cortesão, Jaime, 94, 96, 97, 101, 103, 128, 132, 437

D

Dane, Joseph, 22
 Dionísio, Mário, 9, 57, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 118, 135, 136, 138, 221, 232, 318
 Duarte, Maria Angelina, 8, 10, 11, 114, 156, 188, 189, 191, 194, 229, 372, 397, 411, 433, 442, 454
 Ducrot, Oswald, 28, 29, 30, 33, 300
 Dufour, Philippe, 185, 272
 Dumarsais, 25, 26
 Dumas, Catherine, 422

E

Eça de Queirós, 58, 99, 102, 194, 212, 218, 267, 270, 271, 310, 318, 347, 357, 372, 457
 Edgerton, William B., 60, 64, 278, 376
 Escarpit, Robert, 84, 85
 Evrard, Franck, 82

F

Farinha, Luís, 97, 109
 Fernandes, Rogério, 5, 50, 128, 142, 204, 292, 379, 401
 Ferraz, Maria de Lourdes A., 11, 41
 Fialho de Almeida, 218, 318, 319
 Fontanier, Pierre, 26

G

Gandt, Marie de, 12, 13, 16, 41, 332, 333, 334, 358, 360, 372, 379, 386, 447
 Garcia, José Martins, 55, 62, 63, 64, 276, 278, 399
 Garrett, Almeida, 281, 358
 Gendrel, Bernard, 84
 Genette, Gérard, 16, 51, 74, 75, 76, 84, 204, 205, 287, 346, 360, 363, 366, 367, 423, 429
 Godenne, René, 342, 345, 351
 Gomes Ferreira, José, 7, 64, 94, 97, 150, 225, 229, 328
 Grojnowski, Daniel, 346, 368

H

Hamon, Philippe, 12, 16, 22, 23, 30, 35, 37, 38, 39, 40, 53, 69, 71, 73, 79, 80, 81, 157, 159, 160, 162, 163, 166, 168, 171, 177, 208, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 254, 255, 256, 258, 259, 263, 264, 268, 269, 270, 273, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 302, 303, 304, 305, 307, 314, 315, 316, 325, 329, 401, 452
 Hannoosh, Michele, 76
 Herschberg Pierrot, Anne, 30, 69, 245, 261, 303
 Horta, Maria Teresa, 325, 399
 Hourcade, Pierre, 60

Hutcheon, Linda, 16, 22, 27, 33, 34, 35, 71, 77, 78, 89, 90, 245, 246, 302, 314, 315, 316, 329, 332, 333, 376, 386

J

Jankélévitch, Vladimir, 24, 42, 47, 49, 59, 83, 84, 331, 379, 386

Jolles, André, 342

Jouve, Vincent, 16, 28, 29, 90, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 168, 171, 204, 207, 208, 287, 295

K

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 26, 27, 32, 33, 39, 83, 245, 246, 249, 315, 390, 391

Kerr Jr., John Austin, 5, 8, 88, 94, 112, 114, 116, 141, 144, 145, 150, 151, 153, 156, 182, 222, 223, 293, 317, 352, 392, 395, 402, 421, 423, 424, 437, 453

Kundera, Milan, 81, 444

L

La Bruyère, 26

Labouret, Denis, 82, 83, 389, 390

Lambotte, Marie-Claude, 83

Lecarme, Jacques, 16, 404, 406, 409, 413, 416, 417

Lejeune, Philippe, 16, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 417, 421

Leone, Carlos, 218, 219

Lepecki, Maria Lúcia, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 67, 89, 226, 227, 269, 291, 310, 363, 374, 381, 382, 446, 8, 13

Lima, Isabel Pires de, 49, 372

Lopes, Óscar, 9, 12, 52, 57, 58, 60, 63, 64, 65, 183, 191, 212, 223, 227, 228, 229, 233, 269, 293, 351, 369, 393, 402, 428

Lourenço, Eduardo, 7, 67, 116, 128, 196, 224, 269, 336, 392, 424, 425, 435, 449, 451

Lukacs, Georg, 454

M

Machado, Álvaro Manuel, 59, 61, 113, 155, 269, 398, 437

Madeira, João, 16, 97, 104, 105, 109, 119, 122, 124

Magalhães, Isabel Allegro, 58

Maingueneau, Dominique, 29, 32, 310, 318, 373

Marinho, Maria de Fátima, 57, 58, 229, 232

Marques, Teresa Martins, 8, 12, 15, 58, 60, 61, 63, 64, 67, 116, 119, 123, 124, 125, 133, 144, 146, 191, 204, 212, 213, 225, 227, 230, 232, 244, 267, 269, 271, 283, 292, 293, 294, 317, 344, 347, 348, 350, 354, 355, 369, 384, 394, 398, 400, 427, 437, 452, 455

Mathias, Marcelo Duarte, 411, 442

Mattoso, José, 327

Medina, João, 400

Mercier-Leca, Florence, 22, 30, 71, 91, 246, 261, 290, 307
 Moisés, Massaud, 52, 59, 60, 62, 64, 65, 183, 223, 225, 227, 367, 393, 446
 Montaigne, 17, 409
 Monteiro, Casais Adolfo, 88, 89, 121, 122, 133, 134, 140, 141, 221, 224, 225, 227
 Monteiro, Georges, 41, 117, 227, 247, 327, 362, 378
 Morand, Patrick, 84
 Morão, Paula, 403, 410
 Moreno, Armando, 229
 Morier, Henri, 83, 84, 130
 Moser, Gerald, 58, 63, 67, 134, 191, 193, 398
 Mourão-Ferreira, David, 9, 57, 68, 305, 357, 358, 359, 364, 365, 368, 370, 377, 381, 384, 385, 387, 399
 Muecke, D. C., 22, 30, 37, 38, 39, 40, 42, 55, 70, 130, 246, 454

N

Neves, Mário, 8, 94, 98, 109, 115, 118, 435

P

Pageaux, Daniel-Henri, 347
 Paillet-Guth, Anne-Marie, 16, 27, 31, 80, 245, 248, 250, 251, 253, 255, 259, 262, 264, 265, 304, 320, 334, 358
 Palante, Georges, 41
 Pereira, José Albino Rodrigues, 8, 59, 313, 392
 Perrin, Laurent, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 46, 47, 49, 73, 78, 79, 255, 266, 299
 Pita, António Pedro, 16, 105, 106, 219, 220, 226
 Proença, Raul, 94, 96, 97, 101, 103, 104, 109, 110, 125, 126, 127, 128, 134, 238, 239, 331

Q

Quint, Anne-Marie, 343

R

Redol, Álvaro, 220, 232
 Régio, José, 59, 96, 223, 224, 225, 229
 Reis, Carlos, 219, 232, 428
 Reys, Câmara, 79, 94, 97, 103, 104, 109, 110, 231
 Ricœur, Paul, 16, 46, 50, 51, 52, 335, 359, 387, 420, 423, 431, 438, 439, 441, 442, 444, 449
 Rocha, Clara, 16, 58, 62, 225, 405, 407, 408, 409, 418, 437, 443
 Rocha, Ilídio, 58

S

Sacramento, Mário, 67, 89, 230, 318, 372
 Salema, Álvaro, 62, 128, 220, 227, 449

Sangsue, Daniel, 73, 75, 76, 77, 317
 Santana, Emídio, 115
 Saraiva de Jesus, Maria, 57, 64, 106, 108, 113, 114, 124, 175, 176, 189, 218, 223, 229, 230, 232
 Saraiva, António José, 52, 57, 58, 60, 64, 176, 183, 189, 191, 194, 212, 223, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 393, 402
 Saramago, José, 9, 336, 384, 392, 398, 453, 455, 457
 Savater, Ernesto, 46
 Sayers, Raymond, 306, 343
 Schlegel, Friedrich, 40, 41, 42, 43, 332, 333, 334, 358, 360, 372, 379, 386, 447
 Schoentjes, Pierre, 16, 22, 26, 27, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 53, 54, 55, 58, 59, 62, 69, 70, 71, 72, 80, 81, 83, 90, 157, 245, 249, 252, 254, 259, 280, 283, 286, 289, 291, 295, 298, 330, 331, 333, 334, 357, 361, 378, 386, 389, 391
 Sena, Jorge de, 19, 64, 122, 123, 146, 150, 151, 197, 248, 318, 319, 321, 343, 377, 385, 386, 389, 399, 402, 414, 420, 440, 457
 Sérgio, António, 92, 94, 96, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 113, 118, 126, 134, 317, 336
 Serrão, Joel, 400
 Soares, Bernardo, 5, 139, 403, 405
 Sousa, Ronald W., 64, 67, 368, 392
 Sperber, Dan, 27, 28, 29, 31, 33, 72, 281, 314
 Spitzer, Leo, 305, 306
 Suleiman, Susan, 16, 203, 204, 206, 210, 211, 222, 240, 330

T

Thirlwall, Connop, 38
 Tibi, Pierre, 182, 344
 Todorov, Tzvetan, 349, 425
 Torres, Alexandre Pinheiro, 219, 220, 232, 363
 Trigueiros, Luís Forjaz, 58

V

Van Eynde, Laurent, 43
 Vasconcelos, Taborda de, 58, 63
 Ventura, António, 99, 104, 117, 229, 267
 Voisin-Fougère, Marie-Ange, 248, 254, 255

W

Wilson, Deirdre, 28, 29, 31, 33, 72, 281, 314

Y

Yaari, Monique, 44, 72

BIBLIOGRAPHIE

I. JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS : CORPUS PRINCIPAL

A. Romans

- MIGUEIS, JOSE RODRIGUES. *Uma Aventura Inquietante* (1958). 6e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1989. 278 p.
- . *A Escola do Paraíso* (1960). 11e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1997. 284 p.
- . *Nikalai! Nikalai!* (1971). 3e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1985. 203 p.
- . *O Milagre Segundo Salomé* (1975). 4e ed. 2 vol., Vol. I. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 2000. 350 p.
- . *O Milagre Segundo Salomé* (1975). 3e ed. 2 vol., Vol. II. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1984. 351 p.
- . *O Pão Não Cai do Céu* (1981). 6e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1989. 309 p.
- . *Idealista No Mundo Real* (1986). 2e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1991. 427 p.

B. Contes et nouvelles

- MIGUEIS, JOSE RODRIGUES. *Páscoa Feliz* (1932). 7e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1987. 159 p.
- . *Onde a Noite Se Acaba* (1946). 7e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 2000. 230 p.
- . *Léah e Outras Histórias* (1958). 11e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1997. 284 p.
- . *Gente da Terceira Classe* (1962). 6e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1994. 281 p.

———. *Pass(ç)os Confusos* (1982). 2e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1982. 344 p.

C. Récit autobiographique

MIGUEIS, JOSE RODRIGUES. *Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara* (1959). 4e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1989. 109 p.

II. JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS : CORPUS SECONDAIRE

A. Autres ouvrages de l'auteur

1. Théâtre

MIGUÉIS, JOSÉ RODRIGUES. *O Passageiro do Expresso* (1960). 3e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1997. 93 p.

2. Chroniques et essais

MIGUEIS, JOSE RODRIGUES. *É Proibido Apontar - Reflexões de um Burguês - I* (1964). 3e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1990. 185 p.

———. *O Espelho Poliédrico* (1973). 3e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1989. 301 p.

———. *As Harmonias do "Canelão" - Reflexões de um Burguês - II* (1974). 2e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1984. 166 p.

3. Fragments

MIGUEIS, JOSE RODRIGUES. *Aforismos & Desaforismos de Aparício*. Edité par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1996. 218 p.

B. Notes de l'auteur aux ouvrages du corpus

MIGUEIS, JOSE RODRIGUES. "Começo e fim de uma aventura". *Uma Aventura Inquietante* (1958). 6e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1989. p. 273-78.

———. "Nota do Autor (à segunda edição)". *Páscoa Feliz* (1932). 7e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1987. p. 145-59.

———. "[Préface]". *Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara* (1959). 4e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1989. p. 9-11.

———. "Explicação ao leitor (da 1.^a edição)". *Gente da Terceira Classe* (1962). 6e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1994. p. 267-68.

———. "Do Autor (com humildade)". *É Proibido Apontar - Reflexões de um Burguês - I* (1964). 3e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1990. p. 9-13.

———. "Nota do Autor à 3.^a edição". *Onde a Noite Se Acaba* (1946). 7e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 2000. p. 221-30.

———. "Nota do Autor". *Idealista No Mundo Real* (1986). 2e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1991. p. 25-27.

———. "Nota do Autor". *Nikalai! Nikalai!* (1971). 3e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1985. p. 197-203.

———. "Nota do Autor". *O Espelho Poliédrico* (1973). 3e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1989. p. 301.

———. "Nota do Autor". *O Milagre Segundo Salomé* (1974). 3e ed. Vol. II. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1984. p. 345-51.

———. "Nota do Autor". *O Pão Não Cai do Céu* (1981). 6e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Obras completas de José Rodrigues Miguéis. 1989. p. 271-75.

C. Correspondance

- MIGUEIS, JOSE RODRIGUES. "Excertos de cartas inéditas para David Ferreira". *Jornal de Letras*, 26/12/2001.
- . "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro - 03/03/1959]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro - 18/08/1960]". *Espólio de Adolfo Casais Monteiro [Biblioteca Nacional de Portugal]*. [Non envoyée].
- . "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro - 22/09/1946]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro]". *Espólio de Adolfo Casais Monteiro [Biblioteca Nacional de Portugal]*, Lisbonne, 19/01/1958.
- . "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro]". *Espólio de Adolfo Casais Monteiro [Biblioteca Nacional de Portugal]*, New York, 27/05/1961.
- . "[Lettre à Adolfo Casais Monteiro]". *Espólio de Adolfo Casais Monteiro [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 16/12/1969.
- . "[Lettre à Alberto Machado de Rosa - 19/01/1958]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Álvaro Salema - 24/01/1963]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à António da Silveira]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 22/07/1975.
- . "[Lettre à António Ruella Ramos - 30/11/1968]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Bénard da Costa - 01/03/1967]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Bernardo Crippa - 20/01/1959]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Câmara Reys]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Brown's University]*, 10/05/1948.
- . "[Lettre à Egito Gonçalves - 24/02/1973]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Freitas e Silva - 24/04/1933]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Hermano Neves - 27/01/1969]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Jacinto Baptista - 01/02/1971]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

- . "[Lettre à Jacinto Baptista - 02/01/1975]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Jacinto Baptista - 02/02/1974]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Jacinto Baptista - 07/06/1975]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Jacinto Baptista - 08/08/1973]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Jacinto Baptista - 15/11/1973]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Jacinto Baptista - 29/03/1978]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Jacinto Baptista - 29/03/1978]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Jacinto Baptista]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Brown's University]*, 02/01/1975.
- . "[Lettre à Jacinto Baptista]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 10/05/1974.
- . "[Lettre à Jacinto Baptista]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Brown's University]*, 19/12/1974.
- . "[Lettre à Jacinto Baptista]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 25/10/1978.
- . "[Lettre à Jaime Cortesão - 19/12/1942]". *Espólio de Jaime Cortesão [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à João Sarmento Pimentel - 10/03/1931]". *José Rodrigues Miguéis: Vida e Obra*. Ed. par Mário Neves. Lisboa: Editorial Caminho. 1990. p. 86-87.
- . "[Lettre à John A. Kerr Jr. - 16/01/1971]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à John Austin Kerr Jr. - 03/06/1976]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à John Austin Kerr Jr. - 21/08/1969]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à John Austin Kerr Jr. - 21/12/1969]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à John Austin Kerr Jr. - 26/09/1977]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

- . "[Lettre à John Austin Kerr Jr. - 28/05/1972]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Jorge de Sena - 01/09/1965]". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisbonne: Editorial Estampa. 2001. p. 261-63.
- . "[Lettre à Jorge de Sena - 05/12/1973]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Jorge de Sena - 24/05/1971]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Jorge de Sena - octobre 1961]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*. [Non envoyée].
- . "[Lettre à José Gomes Ferreira - 09/06/1956]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à José Gomes Ferreira]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 06/04/1957.
- . "[Lettre à José Saramago - 06/02/1967]". *Espólio de José Saramago [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à José Saramago - 13/04/1968]". *Espólio de José Saramago [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à José Saramago - 23/07/70]". *Espólio de José Saramago [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Manuel Mendes - 13/06/1957]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Manuel Rodrigues Lapa - 23/07/1972]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Margarida Losa - 08/04/1973]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha - 07/05/1970]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha - 08/02/1970]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha - 15/06/1965]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha - 27/01/1965]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 24-26/02/1975.

- . "[Lettre à Maria Lúcia Lepecki - 07/10/1973]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Mário de Castro - 02/11/1960]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Mário de Castro - 31/12/1969]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "[Lettre à Mário Dionísio - 1947]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*. [Lettre manuscrite de 9 pages. Nous ne savons pas si elle a été envoyée].
- . "[Lettre à Nuno Rocha - 15/07/1975]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Raul Ferreira]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 03/07/1968.
- . "[Lettre à Rogério Fernandes - 22/12/1964]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à Rogério Fernandes]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 29/03/1973.
- . "[Lettre à Rogério Fernandes]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*, 10/05/1965.
- . "[Lettre à Rogério Fernandes]". *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*, 11/12/1973.
- . "[Lettre au destinataire inconnu - juin 1959]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "Três cartas de Miguéis: inéditos". *Jornal de Letras*, 09/01/2002-20/01/2002. p. 20.

D. Articles, essais et entretiens

- MIGUEIS, JOSE RODRIGUES. "A festa da Aliança Liberal Portuguesa Pro-Democracia esteve concorridíssima". *Diário de Notícias [New Bedford]*, 12/03/1945. [Lettre-message de JRM lue à la soirée].
- . "O Dr. Rodrigues Miguéis Concede-nos uma Entrevista". *Diário de Notícias [New Bedford]*, 21/10/1949. p. 1 & 4.
- . "Rodrigues Miguéis num Incisivo Depoimento Afirma que a Literatura se Libertou das Disciplinas". *Diário de Lisboa, Suplemento Literário*, 22/03/1935. p. 6.
- . "A Comemoração do 4º Aniversário de 'Seara Nova'". *Seara Nova*, 24/10/1925, n° 57. p. 174-78. [Contient le discours d'ouverture prononcé par Miguéis].

- . "[Comemorações do 31 de Janeiro]". *O Século*, 29/02/1924. p. 1.
- . "Ditadura - e depois?" *Gente Nova*, 07/05/1927, n° 2.
- . "Eros e Mr. Chaplin - Meditação Sôbre a Génese do Cómico". *Colóquio*, décembre 1963, n° 26. p. 42-48.
- . "Está de luto a inteligência nacional". *Diário de Notícias [New Bedford]*, 30/06/1948. p. 1&4. [Signé "T. L."].
- . "A Geração Nova". *A República*, 01/03/1924. p. 1.
- . "Hora de Renovo". *O Sol*, 21/04/1921. p. 1.
- . "Introdução". *Romance de Amor*: José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]. n. d.
- . "Lembranças de Raul Brandão". *Gazeta Musical*, mai-juin 1961, n° 122-123. p. 250-51. [Intégré à *A amargura dos contrastes* (2004)].
- . "Literatura de intenções - ou café sem caféina?" *José Rodrigues Miguéis' Archives [Brown's University]*.
- . "A Mensagem da Juventude". *Gládio*, 31/01/1935. p. 4-5.
- . "O Espelho Poliédrico: De Como Duhamel Tentou Salvar-me". *Diário de Lisboa*, 27/06/1970. p. 9.
- . "O Pensamento Republicano e a Geração Nova". *O Século*, 29/02/1924. p. 1. [Avec un portrait de Miguéis alors président de l'União da Mocidade Republicana].
- . "O Velho Marrocos Visto por um Escritor Novo". *O Globo*, 25/11/1933. p. 3. [Non signé].
- . "Os mistérios de Lisboa desvendados". *Diário Popular, Artes e Letras*, 24/06/1976.
- . "Reflexões". *Seara Nova*, 30/06/1927, n° 101. p. 83-85.
- . "Sôbre os fins e a coragem nos meios de actuar (I)". *Seara Nova*, 18/09/1930, n° 220. p. 58-61. [Signé "José Miguéis"].
- . "Sôbre os fins e a coragem nos meios de actuar (II)". *Seara Nova*, 02/10/1930, n° 222. p. 87-90. [Signé "José Miguéis"].
- . "Tablóides". *Seara Nova*, 14/08/1943, n° 835 p. 294.
- . "Uma Carta". *Seara Nova*, 29/12/1930, n° 231. p. 228-31.
- . *Uma flor na campa de Raul Proença*. Lisbonne: Biblioteca Nacional. 1985. 29 p.
- . "União da Mocidade Republicana". *Seara Nova*, 01/03/1924, n° 32. p. 159-61.
- . "O Escritor Deve Ser Visto à Luz do Homem Subjacente". *A República*, 21/09/1963. p. 1 & 11.

MIGUEIS, JOSE RODRIGUES, DOS SANTOS, MANUEL GOMES, COSME, J. RODRIGUES, *et al.* "Estatutos do Ressurgimento Nacional". *O Sol*, 14/05/1921. p. 2 & 3.

MATOS, CAROLINA. "Entrevista com José Rodrigues Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisbonne: Estampa. 2001. p. 251-58.

III. OUVRAGES ET ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS

A. Ouvrages

ALMEIDA, ONÉSIMO TEOTÓNIO. *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Lisboa: Editorial Estampa. 2001. 281 p.

———. *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001. 231 p. [Actes du Colloque organisé à Lisbonne à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain].

ALMEIDA, ONÉSIMO TEOTÓNIO, et RÊGO, MANUELA. *José Rodrigues Miguéis: Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento: 1901-1980*. Lisboa: Câmara Municipal. 2001. 218 p.

MARQUES, TERESA MARTINS. *O Imaginário de Lisboa Na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*. 3e ed. Lisboa: Editorial Estampa, coll. Leituras. 1997. 192 p.

NEVES, MÁRIO. *José Rodrigues Miguéis: Vida e Obra*. Lisboa: Editorial Caminho. 1990. 248 p.

B. Articles

ALMEIDA, ONESIMO TEOTONIO. "Escrevente de primeira classe". *Expresso*, 08/12/2001.

———. "Estórias da Nossa História". *Rio Atlântico*. Lisboa: Edições Salamandra. 1997. p. 156-58.

———. "Introdução". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida et Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001. p. 7-11.

———. "Introdução". *Aforismos & Desaforismos*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Editorial Estampa. 1996.

- . "J. Rodrigues Miguéis: Portugal em Manhattan". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10/11/1981, n° 19. p. 16.
- . "José Rodrigues Miguéis – Um Estrangeirado que Nunca Foi". *Revista da Faculdade de Letras*, 1995-1996, n° 19-20. p. 149-58.
- . "Prefácio à edição portuguesa". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Ed. Estampa. 2001. p. 15-23.
- . "Retrato do artista enquanto escritor". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida et Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001. p. 13-23.
- . "Uma vida em papéis repartida". *Jornal de Letras*, 26/12/2001.
- ALVES, ANA MARIA. "Miguéis Seareiro". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Ed. Estampa. 2001. p. 183-216.
- BAPTISTA, JACINTO. *Jaime Cortesão, Raul Proença: Idealistas no mundo real*. Lisboa: Biblioteca Nacional. 1990. 125 p.
- BARAHONA, MARGARIDA. "José Rodrigues Miguéis e o Seu Tempo". *Contos de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa: Seara Nova, Ed. Comunicação, coll. Textos Literários. 1981. p. 13-18. [Présentation critique].
- . "Os Modos de Representação do Social nos Contos de José Rodrigues Miguéis". *Contos de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa: Seara Nova, Ed. Comunicação, coll. Textos Literários. 1981. p. 19-33. [Présentation critique].
- BROOKSHAW, DAVID. "Nota sobre "A Chegada" de José Rodrigues Miguéis". *Ficções*, septembre 2003, n° 8.
- CABRITA, ANTONIO. "Rodrigues Miguéis: o homem contíguo ao exílio". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19/03/1985, n° 141.
- CARVALHO, CATARINA. "Escritor emigrante". *Expresso*, 08/12/2001.
- CARVALHO, DAVID DE. "Um escritor proletário que se revela". *Emancipador [Lourenço Marques]*, 16/05/1932.
- DA COSTA, GEORGES. "Excès et ironie dans *Nikalai! Nikalai!* de José Rodrigues Miguéis". *Cahiers du CREPAL*, n° 13. p. 661-74.
- . "L'identité nationale portugaise vue à travers *O Milagre Segundo Salomé* de José Rodrigues Miguéis". *Latitudes*, 18/09/2003, n° 18. p. 42-44.
- DIONISIO, MARIO. "Um Escritor Português". *Vértice*, juin 1947, Vol. 4, n° 47. p. 115-22.
- DUARTE, MARIA ANGELINA. "José Rodrigues Miguéis and His Women". *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Providence, Rhode Island: Gávea-Brown Publications. 1984. p. 105-13.
- . "Prefácio". *Idealista no Mundo Real*. 1a ed. Lisboa: Editorial Estampa. 1986. p. 9-21.

- EDGERTON, WILLIAM B. "Miguéis e os Russos: Um estudo de *Nikalai!*" *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Estampa. 2001. p. 57-67.
- FAGUNDES, FRANCISCO COTA. "A Ficção como Autoterapia: 'Regresso à Cúpula da Pena' à luz de *Um Homem Sorri à Morte – com Meia Cara*". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Cultura. 2001. p. 103-28.
- FERNANDES, ROGERIO. "*Gente da Terceira Classe - José Rodrigues Miguéis*". *Seara Nova*, outubro 1963, n° 1416. p. 172-74.
- FERREIRA, JOSE GOMES. "José Rodrigues Miguéis ou o Desdém pelo Destino". *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II* (1958). Lisboa: Moraes Editores. 1980. p. 107-12. [Publié initialement dans la *Gazeta Musical*].
- FRANÇA, ELISABETE. "Memória de um injustiçado". *Diário de Notícias*, 15/03/1998.
- GARCIA, JOSE MARTINS. "Gabriel: A Máscara Translúcida de Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Ed. Estampa. 2001. p. 109-28.
- GOMES, ÁLVARO CARDOSO. "O psicológico e o social na ficção da Presença". *Colóquio-Letras*, novembre 1982, n° 70. p. 23-30.
- HORTA, MARIA TERESA. "O Milagre segundo Salomé de José Rodrigues Miguéis". *Hama*, 18/06/1976.
- HOURCADE, PIERRE. "José Rodrigues Miguéis – As Harmonias do 'Canelão'". *Colóquio-Letras*, mars 1975, n° 24. p. 74-75.
- KERR JR., JOHN AUSTIN. "A Thumbnail Sketch of the Life and Works of José Rodrigues Miguéis". *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, 19-20/04/1974, Vol. XXV (1) Literature and Linguistics. p. 35-39.
- . "Considerações sobre alguns textos políticos de Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Estampa. 2001. p. 95-107.
- . "Facets of Miguéis' 'English language' Short-Story: 'Pouca Sorte com Barbeiros'". *Second Symposium on Portuguese Traditions*. Ed. par Claude L. Hulet. Los Angeles: University of California. 1982 p. 23-27.
- . "Jorge de Sena on Rodrigues Miguéis: A Personal Perspective", *Proceedings of the Colloquium in Memory of Jorge de Sena*, University of California, Santa Barbara, 6-7 avril 1979.
- . "Notes on *Páscoa Feliz* and some of its implications for the future". *Proceedings of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, 1978, Vol. XXIX, Pt. 1. p. 106-10.

- . "An Overview of Miguéis' Prose Fiction, 1923-1968: Questions of Time, Place, Selected Thematic Contents and the Author's View of the World". *Estudos Ibero-Americanos*, juillet 1976, Vol. II, n° 1. p. 47-83.
- . "*Páscoa Feliz*: Some Critical and Thematic Considerations". *Revista Lingua e Literatura*, 1976, n° 5. p. 169-207.
- . "Regresso à Cúpula da Pena: Integration, Reintegration and Its Partial Frustration". *Language Quarterly [University of South Florida]*, printemps-été 1976, Vol. XIV, n° 3-4. p. 31-33.
- LEPECKI, MARIA LUCIA. "José Rodrigues Miguéis - *Comércio Com o Inimigo*". *Colóquio-Letras*, juillet 1974, n° 20. p. 83-84.
- . "Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)". *Meridianos do Texto*. Lisboa: Assírio e Alvim. 1979. p. 71-96.
- LOPES, ÓSCAR. "O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis". *Cinco Personalidades Literárias*. Porto: Livraria Divulgação. 1961. p. 51-84.
- LOURENÇO, EDUARDO. "As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Estampa. 2001. p. 45-56.
- . "Miguéis: o outro e os outros". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida et Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Cultura. 2001. p. 227-31.
- MACHADO, ÁLVARO MANUEL. "José Rodrigues Miguéis - *O Milagre Segundo Salomé*". *Colóquio-Letras*, novembre 1976, n° 34. p. 79-81.
- MARINHO, MARIA DE FATIMA. "José Rodrigues Miguéis". *História da Literatura Portuguesa*. Ed. par Maria de Fátima Marinho et Óscar Lopes. Vol. 7. Lisboa: Alfa. 2002. p. 129-34.
- MARQUES, TERESA MARTINS. "A Construção do Universo Ficcional n'A *Escola do Paraíso*, de José Rodrigues Miguéis". *Escola do Paraíso*. Lisboa: Círculo de Leitores, coll. Obras Completas de José Rodrigues Miguéis. 1995. p. I-XI. [Introduction].
- . "Cronologia". *José Rodrigues Miguéis: Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento: 1901-1980*. Lisboa: Câmara municipal de Lisboa. 2001. p. 181-206.
- . "Do Mundo Real ao Mundo Possível: Os Caminhos da Liberdade n'O *Pão Não Cai do Céu*, de José Rodrigues Miguéis". *O Pão Não Cai do Céu*. Lisboa: Círculo de Leitores, coll. Obras Completas de José Rodrigues Miguéis. 1995. p. I-IX. [Introduction].
- . "Excertos de Cartas Inéditas de José Rodrigues Miguéis para David Ferreira". *Jornal de Letras*, 26/12/2001.

- . "José Rodrigues Miguéis: Da Reconstituição de um Mundo". *Colóquio-Letras*, juillet-décembre 1993, n° 129-130. p. 130-51. [Introduction et notes à deux lettres de J. R. Miguéis à David Ferreira datées du 29/06/1930 et du 10/12/1975].
- . "A Matéria da Escrita". *Jornal de Letras*, 26/12/2001.
- . "A Mulher em José Rodrigues Miguéis: um discurso da vitalidade". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida et Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001. p. 197-217.
- . "*Onde a Noite se Acaba* de José Rodrigues Miguéis: A Vida em Contraluz". *Onde a Noite se Acaba*. Lisboa: Círculo de Leitores, coll. Obras Completas de José Rodrigues Miguéis. 1995. p. I-VIII. [Introduction].
- . "*Pass(ç)os Confusos*, de José Rodrigues Miguéis: Entre a Radicação e a Errância". *Pass(ç)os Confusos*. Lisboa: Círculo de leitores, coll. Obras Completas de José Rodrigues Miguéis. 1995. p. I-XIII. [Introduction].
- . "Plurivalência espacial em *Léah e Outras Histórias*, de José Rodrigues Miguéis". *Léah e Outras Histórias*. Lisboa: Círculo de Leitores, coll. Obras Completas de José Rodrigues Miguéis. 1994. p. I-X. [Introduction].
- . "Retorno, Mito e Simulacro em *Nikalai! Nikalai!* e *A Múmia*, de José Rodrigues Miguéis". *Nikalai! Nikalai!* Lisboa: Círculo de leitores, coll. Obras Completas de José Rodrigues Miguéis. 1995. p. I-XIII. [Introduction].
- . "Saudades de Lisboa para José Rodrigues Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento: 1901-1980*. Lisboa: Câmara municipal de Lisboa. 2001. p. 11-16.
- . "Saudades Para José Rodrigues Miguéis". *Pascoa Feliz, Um Homem Sorri à Morte, O Passageiro do Expresso*. Lisbonne: Círculo de Leitores, coll. Obras Completas. 1994. p. I-XXVII.
- . "Saudades para José Rodrigues Miguéis". *Pascoa Feliz, Um Homem Sorri à Morte, O Passageiro do Expresso*. Lisboa: Círculo de Leitores, coll. Obras Completas de José Rodrigues Miguéis. 1994. p. I-XXVII. [Introduction générale aux oeuvres complètes de José Rodrigues Miguéis].
- . "*Uma Aventura Inquietante*, de José Rodrigues Miguéis: A Arquitectura do Labirinto". *Uma Aventura Inquietante*. Lisboa: Círculo de leitores, coll. Obras Completas de José Rodrigues Miguéis. 1995. p. I-IX. [Introduction].
- MEDINA, JOÃO. "José Rodrigues Miguéis, romancista histórico da tragédia da Primeira República: o seu romance *O Milagre Segundo Salomé*". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida et Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001. p. 25-42.
- MENDONÇA, DUARTE MIGUEL BARCELOS. "Miguéis 'desconhecido'". *Jornal de Letras*, 01-14 juillet 2009. p. 22. http://blog.josesaramago.org/files/migueis_jl.pdf, consulté le 20 juillet 2009.

- MOISES, MASSAUD. "Gente da Terceira Classe". *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 18/05/1963. p. 3.
- . "Introspecção e loucura (I)". *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 10/04/1965. p. 3.
- . "Introspecção e loucura (II)". *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 24/04/1965. p. 4.
- . "José Rodrigues Miguéis". *O Conto Português*. 5a ed. São Paulo: Editora Cultrix. 1999. p. 245-50.
- . "Romance e Memória (II)". *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 26/09/1964. p. 4.
- . "Romance e Memória (III)". *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 10/10/1964. p. 4.
- MONTEIRO, ADOLFO CASAIS. "José Rodrigues Miguéis". *Correio da Manhã, 1º Caderno [Rio de Janeiro]*, 20/06/1959. p. 8.
- MONTEIRO, GEORGE. "Foreword". *Steerage and Ten Other Stories*. Providence, R. I.: Gávea-Brown. 1983. p. 13-14.
- MORÃO, PAULA. "José Rodrigues Miguéis: o auto-retrato 'com meia cara' - eu, 'como se fosse outro'". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Cultura. 2001. p. 129-40.
- MOSER, GERALD. "The Campaign of *Seara Nova* and Its Impact on Portuguese Literature, 1921-1961". *Luso-Brazilian Review*, été 1965, Vol. II, n° 1. p. 15-42.
- . "Miguéis - Testemunha e viajante". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Ed. Estampa. 2001. p. 217-28.
- MOURÃO-FERREIRA, DAVID. "Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Estampa. 2001. p. 69-80.
- . "José Rodrigues Miguéis e a problemática do narrador". *Jornal de Letras*, 8-21/12/1981, n° 21. p. 4 & 5. [Dessin de JRM de Ofélia Marques].
- . "O Milagre segundo Salomé por José Rodrigues Miguéis". *O Dia*, 16/12/1975. [Article non signé].
- NOGUEIRA, ALBANO. "*Páscoa Feliz*, Novela de José Rodrigues Miguéis". *Presença*, novembre 1932, n° 36. p. 10-11.
- PEREIRA, JOSE ALBINO RODRIGUES. "José Rodrigues Miguéis e José Régio - mesma geração, tendências distintas". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida et Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001. p. 141-50.

- . "José Rodrigues Miguéis e José Saramago: o mesmo empenho na dignificação dos humildes deste mundo", *Ciberkiosk*, <http://www.uc.pt/ciberkiosk/arquivo/ciberkiosk6/ensaios/migueis.htm>, consulté le 20/01/2004.
- REGIO, JOSE. "Comentário, Interrogação e Dúvidas Sôbre um Depoimento de Rodrigues Miguéis". *Presença*, avril 1935, Vol. II, n° 44. p. 12-14.
- REIS, ANTÓNIO. "A crítica de Miguéis ao conceito seareiro do papel político dos intelectuais". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida et Manuela Rego. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2001. p. 43-56.
- REYS, CAMARA. "José Miguéis". *Seara Nova*, 29/12/1930, n° 231. p. 233.
- ROCHA, ILÍDIO (COORD.). "Miguéis, José Rodrigues". *Dicionário cronológico de autores portugueses*. Vol. IV. Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, Publicações Europa-América. 1998. p. 100-02.
- SACRAMENTO, MARIO. "A Problemática do Eu em José Rodrigues Miguéis". *Ensaio de Domingo*. Coimbra: Coimbra Editora. 1959. p. 279-92.
- SARAIVA, ANTONIO JOSE. "Rodrigues Miguéis". *Iniciação na literatura portuguesa*. 2e ed. Lisboa: Gradiva. 1995. p. 155.
- SARAIVA, ANTONIO JOSE, et LOPES, ÓSCAR. "José Rodrigues Miguéis". *História da literatura portuguesa*. 17e ed. Porto: Porto Editora. 2000. p. 1026-28.
- SARAIVA DE JESUS, MARIA. "O Neo-realismo e a visão da pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis". *Mathesis*, 2002, n° 11. p. 217-39.
- SAYERS, RAYMOND. "A América de José Rodrigues Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida. Lisboa: Estampa. 2001. p. 25-44.
- SEIXO, MARIA ALZIRA. "José Rodrigues Miguéis - O Espelho Poliédrico". *Discursos do Texto* (1976). Lisboa: Livraria Bertrand. 1977. p. 211-16. [Publié originalement in *Colóquio-Letras*, mai 1973, n° 13].
- SENA, JORGE DE. "José Rodrigues Miguéis". *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 29/08/1959. p. 1.
- SERGIO, ANTONIO. "Sobre uma Crise de Consciência". *Seara Nova*, 29/12/1930, n° 231. p. 232-33. [Réponse à une lettre de J. R. Miguéis également publiée dans ce numéro].
- . "Sociedade e Espírito, Acção Política e Sinceridade Intelectual". *Seara Nova*, 25/12/1930, n° 230. p. 211-15.
- SIMÕES, MANUEL G. "Memória duma errância na ficção de José Rodrigues Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*. Ed. par Onésimo Teotónio Almeida et Manuela Rego. Lisboa: Ed. Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Cultura. 2001. p. 185-90.

- SOUSA, MARIA DE. "Conversa com Camila Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Lisboa: Ed. Estampa. 2001. p. 229-41.
- SOUSA, RONALD W. "Nas asas de um Arcanjo: Implicações ideológicas da atitude narrativa de Miguéis". *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Lisboa: Estampa. 2001. p. 81-93.
- TRIGUEIROS, LUIS FORJAZ. "José Rodrigues Miguéis - *Nikalai! Nikalai!*" *Colóquio-Letras*, décembre 1971, n° 4. p. 91-92.
- VASCONCELOS, TABORDA DE. "*Um Homem Sorri à Morte*: Novela [sic] de José Rodrigues Miguéis". *Diário de Notícias*, 02/01/1966. p. 17 & 18.
- VENTURA, ANTONIO. "Documentos sobre uma Tentativa de Contacto entre o Bureau Politico do PCP (Julio Fogaça) e a I.C. em 1941". *Estudos sobre o comunismo*, septembre-décembre 1983, n° 1. p. 23-25. [Reproduction d'une lettre adressée à José Rodrigues Miguéis (15/07/1941) par le bureau national du PCP].
- . "José Rodrigues Miguéis". *O imaginário seareiro, ilustradores e ilustrações da revista Seara Nova (1921-1927)*. Lisboa: Universidade de Lisboa. 1988. p. 143-51.
- VITORIA, ANA. "José Rodrigues Miguéis injustamente esquecido". *Jornal de Notícias*, 09/10/2001. p. 37.

B. Etudes, travaux et autres textes inédits

- DUARTE, MARIA ANGELINA. *Socio-political undercurrents in four works by José Rodrigues Miguéis*. Ann Arbor - Michigan: University Microfilms International. 1983. 252 p.
- KERR JR., JOHN AUSTIN. *Aspects of Time, Place and Thematic Content in the Prose Fiction of José Rodrigues Miguéis as Indications of the Artist's Weltansicht*. Thesis (PhD): University of Wisconsin. 1970.
- . *Miguéis, to the seventh decade*. University, Mississippi: Romance Monographs, inc. 1977. 184 p.
- PEREIRA, JOSE ALBINO RODRIGUES. *O Eu-Social em José Rodrigues Miguéis, ou "um desejo de identificação com os humildes deste mundo"*. Thèse de doctorat: Universidade de Salamanca. 1999.
- RIBEIRO, ANA. *A Escola do Paraíso de José Rodrigues Miguéis: um romance de aprendizagem*. 124 p. Dissertação de Mestrado: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos. 1998.
- SENA, JORGE DE. "[Lettre à José Rodrigues Miguéis - 08/05/1971]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.
- . "[Lettre à José Rodrigues Miguéis - 17/06/1961]". *Espólio de José Rodrigues Miguéis [Biblioteca Nacional de Portugal]*.

SERRA, ANA PAULA. *A sensibilidade de José Rodrigues Miguéis: neo-realismo, saudosismo e exílio*. Ann Arbor - Michigan: UMI Dissertation Services. 1997. 186 p.

IV. OUVRAGES ET ÉTUDES SUR L'IRONIE ET LES NOTIONS CONNEXES

A. Ouvrages théoriques et historiques

BEHLER, ERNST. *Ironie et modernité*. Paris: Presses universitaires de France, coll. Collection Littératures européennes. 1997. 389 p.

BOOTH, WAYNE C. *A rhetoric of irony*. Chicago: University of Chicago Press. 1974. 292 p.

BRAIT, BETH. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas (SP): Editora da Unicamp. 1996.

DANE, JOSEPH A. *The critical mythology of irony*. Athens: University of Georgia Press. 1991. 216 p.

DUARTE, LÉLIA PARREIRA. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Editora PUC Minas / Alameda Casa editorial. 2006.

ESCARPIT, ROBERT. *L'humour*. Paris: P.U.F., coll. Que sais-je ? 1960.

EVARD, FRANCK. *L'humour*. Paris: Hachette, coll. Contours littéraires. 1996. 143 p.

FERRAZ, MARIA DE LOURDES A. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, coll. Estudos gerais. Série universitária. 1987. 238 p.

HAMON, PHILIPPE. *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette Supérieur. 1996. 159 p.

HANNOOSH, MICHELE. *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*. Columbus: The Ohio State University Press. 1989.

HUTCHEON, LINDA. *Irony's edge : the theory and politics of irony*. London: Routledge. 1994. 248 p.

JANKELEVITCH, VLADIMIR. *L'ironie* (1964). Paris: Flammarion, coll. Champs. 1979.

MERCIER-LECA, FLORENCE. *L'ironie*. Paris: Hachette supérieur. 2003. 127 p.

MUECKE, D. C. *The compass of irony*. Londres: Methuen. 1969. 276 p.

———. *Ironia e o Irônico* (1982). São Paulo: Editora Perspectiva. 1995.

PAILLET-GUTH, ANNE-MARIE. *Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque*. Paris: Honoré Champion, coll. Bibliothèque de grammaire et de linguistique. 1998. 531 p.

- PERRIN, LAURENT. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. Paris: Kimé. 1996. 236 p.
- SACRAMENTO, MARIO. *Eça de Queirós: uma estética da ironia (1945)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, coll. Temas Portugueses. 2002.
- SANGSUE, DANIEL. *La relation parodique*. Paris: Librairie José Corti. 2007.
- SCHOENTJES, PIERRE. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, coll. Points Essais. 2001. 347 p.
- VOISIN-FOUGERE, MARIE-ANGE. *L'ironie naturaliste : Zola et les paradoxes du sérieux*. Paris: Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités. 2001. 271 p.
- YAARI, MONIQUE. *Ironie paradoxale et ironie poétique : vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*. Birmingham, Alabama: Summa Publications. 1988. 277 p.

B. Articles

- ALLEMAN, BEDA. "De l'ironie en tant que principe littéraire". *Poétique*, novembre 1978, n° 36. p. 385-98.
- ARON, PAUL. "Parodie". *Le dictionnaire du littéraire*. Ed. par Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. Paris: P. U. F. 2002. p. 422-23.
- AUTHIER-REVUZ, JACQUELINE. "Hétérogénéité(s) énonciative(s)". *Langages*, 1984, n° 73. p. 98-111.
- BANGE, PIERRE. "L'ironie, essai d'analyse pragmatique". *Linguistique et sémiologie 2 : L'ironie*. Lyon: Presses de l'université de Lyon. 1978. p. 61-83.
- BASIRE, BRIGITTE. "Ironie et métalangage". *DRLAV*, 1985, n° 31. p. 129-50.
- BEAUZEE, NICOLAS. "Ironie". *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 8. Stuttgart: Frommann. 1967. p. 905-06.
- BERRENDONNER, ALAIN. "De l'ironie". *Eléments de pragmatique linguistique*. Paris: Editions de Minuit. 1981. p. 173-239.
- CAZANAVE, CLAIRE. "Satire". *Le dictionnaire du littéraire*. Ed. par Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. Paris: P. U. F. 2002. p. 540-41.
- DE GANDT, MARIE DE. "Années 1980-2000, le règne du second degré ? les faux départs de l'ironie (lectures croisées de Flaubert, Pérec, Echenoz)", *Hégémonie de l'ironie ?*, <http://www.fabula.org/colloques/document1021.php>, consulté le 08/07/2009.
- GENDREL, BERNARD, et MORAN, PATRICK. "Humour et comique, humour vs ironie", *Fabula*, http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C_comique%2C_ironie, consulté le 08/07/2009.

- HAMON, PHILIPPE. "L'ironie". *Le grand atlas des littératures*. Ed. par Jacques Bersani. Paris: Encyclopaedia Universalis. 1990. p. 56-57.
- . "Stylistique de l'ironie". *Qu'est-ce que le style ?* Ed. par Georges Molinié et Pierre Cahné. Paris: Presses Universitaires de France. 1994. p. 149-58.
- HERSCHBERG PIERROT, ANNE. "L'ironie". *Stylistique de la prose*. Paris: Belin, coll. Belin Sup. 1993. p. 149-76.
- HUTCHEON, LINDA. "Ironie et parodie : stratégie et structure". *Poétique*, novembre 1978, n° 36. p. 467-77.
- . "Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique*, 1981, n° 46. p. 140-55.
- . "Politique de l'ironie". *Poétique de l'ironie*. Ed. par Pierre Schoentjes. Paris: Seuil, coll. Points Essais. 2001. p. 289-301.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE. "L'ironie comme trope". *Poétique*, février 1980, n° 41. p. 108-27.
- . "Problèmes de l'ironie". *Linguistique et sémiologie 2 : L'ironie* (1976). Lyon: Presses de l'université de Lyon. 1978. p. 10-46.
- LABOURET, DENIS. "Le double je de l'humour", *Fabula*, http://www.fabula.org/atelier.php?Le_double_je_de_l%27humour, consulté le 08/07/2009.
- LAMBOTTE, MARIE-CLAUDE. "Ironie". *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2e ed. Paris: Encyclopaedia Universalis & Albin Michel. 2001. p. 394-95.
- LIMA, ISABEL PIRES DE. "A ironia". *As máscaras do desengano : Para uma abordagem sociológica de "Os Maias" de Eça de Queirós*. Lisboa: Editorial Caminho. 1987. p. 227-46.
- MORIER, HENRI. "Ironie". *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961). 5 ed. Paris: Presses Universitaires de France. 1998. p. 597-637.
- MUECKE, D. C. "Analyses de l'ironie". *Poétique*, novembre 1978, n° 36. p. 478-94.
- PALANTE, GEORGES. "L'Ironie, étude psychologique". *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1906, n° 61. p. 147-63.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH. "Fragments critiques". *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Ed. par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris: Seuil. 1978. p. 81-97.
- . "Fragments de l'Athenaüm". *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Ed. par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris: Seuil. 1978. p. 98-177.
- . "Idées". *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Ed. par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris: Seuil. 1978. p. 206-23.

- SCHOENTJES, PIERRE. "De l'ironie romantique à l'ironie moderne : un "sanguinaire plaidoyer en faveur de la peine de mort" (Jules Janin)". *Ironies entre dualité et duplicité*. Ed. par Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier et Vincent Vivès. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, coll. Textuelles. 2007. p. 93-108.
- . "Ironie". *Le dictionnaire du littéraire*. Ed. par Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. Paris: P. U. F. 2002. p. 308-09.
- SÉRGIO, ANTÓNIO. "Da função da ironia no diálogo de ideias". *Seara Nova*, 21/03/1935, n° 431. p. 362-66.
- SPERBER, DAN, et WILSON, DEIRDRE. "Les ironies comme mentions". *Poétique*, novembre 1978, n° 36. p. 399-412.
- THIRLWALL, CONNOP. "On the irony of Sophocles". *The Philological Museum* (1833). Vol. II. 1833.
- VAN EYNDE, LAURENT. "L'ironie romantique et l'auto-limitation de l'œuvre". *Introduction au Romantisme d'Iéna. Friedrich Schlegel et l'Athenäum*. Bruxelles: Ousia. 1997. p. 163-89.
- VANDENDORPE, CHRISTIAN. "Notes sur la figure de l'ironie en marge de *La Chute* d'Albert Camus". *Revue canadienne d'études rhétoriques*, septembre 2001, Vol. 12.
- YAARI, MONIQUE. "Ironie, (satire), modernité". *French Literature Series*, 1987, n° 14. p. 178-82.

C. Etudes et travaux inédits

- DE GANDT, MARIE DE. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*. Thèse de doctorat: Paris 8. 2004.

V. THÉORIE, HISTOIRE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

A. Ouvrages

- ALVES, RICARDO ANTONIO. *Anarquismo e neo-realismo: Ferreira de Castro nas encruzilhadas do século*. Lisboa: Âncora. 2002. 285 p.
- ANDERSON, LINDA. *Autobiography*. London: Routledge. 2001.

- AUBRIT, JEAN PIERRE. *Le conte et la nouvelle*. Paris: Masson & Armand Colin Editeurs, coll. Coll. Cursus Lettres. 1997.
- BAKHTINE, MIKHAÏL. *Esthétique et théorie du roman* (1975). Paris: Gallimard, coll. Tel. 1987.
- BARTHES, ROLAND. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, coll. Points. 1999.
- BEAUJOUR, MICHEL. *Miroirs d'encre - Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, coll. Coll. Poétique. 1980.
- BENVENISTE, EMILE. *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris: Gallimard. 1974.
- BLIN, GEORGES. *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris: José Corti. 1998.
- BOOTH, WAYNE C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press. 1961.
- BORGES, JORGE LUIS. *Conférences*. Paris: Ed. Gallimard, coll. Folio Essais. 1985.
- CHEVALIER, JEAN, et GHEERBRANT, ALAIN. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Ed. Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins. 1982.
- COELHO, JACINTO DO PRADO. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3a ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, coll. Temas Portugueses. 2001.
- CORTESÃO, JAIME, PROENÇA, RAUL, et SERGIO, ANTONIO. "A 'Seara Nova' e o Conceito de Revolução". *Seara Nova*, 30/10/1930, n° 224. p. 115.
- CRUZ, DUARTE IVO. *História do teatro português*: Editorial Verbo. 2001. 342 p.
- CASTEX, P.-G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti. 1951.
- DUCROT, OSWALD. "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation". *Le dire et le dit*. Paris: Ed. de Minuit. 1984. p. 171-233.
- . *La preuve et le dire*. Paris: Mame. 1973.
- DUFOUR, PHILIPPE. *Le réalisme. De Balzac à Proust*. Paris: PUF. 1998.
- DUMARSAIS. *Des tropes ou des différents sens* (1730). Edité par Françoise Douay-Soublin. Paris: Flammarion. 1988.
- FONTANIER, PIERRE. *Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné*, Vol. 2. Genève: Slatkine. 1967.
- GENETTE, GÉRARD. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, coll. Coll. "Poétique". 1972.
- . *Palimpsestes* (1982). Paris: Ed. du Seuil, coll. Points Essais. 1992.
- GODENNE, RENE. *La nouvelle*. Paris: Honoré Champion Editeur. 1995.
- GROJNOWSKI, DANIEL. *Lire la nouvelle*. Paris: Ed. Nathan, coll. Coll. Lettres Supérieures. 2000.

- HAMON, PHILIPPE. *Texte et idéologie* (1984). Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France. 1997.
- JOLLES, ANDRÉ. *Formes simples*. Paris: Editions du Seuil. 1972. 213 p.
- JOUBE, VINCENT. *Poétique des valeurs*. Paris: PUF. 2001. 172 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Collin. 1980.
- KUNDERA, MILAN. *L'Art du roman*. Paris: Gallimard, Folio. 1986.
- . *Les testaments trahis*. Paris: Gallimard, coll. Folio Essais. 1993.
- LE GENTIL, GEORGES, et BRECHON, ROBERT. *La littérature portugaise*. Paris: Editions Chandeigne. 1995.
- LECARME, JACQUES, et LECARME-TABONE, ÉLIANE. *L'autobiographie*. Paris: éd. Armand Colin. 1999.
- LEJEUNE, PHILIPPE. *Le pacte autobiographique*. Paris: éd. du Seuil, coll. coll. Points Essais. 1996.
- LOPES, ÓSCAR, et MARINHO, MARIA DE FÁTIMA, eds. *História da literatura portuguesa - As correntes contemporâneas*. Vol. 7. Lisboa, Publicações Alfa, 2002.
- LUKACS, GEORG. *La théorie du roman* (1968). Paris: Gallimard, coll. Tel. 2001.
- MACHADO, ÁLVARO MANUEL. "Dicionário de literatura portuguesa". Ed. par Álvaro Manuel Machado. Lisboa: Editorial Presença. 1996. p. 316-17.
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. 3e ed. Paris: Nathan, coll. Nathan université. 2001.
- MOISÉS, MASSAUD. *A Criação Literária, Prosa – I*. 16e ed. São Paulo: Ed. Cultrix. 1997.
- MORENO, ARMANDO. *Biologia do Conto*. Coimbra: Livraria Almedina. 1987.
- PITA, ANTÓNIO PEDRO. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*. Porto: Campo das Letras, coll. Campo da literatura. 2002. 303 p.
- REIS, CARLOS, ed. *Textos teóricos do Neo-realismo português, Textos literários*. Lisboa, Seara Nova - Editorial Comunicação, 1981.
- REIS, CARLOS, et LOPES, ANA CRISTINA M., eds. *Dicionário de Narratologia*. 7e ed. Coimbra, Almedina, 2000.
- RICŒUR, PAUL. *Temps et récit, 1*. Paris: Editions du Seuil, Collection Points Essais. 1983.
- . *Temps et récit, 2*. Paris: Editions du Seuil, Collection Points Essais. 1984.
- ROCHA, CLARA. *Máscaras de Narciso - Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra. 1992.

- SALEMA, ÁLVARO. *Antologia do Conto Português Contemporâneo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, coll. Europe. 1984.
- SARAIVA, ANTONIO JOSE, et LOPES, ÓSCAR. *História da literatura portuguesa*. 17e ed. Porto: Porto Editora. 2000.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris: Le Seuil. 1989.
- SPITZER, LEO. *Etudes de style*. Paris: Editions Gallimard, Collection Tel. 1970.
- SULEIMAN, SUSAN RUBIN. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: Presses Universitaires de France. 1983.
- TODOROV, TZVETAN. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, coll. Points. 1970.
- TORRES, ALEXANDRE PINHEIRO. *Le mouvement néo-réaliste au Portugal*. 1a ed. Bruxelles: Sagres-Europa. 1991. 103 p.
- . *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, coll. Biblioteca Breve. 1977.

B. Articles

- BARTHES, ROLAND. "L'effet de réel". *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, Points Essais. 1982. p. 81-90.
- . "Le dernier des écrivains heureux". *Romans et Contes*. Ed. par Voltaire. Paris: Gallimard - Folio. 1972. p. 9-17.
- BESSE, MARIA GRACIETE. "La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise". *Intercâmbio*, 1996, n° 7. p. 115-26.
- . "Les territoires de l'identité dans l'œuvre de José Saramago". *Travaux et documents*, 2002, n° 19.
- CHAVES, CASTELO BRANCO. "O Conceito da Revolução em Eça de Queirós". *Seara Nova*, 20/03/1930, n° 205. p. 201-03.
- DIONISIO, MARIO. "Manuel da Fonseca". *Poemas completos*. Ed. par Manuel da Fonseca. Lisboa: Portugalia editora. 1963. p. XI-XXXIX.
- DUMAS, CATHERINE. "Diário íntimo e ficção". *Colóquio Letras*, Janvier-Mars 1994, n° 131.
- HAMON, PHILIPPE. "Littérature et valeurs". *Le grand atlas des littératures*. Ed. par Jacques Bersani. Paris: Encyclopaedia Universalis. 1990. p. 60-61.
- JUDICE, NUNO. "Le 25 avril et la création littéraire". *Travaux et documents*, 2000, n° 7.
- LEJEUNE, PHILIPPE. "Entretien". *Magazine littéraire*, mai 2002, n° 409. p. 20-23.

- LOURENÇO, EDUARDO. "Une épopée singulière". *Les lusiades*. Paris: Robert Laffont. 1996. p. VII-XIV.
- MAGALHÃES, ISABEL ALLEGRO. "Anos 60 - Ficção". *História da literatura portuguesa - As correntes contemporâneas*. Ed. par Óscar Lopes et Maria de Fátima Marinho. Vol. 7. Lisboa: Publicações Alfa. 2002. p. 365-416.
- MATHIAS, MARCELLO DUARTE. "Autobiografias e diários". *Colóquio Letras*, Juillet 1997, n° 143-144.
- MAUREL, ANNE. "Stendhal - de l'égotisme". *Magazine littéraire*, mai 2002, n° 409.
- PAGEAUX, DANIEL-HENRI. "Eça de Queiroz entre romantisme et réalisme : de la critique à la création romanesque." *Romantisme*, 1995, n° 89. p. 29-44. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1995_num_25_89_3008, consulté le 24/02/2010.
- QUINT, ANNE-MARIE. "Conto, história, novela. D'un mot à l'autre". *Cahiers du CREPAL n°7*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. 2000.
- RICŒUR, PAUL. "L'identité narrative". *Esprit*, juillet-août 1998, n° 7-8. p. 295-314.
- . "Préface". *Ethique et littérature - XIXe-XXe siècles : Actes du colloque "Ethique, esthétique : avenir de la spiritualité ?", 10 et 11 décembre 1998*. Ed. par Éléonore Roy-Reverzy et Gisèle Séginger. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg. 2000.
- SENA, JORGE DE. "O elucidativo Prefácio". *Andanças e Novas Andanças do Demónio*. 2a ed. Lisboa: Edições 70.
- . "Pequena Nota Introdutória a Uma Reedição Isolada ". *O Físico Prodigioso*. Porto: Edições Asa, coll. Fnac de Bolso. 2002.
- TIBI, PIERRE. "La nouvelle : essai de compréhension d'un genre". *Cahiers de l'Université de Perpignan*, 1995, n° 18. p. 9-76.
- TILLIETTE, JEAN-YVES. "L'exemplum rhétorique : questions de définition". *Les exempla médiévaux : nouvelles perspectives*. Ed. par Jacques Berlioz et Marie Anne Polo de Beaulieu. Paris H. Champion. 1998. p. 43-65.

VI. AUTRES

A. Ouvrages

- BERGSON, HENRI. *Le rire* (1922). Paris: PUF, coll. Quadrige. 1993.
- COLSON, DANIEL. *Petit lexique philosophique de l'anarchisme. De Proudhon à Deleuze*. Paris: Le Livre de Poche. 2001.
- FARINHA, LUÍS. *O Revirvalho. Revoltas Republicanas contra a Ditadura e o Estado Novo, 1926-1940*. Lisboa: Editorial Estampa. 1998. 327 p.
- GONZALEZ, JOSÉ CARLOS, ed. *António Sérgio : Correspondência para Raúl Proença*. Lisboa, Publicações Dom Quixote / Biblioteca Nacional, 1987.
- LOURENÇO, EDUARDO. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.
- MADEIRA, JOÃO. *Os engenheiros de almas: o Partido comunista e os intelectuais (dos anos trinta a inícios de sessenta)*. Lisboa: Estampa. 1996.
- MARQUES, ANTONIO DE OLIVEIRA, et SERRÃO, JOEL, eds. *Nova História de Portugal - Portugal, da Monarquia para a República*. Vol. XI. Lisboa, Presença, 1991.
- MATTOSO, JOSÉ, ed. *História de Portugal*. Vol. 6. Lisboa, Ed. Estampa, 1994.
- PROENÇA, RAUL. *Raul Proença: Antologia - I*. Edité par António Reis. Lisboa: Ministério da Cultura. 1985.
- REIS, ANTÓNIO. *Raúl Proença: biografia de um intelectual político republicano*. 2 vol., Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2003.
- RICŒUR, PAUL. *Soi-même comme un autre*. Paris: Ed. du Seuil, coll. Points Essais. 1990.
- SAVATER, FERNANDO. *Ethique à l'usage de mon fils*. Paris: Seuil. 1994.
- TODOROV, TZVETAN. *Le jardin imparfait – La pensée humaniste en France*. Paris: Ed. Grasset & Fasquelle, coll. Le Livre de Poche. 1998.

B. Articles

- LEONE, CARLOS. "Delayed Enlightenment: Philosophy in Twentieth Century Portugal", *Portuguese Literary & Cultural Studies*, <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs1516/leonearticle.doc>, consulté le 09 juillet 2009.
- SANTANA, EMÍDIO, et MATOS, LUIS SALGADO DE. "Lisboa, 1920 - vida sindical e condição operária". *Análise Social*, 1981, n° 67-68-69. p. 927-86. <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1224069291I9yOQ8xb4Ed87YT5.pdf>, consulté le 10 juillet 2009. [Quatre entretiens réalisés en 1971 avec Emídio Santana].
- RICŒUR, PAUL. "Ethique". *Encyclopaedia Universalis*. 2001.

C. Œuvres littéraires

BRANDÃO, RAUL. *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Lisboa: Relógios d'Água Editores. n. d.

BRANDÃO, RAUL, et FERRO, TULIO RAMIRES (ORG.). *Os operários*. Lisboa: Biblioteca Nacional. 1984.

CALVINO, ITALO. *Le chevalier inexistant*. Paris: éd. du Seuil, coll. Points Roman. 1962.

CAMÕES, LUÍS DE. *Les Lusíades*. Traduit par Roger Bismut. Paris: Robert Laffont, coll. Bouquins. 1999.

CAMUS, ALBERT. *La chute*. Paris: éd. Gallimard, coll. Folio. 1956.

LA BRUYERE. *Caractères* (1688). Paris: Garnier. 1962.

PESSOA, FERNANDO. *Livro do Desassossego*: Publicações Europa-América.

POE, EDGAR ALLAN. *Oeuvres*: Robert Laffont, coll. Coll. Bouquins.

ANNEXES

Non publiées sur internet

Éthique et esthétique de l'ironie chez José Rodrigues Miguéis

José Rodrigues Miguéis (1901-1980) quitte le Portugal en 1935 et, malgré quelques tentatives de retour, il passera la plus grande partie de sa vie aux Etats-Unis. Cet exil, en grande partie dû à ses activités politiques contre le régime salazariste, va marquer profondément son œuvre fictionnelle. En effet, si, d'un côté, les préoccupations éthiques du militant imprègnent fortement des récits qui obéissent souvent à une stratégie littéraire globale à visée pédagogique où l'ironie classique et satirique est un instrument privilégié, de l'autre, l'écrivain fait régulièrement preuve d'une attitude critique envers soi et envers le réel et met régulièrement en scène ses doutes et ses questionnements à travers une autre ironie, romantique et moderne, qui se traduit par l'utilisation de techniques littéraires signalant un rapport réflexif à la création. Le paradoxe constitutif de toute ironie – dire simultanément l'adhésion et la mise à distance – est ainsi exacerbé par la présence de ces deux ironies contradictoires, souvent dans la même œuvre. L'objectif de ce travail est de montrer que la particularité de la fiction migueisienne réside dans cette cohabitation doublement ironique : une fiction vue comme une aire de jeu caractérisée par l'ambiguïté, où l'écrivain joue avec les conventions littéraire, avec les genres, avec les instances personnage/narrateur/auteur qu'il tend à confondre, et, surtout, avec la dimension autobiographique, prépondérante. L'ironie classique et l'ironie romantique et moderne apparaissent alors comme les deux faces littéraires d'un même drame identitaire, celui d'un écrivain exilé qui se veut et qui est, avant tout, portugais.

Mots-clés : José Rodrigues Miguéis, ironie, roman, récit bref, genres littéraires, Portugal contemporain

Ethics and aesthetics of irony in José Rodrigues Miguéis's fiction

José Rodrigues Miguéis (1901-1980) leaves Portugal in 1935 and, despite several attempts to come back, he spends most of his life in the United States. This exile, mostly due to his political activities against the Salazar regime, will deeply influence his fictional work. Indeed, on the one hand, his ethical concerns as an activist strongly riddle his narratives which very often obey a global literary strategy with an educational intention where classical and satirical irony is a tool of choice. On the other hand, he regularly shows a critical attitude towards the self and towards the real and often stages his doubts and questionings through another irony, romantic and modern, using literary techniques pointing out a reflexive relationship to creation. The paradox constituting any irony – to say at the same time adhesion and detachment – is thus exacerbated by the presence of those two contradictory ironies, often in the same work. This study aims to prove that the particular nature of the Migueisian fiction lies in the simultaneous presence of those two ironies: a fiction considered as a playground characterized by ambiguity, where the writer plays with the conventions of literature, with genres, with the character/narrator/author categories that he tends to mix up all together and, above all, with the autobiographical dimension, which really plays a predominant role. The classical irony and the romantic and modern one then reveal themselves as the two literary faces of the same identity drama, that of an exiled writer who wishes to be and is, above all, Portuguese.

Keywords : José Rodrigues Miguéis, irony, novel, short-story, literary genres, contemporary Portugal