



HAL
open science

Une poétique de la déflation chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes

Gonçalo Neves Dias Duarte Santos Duarte

► **To cite this version:**

Gonçalo Neves Dias Duarte Santos Duarte. Une poétique de la déflation chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes. Linguistique. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2014. Français. NNT : 2014PA040159 . tel-04266748

HAL Id: tel-04266748

<https://theses.hal.science/tel-04266748>

Submitted on 31 Oct 2023

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
PARIS – SORBONNE
ECOLE DOCTORALE IV – ED 0020
CRIMIC

THÈSE POUR OBTENIR LA GRADE DE DOCTEUR
DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Études Portugaises

Une poétique de la déflation chez
Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes

Présentée et soutenue publiquement par

Gonçalo Jorge NEVES DIAS DUARTE SANTOS

le LUNDI 1^{er} DÉCEMBRE 2014

Directeur de Thèse :

Madame le Professeur Maria Graciete BESSE (Université Paris – Sorbonne)

Membres du jury :

Madame le Professeur Maria Graciete BESSE (Université Paris – Sorbonne)

Madame le Professeur Maria Helena ARAÚJO CARREIRA (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis)

Monsieur le Professeur Carlos MENDES DE SOUSA (Université du Minho)

Madame le Professeur Maria João REYNAUD (Université de Porto)



UNIVERSITÉ
PARIS – SORBONNE
ECOLE DOCTORALE IV – ED 0020
CRIMIC

THÈSE POUR OBTENIR LA GRADE DE DOCTEUR
DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Études Portugaises

Une poétique de la déflation chez
Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes

Présentée et soutenue publiquement par

Gonçalo Jorge NEVES DIAS DUARTE SANTOS

le LUNDI 1^{er} DÉCEMBRE 2014

Directeur de Thèse :

Madame le Professeur Maria Graciete BESSE (Université Paris – Sorbonne)

Membres du jury :

Madame le Professeur Maria Graciete BESSE (Université Paris – Sorbonne)

Madame le Professeur Maria Helena ARAÚJO CARREIRA (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis)

Monsieur le Professeur Carlos MENDES DE SOUSA (Université du Minho)

Madame le Professeur Maria João REYNAUD (Université de Porto)

Résumé

Les œuvres poétiques de Fernando Assis Pacheco (Coimbra, 1937 – Lisbonne, 1995) et d'Adília Lopes (Lisbonne, 1960) présentent des éléments communs: un sabotage du langage poétique traditionnel, une dépréciation du sujet poétique, une représentation du monde apparemment triviale. Notre proposition est que ces trois grandes caractéristiques sont liées entre elles, de par leurs modes de concrétisation et les intentions qui les sous-tendent. On y retrouve en effet un même projet de « dégonflement » – d'un langage poétique grandiloquent et ampoulé, d'un sujet lyrique prétentieux et qui se prend trop au sérieux, d'une conception du monde excessivement épurée ou tendant vers le transcendantal. Néanmoins, cette opération ne s'assimile pas à une action proprement déconstructiviste, car elle vise à transmettre à ces entités un « souffle » susceptible de leur conférer une force animique et une capacité d'intervention. C'est sur la base de ce double mouvement que nous proposons le terme de « poétique de la déflation », en choisissant une notion qui recouvre à la fois ces deux acceptions (respectivement, dans les domaines économique et géomorphologique). L'adoption du prisme de la déflation nous permettra d'examiner le modèle sous-jacent des œuvres de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes. Pour le faire, notre travail se décompose en trois parties : nous étudions successivement la façon dont ces auteurs s'engagent dans une procédure de déflation du langage poétique qu'ils utilisent (concrètement, en nous penchant sur ses formes narratives) ; du sujet lyrique qu'ils figurent (par l'analyse d'une fluidification dans la figuration de ce sujet) ; et de la conception du monde que dénote leur poésie (en nous intéressant à la dimension éthique qui y est implicite).

Mots clés

Fernando Assis Pacheco (1937 – 1995), Adília Lopes (1960 -), poésie portugaise du XXème siècle, déflation, poésie narrative, figuration du sujet lyrique, poésie et éthique

Title

A poetics of deflation in Fernando Assis Pacheco and Adília Lopes

Abstract

The poetic works of Fernando Assis Pacheco (Coimbra, 1937 - Lisbon, 1995) and Adília Lopes (Lisbon, 1960) have common elements: a sabotage of the traditional poetic language, an impairment of the poetic self, an apparently trivial representation of the world. Our proposal is that these three characteristics are interrelated, by their modes of realization and the intentions that underlie them. We find indeed a project of "reduction" – of the pompous and bombastic language of poetry, of a pretentious lyrical self that takes itself too seriously, of a conception of the world excessively refined or tending towards the transcendental. However, this does not amount to a proper deconstructive action because it aims to convey a sense of strength and energy to these entities a purifying "breath". On the basis of this double movement we propose the term "poetics of deflation", choosing a concept that covers both these two meanings (respectively, in the economic and geomorphic domains). Adopting the prism of deflation allow us to examine the underlying model at Fernando Assis Pacheco's and Adília Lopes' poetry. To do so, our work is divided into three parts: we successively study how these writers engage in a process of deflation of the poetic language they use (specifically, by looking at its narrative forms); of the lyrical self that they portray (through analysis of a fluidity in this process of portrayal); and the world view they manifest in their poetry (focusing on its ethical dimension).

Key words

Fernando Assis Pacheco (1937 - 1995), Adília Lopes (1960 -), Portuguese poetry of the twentieth century, deflation, narrative poetry, representation of the lyrical self, poetry and ethics

Tous les coups décisifs se portent de la main gauche

Walter Benjamin

Remerciements

Cette thèse a bénéficié de l'appui financier de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, notamment à travers le programme QREN - POPH/FES. Je tiens donc en premier lieu à remercier cette fondation, qui m'a permis de réunir les conditions nécessaires à la réalisation de ce travail.

J'adresse mes sincères remerciements à Madame le Professeur Maria Graciete Besse pour tout son soutien, son attention sans faille et ses précieux conseils qui m'ont particulièrement aidé lorsqu'il s'est agi de préciser le sujet de ce travail et d'identifier les difficultés durant la rédaction.

Je suis très reconnaissant à mes amis Thomas Cailliez, Maxime Godfrind et Jamilé Sawaya pour leur assistance et générosité inconditionnelles, ainsi qu'à Aldo Caggiano, mon premier lecteur et plus sûr allié.

Je remercie Fabio Zinelli, Matteo Residori, Patrizia Gasparini, Giancarlo Alfano, Gabriele Frasca, Anna Tropa et Cátia Sever pour leurs conseils avisés et amicaux. Mes remerciements vont également à Ana Bela Almeida, qui m'a posé la question la plus décisive pour la genèse de ce travail, à Sérgio Alves de Carvalho et Maria de Fátima Pinto, qui m'ont accueilli pendant mon séjour d'études à Lisbonne, et à ma famille, pour son soutien. Merci enfin aux amis du bar Ourcq et à Joss Whedon pour leur appui revigorant.

Les recherches effectuées à la bibliothèque de la Fondation Calouste Gulbenkian ont été fondamentales pour la première phase de ce travail ; je remercie sincèrement sa directrice, Madame Arlette Darbord, ainsi que Mesdames Isabel Jaber, Cristina Costa, Isabel Barros et Ana Paula Jorge pour leur cordialité et diligence. J'associerai pour toujours ce travail à la Bibliothèque Nationale de France, à son réseau de complicités et à ses fonctionnaires que je remercie vivement.

Je dédie ce travail à Rita Sawaya et José Nobre da Silveira.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	10
PARTIE 1 - UNE DÉFLATION DU LANGAGE POÉTIQUE.....	24
1.1 La poésie narrative	25
1.1.1 Tentative de clarification du concept	25
1.1.2 Le cas de la poésie narrative portugaise contemporaine.....	41
1.2 Formes de la poésie narrative chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes	58
1.2.1 Une typologie.....	58
a) recueils sans unité thématique ni continuité diégétique.....	59
b) recueils avec unité thématique mais sans continuité diégétique.....	64
c) recueils avec unité thématique et continuité diégétique	69
1.2.2 Procédés communs aux auteurs étudiés	73
a) aspects stylistiques.....	73
b) relations transtextuelles	80
c) hybridité générique	85
1.3 Étude de cas: la romanisation de la poésie	91
1.3.1 <i>Câu Kiên / Catalabanza</i> : anatomie d'un <i>Bildsdichtung</i>	91
1.3.2 <i>Maria Cristina Martins</i> : du romanesque sans roman	108

PARTIE 2 - UNE DÉFLATION DE LA FIGURATION DU SUJET LYRIQUE	124
2.1 Le sujet lyrique	125
2.1.1 Le sujet lyrique entre feintise et autobiographie	125
2.1.2 Le sujet lyrique comme figuration.....	141
2.2 Fluidification du sujet lyrique chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes	157
2.2.1 Autographies : l'écriture de soi et le jeu avec la figure de l'auteur.....	157
a) Assis : autoportraits avec distanciation identitaire	161
b) Adília : auto(science-)fiction	168
2.2.2 À la frontière entre figuration et fiction.....	175
a) quelques exemples chez Assis.....	175
b) quelques exemples chez Adília	181
2.3 Étude de cas : sujets mineurs	189
2.3.1 <i>Variações em Sousa</i> : une autobiographie sans faits.....	189
2.3.2 <i>O poeta de Pondichéry</i> et <i>O marquês de Chamilly</i> : deux cas d'alter ego dysphoriques	205
PARTIE 3 – UNE DÉFLATION DE LA CONCEPTION DU MONDE EN POÉSIE	222
3.1 Le monde dans la poésie	223
3.1.1 La capacité d'intervention de la poésie	223
3.1.2 Une poésie critique	239
3.2 Valeurs de Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes	256
3.2.1 Quatre propositions d'habitation du monde	256
a) l'affirmation d'un univers propre	257

b) la symbiose entre art et vie	261
c) l'ouverture au monde	266
d) l'attention portée au plus petit	269
3.2.2 Le respect pour l'être quelconque	272
3.3 Étude de cas : le monde à travers le quotidien	289
3.3.1 <i>Cuidar dos vivos</i> : le quotidien en tant que résistance	289
3.3.2 <i>Apanhar ar</i> et <i>Andar a pé</i> : l'individu en tant que sujet	305
CONCLUSION.....	322
BIBLIOGRAPHIE	336
1. FERNANDO ASSIS PACHECO	337
1.1 Bibliographie active.....	337
a) Œuvres littéraires (FAP)	337
b) Écrits divers (FAP-D).....	338
c) Entretiens (FAP-E).....	339
1.2 Bibliographie Passive.....	339
2. ADÍLIA LOPES.....	345
2.1 Bibliographie active	345
a) Œuvres littéraires (AL)	345
b) Écrits divers (AL-D).....	346
c) Entretiens (AL-E).....	348
2.2 Bibliographie passive.....	349
3. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE.....	355
3.1 Œuvres théoriques	355
3.2 Œuvres littéraires	368

ANNEXES	372
Annexe 1 : Présentation comparative des biobibliographies de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes	373
Annexe 2 : Entretiens de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes	396
«Fernando Assis Pacheco. A fala do escriba»	397
«Entrevista com Adília Lopes»	410
Annexe 3 : Originaux des citations traduites	416
INDEX	434

INTRODUCTION

Toute la poésie portugaise du XX^e siècle se débat inévitablement avec la présence tutélaire de la poétique du *fingimento* de Fernando Pessoa, cherchant à lui répondre tout en percevant la nécessité d'innover. Au fil de la seconde moitié du siècle, la tentative quelque peu régressive d'affirmer l'identité du sujet (propre au mouvement constitué autour de la revue *Presença*), la prétention à représenter la réalité de manière engagée (que l'on retrouve dans le mouvement néoréaliste) et la restauration supposée d'une certaine pureté du langage lyrique (intention présente chez certaines voix poétiques des années 1950) ne se présentent déjà plus comme des propositions adéquates à la concrétisation de cette ambition. Une des réponses les plus productives à ce niveau apparaîtra, dans les années 1960, avec certains mouvements d'avant-garde (comme *Poesia 61* et *Poesia Experimental*) qui postulent que le sujet doit laisser place à un discours poétique autonome, considèrent le réel comme espace à construire à l'intérieur du texte et se consacrent à un travail expérimental sur les possibilités expressives du langage. Dès les années 1970, en réaction à cette conception autotélique de la poésie, une nouvelle génération s'appliquera à conférer une plus grande référentialité au texte, convoquant des univers personnels bien à elle et recourant à un langage qui dénote surtout l'intention de communiquer. Un tel projet de réhabilitation du sens persistera, en bonne partie, dans les années 1980 et 1990.

Bien entendu, ces considérations générales ne prétendent pas rendre compte de la pluralité de l'évolution poétique des dernières décennies au Portugal. Comme dans toutes les littératures, des phénomènes particuliers, parfois un peu hors normes, qui ne se laissent pas facilement appréhender dans une vision d'ensemble, surgissent des recoins du paysage. C'est le cas, nous semble-t-il, de l'œuvre de Fernando Assis Pacheco (Coimbra, 1937 – Lisbonne, 1995) et d'Adília Lopes (Lisbonne, 1960). Il n'est pas aisé de situer ces deux auteurs, dont les premiers recueils datent respectivement de 1963 et 1985, par rapport à leurs contextes poétiques. Face à des mouvements qui s'opposent dans la recherche de propositions poétiques mais ne remettent jamais en cause les instances poétiques, la poésie de Fernando Assis Pacheco étonne dès lors qu'elle

s'offre à lire comme une « poésie “mineure” » ou « sans ambition » (Rubim, 2004 : 58)¹ ; et celle d'Adília Lopes choque en ce qu'elle présente un « langage “pauvre” » et une « faible dignité ontologique » (Silvestre, 1999a : 35).

La réception critique que ces deux auteurs ont reçue durant leurs premières années de publication fut assez limitée, en partie pour ces raisons. La production poétique de Fernando Assis Pacheco a été associée, par ordre chronologique : à une première approche d'un mouvement néoréaliste tardif dans un contexte dictatorial (*Cuidar dos vivos*, 1963) ; à la dimension testimoniale d'un recueil qui, narrativement, met en scène la participation à la guerre coloniale (*Câu Kiên : um resumo*, 1972) ; et à un lyrisme qui conciliait à parts égales mélancolie et ironie (*Variações em Sousa*, 1984). Adília Lopes a été, elle, associée à une poésie considérée comme prosaïque et ludique, et en tant que telle postmoderne (*Um jogo bastante perigoso*, 1985) ; à une série de volumes constitués d'histoires qui dialoguaient tantôt avec la tradition, tantôt avec la société portugaise contemporaine (*O decote da dama de espadas*, 1987, ou *A continuação do fim do mundo*, 1995) ; et, dans une phase postérieure, à un jeu singulier autour de la figure de l'auteur, où ressort notamment l'emploi d'un langage débridé (*Florbelá Espanca espanca*, 1999).

Nous pouvons cependant affirmer que la publication des œuvres complètes, intitulées respectivement *A musa irregular* (1991) et *Obra* (2000 ; transformée en *Dobra* en 2009), a donné lieu, tant pour Assis que pour Adília, à ce qu'il faut presque appeler une « révélation² ». Si ces éditions ont définitivement fixé les noms des deux auteurs dans le panorama littéraire, une certaine indifférence de la part de la critique a néanmoins persisté, indiquant un

¹ Pour cette citation, comme pour toutes les citations qui suivront dans cette thèse de critiques et théoriciens lusophones, nous proposerons une traduction par nos soins dans le corps du texte et renvoyons pour l'original de chaque citation à l'annexe 3.

² Nous nous référons nous aussi aux deux auteurs en tant qu'“Assis” et “Adília”, maintenant en cela ce qui constitue déjà une tradition parmi les passionnés et les spécialistes de l'œuvre des deux poètes. Dans ce travail, nous utiliserons l'édition de 1991 de *A musa irregular* (à laquelle nous ferons référence par l'acronyme MI) et celle de 2009 de *Dobra* (identifiée par Do). Au-delà de ces recueils, nous prenons également en compte les ouvrages *Respiração assistida*, d'Assis, et *Apanhar ar* et *Andar a pé*, d'Adília (sous les acronymes Ra, Aa, et Ap). En ce qui concerne les indications bibliographiques, nous adoptons le système (Auteur, Date : Page), renvoyant à la bibliographie finale pour une référence complète. Cependant, chaque fois que nous faisons référence à d'autres œuvres de Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes, nous préférons, afin d'éviter les ambiguïtés, les sigles FAP et AL aux noms des auteurs ; lorsque nous faisons spécifiquement référence à des écrits divers (tirés essentiellement de la presse) et à des entretiens, nous utiliserons, respectivement, les sigles FAP-D et AL-D, et FAP-E et AL-E.

désintérêt latent. Il prendra parfois, de manière subtile, les atours de la sympathie (plutôt pour Assis) ou de la dérision (plutôt pour Adília).

Si, actuellement, la position exacte qui leur revient dans le canon littéraire est encore une question débattue, leur place dans la poésie portugaise de la seconde moitié du XXe siècle n'en a pas moins été sans cesse revalorisée tout au long de ces dernières années. En témoignent la réédition de leurs œuvres, la quantité croissante d'articles qui leur ont été consacrés dans la presse, l'inclusion récente de leurs poèmes dans des anthologies prestigieuses, l'attention que leur travail a suscitée chez certains critiques émérites, ou les diverses marques d'intérêt de la part d'une nouvelle série de lecteurs. Concernant la recherche, cependant, nous devons souligner un décalage évident. Dans le cas d'Assis, la réception élogieuse n'a pas débouché sur des études universitaires approfondies, son œuvre n'étant abordée que dans sa dimension de témoignage poétique sur la guerre. En ce qui concerne Adília, le désintérêt initial, qui déjà était compensé par la considération de quelques chercheurs (comme Américo António Lindeza Diogo ou Osvaldo Manuel Silvestre), a ensuite fait place à une curiosité croissante, qui, au cours de ces quinze dernières années, s'est traduite par un nombre toujours plus grand d'articles, mais également de mémoires et de thèses universitaires – certains de ces travaux ont été soutenus au Brésil ou en Galice.

À notre connaissance, il n'a jamais été fait de rapprochement entre ces deux auteurs ; nous croyons pourtant ce rapprochement tout autant valide que pertinent. D'entrée de jeu, l'on peut trouver d'intéressantes coïncidences au niveau biobibliographique, comme nous l'avons démontré à travers l'exercice comparatif intégré à ce travail (voir l'annexe 1). Mais c'est au niveau de leurs œuvres poétiques que la comparaison entre ces deux auteurs s'avère la plus féconde. Tour à tour, Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes ont offert des propositions originales et audacieuses face aux principales tendances poétiques de leur temps. Les intentions qui président à leur art, les stratégies auxquelles ils recourent pour les mettre en œuvre et les effets qu'ils obtiennent ainsi révèlent des points de contact et suggèrent une poétique commune. Pour défendre cette idée dans ses grandes lignes, nous partirons d'une analyse de deux poèmes tirés de leurs tout premiers volumes respectifs, *Cuidar dos vivos* (1963) et *Um jogo bastante perigoso* (1985).

Lisons le poème « Estrada de Elvas » (MI : 16), issu du recueil d'Assis, lequel ouvre la compilation *A musa irregular* (MI), de 1991. Nous le transcrivons ici dans son intégralité.

ESTRADA DE ELVAS

*Cilindros ao longo do asfalto
esmagam a tua memória sem sentido.
É o Inverno em Borba, não recordo
quase nada de ti. Vejo o trabalho
destes homens com suas pás, seus maços,
para um momento à beira deles
para acender um cigarro. «Compadre,
tenho um irmão na Angola!» E nada sabem
do gelo que nascia em tua boca.*

*Levo outro amor mais claro do que o teu.
Não te recordo já: talvez morresses
antes de seres memória, chuva, e a noite.*

Dans ce poème, on pourrait lire si l'on n'y prenait garde une simple approche du langage néoréaliste («*Vejo o trabalho / destes homens com suas pás, seus maços*»), mouvement avec lequel l'auteur maintenait une certaine proximité dans ce premier livre. Certes, la dimension sociale dans ce texte est flagrante (l'attention au réel, l'affirmation de la camaraderie sous la forme d'une cigarette), de même que le renvoi discret à un autre contexte, pour ainsi dire politique (la guerre en Angola – déterminante dans le parcours de l'auteur – comme toile de fond). Cependant, surtout dans le contexte poétique portugais des années 1960, un tel poème ouvre la voie à d'autres possibilités d'expression.

Il est vrai que, dans « Estrada de Elvas », l'auteur ne s'affranchit pas complètement d'un langage métaphorique considéré comme poétique (« *talvez morresses / antes de seres memória, chuva, e a noite* »). De plus, le « je » lyrique y occupe une place centrale, partagé entre une affirmation orgueilleuse (« *não recordo / quase nada de ti* ») et l'allusion subtile à d'autres circonstances de la sphère biographique (ici encore, l'Angola). Il faut enfin reconnaître que le

texte laisse entendre qu'au monde extérieur s'oppose un autre monde, inaccessible, qui habite le discours poétique (« *E nada sabem / do gelo que nascia em tua boca* »). Néanmoins, ces données, qui inscrivent indubitablement le texte dans la tradition du discours poétique, sont bousculées à l'intérieur du poème.

Remarquons, en premier lieu, l'usage de référents linguistiques inusités en poésie. On en trouve une trace évidente avec l'insertion dans le texte de traits oraux qui, par un procédé typique du journalisme, permettent de dépeindre une réalité sociolinguistique contingente (notons l'écart grammatical : « *Compadre / tenho um irmão na Angola!* », c'est nous qui soulignons). Il s'agit d'une histoire prosaïque qui cohabite avec le discours lyrique intérieur. Observons que, dès les premiers vers, le poète concilie une réalité concrète (les rouleaux-compresseurs qui dament la route) et une autre purement abstraite (le souvenir de l'être aimé, que les rouleaux-compresseurs écrasent).

Il convient également de constater comment le sujet lyrique, auquel le texte poétique réserve traditionnellement un statut proéminent et une attitude digne, accepte de se dissiper dans l'anonymat (« *para um momento à beira deles* ») et dans le geste quotidien (« *para acender um cigarro* »). Si ce sujet revendique le rôle principal, comme du reste c'est le cas dans l'essentiel de la production de l'auteur, visiblement il ne prétend pas s'imposer au monde qui l'entoure. Et l'insertion même d'une phrase entendue en discours direct contribue à un certain amoindrissement de la place attribuée à l'instance du poète.

Enfin, observons comment, dès le titre, ce texte accueille la matière du quotidien, qui n'abandonnera jamais la poésie d'Assis. Un monde extérieur concret y est représenté, dont le sujet ne se détache jamais, même s'il ne s'y dissout jamais entièrement. Le poème est de cette manière contaminé par des objets qui lui sont d'ordinaire étrangers, comme le rouleau-compresseur, puissant corps solide réquisitionné pour agir sur la sphère privée, dans une intersection inattendue. Faisant coexister l'expérience intérieure avec de telles réalités, le poète installe une tension féconde entre deux mondes.

Voyons à présent comment de telles caractéristiques se dévoilent également dans les écrits poétiques d'Adília, réunis dans *Dobra* en 2009 (Do), à

partir du poème « Os peixes brancos » (Do : 8), que nous reproduisons ci-après :

OS PEIXES BRANCOS

*Um dos grandes temas da actualidade
é sem dúvida esta panela de esmalte
cheia de peixes brancos como panos
a cozer ao lume perguntar-me-ão
mas o que é que lhe aconteceu com os peixes brancos?
e eu perguntar-vos-ei
o que é acontecer?
estes peixes brancos aconteceram-me
eu mal olhei para eles
eles nem me viram
julgam que com as pessoas de quem
eu estou sempre a falar me aconteceu
muito mais do que com esses peixes brancos?
realmente aconteceu (os peixes brancos ainda não
me feriram) mas elas devem ter-se
apercebido tanto disso como esses peixes brancos
a minha vida está cheia de
importantíssimos peixes brancos
(não são para mim, são para o meu gato)*

Ce poème, lui aussi, s'opère le langage poétique traditionnel. Dans le premier vers, il opte pour un lieu commun prétentieux, qui renvoie à la fois à un horizon médiatique et populaire, et à l'autorité dont est généralement investi le discours littéraire. Il lui fait cependant succéder un éclaircissement décevant : le grand thème annoncé est une poêle *pleine de poissons* (« *uma panela cheia de peixes* » – notons le choix de la formulation, alors qu'en portugais on se serait plus spontanément attendu à l'emploi des verbes *conter* ou *acolher*). À travers un discours prosaïque apparemment simple et banal point le mystère, assuré par des sauts sémantiques vertigineux et débouchant sur une pluralité des sens. À la fin, non sans candeur, le texte produit un effet d'« anti-climax », à travers un énoncé simple et révélateur (« *não são para mim, são para o meu gato* »).

Le sujet lyrique occupe également une position précaire. Anticipant les attentes du lecteur, le poème déplace l'insolite « *grande tema* » vers le terrain glissant du privé (« *perguntar-me-ão / mas o que é que lhe aconteceu com os peixes brancos* », c'est nous qui soulignons). Les attentes sont augmentées par les annonces qui confèrent aux poissons un rôle métaphorique (« *a minha vida está cheia de / importantíssimos peixes brancos* »). Cependant, le sujet lyrique déjoue volontairement la confiance que l'on place par principe en lui. Il s'esquive, brouille les cartes, et n'affirme rien ; il adresse des questions directes au lecteur (« *julgam que [...]?* ») ou dissimule la métaphysique sous les traits de la banalité (« *o que é acontecer ?* »). Et finalement il finit par transférer le rôle principal au chat.

Enfin, cette composition est singulière également en ce qui concerne le monde qu'elle représente. Les poissons du titre n'ont rien à voir avec les poissons verts métaphoriques de Eugénio de Andrade ou avec le mérrou d'Alexandre O'Neill. La matière est triviale et le décor, on l'imagine, est une cuisine : il s'agit de poissons morts en train de cuire sur le feu, aliment pour chats dont Adília Lopes se sert avec le mélange de nonchalance, d'ironie et de mystère qui fait son style. Et le grand thème signalé explicitement comme tel, c'est la poêle – ou plutôt *cette* poêle (le choix du démonstratif rend l'objet presque tangible). En conclusion, dans « *Os peixes brancos* », l'espace de la poésie, que l'on suppose intimiste, est envahi par une autre figure cylindrique (à l'image du rouleau-compresseur du poème d'Assis) que la tradition ne lui destinerait pas au départ.

À partir de ces compositions tirées de leurs premiers recueils, et malgré les 22 ans qui les séparent, nous pouvons constater l'existence de trois grandes caractéristiques communes aux poétiques de Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes, qui exigent d'être comprises en prenant en compte le contexte et l'époque où elles apparaissent. En premier lieu, un sabotage, ou « *cilindragem* », du langage poétique traditionnel est opéré, par la présence de termes et d'expressions inattendus, par l'usage de stratégies inhabituelles (incorporation de traits oraux, interpellation directe du lecteur), par l'irruption du prosaïsme, par le recours à la narrativité. Ensuite, le sujet poétique subit une certaine dévalorisation par rapport aux manières habituelles de le représenter : il ne revendique pas dans le poème l'importance qui devrait lui revenir, il se

dissout dans les gestes du quotidien ou cède la place à d'autres protagonistes. Enfin, le monde représenté dans ces textes est loin d'être des plus communs en poésie : la matière convoquée pour le texte, qui coexiste avec une expérience intérieure, est concrète, triviale (un rouleau-compresseur, une poêle de cuisine) et peu appropriée à la tradition lyrique.

La lecture des œuvres complètes des auteurs confirme l'usage régulier de ces stratégies, qui ont d'ailleurs été explicitement défendues dans plusieurs déclarations des deux auteurs (nous renvoyons aux deux entretiens que nous avons transcrits dans l'annexe 2). Une étude approfondie de la biographie passive existante au sujet des deux poètes permet de constater que ces stratégies ont été régulièrement signalées chez l'un comme l'autre, quoiqu'en des termes différents. Nous nous bornerons ici à quelques citations qui illustrent cette perception de la critique.

Commençons par la première caractéristique, c'est-à-dire le « boycott » des conventions du langage poétique. Luís Miguel Nava, par exemple, a défendu l'idée que « ce qui définit la poétique de Fernando Assis Pacheco, c'est essentiellement une dépréciation de la poésie » (Nava, 1992 : 237) ; et, selon Gustavo Rubim, dans les écrits du poète, « l'affirmation de l'irrégulier » se déploie à plusieurs niveaux (Rubim, 1991 : 23). En ce qui concerne Adília Lopes, Osvaldo Manuel Silvestre se réfère à un « passage à tabac systématique et impitoyable de toutes les conceptions disponibles du poétique et des régimes de son agencement » (Silvestre, 2000 : 25) ; à ceci contribue certainement ce qu'Américo António Lindeza Diogo décrit comme une « contamination absolue [...] des images de la poésie par des images apoétiques » et « de la “ langue poétique ” elle-même avec des genres discursifs très basiques » (cf. Diogo, 1988 : 67).

Les termes de « contamination » et de « mélange » sont parmi les plus utilisés au sujet des deux auteurs. Ceci dénote un élargissement du domaine du poétique qu'il faut à nouveau mettre en relation avec la première caractéristique que nous avons évoquée. De l'avis d'António Cabrita, Assis est « expert à mélanger vernaculaire et références érudites » (Cabrita, 1998a : 38) ; Gustavo Rubim remarque que, dans le même texte, confluent « des langages de provenance et de statut fort différents » (Rubim, 2004 : 61). En somme, sa poésie est telle qu'une « diversité de modulations et de registres » (Gusmão,

2003 : 66) en émerge. Quant à l'œuvre d'Adília, elle contient, selon Rosa Maria Martelo, un « effet généralisé de contamination discursive », par le questionnement des critères distinctifs et un « élargissement des frontières » (cf. Martelo, 2000 : 399) ; chez elle cohabitent, d'ailleurs, la « simplicité efficace du discours » (Bessa, 2005 : 72) et un « terrorisme discursif hautement sophistiqué » (Klobucka, 2009 : 314).

La deuxième des caractéristiques dont nous parlions plus haut est une figuration du sujet lyrique réalisée de manière peu conventionnelle, qui participe d'ailleurs d'un mouvement de dépréciation de la poésie. Ainsi, António Guerreiro rappelle qu'il y a chez Assis un « côté dérisoire » qui s'étend aux poèmes sur lui-même (Guerreiro, 1995 : 138). Fernando Pinto do Amaral soutient d'ailleurs qu'il y aurait chez l'auteur un « sentiment d'écart » (Amaral, 1998 : 35) flagrant. Quant à Adília, Eduardo Prado Coelho considère qu'elle a recours à un « usage stratégique de la banalité » pour s'opposer aux « grands auteurs » (Coelho, 1993 : 12). Essentielle dans ce processus, l'auto-ironie est un trait régulièrement attribué aux deux poètes (cf., par exemple, Pina, 2005 : 140 et Engelmayer, 2004 : 278).

Toujours à propos de cette seconde caractéristique, remarquons que la dimension autobiographique est considérée comme déterminante chez les deux auteurs. José Carlos de Vasconcelos estime que la poésie d'Assis est « tributaire [...] d'une relation directe à la vie et au quotidien » (Vasconcelos, 1991 : 11) et Elfriede Engelmayer soutient qu'Adília « esthétise et sacralise son quotidien » (Engelmayer, 2000 : 469). Toutefois, cette dimension n'est pas exempte de complexité. Fernando J. B. Martinho affirme la présence, dans certaines compositions d'Assis, d'« une distanciation dans l'autoreprésentation » (Martinho, 2004 : 135) ; et Eduardo Pitta va jusqu'à voir chez Adília une « certaine tendance hétéronymique » (Pitta, 1993 : 205).

En ce qui concerne l'ouverture de cette poésie au monde extérieur, troisième caractéristique que nous avons évoquée, Joaquim Manuel Magalhães souligne la « multiplicité des choses visitées » (cf. Magalhães, 1981a : 9) dans l'œuvre d'Assis, tandis que Carlo Vittorio Cattaneo loue la capacité de l'auteur à « donner “du poids” à tout un matériel lexical émoussé par l'usage quotidien et à toute une panoplie de situations et d'objets “triviaux” » (Cattaneo, 1982 : 26). De même, António Guerreiro constate que la poésie d'Adília « ne rejette rien et

accepte au contraire tout » (Guerreiro, 2001 : 46) et Anna M. Klobucka fait référence à une « accumulation hypertrophiée, décalée et désinvoltée de citations et allusions culturelles » (Klobucka, 2009 : 319), laquelle prend place, selon João Barrento, à travers un procédé « terroriste et anatomique » (Barrento, 2003 : 10).

Notons encore, au sujet de cette troisième caractéristique, que l'élargissement de la matière poétique prend aux yeux de certains lecteurs la valeur d'un engagement critique, au sens large du terme. Ainsi, Gustavo Rubim parle d'une « expérience du désalignement » dans la poésie d'Assis (Rubim, 1991 : 23), et Vergílio Alberto Vieira y met en évidence « l'irrévérence civique, d'inspiration anarchiste (et non-partisane) » (Vieira, 1998 : 66). Osvaldo Manuel Silvestre considère quant à lui que le texte d'Adília propose une « archéologie sociale dont la portée est tant critique que cryptique » (Silvestre, 1998 : 56) et Rosa Maria Martelo identifie dans son œuvre « des préoccupations éthiques indéniables » (Martelo, 2000 : 400-401).

Nous venons ainsi de vérifier combien la présence d'éléments apparentés chez les deux auteurs est un fait établi, et que ces éléments peuvent être répartis en trois opérations qui portent sur le langage poétique, sur le sujet lyrique et sur la conception du monde. Notre proposition est que ces trois grandes caractéristiques sont liées entre elles, de par leurs modes de concrétisation et les intentions qui les sous-tendent. On y retrouve un même projet de « dégonflement » – d'un langage poétique grandiloquent et ampoulé, d'un sujet lyrique prétentieux et qui se prend trop au sérieux, d'une conception du monde excessivement épurée ou tendant vers le transcendantal. Du reste, dans la seconde moitié du XX^e siècle, ces instances correspondent déjà dans une large mesure à des objets vides. Néanmoins, cette opération de dégonflement ne s'assimile pas à une action proprement déconstructiviste qui aurait pour but de démontrer la vacuité de tels référents. Au contraire, nous croyons que l'intention de Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes est, à travers des formes alternatives et personnelles de concevoir le langage, le sujet et le monde, de transmettre à ces entités un « souffle » qui leur confère une force animique et une capacité d'intervention.

C'est sur la base de ce double mouvement – réduction de valeur *et* souffle vital – que nous aimerions proposer le terme de « poétique de la déflation » afin

d'examiner, de manière comparative, l'ensemble de ces aspects chez les deux auteurs. En effet, le *Le petit Larousse* 2012, par exemple, signale deux acceptions pour le terme déflation. La première, économique (et dans ce cas, le terme s'oppose à inflation), indique une « diminution continue et forte du niveau général des prix », associée normalement à une contraction de l'activité économique. La seconde acception est géomorphologique et correspond à l'« entraînement par le vent des matériaux les plus fins d'un sédiment meuble ». On retrouve, dans l'origine étymologique latine du mot, dans le premier cas – et par antonymie –, le terme *inflare* (gonfler) ; et, dans le second cas, le terme *flatus* (souffle).

L'adoption de ce prisme de la déflation est, à notre avis, la meilleure manière d'examiner le modèle sous-jacent des œuvres d'Assis et d'Adília, pierre angulaire de l'élaboration de leurs poétiques et qui leur concède une surprenante vitalité. Il convient de remarquer que ce même terme a d'ailleurs été utilisé dans la réception critique des deux poètes. Ainsi, Manuel Gusmão a interprété le travail d'Assis comme « une poétique de déflation du *pathos* lyrique » (Gusmão, 2003 : 66). Auparavant, Américo António Lindeza Diogo avait déjà évoqué, chez Adília, un « ton délibérément mineur, déflaté » (Diogo, 1997 : 97) ; et, de même, António Guerreiro avait identifié chez cette auteure un « jeu de déflation poétique » (Guerreiro, 2008 : 41). Par un acte de pillage d'ailleurs commun aux auteurs que nous étudions, nous nous sommes donc décidé à faire de ce terme le concept fondamental qui guidera notre recherche.

Notre travail se décomposera en trois parties, articulées autour des trois caractéristiques énoncées ci-dessus et de l'idée exprimée par Michel Collot, selon laquelle « [t]oute expérience poétique engage au moins trois termes : un sujet, un monde, un langage » (Collot, 1989 : 5). Ainsi, nous étudierons successivement la façon dont Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes s'engagent dans une procédure de déflation du langage poétique qu'ils utilisent ; du sujet lyrique qu'ils figurent ; et de la conception du monde que dénote leur poésie.

Dans la première de ces trois parties, et en tenant compte du fait que l'aspect le plus travaillé dans les études antérieures sur ces deux auteurs est probablement la particularité de leurs langages poétiques, nous avons décidé de centrer notre analyse sur le cas spécifique des formes narratives qu'ils utilisent.

Cette dimension de leur poésie n'est pas sans importance, comme cela a été observé par exemple par Gastão Cruz (Cruz, 1973 : 199-201) ou José Carlos de Vasconcelos (Vasconcelos, 1991 : 11) et par Pedro Eiras (cf. Eiras, 2001 : 176-178) ou Flora Süssekind (cf. Süssekind, 2002 : 203-224). Dans le premier chapitre, nous problématisons le concept de poésie narrative, afin de le rendre opérationnel – ce qui nous obligera à considérer des concepts complexes comme celui de *mimésis* ou de lyrisme (et à nous pencher sur des prises de positions assez diverses, d'Aristote à Paul De Man). Ensuite, tout en sachant qu'il s'agit là d'un domaine vaste et diversifié, nous chercherons à analyser quelques-unes des formes narratives utilisées par les deux auteurs, de manière à définir une typologie et à étudier les procédés mis en œuvres dans ce cadre. Enfin, nous étudierons deux cas concrets de tentatives déflatées de rapprochement de la poésie avec le roman (et pour cela nous prendrons appui, par exemple, sur les travaux de Franco Moretti ou de Jean-Marie Schaeffer), retenant comme objets d'analyse respectifs *Câu Kiên : um resumo*, d'Assis (ouvrage de 1972, modifié en 1976 sous le titre *Catalabanza, Quilolo e volta*) et *Maria Cristina Martins*, d'Adília (1992).

Dans la deuxième partie, nous examinons la figuration du sujet lyrique, question capitale, comme l'ont notamment fait remarquer, pour Assis, Nuno Júdice (Júdice, 1998a : 222-225) et, pour Adília, Ana Bela Almeida et Burghard Baltrusch (Almeida et Baltrusch, 2007 : 299-311). Nous analyserons, dans un premier temps, des questions théoriques relatives au statut du sujet lyrique et au concept de figuration (à cette fin, nous étudierons des positions aussi diverses que celles de l'abbé Batteux et de Käte Hamburger, de même que les travaux plus récents dans ce domaine réalisés par des chercheurs comme Dominique Combe ou Antonio Rodriguez). Ensuite, et en partant de la notion de « fluidification » – qui a déjà été proposée pour chacun des deux auteurs par Fernando Pinto do Amaral (Amaral, 2002 : 375-378) et Luís Quintais (Quintais, 2009 : 143-145) respectivement –, nous nous concentrerons sur les modes spécifiques de figuration du sujet chez les deux poètes de notre corpus, tant du point de vue, complexe, de l'autographie que de celui de la frontière entre figuration et fiction (ici encore avec des appuis théoriques, qui vont de Serge Doubrovsky à Laurent Jenny). Le dernier chapitre de cette partie s'attache à examiner des cas particuliers de figuration déflatée du sujet, chez Assis, à

travers un rapprochement vers l'autobiographie en vers, dans *Variações em Sousa* (dont la version définitive date de 1987), et chez Adília, à travers l'utilisation d'un alter ego qui interroge l'idée de succès, dans *O poeta de Pondichéry* (1986) et *O marquês de Chamilly* (1987).

Dans la troisième et dernière partie de ce travail, nous nous interrogerons sur la manière de représenter le monde dans les œuvres des deux auteurs, en nous intéressant à la dimension éthique qui y est implicite. Ce sont là des aspects qui ont intéressé, par exemple, en ce qui concerne Assis, Joaquim Manuel Magalhães (Magalhães, 2004 : 60-61) et Abel Barros Baptista (Baptista, 2012 : 12) ou, en ce qui concerne Adília, Rosa Maria Martelo (Martelo, 2010a : 223-234) et Luís Parrado (Parrado, 2013 : 10-11). Nous commencerons cette partie avec une remise en question du pouvoir interventionnel de la poésie, à partir d'une grande diversité de réflexions (de Jean-Claude Pinson à Michel Foucault, de Pier Paolo Pasolini à Georges Didi-Huberman) et de l'analyse de la dimension critique de la poésie contemporaine. Dans un deuxième chapitre, nous étudierons la dimension axiologique qu'offre la poétique de la déflation commune à Assis et à Adília, d'abord de manière plus générale et ensuite à partir du concept d'« être quelconque » de Giorgio Agamben. Enfin, en nous intéressant aux perspectives déflatées de relation à leur époque qu'offrent *Cuidar dos vivos* (1963) d'Assis ainsi qu'*Apanhar ar* (2010) et *Andar a pé* (2013) d'Adília, nous chercherons à comprendre comment cette poésie naît du quotidien (en nous appuyant sur quelques études tirées de la sociologie, d'Henri Lefebvre, Zygmunt Bauman ou Alain Touraine).

Il ressort de cet exposé qu'au sein de chacune des parties de notre travail, trois étapes se succèdent, auxquelles correspondent une réflexion de fond sur la base d'appuis théoriques, une analyse d'aspects généraux à partir de la confrontation des productions poétiques de nos auteurs, et une étude de cas qui privilégiera certains titres en particulier au sein de leurs œuvres. Ce parcours nous permettra de mettre en évidence le fait qu'à chaque niveau évoqué – langage, sujet, monde – la déflation, dans sa double acception que nous retenons ici, est le principe directeur de la poésie d'Assis et d'Adília.

PARTIE 1

UNE DÉFLATION DU LANGAGE POÉTIQUE

1.1 La poésie narrative

Nous commencerons ce chapitre par une tentative de clarification du concept de poésie narrative, particulièrement complexe. À cette fin, nous chercherons à soulever une série de questions théoriques sans nécessairement leur apporter une réponse exhaustive, notamment parce que toute tentative de définition de la poésie narrative implique au moins trois autres grands concepts voués à être éternellement débattus: la poésie lyrique, la *mimésis*, et le genre littéraire. Pour ce faire, nous aurons recours à quelques études théoriques qui ont vu le jour dans ce domaine.

Dans un second temps, nous analyserons de quelle manière la poésie narrative s'est progressivement démarquée comme une des tendances les plus notables de la poésie portugaise contemporaine. Nous chercherons à définir un parcours dans lequel nous intégrerons (en les différenciant sur la base du concept de déflation) les œuvres de Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes, avec l'aide ponctuelle de quelques critiques de littérature portugaise.

1.1.1 Tentative de clarification du concept

Os Lusíadas (Camões, [1572]) – le poème le plus important de la littérature portugaise, du moins du point de vue du canon – est un poème narratif, régulièrement présenté, étudié et considéré comme tel. Cet exemple cardinal garantirait-il en lui-même la pertinence du concept de poésie narrative ? Et, si tel est le cas, à quoi correspondrait un tel concept et quelles seraient ses limites ?

En effet, on considère généralement que l'épopée de Camões, comme toutes les épopées d'ailleurs, est un « récit en vers » – c'est-à-dire que *le mode* qui y prévaut est clairement le narratif et que la *forme* particulière qui y est

adoptée est celle du vers³. Les gestes médiévaux, comme le légendaire cycle épique, aujourd'hui perdu, sur D. Afonso Henriques (dont il reste quelques vestiges comme la *Crónica de 1344* du comte D. Pedro – cf. Afonso, [1344]) ; ou les romans traditionnels, comme ceux que Garrett a compilés dans le *Romanceiro* (on citera *A Nau Catrineta* ou *Bela Infanta* – cf. Garrett, [1828]), constituent autant d'exemples du récit en vers.

Si nous devons considérer ces romans traditionnels comme une variante populaire de la matière épique (tout comme le roman bourgeois, en prose, a pu être souvent interprété de la même manière), le récit en vers pourrait peut-être être cantonné à un *genre* spécifique : l'épique⁴. Une telle interprétation semble d'ailleurs sous-entendue dans des ouvrages de référence comme le *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis et Ana Cristina Macário Lopes (Reis et Lopes, 2001)⁵. Cette catégorisation permettrait de déboucher sur une délimitation ; et il serait possible d'étendre sans difficulté la notion d'épique à des œuvres plus récentes comme *A morte de D. João* de Guerra Junqueiro (Junqueiro, [1874]), *Mensagem*, de Fernando Pessoa (Pessoa, [1934]) ou encore *Uma viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares (Tavares, 2010)⁶.

Cependant, dans le cadre d'un travail dont l'objet est d'étudier deux poètes contemporains qui s'inscrivent clairement dans la tradition lyrique, il n'y aurait pas de sens à invoquer cette généalogie. L'idée même que l'expression « récit en vers » serait la plus appropriée pour qualifier leurs poèmes est discutable : « récit en vers » renvoie au champ épique, alors que ces poèmes, même s'ils renferment des récits, appartiennent au mode lyrique, que ce soit parce qu'ils sont présentés comme tels par l'auteur ou l'éditeur, ou bien analysés ainsi par la critique ou encore la pure intuition du lecteur.

Disons pour le moment qu'une analyse limitée à la poésie portugaise dite lyrique se confronterait à des poèmes éminemment narratifs (bien qu'étrangers à l'épique) à toutes les époques : des chansons galaïco-portugaises aux dialogues

³ Dans la continuité d'une vaste théorisation, initiée par *La Poétique* d'Aristote (Aristote, [s/d]) et clarifiée et systématisée par Genette (cf. Genette, 1979 : 65-76), nous entendons le récit comme un *mode* spécifique (distinct, par exemple, du dramatique), pouvant adopter la *forme* du vers ou de la prose.

⁴ Nous faisons ici allusion à la triade romantique des genres lyrique / épique / dramatique, à laquelle nous aurons encore l'occasion de faire référence dans cette section.

⁵ Ce dictionnaire contient l'entrée « épopée », mais il n'y est fait aucune référence à tout autre forme de récit en vers, comme les romans traditionnels que nous avons évoqués.

⁶ Bien que la dimension lyrique d'*Os Lusíadas* et de *Mensagem* nous semble incontestable, pour ne citer que les deux exemples les plus évidents et les plus étudiés.

de la Renaissance, des compositions baroques aux ballades romantiques, des tableaux réalistes fin de siècle aux innovations modernistes, des récits néoréalistes aux trouvailles surréalistes⁷. D'ailleurs, dans l'œuvre de pratiquement tous les poètes, on trouve des poèmes dans lesquels n'importe quel lecteur pourrait lire des récits, mais que l'on n'imagine pas pour autant soustraire à la production désignée comme lyrique dans les éditions ou anthologies des auteurs concernés.

Passons maintenant à quelques exemples empruntés à l'œuvre des deux poètes qui sont l'objet de notre étude. Tout lecteur est capable de reconstituer un récit en lisant des vers comme ceux de ce poème tiré de *Siquer este refúgio*, écrit en 1978 par Fernando Assis Pacheco (MI : 111) :

QUARTO BAIRRO, PARIS

*Como são belas de facto as árvores na Place des Vosges! mas nesse dia
eu andava pelo Marais com a mais uma vez morte presa aos cabelos
e tu que passas um calvá e um copo de água fresca não conheces estes bichos
vorazes esta artimanha de patas minúsculas este aparente*

*dizia-me um outro «que eu devo ter cuidado» e outro ainda «deita-te descansa»
é o peito que pára, antes de virar ao Quai*

*acho tudo belo a Primavera no fim as árvores da praça
adormeceria aqui sentado
repleto com a minha meia idade atordoante
não quis nunca muito mais: desvanecer-me*

*mas tu que empurras o calvá faltou sinceramente
que me deixasses só deixasses só helando um táxi*

Ou encore en lisant ce poème d'Adília Lopes, publié en 1993 dans *O peixe na água* (Do : 200) :

⁷ En effet, la notion d'épique est totalement inadaptée à certains poèmes ayant une dimension narrative évidente, comme par exemple « Nós » de Cesário Verde (Verde, [1884] : 98-126), le huitième poème de « O guardador de rebanhos » d'Alberto Caeiro (Caeiro, [1931] : 243-249), « La dame à la Licorne », de Jorge de Sena (Sena, 1969 : 141-152) ou « Pressa de viver » de Manuel de Freitas (Freitas, 2002b : 41-42).

*O taxista
que me leva
para casa
quer ser meu namorado
você deve ser uma moça porreira
e eu tristíssima gorda disforme
digo-lhe que não pode ser
pelo telefone
(numa inspiração
tinha-lhe dito o meu nome
e dado o meu número de telefone)
o cumprimento do taxista
tão gentil
foi a minha paga
de mais um ano de estudos perdidos
a dormir e a rilhar areias*

Il est indéniable que ces vers contiennent (et racontent) des récits. Nul besoin en effet d'une analyse profonde pour démontrer que dans les deux poèmes nous trouvons des catégories narratives : un narrateur raconte une histoire qui implique l'action de personnages, vaguement situés dans l'espace et dans le temps. Les événements y sont sélectionnés et présentés de manière logique et chronologique, tissant des liens de causalité. En effet, dans ces deux histoires, des faits sont contextualisés, exprimés au plus-que-parfait (« *tinha-lhe dito o meu nome / e dado o meu número de telefone* ») ou au moyen de recours comme le discours indirect libre (« *dizia-me um outro “que eu devo ter cuidado”* »).

Ceci signifierait-il que la dimension lyrique se trouve absente de ces textes ? Nous savons bien que ce n'est pas le cas. Mais qu'entendons-nous exactement par lyrique ? Il nous apparaît nécessaire de considérer l'étendue de ce concept afin d'obtenir des réponses. Actuellement, presque toute la poésie est présumée par défaut lyrique, au point que ces termes sont devenus

synonymes⁸. Le terme, à la fois défectif et polysémique, recouvre aujourd'hui des acceptions diverses :

a) d'une part, il apparaît que les textes poétiques sont l'expression d'un *mode* spécifique, le lyrique, qui historiquement, par opposition au dramatique et au narratif, a toujours été plus intuitif que clairement défini⁹ ;

b) d'autre part, l'étiquette de *genre* est régulièrement appliquée au terme « poésie », en tant qu'élément d'une triade constituée durant le Romantisme – comme Gérard Genette l'a pleinement démontré dans *Introduction à l'architexte* (Genette, 1979) –, qui trouve aujourd'hui son expression dans l'agencement poésie / roman / théâtre¹⁰ ;

c) enfin, la poésie épique ayant pratiquement disparu, et la prose étant de plus en plus fréquemment adoptée dans les textes de théâtre, on considère aujourd'hui comme lyrique tout type de texte qui utilise le vers comme *forme* d'expression, dans la perspective de la dichotomie traditionnelle entre vers et prose¹¹.

De cette manière, la superposition dans la littérature moderne de trois systèmes d'opposition aux frontières complexes et parfois mal délimitées (forme, mode et genre¹²) devient effective, du fait de la coïncidence entre modes (alinéa a) et genres (alinéa b) et de l'association du lyrisme à une forme particulière (alinéa c). Ceci signifie que, si toute poésie (ou toute production en vers) est désormais identifiée comme lyrique, cela est dû à des altérations profondes dans l'ensemble du champ littéraire. Dans le même temps, un

⁸ Selon Dominique Combe, « les distinctions fines entre différents types de poésie – épique, lyrique, satirique, didactique, etc. – autrefois essentielles, semblent s'être estompées derrière l'idée générale de poésie, probablement parce que le "lyrisme" a fini par l'emporter et s'identifier à la poésie même » (Combe, 1992 : 16). Jean-Michel Maulpoix rappelle quant à lui que le terme « lyrisme » est un néologisme créé au XIX^e siècle, « au moment même où la lyrique cesse d'être perçue comme un genre poétique parmi d'autres et tend à absorber la totalité de la poésie » (Maulpoix, 2000 : 25).

⁹ Dans le même ordre d'idée, et avant d'aller plus loin, il est important de souligner que le mode lyrique ne se fonde pas sur un acte « naturel », contrairement aux modes narratif et dramatique, qui découlent d'actes pragmatiques (raconter, dialoguer).

¹⁰ La composition de la triade des genres lyrique / épique / dramatique constitue, en effet, une innovation romantique qui repose sur un glissement à partir des modes énonciatifs : « La division romantique et postromantique, en revanche, envisage le lyrique, l'épique et le dramatique non plus comme de simples modes d'énonciation, mais comme de véritables genres » (Genette, 1979 : 66).

¹¹ Remarquons que la désignation même de prose poétique implique une interprétation du vers comme forme particulière du mode lyrique.

¹² Comme on le sait, et comme Genette l'a précisé dans l'ouvrage cité, bien que ces systèmes se présentent comme naturels et qu'une longue tradition les relie à la pensée critique de l'Antiquité, l'unique opposition qui apparaît dans la *Poétique* d'Aristote est la dichotomie vers/prose.

concept comme « récit en vers » devient pour ainsi dire caduc, ne serait-ce que parce que les termes qui le constituent ont fini par former une paire minimale considérée comme inconciliable.

C'est avant tout en tant que genre que la poésie peut apparaître contestable de par l'absence de traits communs, autrement dit parce qu'elle réunit un ensemble de textes très divers et ne repose que sur la forme en vers comme seul critère unificateur¹³. Cependant, il n'est pas non plus aisé de trouver une définition de la poésie en tant que mode qui soit suffisamment englobante pour recouvrir ce que l'on entend aujourd'hui par poésie lyrique.

Certes, le mode lyrique se trouve généralement associé à l'expression subjective d'une sensibilité propre – en d'autres termes, à une énonciation à la première personne et une forte charge affective. Néanmoins, l'origine et l'étymologie du mot lyrisme tendent vers d'autres attributs, en particulier celui de chant mis en musique¹⁴. Et selon des chercheurs comme Yves Vadé ou Dominique Combe, affirmer comme spécifique au mode lyrique l'expression de sentiments à la première personne consisterait en une conception de fondement romantique¹⁵. Quoi qu'il en soit, à l'issue de la période romantique, la création poétique considérée comme lyrique allait connaître de nombreuses

¹³ Dans un article bien connu, publié dans la revue *Poétique*, Karlheinz Stierle s'oppose à l'interprétation de « poésie lyrique » comme genre, et propose une alternative : « [la poésie lyrique] n'est pas un genre propre, mais une manière spécifique de transgresser un schème générique, c'est-à-dire discursif » (Stierle, 1977 : 431). Cependant, cette fonction s'avère également problématique, dès lors que le discours transgressif n'est pas spécifique de la poésie lyrique. D'autre part, l'auteur affirme peu après l'existence d'autres types de poésie que l'on pourrait ranger sous le terme de « lyrisme pragmatique », dont on trouverait un exemple dans le lyrisme de circonstance ou de commande, où une telle fonction transgressive ne serait pas prédominante (cf. id. : 438).

¹⁴ Eric Gans rappelle que « [l]a poésie lyrique séculière est d'abord une poésie jouée et dansée, c'est-à-dire communautaire, et les premiers poètes lyriques grecs, y compris notamment Sapho qui composa les premiers poèmes lyriques vraiment personnels, écrivent pour des chœurs, non pour la représentation individuelle, et encore moins pour la lecture » (Gans, 1981 : 130).

¹⁵ Dans un article justement intitulé « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », Vadé soutient que « [p]ar ses origines comme par son nom, la poésie lyrique est liée non pas directement au moi mais au chant, donc à la musique et à l'oralité » (Vadé, 1996 : 11). Dominique Combe conclut que c'est à partir du romantisme allemand et de l'opération de tripartition des genres, telle qu'elle avait été identifiée par Genette, « que s'impose l'idée communément répandue, aujourd'hui encore, que la poésie lyrique a vocation à “exprimer” les sentiments, états d'âme du sujet dans son “intérieurité” et sa “profondeur” et non de représenter le monde “extérieur” et “objectif” » (Combe, 1996 : 40-41). Nous pensons, cependant, qu'il faut prendre en compte le fait que les mêmes caractéristiques ont perduré au moins depuis la tradition lyrique médiévale (qui devait trouver en Pétrarque son plus illustre représentant). Il nous semble donc plus raisonnable de considérer que durant le Romantisme cette identification de la poésie lyrique comme l'expression de sentiments personnels a acquis une position prédominante voire exclusive, quoiqu'elle fût déjà valorisée par la production des siècles précédentes

métamorphoses (de Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé à Eliot, Pound et Pessoa), invalidant toute conception de la poésie lyrique strictement définie par l'affirmation d'émotions personnelles¹⁶.

En conclusion, le terme « lyrique » compterait trois acceptions : celle, originelle et définitivement dépassée, de chant mis en musique ; celle, particulièrement présente durant le Romantisme mais qui fait écho jusqu'à aujourd'hui, surtout dans la sphère de la réception, liée à l'expression d'une sensibilité à la première personne ; et celle, plus récente et plus large, qui est perçue comme synonyme de « poésie » (ou de tout texte en vers), polymorphe et ouverte aux expérimentations les plus diverses.

Paradoxalement, ce fut dans le cadre de cette dernière acception que des objections ont été soulevées à l'encontre de la possibilité pour des récits d'apparaître au sein du langage poétique. En effet, une des caractéristiques les plus récurrentes de la poésie moderne est d'avoir exclu le narratif de sa sphère. Une telle épuration remonte surtout à Mallarmé et à sa célèbre déclaration à propos de l'« indéniable désir » propre à son époque de « séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel » (Mallarmé, [1887] : 677). Tout un courant de pensée trouve là sa source, qui considère le langage de la poésie précisément comme « essentiel » et qui, s'appuyant sur les paroles du maître symboliste, éloigne du poétique tout ce qui peut être rapproché de « l'universel *reportage* » ou d'une quelconque prétention à « [n]arrer, enseigner, même décrire¹⁷ ».

¹⁶ Ce ne sont pas les tentatives qui manquent de définir la poésie lyrique sur la base de critères formels (le vers ou, selon Agamben, « l'enjambement » – cf. Agamben, [1985] : 21), stylistiques (la *diction* de Genette – cf. Genette, 1991), ou thématiques (« l'amour » – cf. Broda, 1997 : 27-29). Cependant, aucune de ces propositions n'est parvenue à circonscrire entièrement la production poétique comme elle est aujourd'hui entendue et pratiquée (c'est-à-dire, sans tenir compte de la tradition épique et dramatique, mais englobant les expériences en tout genre).

¹⁷ Bien que ce refus soit fréquemment étendu à l'œuvre de Baudelaire, une telle attitude ne se justifie pas de notre point de vue. Certes, *L'Art romantique*, et plus particulièrement le chapitre consacré à Victor Hugo, renferme certaines considérations de l'auteur qui opposent résolument la poésie, entendue comme « conjecture », à une quelconque « forme didactique », entendue comme « la plus grande ennemie de la véritable poésie » (cf. Baudelaire, [1869] : 740-741). Néanmoins, Baudelaire soutient également que le poète se présente comme « un traducteur, un déchiffreur », car dans le monde « tout est hiéroglyphique » (cf. id. : 735). Et, bien que s'affirme une « *obscurité indispensable* » dans cet acte de traduction du monde que constituerait la poésie, l'éloge à Hugo met en évidence sa « faculté d'absorption de la vie extérieure » (id. : *ibid.*) – c'est-à-dire que le résultat poétique n'est pas déconnecté du monde réel dont il part. Il nous semble impossible de défendre l'idée que la représentation se trouve absente de l'œuvre de Baudelaire ; et rappelons encore que son œuvre contient de nombreux exemples de poèmes narratifs, et a d'ailleurs déjà été étudiée sous cet angle (cf., par exemple, Jenny, 1976 : 440-449).

Dans son ouvrage *Poésie et récit – une rhétorique des genres*, Dominique Combe étudie de quelle manière certains successeurs de Mallarmé ont radicalisé ces considérations, en leur conférant une irréductibilité qu'elles ne postulaient pas à l'origine. Il fonde sur cette opposition « une nouvelle rhétorique des genres, dont l'exclusion du récit est la clé de voûte¹⁸ » (Combe, 1989 : 9). Comme le résume Combe, « la “poésie pure” [...] s'obtient au terme d'un processus d'exclusions et de réductions successives » comparable à une quête d'essentialisme platonicien à travers l'épuration de tous les aspects sensibles, jusqu'à ce que soit atteinte « l'Idée même de poésie » (cf. id. : 25-27).

L'idée défendue par les tenants de ces positions intransigeantes, c'est que le présupposé d'une différenciation de la poésie par rapport au récit, bien qu'il soit en réalité récent, est une conception ancienne et même naturelle¹⁹. Selon Sartre, « [s]i le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient prosaïque, il a perdu la partie » (Sartre, 1947 : 48)²⁰. L'exemple de Valéry, le poète qui se refusait à écrire « la Marquise sortit à cinq heures », est révélateur : le rejet de la narrativité dans la poésie en vient chez lui à acquérir une dimension éthique²¹.

¹⁸ Si dans son livre Combe démontre de manière approfondie en quoi une telle opposition est artificielle, il semble parfois que cela ne l'empêche pas d'accepter comme une évidence l'effectivité de cette expulsion : « *L'exclusion du narratif hors de la poésie*, et le système rhétorique dualiste qui en résulte, est un fait, sinon datable précisément, du moins situable dans l'histoire de la poétique » (Combe, 1989 : 63, c'est nous qui soulignons). Mais une telle constatation demande à être nuancée, comme l'auteur lui-même fut amené à l'admettre explicitement par la suite, lorsqu'il signale que « cette rhétorique mallarméenne [...] n'est qu'une rhétorique parmi d'autres » (cf. Combe, 2002 : b3).

¹⁹ Il convient de souligner que cette exclusion n'apparaissait pas, par exemple, dans l'*Esthétique* de Hegel. En effet, dans le quatrième volume, consacré à la poésie, le philosophe considère que la poésie lyrique « peut adopter comme sujet un événement épique par son contenu et son déroulement extérieur et le présenter sous une forme également épique », prenant « la forme [...] d'un récit », même si « le ton fondamental reste essentiellement lyrique » car « le poète se propose en effet d'évoquer » une « disposition d'âme » (Hegel, [1835] : 179/180).

²⁰ On peut néanmoins se demander si véritablement le poète qui raconte des histoires « perd la partie », ou si c'est celui qui en a ainsi décidé qui fait un coup de *bluff*. La manière dont la pensée de Jakobson a été exploitée en faveur de cette conception qui considère la prose et la poésie comme deux camps radicalement opposés constitue un cas flagrant de lecture détournée. En réalité, la formulation qui lui permet de suggérer la célèbre association entre poésie et métaphore et entre prose et métonymie est plutôt modérée : « la poésie est centrée sur le signe, alors que la prose, pragmatique, l'est, au premier chef, sur le référent » (Jakobson, [1963] : 66). Par ailleurs, la notion jakobsonienne de « dominante » exclut en elle-même une telle radicalité.

²¹ Nous pensons que le succès de la conception qui dissocie le poétique et le narratif est dû en bonne partie à deux altérations. D'une part, la disparition progressive de la poésie épique et la raréfaction du texte dramatique en vers ont contribué à un déplacement massif des histoires vers la sphère de la prose. D'autre part, l'objet de ces histoires a également subi un changement, en incluant des protagonistes d'extraction plus « basse » (ou plus diversifiée). La concaténation de ces deux transformations a donné lieu à une association entre narrativité et matière inférieure (ou *langage brut*). Pour ces raisons, la poésie lyrique, ou tout ce qui, étant écrit en vers, a été englobé dans la poésie lyrique, a été considérée comme un bastion de la « haute » littérature, capable, par extension, de résister au narratif.

Cet idéal devait influencer bon nombre de poètes écrivant dans le sillage de Mallarmé et guider bien des réflexions sur la poésie²². Il repose, en grande partie, sur le refus de la contamination par d'autres formes. Ainsi, la poésie se verra de plus en plus souvent associée à l'idée de pureté : selon la formule de Croce, « la poésie est le langage dans son essence la plus pure » (Croce, 1951 : 17). Une telle déclaration équivaut, au fond, à une définition par négation, comme le laissent également supposer les propos de Karlheinz Stierle dans un célèbre article de la revue *Poétique* : « La poésie lyrique n'est pas un discours parmi d'autres discours, pourvu d'un schème discursif propre [...]. La poésie lyrique est essentiellement non-discours » (Stierle, 1977 : 430-431).

L'observance rigoureuse des préceptes prétendument mallarméens participe d'une conception de l'expérience de la poésie comme étant une véritable ascèse, et conserve la portée métaphysique dont les romantiques allemands, et Hölderlin en particulier, ont doté la figure du poète. Baudelaire a beau faire perdre au poète moderne son auréole, la conception romantique selon laquelle le poète est un être spécial, un peu démiurge, en même temps élu et maudit. C'est particulièrement sensible dans la poésie portugaise, où l'on réservait, jusqu'à peu, un statut d'intouchable au *Poeta* – et c'est à ce statut iconique que tant Fernando Assis Pacheco qu'Adília Lopes se soustraient allègrement. Ils recourent pour cela largement au prosaïsme – concept auquel tous les dictionnaires de référence associent les expressions « relatif à la prose » et « absence de poésie ».

Or, il s'avère que si nous devons pousser à leur extrême les conséquences de la conception mentionnée précédemment, toute forme de référence au monde deviendrait étrangère à la poésie « pure » - une affirmation qui s'inscrirait alors dans la lignée de l'idée largement répandue selon laquelle il n'existerait pas de représentation dans la poésie lyrique, en somme, que celle-ci ne serait pas mimétique.

En effet, si nous remontons à Aristote, nous constatons que la *Poétique*, qui ne tient compte que des œuvres de *mimèsis* en vers, exclut (ou ignore) la

²² Que cette idée soit patente, comme dans *La poésie pure* d'Henri Brémond (Brémond, 1926), ou qu'elle sous-tende des analyses comme celles de Jean Cohen (Cohen, 1966) ou Hugo Friedrich (Friedrich, 1956). Par exemple, dans l'ouvrage *Die Struktur der Modernen Lyrik*, ce dernier réduit la poésie européenne du XX^e siècle à l'héritage de Rimbaud (« une poésie alogique et de forme libre ») et de Mallarmé (« une poésie de l'intellect de forme très rigoureuse ») – (cf. id. : 192).

poésie lyrique (considérant donc qu'elle n'est pas mimétique)²³. Pourtant, c'est chose bien connue que la *mimèsis* constitue l'un des concepts les plus durablement polyvalents dans le domaine des études littéraires. Plusieurs traductions ont été proposées au fil du temps pour recouvrir ce terme perçu comme mouvant, telles que « représentation », « reproduction », « imitation » ou « simulation ». En outre, l'idée de représentation peut-être comprise de manière large comme la « représentation de la réalité », pour reprendre le sous-titre qu'Erich Auerbach a donné à son livre *Mimésis* (Auerbach, [1946]), ou, plus strictement, comme la représentation des hommes et de leurs actions.

Nous ne pouvons manquer de rappeler qu'un autre terme associé dès l'origine à la *mimèsis* est celui de « contrefaçon » – d'ailleurs, dès l'origine, c'est en s'appuyant sur cette acception que Platon a justifié l'expulsion des poètes (ici, au sens de créateurs d'œuvres mimétiques) de la cité idéale, dans le III^e livre de la *République* (cf. Platon [s/d1] : 135-206). De fait, la *mimèsis* a depuis toujours été associée à l'idée de *fiction*, qui est d'ailleurs la traduction pour laquelle optent Käte Hamburger dans sa *Logique des genres littéraires* (Hamburger, [1957]) et, à sa suite, Gérard Genette dans *Fiction et diction* (Genette, 1991).

Dans son important ouvrage, Hamburger déplace la question de la *mimèsis* vers la sphère des modes d'énonciation. La théoricienne distingue, d'une part, les « énoncés mimétiques », attribuables à un « Je-Origine fictif », comme dans les textes dramatiques ou les romans à la troisième personne ; et, d'autre part, les « énoncés de réalité », attribuables à un sujet d'énonciation, comme dans le discours lyrique à la première personne (Hamburger, [1957] : 208). Une interprétation antérieure qui peut lui être opposée est celle de l'abbé Charles Batteux, qui, dans son essai *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), entend la *mimèsis* d'une manière élargie, comme « l'imitation de la nature », (cf. Batteux, [1746] : 133-135). Considérant le discours lyrique comme

²³ Ce résultat dérive de l'association de deux critères : celui du *mètre* (formel, qui distingue la prose et le vers) et celui de la *représentation* (c'est-à-dire, s'il y a ou non *mimèsis*). Outre la poésie lyrique, Aristote exclut de la *Poétique* la prose (considérée comme une forme inférieure), même mimétique. Mais cela n'empêche pas de défendre l'idée qu'au fond Aristote fait dépendre le concept de création de celui de *mimèsis*, comme l'a résumé Gérard Genette : « la représentation d'événements est ici la définition même de la poésie : il n'y a de poème que représentatif » (Genette, 1979 : 15). Il est permis de conclure, comme Antoine Compagnon, que, en décrétant dans la *Poétique* qu'il n'y a pas de création (*poièsis*) sans représentation (*mimèsis*), « Aristote [a] renversé le rapport initial de la *poièsis* et de la *mimèsis* » (Compagnon, 2001).

« feintise » (dont les sentiments constituent l'objet spécifique), il étend le concept d'imitation à la poésie.

Nous étudierons plus en détails ces deux conceptions dans la seconde partie de ce travail, dans laquelle notre analyse se donnera pour matière privilégiée la question du statut du moi lyrique. Pour le moment, nous attirons l'attention sur le fait qu'il existe de nombreux poèmes où n'apparaît pas la première personne et qui intègrent pourtant la tradition lyrique²⁴. Dans le cadre de la littérature portugaise, c'est le cas de bon nombre de compositions, depuis les *cancioneiros* de ce que l'on appelle la lyrique médiévale jusqu'à la poésie expérimentale de la seconde moitié du XX^e siècle. Pour nous en tenir à un texte bien connu, souvenons-nous du poème de Camões dont le vers « *Descalça vai para a fonte* » revient en ritournelle, et qui dresse le portrait de Leonor : bien que le « je » s'en trouve absent (cf. Camões, s/d : 55-56), on peut difficilement concevoir que ce poème n'appartienne pas à l'œuvre lyrique de Camões.

On trouve également des exemples similaires chez les deux auteurs qui nous occupent. Chez Adília Lopes, les histoires contées à la troisième personne ne manquent pas. Considérons simplement ce poème de *A pão e água de colónia* (Do : 66) :

*Aproveitaram a esperada
ausência das tias
para a sete chaves
se fecharem no quarto
mais húmido da casa
aí a sete chaves
elas fizeram-se comer uma à outra
bonbons*

²⁴ Dans l'analyse de Käte Hamburger, un des arguments les plus contraignants à nos yeux est justement celui qui présuppose un « je » explicite dans le poème lyrique : « L'indice est ici l'altération du Je, de celui qui dit "je" [...], et non la forme en tant que telle. En théorie, en effet, tout énoncé peut prendre la forme d'un poème sans pour autant devenir lyrique » (Hamburger, [1957] : 214).

Quant à la production de Fernando Assis Pacheco, même si le « moi » lyrique s’y trouve presque toujours présent²⁵, certains poèmes font cependant exception, comme « O senhorio », de *Cuidar dos vivos* (MI : 20-21), dont voici un extrait :

*Fechou janelas. Pôs armários e mesas
barrando a entrada no quarto.
Caminhava descalço: « o mínimo ruído
(palavras suas) pode ser fatal ».*

Afin de ne pas dévier du raisonnement que nous avons suivi jusqu’ici, nous résisterons à la tentation de nous attarder sur l’analyse de ces textes ou de donner d’autres exemples contestant l’assimilation du lyrique à l’expression à la première personne²⁶. Nous nous contenterons de constater que dans ces poèmes à la troisième personne, tout comme dans ceux à la première personne transcrits plus haut, il nous semble indéniable que se manifeste une dimension mimétique (au sens de représentation littéraire d’actions humaines), ainsi qu’un certain degré de fiction (au sens de « façonnement », construction conceptuelle qui vise à donner un sens à la réalité, idée transmise par le terme latin *fingere*)²⁷.

Cependant, il nous semble inapproprié de se servir de tels attributs pour réfuter la présence du lyrique dans ces textes : le narratif n’y remplace pas le poétique, il est au contraire mobilisé à son service²⁸. On peut d’ailleurs défendre

²⁵ Le plus fréquemment, même lorsqu’ils se focalisent sur des personnages tiers, dans les récits qui prennent forme sous sa plume figure la voix du sujet de l’instance énonciative – comme c’est le cas dans « O meu avô não lia versos », de *Variações em Sousa* (MI : 139-140).

²⁶ Dans son livre, Käte Hamburger reprend la ballade dans la section « Les formes spéciales ou mixtes » comme « type épico-fictionnel situé à l’intérieur de l’espace du genre lyrique » (Hamburger, [1957] : 259) – apparentant à cette forme le poème dit figuratif et le poème monodramatique. En toute logique, il faudrait attribuer un statut comparable à certains poèmes narratifs d’Assis et d’Adília dont le « je » est absent et qui racontent des histoires, tels que « Bom Rei Afonso » (MI : 197) et « Os piolhos » (Do : 97-98) – dans l’un comme dans l’autre apparaissent d’ailleurs des personnages (dont l’auteur a même retranscrit des paroles).

²⁷ Dans *Le degré zéro de l’écriture*, Roland Barthes rappelle que « [l]a poésie classique n’était sentie que comme une variation ornementale de la prose, le *fruit* d’un art (c’est-à-dire d’une technique), jamais comme un langage différent ou comme le produit d’une sensibilité particulière » et fonde dans la poésie moderne (celle d’après Rimbaud) l’intention de « renoncer aux signes » (Barthes, 1953 : 62-63).

²⁸ De la même manière, comme nous tenterons de le démontrer dans les prochains chapitres, des œuvres comme *Catalabanza, Quilolo e volta* (1972), de Fernando Assis Pacheco, ou *Maria Cristina Martins* (1992), d’Adília Lopes, peuvent être lus à un niveau macrotextuel comme des

l'idée que ce qui a suscité un certain étonnement au moment de la publication de ces œuvres a justement été le fait que même si elles présentent des caractéristiques singulières (parmi lesquelles la présence de récits), elles ne s'en inscrivent pas moins dans la tradition lyrique – et n'en ont pas moins été reçues comme telles.

Dans *Le pacte lyrique*, Antonio Rodriguez dissocie le lyrique « en tant que structuration typique du discours », du lyrisme « notion historiquement située dans la tradition romantique » (Rodriguez, 2003 : 5-8). À partir de la notion de pacte discursif, l'essayiste identifie trois formations discursives : le pacte lyrique (qui « articule la mise en forme affective du pâtre humain »), le pacte fabulant (qui « articule quant à lui la mise en intrigue de l'agir humain ») et le pacte critique (qui « articule enfin la mise en critique de valeurs humaines ») (id. : 94-96)²⁹. Ce qui nous intéresse le plus dans cette proposition, c'est qu'elle permet d'étudier les textes avec une grande flexibilité, vu qu'elle n'associe pas dans l'absolu chacune de ces formations discursives à une de ses concrétisations possibles (la poésie, le roman/le théâtre et l'essai). Au contraire, Rodriguez soutient que « chaque texte compose avec le lyrique, le fabulant et le critique³⁰ ». Concrètement, il considère à propos de l'énonciation lyrique, par exemple, que celle-ci « se pose aussi bien dans un statut de fiction que dans un statut factuel » et « adopte tant les traits d'autobiographie que ceux de la feintise » (id. : 94). Et, rappelant que la poésie « n'a pas toujours été orientée par le cadre intentionnel lyrique », il affirme qu'un texte poétique donné peut avoir une dominante « fabulante » ou « critique » (id. : 96-97)³¹.

On peut défendre l'idée que les formations discursives « lyrique » et « fabulante » sont l'une et l'autre effectives en ce qui concerne la production poétique éditée ces dernières décennies. Observons par exemple le cas

récits constitués de poèmes – mais personne ne s'aventurerait à les présenter comme des « œuvres narratives » strictes, comme on pourrait le faire pour des volumes de contes.

²⁹ Comme on s'en doute, pour sa notion de « pacte », Rodriguez renvoie en premier lieu au « pacte autobiographique » de Philippe Lejeune (dont nous reparlerons au chapitre 2.1), et le redimensionne, constatant toutefois qu'« à aucun moment Lejeune ne semble suggérer la possibilité d'un “pacte lyrique” » (Rodriguez, 2003 : 63).

³⁰ Un tel point de vue prolonge l'idée exprimée dans *Les concepts fondamentaux de la poétique* d'Emil Staiger, au sujet de l'épique, du lyrique et du dramatique, selon laquelle « [l]es actes originaires de représentation présupposent l'intrication » (Staiger, [1946] : 147).

³¹ Dans son livre, Rodriguez donne des exemples concrets des « poèmes autobiographiques qui se placent dans un cadre fabulant » (comme *Une vie ordinaire* de Georges Perros) dans lesquels on peut voir une « mise en intrigue poétique » ; et de certains « poèmes “engagés” » dont l'intention est manifestement critique. Ceci démontre, selon lui, « combien il est périlleux de réduire un pacte à un genre » (Rodriguez, 200 : 97-98).

particulier de la poésie française. Ces dernières années, en effet, et par contraste avec des expériences antérieures plus formalistes, des critiques comme Jean-Michel Maulpoix ou Michel Collot ont remarqué l'émergence d'un « nouveau lyrisme³² ». D'un autre côté, de façon un peu paradoxale, cette tendance implique une composante mimétique et une forte présence de la narrativité, qui ont été soulignées par des auteurs comme Jean-Claude Pinson ou Dominique Combe³³.

En réalité, ces caractéristiques pourraient être considérées comme transversales à plusieurs littératures³⁴. Nous étudierons, dans la section suivante, le contexte particulier de la poésie portugaise de la fin du XX^e siècle dans laquelle se situent les deux auteurs qui nous occupent – et nous comptons mettre en évidence une situation analogue. Bon nombre des œuvres poétiques portugaises écrites récemment se font l'expression subjective d'une sensibilité *en même temps* qu'elles restaurent une primitive « vocation homérique de la poésie » comme chant narratif – pour reprendre les mots utilisés par Jorge Fazenda Lourenço pour rendre compte de *O Poeta de Pondichéry* d'Adília Lopes (cf. Lourenço, 1986 : 11).

On pourra défendre l'idée qu'une telle tendance s'inscrit dans la dynamique d'hybridité générique, qui n'est plus si récente mais s'est trouvée ravivée durant les dernières décennies par la discussion autour du concept de

³² Jean-Michel Maulpoix défend, en effet, que « le lyrisme est réapparu avec quelque insistance dans la poésie française, au début des années 80 » (Maulpoix, 1998a : 117) ; et Michel Collot, qui fait le même constat, considère que les poètes qui s'intègrent dans cette tendance n'opèrent pas une « simple résurgence du romantisme », mais cherchent plutôt « à rebâtir un lyrisme proche de la réalité et de la langue d'aujourd'hui » (Collot, 1998 : 38). Ces mêmes auteurs insistent sur la tendance « critique » de cette poésie.

³³ Jean-Claude Pinson relève une « réhabilitation de la mimésis » dans la poésie, suite à la prédominance du sémiotique (cf. Pinson, 1995 : 53-55). Dominique Combe, au tournant du siècle, a lui aussi affirmé dans un numéro de la revue belge *Degrés* justement dédié à la relation entre poésie et narrativité, que « certains poètes de filiation mallarméenne ont infléchi sérieusement leur poétique de manière récente, pour revenir au narratif et au discursif » (Combe, 2002 : b6-b7). Ceci fut également relevé par les auteurs qui ont pointé du doigt l'émergence d'un « nouveau lyrisme » et que nous avons cités précédemment : Michel Collot évoque à cet égard « un retour au réel » (Collot, 1998 : 38) et Jean-Michel Maulpoix « un lyrisme prosaïque » (Maulpoix, 1998a : 124).

³⁴ Nous pouvons citer le cas de la littérature italienne. Dans *La poesia verso la prosa*, Alfonso Berardinelli reconnaît à la poésie du XX^e siècle « une tendance [...] à se déplacer vers la prose » (cf. Berardinelli, 1994 : 16, notre traduction) ; Ronald de Rooy analyse la question en profondeur et propose un modèle descriptif et analytique pour parvenir à cerner « les limites graduelles et fluides de la narrativité textuelle » dans des textes poétiques (cf. De Rooy, 1997 : 92, notre traduction), plus particulièrement de poètes comme Pascoli, Ungaretti et Montale.

genres littéraires³⁵. Ainsi, et bien que, comme nous l'avons déjà défendu plus haut, la désignation de « poésie lyrique » comme genre nous paraisse contestable, il faut tout de même reconnaître qu'en associant la tradition lyrique et l'expérience du récit, les œuvres de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes (parmi bien d'autres) font plus qu'actualiser deux modes d'expression : elles entrecroisent des réalités conventionnelles et contingentes. En d'autres termes, elles *participent* de deux genres différents, pour utiliser la formulation lumineuse de Jacques Derrida (Derrida, 1986 : 264)³⁶.

C'est pourquoi, pour en revenir au type particulier de composition que nous avons l'intention d'étudier, nous estimons que l'expression « poésie narrative » est plus appropriée – ou moins inappropriée – que « récit en vers ». La première contient deux termes qui renvoient au lyrique et au récit (ce qui n'est pas le cas de la seconde) et garantit, par l'agencement de ces termes, la réception immédiate des œuvres auxquelles elle s'applique comme poétiques.

Malgré cela, il ne nous semble pas légitime de conclure, lorsque l'on s'intéresse à la production actuelle, que tout poème lyrique contemporain contient de la fiction, au sens de récit (les concepts de fiction et de récit apparaissent si intriqués aujourd'hui que cette précision nous paraît nécessaire)³⁷. Il faut reconnaître que la poésie lyrique se trouve en grande partie dépourvue de toute teneur narrative³⁸. L'idée que la narration est une pratique

³⁵ Souvenons-nous que, déjà en 1959, Maurice Blanchot déclarait dans *Le livre à venir*, qu'« [u]n livre n'appartient plus à un genre » (Blanchot, 1959 : 253). Cette idée est particulièrement présente dans les dernières décennies du XX^e siècle, dans le cadre de ce qui a été désigné comme la postmodernité en littérature. Ajoutons encore que le débat sur les genres, aussi passionnant qu'ancien, a connu ces dernières décennies un regain d'intérêt grâce à des penseurs tels que Tzvetan Todorov (cf. Todorov, 1970) ou Gérard Genette (cf. Genette, 1972 et 1986). Dans ce contexte, une vision plus ouverte des genres s'est progressivement installée, à travers des travaux comme ceux d'Alastair Fowler, qui étudie ses modes de transformation (cf. Fowler, 1982 : 170-190) ; ou ceux de Jean-Marie Schaeffer, qui analyse de quelle manière un texte doit entrer en relation avec un genre, distinguant régime d'exemplification d'une part et modulation d'autre part (cf. Schaeffer, 1989 : 156-185).

³⁶ L'hypothèse du philosophe est qu'« un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres » (Derrida, 1986 : 264).

³⁷ Il nous semble, par contre, qu'une certaine dimension de feintise est inhérente à tout passage à l'acte d'écriture ; et que dans cette mesure, toute composition, y compris la composition lyrique, a toujours quelque chose de « feint » (nous développerons cet aspect dans la seconde partie du présent travail). De ce point de vue, du moins, il y aura toujours un aspect fictionnel à prendre en compte dans le texte poétique.

³⁸ Dans la leçon inaugurale au Collège de France, Yves Bonnefoy déclare : « [t]out poème [...] recèle en sa profondeur un récit, une fiction ». Cette affirmation est souvent citée, parfois hors contexte, pour renforcer l'idée que tout poème serait un récit en puissance. Mais il est important de tenir compte de l'explication donnée par le poète : « car la langue qui structure son univers ne peut que cristalliser en apparences d'objets ou d'êtres qui entretiennent entre elles des relations signifiantes » (cf. Bonnefoy, 1983 : 35).

universelle, commune à toutes les cultures, peut facilement entraîner le présupposé que la narrativité est présente dans tous les discours, comme l'a suggéré Greimas (cf. Greimas, 1983 : 18), et, de cette manière, conduire à des excès³⁹.

Par ailleurs, il nous paraît indéniable que dans tous les discours littéraires, et donc dans les discours poétiques, l'on trouve une composante mimétique implicite, une représentation du monde. Tout d'abord parce que le moyen d'expression utilisé est le langage⁴⁰. Ensuite, parce que nous assimilons la *mimèsis* ou la représentation à une transposition, et non à une simple identification⁴¹. Enfin, parce que la lecture d'un poème entraîne nécessairement une tentative d'interprétation et que, dans cette démarche, le lecteur se sert de référents disponibles, à la recherche d'un sens qui ne peut se constituer qu'en relation au monde⁴².

Dans son important article « Lyric and Modernity », Paul De Man démystifie – ou *déconstruit* – l'idée que, selon un processus graduel et génétique (et à travers des poétiques qui fonctionneraient par étapes comme celles de Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud), la poésie moderne aurait perdu sa capacité à représenter le monde pour devenir allégorique. Selon le théoricien :

La question de la modernité révèle la nature paradoxale d'une structure qui fait de la poésie lyrique une énigme réclamant sans cesse la résolution impossible de son propre mystère. Prétendre, avec [Hugo] Friedrich, que la modernité est une

³⁹ On a vu des tentatives d'appliquer à tout poème lyrique des concepts et des méthodes empruntés à la narratologie. C'est notamment ce que se proposent de faire Peter Hühn et Jens Kiefer dans une analyse narratologique de la poésie anglaise des XVI^e et XX^e siècles, soutenant que les trois aspects narratologiques fondamentaux de la prose narrative (séquentialité, médiation et articulation) se retrouvent également dans les textes lyriques, mais que dans ceux-ci, les « histoires » [*stories*] tendent à se déplacer vers le domaine de « phénomènes internes » tels que les perceptions, les pensées, les idées, les sentiments, les souvenirs, les désirs, etc. (cf. Hühn et Kiefer, 2005 : 2-5). De notre point de vue, cette tactique constitue une tentative d'emprisonner des moyens d'expression hétérogènes dans des concepts unificateurs, ce qui ne peut aboutir qu'à des conclusions excessives et artificielles.

⁴⁰ Nous reprenons les mots de Paul Ricœur : « Le langage n'est pas plus fondement qu'il n'est objet ; il est médiation ; il est le médium, le « milieu » dans quoi et par quoi le sujet se pose et le monde se montre » (Ricœur, 1969 : 252).

⁴¹ Nous renvoyons à l'argument de Michel Deguy dans son « court traité de poétique » *La poésie n'est pas seule* : « La *poïèse*, la *Dichtung*, fait comme ; un art mime un *poion* en le transposant, il donne à reconnaître l'être-quel non pas en reproduisant cette chose à l'identique (ce qui est la perversion moderne de l'imitation) mais en transposant le *poion* dans un autre élément, matière, une autre signification » (Deguy, 1987 : 144).

⁴² D'ailleurs, pour utiliser un terme de Peter Brooks (cf. Brooks, 1984 : 37-61), un « désir narratif » latent interfère avec la réception de tout texte, conditionnant la lecture et la recherche d'un sens interprétatif.

forme d'obscurité, c'est qualifier de modernes les traits les plus anciens et les plus enracinés de la poésie. Prétendre que la perte de la représentation est moderne, c'est nous faire reprendre conscience d'une composante allégorique du lyrique qui n'a jamais cessé d'être présente, mais qui est en elle-même nécessairement dépendante de l'existence d'une allégorie antérieure et est donc la négation de la modernité. La pire mystification est de croire que l'on peut passer de la représentation à l'allégorie, ou vice versa, comme l'on passe de l'ancien au nouveau, du père au fils, de l'histoire à la modernité. (De Man, [1971] : 186, notre traduction)

Toute tentative d'appréhender la relation que le mot poétique établit avec la réalité repose donc toujours à la limite sur une sensibilité subjective. D'ailleurs, comme l'extrait transcrit ci-dessus le montre clairement, cette relation ne dépend pas d'une plus ou moins grande obscurité du poème, d'une référence plus ou moins évidente au monde, d'une présence plus ou moins perceptible de la narrativité. Nous verrons, tout au long de ce travail, des exemples de poèmes narratifs d'Assis et d'Adília dont l'énonciation est à première vue tout à fait transparente et parfois même banale, qui n'empêchent pourtant pas la possibilité d'interprétations audacieuses.

Cependant, avant d'analyser plus en détail les particularités de cette poétique dans les chapitres suivants, nous chercherons à insérer leurs auteurs dans un contexte de production poétique plus large. À cette intention, nous chercherons à esquisser un panorama qui mette en évidence le fait que, à l'image de ce qui s'est produit dans les autres littératures, l'émergence d'une poésie narrative dans la poésie portugaise des dernières décennies du XX^e siècle est manifeste.

1.1.2 Le cas de la poésie narrative portugaise contemporaine

Comme une sentence qui rétablirait l'ordre, la fameuse affirmation d'un « retour au réel » à partir des années 1970 a permis d'identifier une ligne directrice dans l'univers de plus en plus entropique de la poésie portugaise de la

fin du XX^e siècle. La formule a été attribuée à Joaquim Manuel Magalhães, et son préambule à une analyse de la poésie d'António Osório, dans le livre *Os dois crepúsculos* (Magalhães, 1981c : 165-168). En réalité, les mots que Magalhães écrivait alors avaient plus valeur d'injonction (rendue par l'infinitif : « Revenir au réel, à ce désenchantement que l'on ne chante plus », id. : 168) que de postulat critique⁴³.

Au cours des années et même des décennies qui ont suivi, l'expression « retour au réel » (qui, notons-le une nouvelle fois, n'apparaît pas textuellement dans l'article susdit) a reçu un accueil très favorable et a été abondamment citée. Elle a même été l'objet de dérivations, comme dans l'expression « retour au sens », que Fernando Pinto do Amaral a étendue à la poésie des années 1970 et 1980 (Amaral, 1988 : 159-167), et développée ensuite dans une étude d'envergure sur la postmodernité dans la poésie portugaise contemporaine, sous le titre évocateur d'*O mosaico fluido* (Amaral, 1991).

Ces textes critiques rendent compte d'une « proclamation renouvelée du monde et de soi » à travers un « retour aux histoires » (Magalhães, 1981c : 167-168) ou encore d'une « redécouverte d'un souffle discursif » réalisée à travers un « retour à la narrativité » (Amaral, 1988 : 161). La production des auteurs les plus remarquables révélés dans les années 1970 s'oppose aux textes poétiques plus expressifs et radicaux des années 1960, à savoir ceux des groupes Poesia 61 et Poesia Experimental, et on trouve là, implicite, l'idée d'une rupture.

Il est en effet devenu commun d'opposer ces décennies (années 1960 vs. années 1970) et d'y faire correspondre un contraste entre deux paradigmes. L'apparition, en 1976, de *Cartucho*, un ensemble de poèmes de Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, António Franco Alexandre et Helder Moura Pereira présentés sur des feuilles volantes réunies dans un sachet en papier d'épicerie. Le geste, selon João Barrento, inaugurerait « une nouvelle

⁴³ Fustigeant les poétiques qui se placent « sous le signe de la répétition de ce qui fut une rupture », Magalhães considère qu'il est effectivement « nécessaire de livrer » un « combat » pour sortir de l'impasse. Et il pose la question suivante: « Après le refus et ses conséquences, si nous voulons dire non, à quoi pouvons-nous dire non ? Quels sont aujourd'hui les canons dominants contre lesquels il faut à nouveau dresser une triomphante innovation ? ». La réponse, en deux temps, est « recommencer à parler de soi, revenir au cœur » et « revenir au réel, à ce désenchantement qui a cessé de chanter » (Magalhães, 1981c : 168). Remarquons que ce même texte, cette fois-ci versifié, constituera également, avec quelques altérations, le poème « Princípio », le premier du livre *Os dias, pequenos charcos*, publié en cette même année 1981 – formant ce que l'on peut interpréter comme les deux faces, l'une théorique et l'autre pratique, du même manifeste.

phase que l'on pourrait déjà considérer comme postmoderne », et représenterait « un programme de plus, peut-être le dernier » (Barrento, 2000 : 284)⁴⁴. Si à ces noms nous ajoutons ceux de Nuno Júdice et de Vasco Graça Moura, nous obtenons, d'après l'essayiste, un canon du « virage » vers une poésie « de l'expérience quotidienne » et vers un « *nouveau réalisme* (hyperréalisme), *sceptique* de par son attitude [...] et *urbain* [...] de par ses thématiques de prédilection » (id. : 287).

Nuno Júdice, dans un texte de 1992 intitulé significativement « Em busca dos discursos perdidos » (« À la recherche des discours perdus »), considère que ces nouvelles voix restaurent la « dignité du rhétorique et du discursif », en « opposition manifeste » à un « préjugé » de la génération précédente, excessivement formaliste (Júdice, 1992 : 154). Cette position est corroborée par divers autres critiques, comme Fernando J. B. Martinho, qui en 1996 fait lui aussi observer la « réhabilitation du discours » et la « fascination pour la narrativité » présentes dans la poésie des années 1970, et désignées comme autant de caractéristiques venant contrarier le « contrôle strict de "tous les éléments du discours" dont se réclamaient les poètes de Poesia 61 dans leur phase la plus programmatique » (Martinho, 1996b : 89)⁴⁵.

Plus récemment, néanmoins, l'interprétation de la décennie des années 1970 comme d'un mouvement de rupture, sous l'insigne du « retour au réel », a été relativisée. Par exemple, en 2002, Osvaldo Manuel Silvestre et Pedro Serra, dans l'introduction co-écrite à l'anthologie *Século de Ouro*, décrivent cette production comme une « déclinaison tardive, endurcie, bien souvent parodique, de la poétique moderniste » (Silvestre et Serra, 2002 : 46)⁴⁶. Dans un texte écrit

⁴⁴ On pourrait voir, dans la poésie des deux dernières décennies du XX^e siècle, une atténuation de l'« idée de génération » entraînant la perte de la « tradition de rupture » (cf. Martinho, 2000 : 72-73), ce que l'on peut d'ailleurs interpréter comme un signe d'affaiblissement du champ poétique et de sa sphère d'influence dans la poésie portugaise. Ajoutons qu'Osvaldo Manuel Silvestre, en guise de bilan du siècle finissant, considère que, depuis les années 1960, les décennies se sont montrées de plus en plus pauvres en termes de production poétique (cf. Silvestre, 1999c : 26).

⁴⁵ Naturellement, tous les critiques ne donnent pas une vision aussi favorable de cette époque. Dans un article sur la poésie d'Adolfo Casais Monteiro qui apparaît dans le volume *A poesia portuguesa hoje* (1973), Gastão Cruz affirme : « maintenant que son effet initial s'est estompé, l'*informalisme* ne nous donne la plupart du temps que la sensation d'une vigilance insuffisante sur la langue qui se traduit par un excès de mots et, en conséquence, par la réduction de la charge poétique de ceux-ci » (Cruz, 1973 : 36).

⁴⁶ Ces mêmes auteurs décrivent les poètes qui se sont fait remarquer dans ce contexte comme étant « impliqués dans une tradition du retour » et proposent une large contextualisation à leur production : « Avec quelques écarts non significatifs d'une dizaine ou une quinzaine d'années, on remarque une syntonie postmoderne entre la poésie "authentique" improvisée, familière et

dix ans auparavant, Manuel Gusmão, tempérant l'idée d'un antagonisme simpliste, a souligné que chez « quelques-unes seulement » des voix poétiques apparues entre le milieu des années 1970 et le début des années 1980, l'on peut trouver cette « affirmation d'une pulsion référentielle qui serait historiquement une espèce de retour à ce qui a été refoulé » (cf. Gusmão, 2010 : 52-53).

Rosa Maria Martelo, dans un essai éclairant inclus dans *Vidro do mesmo vidro*, analyse la poésie portugaise publiée après 1961⁴⁷. En ce qui concerne la question dont nous traitons ici, l'auteure commence par constater dans la poésie produite à partir de la fin des années 1970 « une démarcation [...] parfois fortement contestataire » par rapport à la revalorisation de la « textualité poétique » de la décennie précédente (cf. Martelo, 2007 : 29)⁴⁸. Elle estime cependant que les deux mouvements actualisent (ou polarisent) d'une certaine manière les tendances de la « tradition de la modernité⁴⁹ » – et renvoie, à cet effet, à l'article « Lyrique Modernity », de Paul De Man, que nous avons déjà cité. C'est pour cette raison que Martelo propose l'usage du terme « déplacements » plutôt que « ruptures » pour parler de ces mouvements (cf. id. : 42).

Il est facile de constater, du reste, que le réel n'est pas absent de la production poétique portugaise des années 1960. Or, le terme « rupture » implique de reléguer au second plan des auteurs de cette époque aussi féconds que Jorge de Sena, Alexandre O'Neill, Vitorino Nemésio, Ruy Cinatti ou

orientée vers les “procédés” de la New American Poetry de la fin des années 1950 et 1960 ; la “poésie marginale” brésilienne des années 1970 et sa critique des supports et des moyens de production et de diffusion du livre-objet, sa diction familière et son horizon de référence “mondain” ; la poésie espagnole des années 1970 et surtout 1980, orientée vers l’“expérience” ; et la poésie portugaise des années 1970, et en bonne partie des années 1980, impliquée dans la revendication par Joaquim Manuel Magalhães du “retour au réel”, mais aussi au “cœur” » (Silvestre et Serra, 2002 : 46).

⁴⁷ Par souci de clarté, rappelons que l'année 1961 a été considérée comme l'année prodigieuse de la poésie portugaise car trois œuvres d'une importance capitale s'y sont croisées : *A colher na boca*, d'Herberto Helder, *Aquele grande rio Eufrates*, de Ruy Belo, et *Poesia 61*. Rosa Maria Martelo, dans l'essai déjà cité, démontre la présence de cette impression dans des textes critiques de Luís Miguel Nava et Nuno Júdice (cf. Martelo, 2007 : 11).

⁴⁸ Rosa Maria Martelo présente certains traits de cette production poétique (une plus grande proximité avec le lecteur, l'usage d'un ton autobiographique et/ou du réalisme, la fuite de l'hermétisme, l'emploi de la langue du quotidien, la formulation narrative, la préférence pour les vers longs), ce qui l'amène à conclure qu'on ne peut manquer d'y relever « une surcodification qui autorise une lecture à plus immédiate » – bien qu'elle ajoute qu'elle peut également permettre des lectures plus complexes (cf. Martelo, 2007 : 29).

⁴⁹ Selon ses mots, « les poétiques émergentes des années 1960 consolident une tradition de la Modernité en privilégiant son versant le plus radical [...], tandis que les poétiques ultérieures préfèrent réitérer la tradition plus ancienne de la Modernité, au sens baudelairien » (id. : 41).

Armando Silva Carvalho (sans parler d'Herberto Helder et Ruy Belo)⁵⁰. Et, de toute évidence, cela exclut également la poésie de Fernando Assis Pacheco. En effet, en 1992, dans *Colóquio/Letras*, Luís Miguel Nava affirmait avec beaucoup d'à-propos, au sujet du premier livre de l'auteur, *Cuidar dos Vivos* : « L'idée, aussi simpliste que persistante, que les années 1970 ont représenté une rupture par rapport à la décennie précédente est totalement invalidée par la lecture de cette œuvre⁵¹ » (Nava, 1992 : 236).

Si nous préférons considérer que, comme le suggère Rosa Maria Martelo, la poésie portugaise des années 1970 subit un « déplacement » en direction d'une plus grande référentialité, nous n'aurons alors aucune difficulté à observer la continuité de cette inclination tout au long de la décennie suivante. Fernando Guimarães en rend compte en 1989, lorsqu'il signale la tendance à un « descriptivisme atténué, errant, subjectivement référencé, comme s'abandonnant à une prosodie qui devient de plus en plus envahissante » (Guimarães, 1989 : 37). Ce jugement porté sur les années 1980 fait du reste assez largement l'unanimité, bien qu'il soit parfois formulé dans une optique dépréciative⁵².

⁵⁰ Il n'est pas nécessaire de multiplier les exemples extrêmes comme celui de la troisième vague, dite de Coimbra, du néoréalisme, à laquelle se rattachent des poèmes comme « Romance dum camponês de Freamunde » de José Carlos de Vasconcelos (Vasconcelos, 1964 : 52-57). D'ailleurs, même si l'on se limitait à la poésie dite expérimentale, l'on rencontrerait des exemples comme *Barcas Novas* de Fíama Hasse Pais Brandão (Brandão, 1967) ou *Jardins de guerra* de Casimiro de Brito (Brito, 1966) pour montrer que la représentation du monde n'a jamais été (et peut-être n'aurait pu être) rigoureusement étrangère à l'œuvre de poètes associés à leurs mouvements – d'ailleurs Gastão Cruz l'a explicitement affirmé dans la deuxième édition, corrigée et augmentée, de *A poesia portuguesa hoje* (cf. Cruz, 1999 : 215). En 2007, Rosa Maria Martelo a également rappelé, au sujet de *Dezanove recantos*, de Luíza Neto Jorge, que les poétiques des années 1960 « n'étaient à tout le moins pas incompatibles avec la narrativité [...], ni avec l'interpellation du monde, ni avec l'expérience sentimentale » (Martelo, 2007 : 26). On suppose également que cette idée oriente Nuno Júdice lorsque, dans un article intitulé « O cânone narrativo na poesia portuguesa contemporânea » et « dans le contexte plus général d'une situation postmoderne », il présente des exemples de poèmes de Jorge de Sena (1963), Ruy Belo (1976) et Manuel Alegre (1983) – (cf. Júdice, 1998b : 187-197).

⁵¹ Notons que Joaquim Manuel Magalhães, quoique seulement dans une critique de 1981, a lui-même mis en relation la « langue des échanges quotidiens » d'Assis Pacheco avec le « combat » d'une certaine poésie des années 1970 (Magalhães, 1981a : 9).

⁵² Se penchant sur l'évolution de la poésie portugaise dans le sens d'une plus grande discursivité dans *10 anos de poesia em Portugal (1974-1984) – Leitura de uma década*, Manuel Frias Martins donne un poème d'*Os presságios* de Fátima Maldonado en exemple du « langage descriptif [...] [qui] révèle le type de réalité "excessive", agressive et féroce déprovincialisée (*desprovinciana*) qui caractérise le poète des années Quatre-vingt » (Martins, 1986 : 132). Dans un article ultérieur, il juge également que cette discursivité « représente bien le mouvement de contamination où les relations filiales que la poésie actuelle maintient avec la narrativisation caractéristique de la culture historique, critique et théorico-critique d'aujourd'hui » (cf. Martins, 1994b : 56).

Tout au long de cette décennie, alors que s'épuise le dernier souffle des espérances suscitées par la Révolution de 1974, le ton qui s'impose progressivement en poésie est celui d'une méfiance à l'égard de toute conception salvatrice de l'histoire (et de la littérature). En effet, bien qu'elle ne soit pas neuve en soi, c'est à la fin des années 1970 que s'impose cette sensibilité de la fin et des impasses qui en découlent, annoncée en littérature par *Finisterra* de Carlos de Oliveira, en 1978, et formulée de façon théorique en 1979 par la célèbre expression de Jean-François Lyotard : « incrédulité à l'égard des mégarécits » (cf. Lyotard, [1979] : 7). C'est à cette crise du sens, de la représentation, du discours que sera associé de manière élastique, dans le domaine de la littérature, le terme de postmodernité, à la fois controversé et perçu comme irremplaçable⁵³.

Face à l'incapacité paralysante de croire et de (ré)affirmer que provoque la « fin des grands récits », c'est la pulsion de raconter qui, curieusement, s'affirme dans la poésie de la décennie qui suit. Considérons ainsi le poème assez long de Jorge Sousa Braga, homonyme de son livre *Plano para salvar Veneza* (Braga, [1981] : 43-50), qui est à ce titre exemplaire. Il s'agit d'un texte constitué de brefs extraits en prose, disposés dans l'espace typographique comme des strophes. Parfaitement lisibles et dotés d'une syntaxe linéaire, ces énoncés juxtaposés entraînent une profusion de sens et composent une histoire dystopique. Le poète, assis sur une terrasse du Grand canal en train de boire un coca-cola, se met à élaborer des plans pour sauver Venise – ou, comme sa synecdoque, le siècle (« *um século construído sobre estacas* ») – de la submersion. Malgré la conscience aigüe d'arriver après l'époque qu'il raconte (« *Eu não estive em Auschwitz nem em Babi Yar nem em My Lai* »), le sujet prend possession du siècle, qu'il caractérise comme « *um vasto deserto de poços de petróleo* ». Il répond à l'idée omniprésente de fin ou de vestiges sur un ton post-lyrique, avec un cynisme un brin joueur (la bombe d'Hiroshima a fait monter l'eau à la bouche aux amateurs de champignons). Aucun salut en vue, ni

⁵³ Il ne nous semble pas nécessaire de nous attarder ici sur les caractéristiques généralement associées à cette dénomination qui embrasse la période vague (et interminable) de la contemporanéité, telles que le relativisme, l'hybridisme, l'intertextualité, la parodie, etc. Au début des années 1990, Fernando Pinto do Amaral (Amaral, 1991) et Américo António Lindeza Diogo (Diogo, 1993) ont étudié en détail ce concept en se focalisant sur la poésie portugaise la plus récente (à l'époque).

pour le siècle, ni pour la ville, le long de laquelle coule un large torrent de coca-cola (« *um extenso caudal de coca cola* »), liquide particulièrement corrosif.

De nombreux autres exemples de livres de poésie narrative publiés durant les années 1980 pourraient être analysés, fût-ce aussi rapidement que celui-ci. Un tel projet sortant du cadre de ce travail, nous nous limiterons à indiquer un titre significatif (et donc, un auteur pertinent) pour chaque année de cette décennie. Cet exercice pratique n'a d'autre objectif que de mettre en lumière la représentativité de cette tendance.

Ainsi, en 1980, Joaquim Manuel Magalhães et João Miguel Fernandes Jorge, deux des auteurs auxquels on a le plus associé le «déplacement» propre à la décennie précédente, présentent *Uma exposição*, projet commun (auquel se joint le photographe Jorge Molder) qui part d'un dialogue avec l'œuvre picturale d'Edward Hopper. Le livre renferme des poèmes dans lesquels sont suggérées des histoires inspirées des tableaux du peintre – comme dans « 18 » de Fernandes Jorge (« *30, 72 st. / Era um andar baixo. / Podia ver todos os quartos / e salas do meu quarto de hotel* », cf. Jorge, 1980 : 24) ou dans « Approaching a city » de Magalhães (« *Na margem descampada das garagens / de cascalho e lama, dois garotos / esperam o pai que vem das máquinas* », id. : 75).

L'année suivante, António Osório présente *O lugar do amor*, où apparaissent quelques poèmes de ton clairement narratif, sous la forme de compositions de type ekphrastique ou à la thématique amoureuse, dont l'auteur est familier (par exemple le poème « Um nome » : « *De França enviou Manuel carta pedindo amor / [...] / Guiomar a buscou, no campo leu, / [...] Em Agosto se viram na porta da igreja* », Osório, 1981 : 107). De même, deux ans plus tard, le poète réactualisera au filtre de sa lyrique une histoire fondatrice, dans *Adão, Eva e o mais*.

En 1982 sort *A partilha dos mitos*, de Nuno Júdice. Le livre contient des poèmes denses et référentiels, comme « Um amor » : « *As luzes acendiam-se nos autocarros [...] / Sentei-me / nos degraus do cais, em silêncio* » (Júdice, 1982 : 27). S'y ajoutent une série de fictions prenant place dans des lieux et époques divers, comme « Narrativa segundo um texto árabe » ou « O mago ».

L'année suivante, dans *Os presságios*, Fátima Maldonado raconte des histoires sentimentales, des expériences érotiques et des moments de solitude,

comme dans le poème intitulé « Café Roma / Janeiro 80 ». Dans ce livre, elle propose également des reconstitutions historiques à partir de voyages, comme dans « Cidade velha – Cabo Verde I » : « *Sobe-se ao fortim / e a estrada como fita enrola-se à montanha. / Antigos portugueses construíram-no / guiando pela mão os seus escravos, / Cabo-verdes ariscos debaixo do chicote* » (cf. Maldonado, 1983 : 9).

Luís Miguel Nava publie, en 1984, *Rebentação*, où il entremêle poèmes en vers et prose poétique. Si l'épuration de la forme est une constante chez cet auteur, quelques indices narratifs fulgurants traversent parfois ses textes : « *Ainda mal tinha acordado, veio-lhe à memória / de súbito o rapaz que era costume / pagar na leitaria um copo a todos os amigos // O dinheiro acendia-se-lhe / nas mãos antes de o pôr sobre o balcão* » (poème « Ao acordar », Nava, [1984] : 74).

Au milieu de la décennie, dans *A sombra das figuras*, Vasco Graça Moura fait contraster un univers érudit et des épisodes du quotidien parfois burlesques, comme dans « für elise » : « *“você não sabe quem é mick jagger?!” disse elisa / byington travando o carro a fundo de tal / modo que estive a ponto de aprender / por choque pedagógico quem era o dito // no pára-brisas* » (Moura, 1985 : 49). Il s'agit là d'un des auteurs de l'époque qui ont le plus pratiqué l'histoire en vers, à travers différents registres de langage (comme auparavant dans *Os rostos comunicantes* et par la suite dans *A furiosa paixão pelo tangível*).

Avec *Em nome do corpo*, publié en 1986, Isabel de Sá travaille sur la frontière entre prose et poésie (comme elle l'avait déjà fait, par exemple, avec *Nervura* et *Restos de infantas* quatre ans auparavant) dans des textes qui retracent les moments d'une « biographie intime » : « *Os corpos abandonavam-se à perturbação, sem cansaço, em gestos repetidos. O poema aparecia tatuado na palma da mão* » (Sá, 1986 : 21).

Al Berto publie, en 1987, *O medo*, un des recueils les plus influents de la décennie. Il y réunit des livres de nature autobiographique et confessionnelle, comme *Trabalhos do Olhar* ou *Salsugem* et d'autres textes où affleure parfois le registre du journal intime. Les poèmes évoquent une errance, marquée par le culte d'une certaine marginalité, comme dans le texte suivant de *Uma existência de papel*, repris dans la section « regresso às histórias simples » :

« *embebedavas-te / na travessia daquele verão bebias muito vinho / na vertigem de fogosos corpos pouco sabias / acerca do ciúme e da traição* » (Berto, 1987a : 564).

L'année suivante, et dans le prolongement d'autres ouvrages, Paulo Teixeira signe *Conhecimento do apocalipse* et *A região brilhante*. Ce dernier livre réunit des discours que l'auteur attribue (principalement) aux plumes les plus prestigieuses de la littérature universelle, dans un jeu d'appropriation et de dialogue intertextuel – il ne serait pas absurde d'évoquer à ce propos l'héritage de Fernando Pessoa. Certains des poèmes sont datés, comme « *Casanova de Seingalt no Castelo de Dux – 1790* » : « *As estrelas brilham no alto / sobre estes flagelados muros da Boémia : / tenho, lobo sublevado pela fome, o falo / em férias no deserto de uma história sem alcova* » (Teixeira, 1988 : 32).

Enfin, en 1989, avec *Carta de rumos* et *Eliot e Larkin no comboio para Hull*, Helder Moura Pereira conclut une décennie féconde en publications (qu'il réunira l'année suivante dans *De novo as sombras e as calmas*). Dans ses livres, il entretient le mystère de ses histoires riches de leurs implicites, dont il esquisse peu à peu le décor, les actions, les personnages : « *Ambos afastados da prudência / dando a ler a mão / à grata luz da manhã. Num sacrifício / o frio mal correu / de uma à outra pele* » (poème « *Stage blood is not enough* » de *Carta de Rumos*, Pereira, [1989] : 574).

Malgré l'affirmation par Vasco Graça Moura en 1985 d'un épuisement de la narrativité (« *o mundo não aguenta / a narração / de mais nada* », Moura, 1985 : 13), cette décennie a pourtant vu des poètes de premier plan s'engager dans cette voie, comme en témoignent les exemples fournis. La publication, en 1987, de *Sião*, une anthologie organisée par Al Berto, Paulo da Costa Domingos et Rui Baião (Berto, 1987b), est particulièrement représentative de cette tendance. Et, en partant du cas de *Romance*, un livre de poésie de Helder Moura Pereira paru la même année, João Barrento identifiera l'émergence d'un « paradigme de la narrativité » durant les années 1980, dans un article publié dans *Colóquio / Letras* (Barrento, 1988 : 39-46).

Un quart de siècle après cette déclaration, on peut défendre qu'un « paradigme de la narrativité » s'est maintenu. Il est vrai que les circonstances particulières de production et de diffusion de la poésie qui se sont définies au tournant du siècle ont rendu difficile une juste perception du phénomène (cf.

chapitre 3.1.). Cependant, il n'y aurait rien d'imprudent à affirmer que nombre des caractéristiques abordées dans cet exposé n'ont pas connu de modification significative.

Chez les poètes que les années 1990 et le nouveau siècle ont révélés, une série de traits déjà signalés chez les poètes les plus significatifs des deux décennies précédentes (discursivité, référentialité, intérêt pour l'époque contemporaine, vision urbaine du monde, etc.) restent très présents. L'important numéro de la revue *Relâmpago* d'avril 2003, consacré à la « Nova poesia portuguesa », donne une bonne idée de l'ensemble de la production poétique contemporaine et de sa réception critique. Par exemple, Fernando Pinto do Amaral y souligne le mérite de quelques auteurs parmi les plus récents (révélés dans les années 1990), observant chez eux un « goût pour l'hermétisme [...] moins exacerbé » et une « tendance à transformer le poème en un texte fictionnel » (Amaral, 2003 : 24) ; Gastão Cruz, quant à lui, met en garde contre les dangers d'« une poésie *light*, constituée d'annotations légères, de petites plaisanteries, d'observations inoffensives du quotidien, avec pour conséquence l'effritement du langage poétique » (Cruz, 2003 : 34)⁵⁴.

L'apparition d'une anthologie comme celle des *Poetas sem qualidades* correspond peut-être au moment de plus forte affirmation d'une génération dont, dans une préface souvent discutée, Manuel de Freitas souligne l'intention explicite de « communiquer » (cf. Freitas, 2002a : 14)⁵⁵. Si la portée générationnelle de la préface est discutable, cette vocation « communicante » paraît indéniable, comme le soutient Rosa Maria Martelo dans un article de la revue *Relâmpago*, qui articule la production des nouveaux poètes avec la tradition récente de la poésie portugaise (cf. Martelo, 2003 : 39-51). Et, dans un essai stimulant au sujet de l'anthologie, dans lequel il réfute d'ailleurs l'idée

⁵⁴ Mais José Ricardo Nunes assure, quant à lui, que « malgré [...] des traits communs la poésie des années 1990 n'est pas réductible à une seule matrice, puisqu'au contraire elle est caractérisée par la singularité de chacune de ses voix et par la pluralité de ses propositions esthétiques » (Nunes, 2008 : 147) et il conclut que « le mot *réalité* est celui qui continue le plus à nous interpeller lorsque nous regardons cet ensemble de poètes, même si c'est bien souvent une réalité fictionnelle » (id. : 153).

⁵⁵ La publication de *Poètes sans qualités* permet de prendre le pouls de l'impact (modéré) de la poésie sur la société portugaise contemporaine. Si Adília Lopes a été un « cas » de poésie portugaise avec une répercussion publique, on ne pourra pas en dire autant de la polémique suscitée autour des propositions soutenues dans sa préface, « O tempo dos poetas » signée par Manuel de Freitas (Freitas, 2002a : 9-15). En plein XXI^e siècle, cette discussion, aussi intéressante soit-elle, ne pénètre pratiquement pas la société civile. Les poètes eux-mêmes ont conscience de cette situation (voir, par exemple, le portrait générationnel qui leur a été consacré récemment dans un reportage de Paulo Moura dans le journal *Público* – cf. Moura, 2013 : 6-11).

d'abandon du travail formel chez les poètes qu'elle réunit, Pedro Eiras rappelle que « perdre son auréole revient à chercher à voir le plus banal ; et voir le banal n'est pas facile », ce qui signifie que « cette poésie est une poésie difficile » (Eiras, 2011 : 45).

Il est manifeste que les œuvres de Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes entrent dans ce « déplacement » de la poésie portugaise de la seconde moitié du XX^e siècle, qui privilégie la narrativité comme forme possible d'expression poétique – ou qui concilie la fiction avec la diction –, comme cela a d'ailleurs été relevé par la critique⁵⁶. Dans les chapitres qui suivent, nous aurons l'opportunité d'étudier en profondeur quelques types et procédés spécifiques propres à ces auteurs, qui viendront étayer cette observation. Pour le moment, analysons simplement deux exemples tirés de leurs recueils inauguraux, qui mettent en évidence la préférence pour la poésie narrative.

Nous choisirons, chez Assis, le poème de *Cuidar dos vivos* « Elegia, aproveitando Bach » (MI : 16-17), dont le titre indique d'entrée de jeu l'actualisation d'un genre dont le fond est classique. En invoquant le nom de Bach, le poète semble s'engager à atteindre le ton pathétique que certaines morts (« *frias e excessivas* ») requièrent. Et, en effet, il apparaît dans ses lamentations un ton affligé accompagné d'une sorte de désenchantement las (« *e como endurecemos de irmos vendo / morrer estes amigos indefesos* »), auxquels s'ajoutent des considérations mélancoliques sur la brièveté de la vie humaine qui renvoient à la tradition classique⁵⁷.

Cependant ces considérations contrastent, dès le premier quatrain, avec un univers référentiel aussi inattendu que précis : « *Este manso Bach no piano / lembra-me o meu amigo Armindo Bouceiro / morto num estoiro de automóvel / quando corria para o cinema em Loulé* ». Au pendant classique du poème s'ajoute un imaginaire moderne, transmis par des référents sensiblement actuels (« *automóvel* », « *cinema* ») et par l'idée de rapidité (« *corria* »), ainsi

⁵⁶ Par exemple, Gastão Cruz a qualifié *Catalabanza, Quilolo e volta*, de Assis, de «poésie narrative» (Cruz, [1973] : 164); et Fernando Luís a identifié un «souffle narratif» dans certains poèmes de *Variações em Sousa* (Luís, 1989 : 76). Selon Flora Sússekind, «les poèmes d'Adília Lopes racontent presque invariablement des histoires» (Sússekind, 2002 : 203). Pedro Eiras, en prenant comme exemple *O decote da dama de espadas*, souligne que ces textes, même si brefs, «proposent une action, un agent, un espace-temps, et même des opposants et des adjuvants» (Eiras, 2001 : 176).

⁵⁷ C'est formule en des termes qui évoquent Sá de Miranda («*Nada é igual ao que foi antes, quer-se / em cada hora o mundo agreste e novo*»).

que par le choix du vocabulaire (« *num estoiro* » – dans une collision). Dans les trois strophes à suivre, le poème reconstitue narrativement la scène de la mort, choix qui peut sembler un peu macabre à la première lecture :

*Corria, sem o saber, para a morte inimiga,
entrava apressado na neblina cega
com as mãos poisadas sobre o volante,
o cigarro entre os lábios, meio ardido.*

*Calcava a fundo o acelerador
espreitando aqui ali as curvas mais difíceis,
erguendo pó, sorrindo nas ultrapassagens
como quem galopa à beira do mar.*

*Numa viragem deixa o carro ir
de lado a lado na estrada, sem governo,
era o dardo da morte assinalando
o meu amigo Armindo Bouceiro.*

Le contingent s’immisce ainsi dans le corps de l’élégie et l’ancre dans la réalité. Avec un sens aigu de la narration, l’instant de la mort est annoncé par des formulations de plus en plus denses (« *corria* », « *entrava apressado* », « *Calcava a fundo o acelerador* »), qui par leur accumulation provoquent un effet de suspense. Le poème ne manque pas de détails raffinés empruntés à un environnement cinématographique (« *neblina* », « *o cigarro entre os lábios, meio ardido* »). Le moment fatal, quant à lui, est présenté en termes concrets et au présent historique, imitant la neutralité d’un compte-rendu journalistique (« *Numa viragem deixa o carro ir / de lado a lado na estrada, sem governo*⁵⁸ »).

⁵⁸ Dans la poursuite du poème, nous pouvons signaler l’usage calculé de termes brutaux et même choquants (« *um amigo desfeito no empedrado* ») ainsi qu’une représentation quelque peu lugubre des mains. En effet, dans un poème qui introduit un piano dans le premier vers (sur lequel jouent les mains de la sœur du sujet lyrique), les mains évoquées appartiennent à l’ami décédé: dans la deuxième strophe elles sont animées, vivantes (« *poisadas sobre o volante* »); mais on leur fait succéder, après l’accident, des doigts inertes, entre lesquels poussent des fleurs (« *Malmequeres entre a erva, rosas silvestres* »). Remarquons que cette stratégie ne supprime pas la dimension lyrique ni n’annule l’intention élégiaque de la composition, mais elle contribue à épurer le poème des excès de sentimentalité (en le rendant plus dur).

Depuis 1963, donc, Assis signe des poèmes où l'on peut identifier une indubitable intention mimétique et où il mobilise des stratégies de narration typiques. On peut faire la même constatation concernant Adília Lopes qui, en 1984 (un an avant de publier son premier volume), fait son entrée avec un poème publié dans *Anuário*, la revue de l'éditeur Assírio & Alvim consacrée à des auteurs non publiés⁵⁹. Le poème, « [Desde as cozinhas na cave onde] » (Do : 119-120), qui a intégré l'ouvrage *O decote da dama de espadas*, s'inscrit sans mal dans le « paradigme » de la poésie narrative des années 1980 que João Barrento a identifié, comme nous l'avons signalé plus haut.

Il s'agit d'un poème franchement prosaïque, dans lequel le sujet poétique – ou, si l'on veut, la narratrice – reconstitue les souvenirs d'une expérience personnelle dans une maison internationale (« *tudo era muito cosmopolita* »), que l'on suppose française vu la référence à un « *passage* ». À partir d'indications sur ses différents espaces, y compris les toilettes (« *palavrões em várias línguas* »), elle décrit un environnement jeune et cosmopolite. Mais, à travers cette opération, le récit, apparemment banal et recourant aux termes les plus communs, parvient à transmettre une indéniable impression de mystère.

En effet, elle éveille insidieusement des soupçons au sujet de la maison, provoquant une sensation de méfiance, peut-être injustifiée, qui parcourt tout le poème (« *a casa / para mim bastante duvidosa ou talvez fosse só eu / que andasse suspeitosa nunca o saberei* »). Ceci a lieu dès le premier vers, qui se focalise sur l'action de travailleurs dans les caves (« *preenchiam tacinhas escacadas / com um doce cor de laranja suspeita* » – remarquons l'hypallage). Dans une deuxième partie, que nous transcrivons ci-après, le poème introduit des personnages dont il ébauche à gros traits des portraits étonnants qui contribuent à accentuer le mystère (sans que rien de scabreux ne soit cependant révélé) :

*jamais no meu quarto começou por estar
uma americana que se não se chamava
Daisy pouco lhe faltava*

⁵⁹ Il est curieux de remarquer que la première publication d'Adília se fait dans un volume sous-titré *Auteurs non publiés* (cf. AL-D, 1984 : 13-14). En étant désignée comme auteure simultanément publiée et non publiée, son entrée acquiert une caractéristique de « non-lieu », et l'on peut s'interroger si sa poésie est vraiment publishable.

*fingia que lia Rich Man, Poor Man
 gritava de noite à janela Shut up !
 porque realmente saía muita gente
 sempre em grita e riso do passage
 de que esqueci o nome onde havia poeirentos
 vidros azuis translúcidos salitre osgas
 depois apareceu-me uma Stefania
 que se dizia ruiva veneziana
 e viver na Via Cava Aurelia
 nunca acreditei em Roma
 fazia por tudo e por nada queixas
 ao gordo guardador das chaves
 que dormia de tronco nu debaixo
 de um cobertor branco de pelúcia
 dois ou três gatos geralmente pretos perto
 (embora estivesse muito abafado o tempo)
 lá não hei-de voltar*

À première vue banal et intelligible, cet extrait surprend plusieurs fois par la versification singulière (« *de que esqueci o nome onde havia poeirentos* »), par l’incorporation d’énoncés en discours direct (« *Shut up !* »), par la curieuse asyndète (« *vidros azuis translúcidos salitre osgas* »), par les insinuations extravagantes (« *que se dizia ruiva veneziana* »), ou encore par les déclarations indéchiffrables (« *nunca acreditei em Roma* »). Le vers final laisse deviner un refus d’y retourner qui semble légitimement fondé, par l’usage d’une périphrase qui exprime une volonté ferme (« *lá não hei-de voltar*⁶⁰ ») : c’est là un exemple supplémentaire de la manière dont un énoncé apparemment neutre contribue à glisser dans le poème tout un champ souterrain plus intuitif que manifeste.

Face aux deux poèmes que nous venons d’analyser brièvement, la première constatation que nous pouvons faire est que l’un comme l’autre racontent des histoires avec des actions concrètes, des personnages bien identifiés, un espace et un temps délimités rationnellement et des descriptions

⁶⁰ Remarquons que, dans l’*Anuário* de 1984, le vers qui apparaissait était « *lá não voltarei* », ce en quoi on pouvait ne lire qu’une pure constatation ; la modification introduite dans la version de *O decote da dama de espadas* entraîne donc un changement de sens.

détaillées. Aucun doute ne semble donc subsister quant au fait que ces textes peuvent être considérés comme représentatifs de la poésie narrative telle que nous l'avons définie dans la première section de ce chapitre – surtout si nous les replaçons dans le contexte de la production poétique de la fin du XX^e siècle.

Notons cependant que ces compositions contrarient notre horizon d'attentes d'une façon particulière : dans le cas d'Assis, l'élégie annoncée par le titre trouve une formulation tout à fait originale, en partie grâce au recours à des stratégies novatrices ; dans celui d'Adília, au contraire, ce qui se présente comme une histoire tout ce qu'il y a de plus prosaïque produit une impression de mystère insondable digne des compositions les plus hermétiques. Le statut formel des textes est de cette manière rendu problématique : la fiction et la diction y deviennent des éléments inextricables d'une équation complexe. Les termes d'hybridité ou de coparticipation générique s'avèrent donc pertinents.

Certes, le « mélange » et la « contamination », qui, comme nous l'avons déjà vu, comptent parmi les traits les plus fréquemment relevés dans la réception critique de l'œuvre d'Assis et d'Adília, ne sont pas des caractéristiques exclusives de ces deux auteurs, lorsqu'appliquées à la construction formelle⁶¹. Comment justifier dès lors l'étude de la production d'Assis et d'Adília en particulier, dans le contexte de la poésie narrative écrite au Portugal dans les dernières décennies du XX^e siècle ? De notre point de vue, trois facteurs en premier lieu invitent à distinguer nos deux poètes du reste de leurs contemporains.

Pour commencer, les formes de poésie narrative dans les œuvres d'Assis et d'Adília se détachent par leur étendue, leur variété et leur importance exceptionnelles. Nous aurons l'opportunité, dans les chapitres à suivre, de voir à quel point les recueils écrits sous le signe de la narrativité sont variés, entraînant une typologie complexe ; à quel point aussi, par les procédés utilisés, l'écriture poétique qui a recours au récit s'avère diversifiée ; et à quel point enfin, par le choix de certaines stratégies, cette tendance provoque des effets riches et polysémiques.

⁶¹ Des observations similaires pourraient s'appliquer à des œuvres comme *Crónica*, publiée en 1977 par João Miguel Fernandes Jorge (et dans laquelle la chronique médiévale de Fernão Lopes, *Crónica d'El Rei Dom Pedro*, est réactualisée en chapitres poétiques) ; le recueil de Vasco Graça Moura de 1980, *Instrumentos para a melancolia* (dans lequel on peut facilement identifier des contes) ; l'ouvrage de 1984 d'Isabel de Sá, *Restos de Infantas* (qui se rapproche du poème en prose) ; ou *Romance*, ouvrage de 1987 d'Helder Moura Pereira (où l'on peut signaler la contamination du roman).

Ensuite, nous croyons que la préférence accordée à la poésie narrative par ces poètes sert un propos plus large de déflation qui touche, comme nous l'avons déjà anticipé dans l'introduction, l'instance poétique même, le sujet qui s'y exprime et la matière qu'elle exploite. Nous le vérifierons dans l'analyse que nous ferons des effets qu'elle provoque. Or, même lorsqu'ils recourent à des stratégies en apparence semblables, la plupart des poètes qui se sont démarqués au sein du « paradigme de la narrativité » n'en arrivent jamais à remettre fondamentalement en cause l'idée de poésie⁶².

Enfin, nous attirons l'attention sur un aspect qui nous paraît également important et passe parfois un peu inaperçu : à savoir que le monde narratif à travers lequel s'expriment les poétiques d'Assis et d'Adília se montre hautement critique à l'égard du monde réel auquel il se réfère. Même lorsqu'elles semblent tourner autour de la figuration d'un sujet particulier (comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail), les « histoires » déflatées dont ces poétiques se composent sont, en réalité, éthiquement et politiquement engagées (comme nous le montrerons dans la troisième partie), et cela est porté à un degré qui nous semble assez rare chez les poètes de cette période⁶³.

Ces trois tendances s'avèrent assez enchevêtrées, comme le lecteur ne manquera pas de s'en apercevoir. Ainsi, la présence significative de formes de poésie narrative entraîne l'objectif de déflater les domaines déjà cités, en même temps qu'elle permet d'interroger de façon critique le monde qu'elle reflète. De

⁶² Les œuvres d'Assis et d'Adília s'opposent explicitement au principe de « convenance », tel qu'Horace l'a énoncé et auquel, dans la tradition portugaise, correspond la notion de « decoro » (decorum, bienséance), théorisée par António Ferreira. Dans le poème « F.A.P. fecit » (MI : 166), de *Variações em Sousa*, Fernando Assis Pacheco avertit : « *Peçam a grandiloquência a outros / acho-a pulha no estado actual da economia* ». Et, dans *Le vitrail La nuit * A árvore cortada*, Adília Lopes déclare : « *Quanto mais prosaico / mais poético* » (Do : 592). Une telle posture, comme nous l'avons déjà défendu, a influencé une réception critique qui considère ces œuvres comme peu « sérieuses ». Remarquons par ailleurs que l'on n'a jamais questionné la littérarité de poètes tels que, par exemple, Joaquim Manuel Magalhães ou Isabel de Sá ; et si Vasco Graça Moura se montre sporadiquement disposé à des jeux qui vont jusqu'à se rapprocher d'un ton adilien (par exemple, dans « fanny » de *Poemas com pessoas* – cf. Moura 1997 : 34-35), le gros de sa production compense ces divertissements. Parmi les divers textes des années 1980 que nous avons précédemment donnés pour illustrer le paradigme, celui qui, par son esprit, se rapproche peut-être le plus des deux auteurs étudiés est le livre de Jorge Sousa Braga, *Plano para salvar Veneza*. Cependant, si nous tenons compte l'ensemble de la production du poète, ce rapprochement devient moins évident.

⁶³ Osvaldo Manuel Silvestre analyse de ce point de vue la poésie d'Adília Lopes, qui « ne module pas la crise de la modernité avec le ton découragé et *debole* » que l'on trouve chez d'autres poètes de son temps, investis dans une « litanie du silence qui fait de l'impuissance discursive une célébration de la réalité (supposée) du langage poétique » (Silvestre, 1999b : 39). Il nous semble que ces considérations peuvent s'étendre sans difficulté à Fernando Assis Pacheco, dont l'écriture poétique s'avère également dépourvue des « vestiges mélancoliques d'une époque où la poésie aspirait à être une interrogation orphique du monde » (id. : *ibid.*)

la même manière, c'est l'adoption préalable d'une poétique de la déflation comme principe régisseur qui invite à choisir des formes de poésie narrative et à les travailler avec un esprit critique. C'est enfin un sentiment critique évident qui se trouve à la base de la poétique de la déflation et qui exige des formes narratives pour s'exprimer.

1.2 Formes de la poésie narrative chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes

Après avoir contextualisé, dans le chapitre précédent, la poésie narrative dans le panorama littéraire dans lequel s'insèrent Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes, nous chercherons, dans le présent chapitre, à proposer une analyse globale de l'ensemble de leur production poétique où des récits sont identifiables. Un de nos objectifs est de démontrer comment le concept de déflation se concilie, chez eux, avec une grande richesse formelle.

Nous commencerons par esquisser une typologie des livres de poésie de ces deux auteurs qui adoptent des formes narratives, de manière à mesurer l'étendue du phénomène à travers ses déclinaisons. Nous nous centrerons ensuite sur les procédés spécifiques utilisés par les auteurs dans ce type de poésie, à travers l'étude de certains des aspects stylistiques présents dans leurs textes, des relations de transtextualité qu'ils établissent et de la manière dont ils développent une hybridité générique.

1.2.1 Une typologie

On peut affirmer que tous les livres de ces auteurs contiennent des poèmes à potentiel narratif. Notre intention est ici d'esquisser une brève typologie des formes que ces ouvrages adoptent, en les regroupant en trois classes : les recueils sans unité thématique ni continuité diégétique ; les recueils présentant une unité thématique mais sans continuité diégétique ; les recueils présentant une unité thématique et une continuité diégétique. Nous tenterons de justifier l'inclusion de telle ou telle œuvre dans chacune de ces classes et nous analyserons ponctuellement quelques exemples, dans le but de démontrer la diversité qui existe, même au sein d'une même classe.

a) recueils sans unité thématique ni continuité diégétique

Parmi ces livres sans thème unificateur, il y a des récits sous la forme de poèmes qui, pour acquérir tout leur sens, n'exigent pas de dialogue entre eux ni avec l'œuvre dans laquelle ils s'intègrent. Les premiers livres de nos deux auteurs, *Cuidar dos vivos* (1963) et *Um jogo bastante perigoso* (1985), sont à cet égard exemplaires. Des poèmes comme « Estrada de Elvas », d'Assis, ou « Os peixes brancos », d'Adília, présentés dans l'introduction de ce travail, le montrent pleinement.

Dans le premier recueil d'Assis, des germes de narrativité fleurissent, sans pour autant prédominer, à travers un discours lyrique encore un peu tâtonnant. Intéressons-nous par exemple aux vers qui concluent le poème « Eu tinha grandes naus » (MI : 19-20) :

*Portanto não morri. Eu tinha grandes naus
aparelhadas na ribeira do coração.
Caíram árvores, camponeses gritavam
enquanto a chuva
mordia raivosamente as coisas do mundo.
« Paciência », dizia eu, « não morrerei por isso. »
E esperava o sândalo e a canela.*

Comme il est fréquent en poésie, les neufs auxquels fait référence le titre sont métaphoriques (« *aparelhadas na ribeira do coração* »). Cependant, à l'intérieur de cet imaginaire, des images vivaces, de grande expressivité narrative se succèdent. Différents procédés vont dans ce sens : la représentation mimétique d'actions concrètes (au passé simple et à l'imparfait), l'usage de référents peu habituels dans l'imaginaire lyrique (« *camponeses gritavam* »), l'irruption de paroles assez prosaïques rendues en discours direct (« *“Paciência”, dizia eu* »). La multiplicité des procédés stylistiques disponibles est mise à profit sans que soient favorisés ceux qui sont cautionnés par la tradition. Nous pouvons d'ailleurs observer dans le même poème: « *Iuri Gagárine lá foi pelo céu acima. / Aliás a vida tem recursos admiráveis* » (ce qui peut être lu comme un avertissement selon lequel mieux vaut vivre sans mélancolie).

Outre *Cuidar dos vivos*, un autre titre d'Assis peut être rangé au sein de cette première classe de recueils : *A profissão dominante* (1982). Ce petit livre – il s'agit en réalité d'une plaquette comme l'auteur en a produit plusieurs, mais qui est restée hors du circuit commercial jusqu'en 1991 – contient huit poèmes qui résument l'art du poète⁶⁴. Mais, si dans tous ces textes le poète vit « très près de la prose, dans une zone subtile » où, selon ses propres mots, il cherchait à suivre son maître Carlos Drummond de Andrade (*apud* Mellid-Franco, 1991 : 19), on ne peut véritablement identifier de récits que dans quelques-uns d'entre eux. Nous indiquons ci-dessous trois exemples du recueil.

« Pranto por Manuel Doalho » (MI : 127-128) fait écho à « Elegia, aproveitando Bach », que nous avons déjà abordée (cf. chapitre 1.1). On y trouve à nouveau une description des circonstances de la mort d'un proche, et certains termes renvoient directement au deuxième poème (« *Podia ter-se esborrachado* », « *ele na moto / correndo* »). Cependant, aux considérations d'ordre métaphysique qui ponctuaient l'élégie de *Cuidar dos vivos*, se substitue à présent une invective en des termes plus crus : « *vaite ó carallo ó morte que me levas / o meu primo galego Manuel Doallo / morte merdeira* ». Et la caractérisation du malheureux cousin passe par une curieuse « intersection » du galicien et du discours en portugais : « *nem nunca nestas terras se me eu lembro / houve um outro rapaz de tanto garbo / como il que era cáseque un rei*⁶⁵ ».

Intéressons-nous maintenant à « A uns amigos partindo-se para a América » (MI : 125-126). Il s'agit d'un poème introspectif, qui analyse le comportement particulier d'un sujet, chez qui se manifeste une certaine gaucherie dans l'expression des sentiments. À cette fin, l'auteur privilégie un épisode concret, qui s'assimile à un départ et à des adieux – le titre permet, avec une remarquable économie de moyens, de deviner que la scène se passe dans un aéroport. Si le texte permet l'identification du sujet avec la figure de l'auteur, une certaine distanciation est néanmoins obtenue via le recours à des formes verbales qui, en portugais, sont identiques à la première et à la troisième

⁶⁴ D'ailleurs, on y trouve deux méditations de Assis sur sa propre écriture: «A profissão dominante» (MI : 125), qui analyse ses méthodes et qualités (ou défauts) comme journaliste, et «Soneto contra as pesporrências» (MI : 128), qui réfléchit sur sa poétique.

⁶⁵ Il s'agit là d'une stratégie qui sera reprise par l'auteur dans d'autres poèmes (cf. « O meu avô não lia versos », MI : 139-140) et développée dans le roman *Trabalhos e paixões de Benito Prada*.

personne (« *Estava emocionado* », « *queria dizer* », « *se fosse Deus* », « *soube sempre* »), créant une tension qui ne disparaît que pour laisser place à un dédoublement dans la dernière strophe (« *sem graça despediu-se é um azar/ que ele tem* »)⁶⁶. Remarquons encore que, l'émotion étant l'objet d'analyse du poème, l'argot sert, dès le premier vers, à la tempérer : « *emocionado como um cavalo* ».

Enfin, « O pensionista de Caxias » (MI : 125) se présente comme l'un des rares poèmes d'Assis où le « moi lyrique » se trouve absent, puisqu'il se focalise entièrement sur un personnage extérieur. Au prétexte de ce qu'on devine être un reportage journalistique, il trace le portrait bref mais fulgurant d'un ex-« pida » (agent de la police politique du régime dictatorial portugais). À cette fin, l'auteur recourt simplement à la description de son comportement et à l'imitation de son langage, en discours direct et indirect libre. La délicatesse des gestes décrits et des expressions utilisées (« *fala baixo [...] com repetidas desculpas* », « *tem uma imprecisa e vaga como explicar lembrança* ») contraste avec la brutalité bien connue de la police du *Estado Novo* et avec le fait que cet agent n'exprime aucun regret, affirmant qu'il accepterait de réintégrer un corps de police similaire.

Si *A profissão dominante* constitue, avec *Cuidar dos vivos*, la seule œuvre d'Assis que nous incluons dans cette classe de recueils, Adília nous fournit bien plus d'exemples. Dans nombre de ses ouvrages, en effet, on peut trouver des poèmes qui présentent des récits, sans aucun lien entre eux ou sans thème unificateur évident. Tel est le cas de *Os 5 livros de versos salvaram o tio* (1991) ; *O peixe na água* (1993) ; *Clube da poetisa morta* (1997) ; *Sete rios entre campos* (1999) ; *Floribela Espanca espanca* (1999, rebaptisé *Versos verdes* dans *Dobra*) ; *A mulher-a-dias* (2002) ; *César a César* (2003) ; *Poemas novos* (2004, rebaptisé *Ovos* dans *Dobra*) ; *Le vitrail la nuit * A árvore cortada* (2006) ; *Caderno* (2007) ; *Apanhar ar* (2010) ; et *Andar a pé* (2013)⁶⁷.

⁶⁶ Nous verrons, dans le chapitre 2.2, à quel point ce procédé est récurrent chez Assis.

⁶⁷ Ces œuvres ne présentent pas toutes, pour ainsi dire, le même degré de narrativité. On peut d'ailleurs soutenir qu'en termes généraux les histoires présentant un certain développement et dans lesquelles toutes les catégories narratives sont facilement identifiables sont plus fréquentes dans les livres d'Adília Lopes écrits jusqu'au milieu des années 1990. Dès certains livres de la fin de la décennie, et de manière encore plus évidente dans les publications du nouveau millénaire, cette forme perd sa position dominante, ce qui s'associe à une tendance progressive à la raréfaction de l'auteure.

Penchons-nous sur quelques exemples tirés de recueils emblématiques de la classe que nous analysons, en commençant par un extrait du poème « [Vês aquela rapariga ali? qual?] » (Do : 24-25), toujours de *Um jogo bastante perigoso*⁶⁸ :

*Vês aquela rapariga ali? qual?
aquela que usa considerações primárias
é dactilógrafa na firma
Amantes & Amantes, Lda.
começou cedo!
a ler a colecção Que sege?
vai no nº 2130
é uma autodidacta
de cada vez que acaba de ler um livro
recebe um diploma da Que sege?
quando acabar de ler o livro
que perfizer uma tonelada de livros lidos
recebe um prémio
tem direito a um Paris by night
na companhia de um best-seller
debaixo do braço*

À la première lecture, cette poésie semble transparente : un dialogue banal, que le contexte autorise à identifier comme une conversation de bureau⁶⁹, est mis en scène dans les termes les plus prosaïques qui soient. Cependant, dès le départ, Adília profite d'une série d'opportunités pour brouiller les cartes. Ainsi, pour identifier une personne dont il est question dans la conversation, l'auteure déplace vers le champ visuel (« *Vês aquela rapariga*

⁶⁸ Dans un entretien accordé à Sofia Sousa Silva que celle-ci a intégré à sa thèse, l'auteure révèle que le titre de ce livre « évoquait les titres de la collection Vampiro, une collection de romans policiers » (AL-E, 2007 : 159).

⁶⁹ La suite du poème ne manque pas d'énoncés médisants typiques de ce genre de conversations : « *essa tem uma história!...* », « *coitada!* ». D'ailleurs, l'auteure s'approprie, comme à son habitude, un langage dysphorique et cristallisé en lieux communs (« *uma enciclopédia / luxuosamente encadernada* »). En manipulant ces énoncés, elle s'engage dans une représentation – nous nous risquerions à parler de « déconstruction » – de comportements et valeurs devenus dominants dans la société dite postmoderne (« *essa não usa considerações primárias... / usa bermudas de tigre* »). Grâce à une posture à la fois ironique et critique, cette poésie, à l'instar de la jeune fille dont il est question dans le texte, nous parle sans cesse « *no segundo degrau / (da escadaria) pelo menos* » (« *no segundo degrau* » signifiant à la fois « sur la seconde marche » et « au second degré »).

ali? ») un élément distinctif de type linguistique, qui acquiert pratiquement la fonction de vêtement (« *aquela que usa considerações primárias* »). Un autre déplacement inhabituel est celui de l'oralité vers la graphie, à travers la corruption d'un titre étranger (« *Que sege?* » pour *Que sais-je?*) qui peut prétendre évoquer un certain type de présomption ignorante (bien que, les deux graphies en question étant homophones, ce jeu a de quoi déconcerter). On trouve un troisième exemple dans l'adjonction d'un vers inattendu qui vient reconfigurer le sens des précédents (il convient de prêter attention aux cas de « *a ler a coleção Que sege?* » et « *debaixo do braço* ») – stratégie habituelle chez l'auteure, comme on le verra. Dans la deuxième partie du poème, un malentendu entraînera un autre déplacement (« *aquela? mas eu não estava a falar dessa!* »), permettant d'introduire un nouveau personnage et, en même temps, un point de comparaison.

Comme second exemple de la classe de recueils étudiée, nous pouvons retenir *A pão e água de Colónia (seguido de uma autobiografia sumária)* (1987). Le premier poème « Inventário » (Do : 62) met aussitôt en place des éléments qui renvoient à un imaginaire fabuleux (« *uma serpente beliscada por uma serpente / uma lebre estrangulada por um polvo* ») et même surréel (« *Aquiles a beijar a tartaruga Albertine Carroll / um carro a puxar dois bois* »), convoquant clairement l'univers d'*Alice au pays des merveilles* – et ce, dès le premier vers (« *Um sorriso de um gato sem um gato* »). Si au départ ce texte ne s'engage pas dans la formation d'un récit, un tel inventaire appelle à un enchaînement d'associations rendues très expressives par leur absurdité, comme dans le livre de Lewis Carroll.

Une composition comme « [Minha avó e minha mãe] » (Do : 64-65) est plus proprement narrative. L'auteur y raconte une histoire qui intègre tous les éléments nécessaires à sa compréhension : en faisant ses achats de Noël dans un grand magasin, la narratrice perd sa mère et sa grand-mère ; elle récupère un peu plus tard une mère et une grand-mère : « *mas não eram bem as minhas / ficámos porém umas com as outras / para não arranjar complicações*⁷⁰ ». À travers cet épisode raconté sur un ton ingénu, l'univers consumériste est décrit avec ironie dans ses traits les plus significatifs (l'indifférenciation, la

⁷⁰ Curieusement, une histoire très proche fait l'objet d'une chronique d'António Lobo Antunes intitulée « Os meus domingos » (cf. Antunes, 1999 : 59-60).

manipulation, l'aliénation). Le grand magasin, qui finit par embaucher la protagoniste (« *tem tomado conta de mim* »), incarne un univers kafkaïen/orwellien qui annihile l'individu. On peut remarquer encore que les trois vers cités ci-dessus semblent témoigner d'une certaine tradition portugaise à user de faux-semblants pour leurrer l'opresseur.

Il ne serait pas nécessaire de pousser loin l'argumentation pour démontrer la présence de la narrativité dans presque tous les poèmes de *A pão e água de Colónia*. Précisons-le, ceci ne signifie pas que le rayon d'action du livre se limite à la mise en place d'histoires, mais plutôt que la présentation sous la forme plus ou moins évidente d'un récit sert le propos de la poétique d'Adília, comme cela aura déjà transparu dans cette partie du travail⁷¹.

b) recueils avec unité thématique mais sans continuité diégétique

Nous inclurons dans cette deuxième classe les publications qui présentent un thème constitutif facilement identifiable, mais dont la compréhension parfaite ne dépend pas de la somme des poèmes du livre. De la même manière, ces poèmes ne sont pas mutuellement dépendants et ne dépendent pas de l'action unificatrice de l'ouvrage pour acquérir tout leur potentiel sémantique.

Dans le cas d'Assis, quelques recueils plus marginaux – c'est-à-dire peu remarqués lors de leur publication et peu étudiés par la suite – entrent parfaitement dans cette catégorie. Ainsi, *Viagens na minha guerra* (1972), *Enquanto o autor queima um caricoco seguido de Sons que passam* (1978) et *Memórias do contencioso* (1980) partagent la même thématique mémorielle. En effet, certains poèmes de *Viagens na minha guerra* comme « Os anos quarenta » (MI : 79-80) ou le poème éponyme (MI : 80-82) renvoient directement aux souvenirs de l'enfance, aux expériences de guerre ou

⁷¹ Nous pensons que des compositions comme « [A minha Musa antes de ser] » (Do : 63), qui recourent à des dispositifs narratifs simples en apparence (personnification, succession d'actions, temporalisation, introduction de dialogues) pour problématiser des concepts comme la communicabilité ou l'inspiration, demandent à être comprises dans ce sens. Ce poème important a suscité une attention assez large, et l'analyse qui nous paraît la plus aboutie est celle de Rosa Maria Martelo dans l'article « Contra a crueldade, a ironia » – où, d'ailleurs, à propos de la préférence d'Adília Lopes pour la forme narrative, elle rappelle qu'« il est impossible de voir le monde indépendamment de sa discursivisation » (cf. Martelo, 2010a : 225).

amoureuses, tandis que « Fragmentos » (MI : 82-84) applique une stratégie de camouflage qui s'inscrit elle aussi dans la thématique mémorielle⁷². Le recueil de 1978, quant à lui, est composé de seulement deux poèmes (MI : 97-98), qui explorent tous les deux les souvenirs de la guerre en Angola, mais indépendamment l'un de l'autre⁷³. L'ouvrage de 1980 comporte, lui, quatre sections, toutes avec des compositions mémorielles: le long poème « Memórias do contencioso » (MI : 101-107) ; sept poèmes réunis dans « Siquer este refúgio » (MI : 109-114) ; cinq poèmes envoyés par courrier à *O arauto de Osselôa* (MI : 115-117) ; et, enfin, « Três poemas para um amigo redescoberto em Aveiro » (MI : 119-121)⁷⁴.

Le poème « Viagens na minha guerra » (MI : 80-82) constitue un bon exemple de la thématique exploitée dans ces trois livres. Le texte réactualise le style digressif de *Viagens na minha terra*, le chef-d'œuvre de Garrett, que le titre parodie avec brio (opposant les voyages paisibles de l'auteur romantique aux champs de bataille). Mais contrairement au classique de la littérature du dix-neuvième siècle, le voyage est ici seulement *intérieur*. Le narrateur – ou, si l'on préfère, le sujet poétique – se trouve assis sur une caisse (« *sentado num caixote* »), sur le quai d'une gare, d'où il regarde partir un train. Depuis cette position, les voyages prennent place dans sa tête, passant par une myriade d'événements qui ont conduit le « moi » à pérégriner, avec mention des dates

⁷² Précisons que les poèmes de *Viagens na minha guerra* n'ont pas été édités en un volume à part, mais ont été publiés dans la revue *Novembro*. Connaissant les modes spécifiques d'édition de Fernando Assis Pacheco, cela ne nous semble pas constituer un argument suffisant pour ne pas les prendre en considération au même titre que le reste des recueils (ce à quoi nous invite leur insertion comme unité cohérente dans *A musa irregular*).

⁷³ Ceci est d'ailleurs souligné par le titre de l'ouvrage (qui, en juxtaposant les poèmes, permet de les individualiser) et par les différences explicites que les deux poèmes présentent. Dans le premier poème (MI : 93-96), les souvenirs de cette époque, vécus et/ou imaginés, s'intercalent, à travers une syntaxe tronquée, au milieu d'un hommage à sa femme. Le second (MI : 97-98) revisite, à travers une narration séquentielle, un épisode de guerre traumatisant (l'agonie et la mort d'un camarade de chambrée atteint de gangrène).

⁷⁴ Tous les poèmes de ces trois dernières sections présentent un trait commun évident : ils spécifient dans leurs titres des lieux précis auxquels ils font référence (par exemple « Inverness, Escócia » ou « Barra de Aveiro : um Agosto »), signalant la réminiscence d'épisodes ponctuels. Cependant, ces poèmes, très différents entre eux, que ce soit thématiquement ou formellement, ne requièrent pas une lecture conjointe. De plus, il n'apparaît, dans « Memórias do contencioso », aucune indication de lieu univoque. Cette déclaration d'amour passionnée à une femme n'est en rien comparable aux autres poèmes du recueil. Dans ce livre, Joaquim Manuel Magalhães voit un « dialogue du personnage du poème avec les décors réels où il s'inscrit » (Magalhães, 1981a : 9) ; Carlo Vittorio Cattaneo, de son côté, y identifie « toute une *comédie bourgeoise* », soulignant que l'impression de familiarité produite par les vers « est due à un travail patient et ardu sur le langage » (Cattaneo, 1982 : 26).

entre parenthèses⁷⁵. Cette succession de scènes fixes confère au poème un mouvement éminemment narratif (comme au cinéma).

Toujours dans ce groupe de recueils thématiques contenant des poèmes autonomes les uns des autres, nous pouvons encore citer les *Desversos* (ensemble de poèmes publiés en 1990 dans le troisième numéro de la revue *As escadas não têm degraus*). Si, au départ, on ne pourrait supposer qu'ils puissent appartenir à cette classe, puisqu'ils ne présentent même pas un caractère narratif irréfutable, les explications de l'auteur au sujet de leur genèse permettent de les considérer comme formant une unité thématique. En effet, Assis a révélé, dans un entretien radiophonique (*apud* Mellid-Franco, 1991 : 19), avoir réalisé un pastiche de deux œuvres de Nicanor Parra, dans lesquelles un Christ autoproclamé divulgue des pensées un peu saugrenues sur un ton autoritaire⁷⁶.

Le livre posthume d'Assis, *Respiração assistida* (Pacheco, 2003) peut également être inclus dans cette classe. Le thème unificateur, objet de presque toutes les compositions, est indubitablement celui de la mort, présente dans des titres aussi transparents que celui du poème éponyme (Ra : 51-52) ou « Mas agora que vai descer a noite na minha vida » (Ra : 21-22), et qui s'imisce jusque dans les compositions où on la supposerait absente⁷⁷. Néanmoins, les poèmes qui composent ce recueil restent assez indépendants et dissemblables entre eux.

Prenons comme exemple de ce recueil le poème « Páscoa » (Ra : 40-41). Le sujet y remonte à l'époque de son enfance et dresse une série de tableaux

⁷⁵ Par exemple : « *se fosse a contar essa mortandade contava-a assim: rápidas rodas fumo lanterna entrevista (Caxarias, 1961)* » ; « *sentados na periferia da cidade chamada Coimbra onde se pode nascer à hora em que os nacionais (1937) apertam as tenazes em Málaga* » ; « *neve na fronteira do Sarre com outra mulher (1960, sem importância)* ».

⁷⁶ Les livres en question sont *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* et *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (respectivement, Parra, [1977] : 3-31 et Parra, [1979] : 35-75). Selon Assis, dont les propos sont rapportés par Luísa Mellid-Franco, il s'agit d'« un personnage chilien extravagant qui produisait des textes dont je n'ai jamais bien compris s'ils étaient en prose ou en vers, des sermons laïques avec des envolées de littérature évangélique » (*apud* Mellid-Franco, 1991 : 19). Il est vrai que la confrontation du pastiche avec l'original ne laisse pas de doute. De plus, les poèmes sont dédiés « à mon maître Nicanor Parra » (MI : 202). José Bento signale également que les *Desversos* « font écho au ton et au rythme des *Antipoemas*, du Chilien Nicanor Parra » (Bento, 1995: 16).

⁷⁷ Observons les sonnets licencieux initiaux : dans le huitième (Ra : 19), adressé aux « *amigos meus colhões* », la présence du verbe « *morrer* » annonce des adieux (« *adeus irmãos é tempo de ceder / à dura lei que manda arrefecer / o fogo leviano em que eu ardía* »). Comme l'indique Fernando J. B. Martinho, dans un recueil « à ce point marqué par la mort de l'autre ou par la sienne propre que l'on devine proche », il convient de mettre en évidence « les hommages aux vivants et aux morts » (Martinho, 2004 : 134-136).

qu'il associe (on le suppose) à cette époque festive. Le procédé est loin d'être étranger à celui que nous avons identifié dans « Viagens na minha guerra » : il s'agit en effet de scènes fixes, qui, juxtaposées, acquièrent un mouvement (« *minha mãe diz um dito qualquer / seca a vista embaciada / eu venho do pátio / certamente cantando* »). L'évocation de souvenirs d'enfance n'est pas une nouveauté chez l'auteur, mais il y a dans ce poème un retour obstiné à un passé encore antérieur à l'enfance dépeinte, où apparaissent des morts ancestraux (« *avós que a terra come* » ; « *uma história / da guerra de 14 / do vizinho morto jovem* »). On ne sait pas exactement si le terrible vers isolé qui conclut le poème (« *ao tempo que isto foi* ») doit être associé de manière univoque à l'enfance vécue ou à cette époque spectrale dont il reste des fragments d'histoires.

Chez Adília Lopes, nous estimons que *O decote da dama de espadas (romances)* (1988) peut sans risque être inclus dans cette seconde classe. Le recueil est une collection d'histoires qui peuvent être lues comme des contes, divisées en trois sections dont les intitulés sont empruntés à des titres de la Comtesse de Ségur : « Os desastres de Sofia », « As meninas exemplares » et « Os dois patetas ». Les histoires en vers d'Adília font écho à l'univers propre de ces trois œuvres ; elles se focalisent successivement sur des enfants dans la première section, des jeunes filles dans la seconde et des adultes dans la troisième⁷⁸.

Dans un article antérieur (cf. Duarte, 2011 : 95-108), nous avons déjà analysé à la lumière de leurs traits narratifs certains des poèmes de ce recueil, qui nous semblaient particulièrement réussis. À cette occasion, nous avons choisi des textes comme « O ataque de coração dos bicos-de-lacre » (Do : 116-117), une fable sur le passage à la puberté au sein d'un environnement bourgeois très conventionnel ; « Caprichos » (Do : 104-106), l'histoire d'une jeune fille capricieuse racontée par un narrateur omniscient particulièrement sentencieux, capable de passer de la banalité à une éloquence originale, et invitant à une

⁷⁸ Il s'agit là d'un des ouvrages les plus représentatifs de la poésie narrative d'Adília, comme l'a fait remarquer Pedro Eiras dans un article de 2001 : dans ce livre, « poème et récit entrent en contact » (Eiras, 2001 : 176). Dans le même texte, le critique soutient que le recours à cette narrativité s'associe au refus du récit bourgeois traditionnel. En effet, ces récits, qui à la première lecture comptent parmi les plus immédiatement accessibles que l'auteure ait écrits, se prêtent à une analyse sur les relations de pouvoir dans la société (et, avant cela, dans la cellule familiale). Cela apparaît clairement dans des textes comme « Memórias das infâncias » (Do : 96) et « A operação » (Do : 112-113).

leçon morale ; ou encore « O vestido cor de salmão » (Do : 122-123), qui nous conte les déboires d'une robe pour mieux figurer ceux de la jeune fille qui la vêt.

À cette même occasion, nous avons également proposé « Os piolhos » (Do : 97-98) comme exemple abouti d'un récit dense et riche d'effets et d'ambiguïtés. Par exemple, le lecteur n'a aucun moyen de savoir si le texte, où domine l'imparfait et sont employées des formes impersonnelles, fait ou non référence à un souvenir d'enfance, dont le narrateur aurait éventuellement été le témoin : « *Ia-se a Chelas buscar raparigas / para servir em Algés / onde era comum ir a banhos / nas férias grandes* ». L'histoire met en scène un conflit de classes incarné par une dame de la haute société et une jeune domestique (« *criada* ») qui, parce qu'elle a des poux, est renvoyée chez elle. En seulement 55 vers, la narration, extrêmement fluide, introduit des intrigues et des personnages secondaires, entremêle les dialogues, glisse des apartés. Tout cela passe, entre autres procédés, par des transitions brusques, des portraits rapides ou encore l'appropriation de discours populaires.

Il nous semble pertinent de citer ici une autre caractéristique thématique présente dans ce livre, caractéristique d'ailleurs typique d'Adília Lopes. Nous voulons nous référer au fait que ces histoires apparemment banales et tout ce qu'il y a de plus prosaïques (c'est-à-dire sans aucune intention d'hermétisme) transmettent une indéniable sensation de mystère. À ce propos, nous renvoyons le lecteur au poème « Um figo » (Do : 124), dans lequel une dame se refuse à reprendre la photographie qu'elle vient de laisser tomber et qu'un inconnu lui tend. La raison de son refus n'est pas explicite même si le texte ne laisse rien entendre de compromettant (« *é um retrato da senhora* »), ce qui ne fait qu'épaissir le mystère (« *era como se tivesse deixado cair / um lenço cheio de sangue* »), qui ne trouve de résolution qu'esquivée et en même temps inexplicable (« *deu a fotografia a um mendigo / que lhe chamou um figo* »).

Publié en 1997, *A bela acordada* présente la particularité de réunir des textes en prose, mais il y a tout lieu de considérer que l'auteure range l'ouvrage parmi sa production poétique⁷⁹. Si nous le lisons de cette manière, le livre

⁷⁹ En effet, Adília choisit de l'intégrer dans *Dobra*, où elle affirme explicitement ne réunir que des livres de poésie (Do : 7). Comme nous l'avons déjà indiqué, tel est aussi le cas d'*Irmã barata, irmã batata*. Notons que dans *O decote da dama de espadas* apparaissent également des textes en prose, comme « A bruxa » (Do : 102) ou « Safio » (Do : 107-108). Fernando Assis Pacheco inclut lui aussi de façon sporadique des textes en prose dans ses ouvrages de poésie,

mérite lui aussi d'intégrer cette classe car il présente une unité thématique. Il compte sept textes qui se présentent comme des variations à partir de contes traditionnels, « prodiges de non-sens » de l'avis de Jorge Listopad (Listopad, 1997 : 12), et dans lesquels apparaissent, avec parfois une certaine dose de cruauté ainsi que de crudité, des signes, des discours et des valeurs de la vie contemporaine. On peut donner en exemple « A sereia das pernas tortas » (Do : 284-285), relecture dysphorique de l'histoire de Hans Christian Andersen.

c) recueils avec unité thématique et continuité diégétique

Les recueils thématiques inclus dans cette troisième classe exigent une lecture intégrale pour fonctionner comme des structures macro-textuelles à caractère narratif. Par ailleurs, leurs poèmes, même s'ils peuvent être lus dans certains cas de manière indépendante, acquièrent un supplément de sens à être lus ensemble.

Intéressons-nous d'abord à une œuvre de Fernando Assis Pacheco qui, en réalité, peut difficilement être considérée comme un recueil : *Nausicaah!* (MI : 131-133) est une plaquette de 1984 contenant un seul texte et qui ne fut jamais publiée dans le circuit commercial⁸⁰. À travers ses sept « allures », le poème réactualise un épisode célèbre de l'Odyssée (l'apparition de Nausicaa à Ulysse sur la plage). Dans la version (post)moderne d'Assis (« *2400 anos depois / ela de jeans com uma vulgar T-shirt atada à cintura* »), le personnage est à ce point digne d'admiration que le titre ajoute à son nom une exclamation d'extase.

Catalabanza, Quilolo e volta est un autre livre de Fernando Assis Pacheco pouvant être intégré de façon évidente à la perspective qui définit cette troisième classe. Publié dans sa première version en 1972 sous le titre de *Câu Kiên, um resumo*, il avait alors recours à une stratégie de camouflage, dissimulant sous les apparences du théâtre vietnamien celui de la guerre coloniale portugaise. Et, même si la guerre est un *leitmotiv* qui traverse toute

comme « Relato » (MI : 65-66) dans *Catalabanza, Quilolo e volta* ou « Bento Soares » dans *Respiração Assistida* (Ra : 48-49).

⁸⁰ À nouveau, nous légitimons le fait de le prendre en compte au même titre que le reste des publications sur la base de la décision de l'auteur de l'inclure dans *A musa irregular* avec le même statut que les livres édités.

l'œuvre littéraire (lyrique et romanesque) de Fernando Assis Pacheco⁸¹, ce livre en particulier est reconnu au sein de son œuvre comme le « livre sur la guerre » (et un de ceux qui ont connu le plus grand succès critique). L'ouvrage se présente comme un ensemble rendu cohérent par la forte organisation interne et par la stratégie de camouflage déjà évoquée ; dans la mesure où nous l'étudierons plus en détail dans le chapitre suivant, nous nous contentons ici de citer quelques-uns des sujets dont il traite (et que nous développerons donc) : l'exposé du traumatisme de la guerre à partir de son expérience intérieure, la conciliation d'une vision individuelle avec un témoignage générationnel et la dénonciation politique de l'événement. Nous aurons l'occasion d'attirer l'attention sur une organisation interne très travaillée, de même que sur une série de procédés spécifiques qui permettent d'y lire une contamination romanesque.

Variações em Sousa, dont la publication commerciale date de 1987, trouve également pleinement sa place parmi ce type d'œuvres. La forme adoptée appelle à une lecture conjointe de ses poèmes, vu que chaque section parodie les vers du poète membre du groupe *Presença*, António de Sousa (vers dans lesquels prime un imaginaire coïmbrois). Si, à la première lecture, l'impression transmise par cet ouvrage est celle d'un livre qui retrace une enfance à Coimbra, en réalité la dernière des trois sections rompt avec l'unité géographique (avec des poèmes sur ou à Lisbonne, en Galice, en Angola). Malgré tout, l'uniformité thématique se maintient dès lors qu'on lit le volume comme une expérience autobiographique⁸². Nous avons l'intention de nous pencher un peu plus longuement sur cette œuvre également, en adoptant un point de vue qui prenne compte de cette perspective, dans le chapitre 2.3. Pour le moment, signalons

⁸¹ On trouve dans presque tous les livres de poésie de l'auteur des poèmes sur la guerre – ou, du moins, qui renvoient à la guerre – depuis *Cuidar dos vivos* jusqu'à *Respiração assistida* (comme il l'a lui-même constaté, Assis a traité « abondamment » de ce thème dans sa lyrique – cf. FAP-E, 1993a : 8). Si les premiers poèmes sur la guerre reviennent à António Salgado (cf. FAP-E, 1994a : 48), les premiers qui véritablement la *dénoncent* sont d'Assis, mais appartiennent au livre *Cuidar dos vivos*, qui précède *Catalabanza* de neuf ans (cf. Ribeiro, 1999). La guerre coloniale constitue aussi la toile de fond de la nouvelle *Walt* (il était dans les intentions manifestes de l'auteur d'écrire un vrai roman sur ce sujet – cf. FAP-E, 1993a : 8).

⁸² En effet, si dans cette dernière section les histoires versifiées embrassent le thème de la généalogie (« Soneto aos filhos », MI : 159-160) ou même le retour au décor de la guerre (« Para uma ária de Masmamba », MI : 164-165), c'est parce qu'elles s'inscrivent dans un contexte de redéfinition de la matrice identitaire. Notons que le thème de la mort future, très présent (voir le poème « O mocho e o macaco », MI : 162-163), est plus particulièrement spécifique à la troisième section de *Variações em Sousa*. On peut cependant le considérer quasiment comme un *topos* du livre de souvenirs, ce qui pour cette raison ne nous semble pas rompre l'unité thématique.

que si cette composante autobiographique marque tout le volume, elle emprunte des formulations surprenantes et novatrices.

Selon nous, parmi les recueils thématiques d'Adília Lopes, l'on peut en identifier cinq dont les poèmes exigent une lecture conjointe et, parallèlement, renvoient les uns aux autres : *O poeta de Pondichéry* (1986) ; *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* (1987) et sa « suite », *O regresso de Chamilly* (2000) ; *Maria Cristina Martins* (1992) ; et *A continuação do fim do mundo* (1995). On pourrait appliquer à tous ces livres, bien que pour certains de façon plus adéquate que pour d'autres, la désignation de « romans en vers⁸³ ».

O poeta de Pondichéry s'approprie un personnage secondaire issu d'un autre récit, à savoir un poète mineur qui apparaît brièvement dans *Jacques le Fataliste*, de Diderot⁸⁴. Le livre conte l'obsession de ce poète pour Diderot, maître qui joue pour lui le rôle d'instance critique absolue mais qui dévalorise son travail. De manière analogue, *O Marquês de Chamilly* et *O Regresso de Chamilly* racontent l'histoire d'une passion sans réciproque⁸⁵. Marianna, la protagoniste, est inspirée de la religieuse Mariana Alcoforado (à qui l'on attribue les *Lettres Portugaises*), constituée en personnage de fiction fortement pathétique.

A continuação do fim do mundo prolonge le roman *Do fim do mundo*, de Nuno Bragança, dans une voie alternative. Adília part d'un épisode mineur de l'histoire : le protagoniste du roman, Túlio, observe une femme dans un train, qui lui inspire quelques brèves réflexions⁸⁶. Dans l'œuvre d'Adília, une histoire

⁸³ L'édition d'Angelus Novus de 1998, qui réunit *O poeta de Pondichéry* et *Maria Cristina Martins*, annonce en quatrième de couverture qu'il s'agit de « deux petits grands romans en vers » (AL, 1998). L'auteure semble accepter cette désignation, puisqu'elle a déclaré dans un entretien récent : « Au début, dans les années 1980, j'écrivais des romans en vers. C'était de la fiction. Aujourd'hui, je ne veux plus que ce soit de la fiction » (AL-E, 2008).

⁸⁴ Le choix du personnage dénote la fascination déjà évoquée d'Adília Lopes pour le mystère. Rappelons à ce propos la note introductive au livre : « *Porque é que o mau poeta deve ir para Pondichéry e não para outro lugar? Porque é que os seus pais são joalheiros? Porque é que juntou 100 000 francos? E porque é que passou doze anos em Pondichéry? Não sei explicar. O que me atrai é precisamente isto: Pondichéry, pais joalheiros, 100 00 francos, doze anos* » (Do : 43).

⁸⁵ En réalité, *O regresso de Chamilly*, écrit treize ans après *O Marquês de Chamilly*, échappe en bonne partie à l'horizon de lecture du « roman en vers ». Il s'agit d'un livre plus dur et désenchanté, exhibant des caractéristiques déterminantes de la deuxième phase de l'auteur (par exemple, des textes très courts et des jeux conceptuels), dans laquelle la narrativité se trouve raréfiée. Ainsi, alors que la passion était un élément dominant dans *O Marquês de Chamilly*, on trouve dans *O regresso de Chamilly* : « *cartas de amor / nunca mais / agora só escrevo / cartas comerciais* » (Do : 435).

⁸⁶ Sara Ludovico, qui a étudié dans une thèse solidement documentée les moyens adoptés par cette extrapolation, conclut que le « lien à l'hypotexte choisi » est plus marqué dans le I^e Acte

d'amour *sui generis* naît entre Túlio et Maria Andrade, dans un environnement suburbain postmoderne, quoique fortement marqué par l'imaginaire traditionnel portugais. Quant à *Maria Cristina Martins*, création originale d'Adília Lopes, il s'agit d'un roman présentant un univers dysphorique mais complexe, et qui actualise de manière spectaculaire la catégorie du romanesque.

Nous étudierons quelques-uns de ces livres en détail, à savoir *Maria Cristina Martins* dans le chapitre 1.3 et *O Poeta de Pondichéry* et *O Marquês de Chamilly* dans le chapitre 2.3. Mais nous pouvons d'ores et déjà signaler la tendance, dans ces trois livres, à la création d'univers très fantaisistes. Ainsi, comme nous le verrons, la vraisemblance n'est pas le maître-mot de ces œuvres, ce à quoi contribuent des péripéties dramatiques en tout genre (articulées avec la plus grande trivialité, comme dans la première œuvre citée) et toute une série d'anachronismes et de contradictions (ce qui est évident dans les deux autres œuvres citées, dans lesquelles des personnages déjà existants sont déplacés vers des univers culturels assez distincts de ceux d'origine).

Comme il ressort à l'issue de cette très brève analyse, deux différences fondamentales apparaissent entre les livres d'Adília Lopes et ceux de Fernando Assis Pacheco rangés dans cette troisième classe. D'une part, dans les livres d'Assis, la référence autobiographique est omniprésente, tandis que ceux d'Adília présentent des trames plus ouvertement fictionnelles. D'autre part, les œuvres d'Adília incluses dans la troisième classe mettent en scène des personnages qui peuvent être perçus comme extérieurs, tandis qu'au contraire, le « je » occupe une place prépondérante dans celles d'Assis⁸⁷. Nous avons l'intention de développer ces aspects dans les analyses spécifiques que nous présenterons dans les troisièmes chapitres de cette partie et de la suivante.

mais l'auteure « diverge, dans le II^e acte, pour suivre son propre chemin, s'éloignant graduellement de l'histoire et se rapprochant de sa propre poétique, de son propre texte et, en dernière instance, de la propre poésie en tant que genre » (Ludovico, 2004 : 73).

⁸⁷ Ceci dit, la dimension strictement fictionnelle demeure présente dans *Nausicaah!* Et l'on peut, dans une certaine mesure, parler de fiction à propos des apparences vietnamiennes de l'édition originale de *Catalabanza*. À l'inverse, nous sommes pratiquement obligé de considérer les « personnages fictionnels » d'Adília comme des alter ego de l'auteure.

1.2.2 Procédés communs aux auteurs étudiés

Après avoir donc esquissé une typologie des œuvres incluant des poèmes narratifs chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes, nous nous proposons maintenant de réaliser une étude transversale des livres des deux auteurs, afin de mettre en évidence la variété des procédés qu'ils combinent dans ce type de production. À cette fin, nous analyserons quelques aspects stylistiques présents chez les deux auteurs (et notamment la construction d'une syntaxe bien à eux), nous donnerons des exemples de relations de transtextualité apparaissant dans leurs œuvres (en recourant aux concepts, tels que définis par Genette, de paratextualité, intertextualité et hypertextualité) et, enfin, nous chercherons des marques significatives d'hybridité générique.

a) aspects stylistiques

Dans leur poésie, Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes mobilisent fréquemment une syntaxe qui leur est propre, afin de conférer une plus grande expressivité au langage, de complexifier des discours qui à la première lecture semblent extrêmement prosaïques et de fournir toute une panoplie d'effets inhabituels. Comme on peut facilement l'imaginer, une telle créativité stylistique se révèle particulièrement efficace dans la composition d'histoires.

Dans le cas d'Assis, cette caractéristique a été particulièrement soulignée par la critique. Dans un article de 1981, Joaquim Manuel Magalhães a attiré l'attention sur la « désorganisation du tissu syntaxique du poème » (Magalhães, 1981b : 195). Et, dans une recension de *Respiração assistida*, Fernando J. B. Martinho soulignait précisément le « démantèlement » auquel était soumise la forme dans ce livre (Martinho, 2004 : 134). Cette caractéristique est parfaitement identifiable tout au long de la production de l'auteur, peut-être plus encore qu'ailleurs dans *Catalabanza, Quilolo e volta* (comme nous le verrons dans le chapitre suivant) et dans les poèmes qui se trouvent au sein de la série constituée par *Viagens na minha guerra, Enquanto o autor queima um*

caricoco seguido de sons que passam et *Memórias do contencioso*⁸⁸. Le sujet poétique se sert de ce démantèlement pour transmettre une sorte de magma de souvenirs qui lui permet de s'exprimer.

Nous commencerons par mettre en lumière des procédés de ce genre dans le poème « Os anos quarenta » (MI : 79-80), dont nous transcrivons un extrait :

*Amo-te mais quando olho quando
para a torneira do gás quando estou à noite quando
e começo a mexer em pânico os ossos da mão direita*

*há domingos há a infância em que se parou numas escadas altas
ouvia-se a guerra ia-se para a cama por causa do ciclone
e quando o vento vem e decepa e quando
as árvores da rua é a mãe que recorta
uns papéis
brancos para colar nos vidros
ou quando (da capo) esse homem
nu à noite quando olha*

Dans cette composition, l'auteur recourt tout d'abord à l'« intersectionnisme » (« *interseccionismo* »), stratégie qui consiste à élargir les référents d'un texte par l'enchaînement et la juxtaposition, dans un même espace, de réalités provenant de temps et de lieux différents (ce procédé trouve sa source dans la tradition littéraire portugaise⁸⁹). Ainsi, dans l'extrait en question, le moment présent et les moments de l'enfance (« *ouvia-se a guerra* »), dans lesquels surgit la figure maternelle (et, dans la foulée, celle du père), s'interpénètrent. La succession de phrases incomplètes (« *é a mãe que*

⁸⁸ Au sujet de *Memórias do contencioso*, Carlo Vittorio Cattaneo estime qu'« il faut noter le tempo exact du *calembour* [en français dans le texte] et du rythme de l'argot, les ruptures syntaxiques calculées, l'habileté diabolique à condenser tout un discours sous la *nonchalance* [en français dans le texte] d'une citation érudite (ou d'une chronique). C'est ce mélange linguistique du cultivé et du populaire [...] [qui] s'exprime ici dans un feu artificiel véritable et original de bonheur inventif » (Cattaneo, 1982 : 26).

⁸⁹ Il s'agit en effet d'un procédé créé par Fernando Pessoa, dans les « poèmes intersectionnistes » de « *Chuva Oblíqua* » (Pessoa, [1914] : 13-18), et qui a gagné une certaine pérennité dans la littérature portugaise (la nouvelle « *Teorema* » de Herberto Helder en donne un exemple – Helder, 1964 : 107-113). Le processus est régulièrement adopté par Assis, par exemple dans les poèmes de *Catalabanza*, *Quilolo e volta* « *Morro do Aragão* » (MI : 46-47) et « *As aves* » (cf. MI : 58-59).

recorta / uns papéis / brancos para colar nos vidros ») ou de compléments entremêlés de mots déconnectés (« *o vento vem e decepa e quando / as árvores* ») contribuent à rendre l'aspect partiel et embrumé des souvenirs personnels. Le passé, évoqué dès le titre, fait irruption au milieu du présent, en un instant bien précis que l'on peut assimiler à une épiphanie (« *quando olho [...] / para a torneira* ») ; et l'on constate sur le présent les effets manifestes de cette absence (« *começo a mexer em pânico os ossos da mão direita* »)⁹⁰.

Penchons-nous à présent sur un autre exemple représentatif : le poème « *Enquanto o autor queima um caricoco* » (MI : 93-96), rempli d'histoires. La déstabilisation du discours y constitue l'une des stratégies du poète pour mieux se raconter discrètement, entre les lignes. Les deux premiers vers constituent un énoncé de nature performative : « *Homenagem do autor à mulher : vem o autor à boca de cena e diz : / começarei com morangos* ». Partant d'une situation concrète (son épouse lavant des fraises au cours de la troisième année de guerre), le poème se divise ensuite – ou plutôt se multiplie – en sept parties, qui servent de vecteurs vers des époques et des expériences distinctes. Bien que constamment interrompus ou renvoyant à d'autres contextes, ces segments permettent d'amplifier le spectre du contenu narratif. Ainsi s'accumulent les souvenirs du passé, les réflexions sur l'art poétique, les errances à travers l'imagination (« *tu outra moras no prédio em frente ó igual às actrizes de Hollywood* »). Il s'esquisse finalement une narration diffuse et morcelée, bien que non dénuée parfois d'élan (« *no ano / de ir para a tropa Santarém onde vi o Herberto na biblioteca da Gulbenkian* »).

Variações em Sousa, un des ouvrages les plus représentatifs de l'art de Fernando Assis Pacheco, dans lequel Fernando Luís identifie une « *narrativité déambulatoire et elliptique* » (Luís, 1989 : 76), est également composé de souvenirs. Un poème comme « *Bichos, céu e morte* » (MI : 149-150), par exemple, repose sur l'évocation du passé grâce à une syntaxe entrecoupée (« *Que teixugos perdi na minha infância // que tordoveias que foram / horas felizes que depois voaram / e que andorinhas* »), qui se révèle être un moyen efficace pour transmettre des impressions insaisissables (« *que dor pré-cordial*

⁹⁰ Les strophes successives de ce poème suggèrent un contraste entre passé (« *e isso era a tristeza* », « *que queria eu na infância* ») et présent (« *amo-te mais à noite portanto* », « *e vê-se / de trinta e cinco anos* »), au moyen d'un dialogue subtil avec des interlocuteurs qu'on ne fait que deviner.

que miserável / saudade se me entorna em tudo isto »). Dans « *Melioribus annis* » (MI : 150-151), autre poème du recueil, l’impatience de raconter se traduit par la répétition de l’expression « *ainda falta dizer* » et ses variantes. Il suffit de lire le premier vers, où une discursivité empressée est ciselée par le recours à l’anacoluthie : « *Ainda falta dizer que a chuva das estrelas cadentes um Agosto quando eu acabava de maravilhar-me com a primeira erecção a sós* ».

Comme l’a résumé Gustavo Rubim dans une réflexion à propos de *Memórias de um craque* que l’on peut généraliser à l’ensemble de la production poétique d’Assis, ce dernier pratique l’« art de la faute » (Rubim, 2012 : 40). L’on pourrait certes prendre cette formule à la lettre⁹¹, mais il s’agit surtout d’un art d’équilibriste, qui consiste à dynamiter le poème tout en faisant en sorte qu’il offre malgré tout une narration volée en éclats (« *narração partida em cacos* », MI : 150).

La syntaxe d’Adília Lopes présente également des particularités qui sont mises au profit d’un monde d’histoires singulier et (il semble impossible d’échapper à cet adjectif lorsqu’on lit Adília) déconcertant⁹². Un des traits les plus évidents de son écriture est la recherche d’une « lisibilité extrême » (Diogo, 1998 : 69), par le recours à un vocabulaire limité et à des constructions phrastiques élémentaires. La répétition de mots ou d’expressions en est un bon exemple, comme dans ces vers du poème « *A propósito de estrelas* » (Do : 22) de *Um jogo bastante perigoso* :

*Não sei se me interessei pelo rapaz
por ele se interessar por estrelas
se me interessei por estrelas por me interessar
pelo rapaz hoje quando penso no rapaz
penso em estrelas e quando penso em estrelas
penso no rapaz como me parece
que me vou ocupar com as estrelas*

⁹¹ Fernando Venâncio (cf. Venâncio, 2012 : 41) a remarqué que cette poésie s’enrichit elle aussi de l’agrammaticalité (« *matarás-me* », MI : 67, « *morre-se num instantemente de nada* », MI : 163).

⁹² On ne compte plus les textes au sein de la réception critique d’Adília où apparaît l’adjectif « déconcertant ». Sans prétention à l’exhaustivité, nous renvoyons par exemple à la lecture de Coelho, 1993 : 12 ; Guerreiro, 1993 : 14 ; Neves, 2001 : 9 ; Barrento, 2003 : 10 ; Silva, 2005 : 3 ; Freitas, 2010 : 34 ; Liberato, 2011 : 15 ; et Cruz, 2011 : 116.

*até ao fim dos meus dias parece-me que
não vou deixar de me interessar pelo rapaz
até ao fim dos meus dias*

En utilisant de tels moyens d'expression, le poème prête à être reçu comme un texte « pauvre », digne de l'école primaire. Pourtant, de manière tout à fait pertinente, Jorge Fazenda Lourenço a rapproché ce langage de celui d'Alberto Caeiro, l'hétéronyme de Fernando Pessoa (cf. Lourenço, 1986 : 11). Le refus des pronoms est une manière (obsessive) de souligner l'importance des référents.

Néanmoins, comme nous avons pu le vérifier lors des analyses antérieures de poèmes de l'auteure, Adília se sert de cette syntaxe pour introduire des équivoques à en provoquer le vertige. Des poèmes de *Um jogo bastante perigoso* comme « O tarentass » (Do : 27-28) ou « A salada com molho cor-de-rosa » (Do : 37-40) sont particulièrement représentatifs de cette extraordinaire capacité d'Adília Lopes à brouiller les cartes et à étendre le champ d'action d'énoncés banals, trompant ainsi l'horizon d'attentes du lecteur. Remarquons que, bien souvent, un vers suffit pour remodeler tout un discours, comme dans le poème suivant (Do : 35) :

*Eu realmente falo muito
em raparigas
ora as raparigas
haverá exceções
foram sempre muito minhas amigas
da onça*

En apposant un vers très court (« *da onça* »), qui renvoie à l'expression brésilienne bien connue « *amigo da onça* » (un ami en qui on ne peut avoir confiance), Adília transforme l'univers référentiel du poème. La taille du vers précédent de même que les termes absolus auxquels il recourt (« *foram sempre muito minhas amigas* ») accentuent le contraste opéré grâce à l'ajout. Et naturellement, cette opposition ne serait pas aussi réussie sans la rupture du vers. L'auteure a d'ailleurs l'habitude d'exploiter les effets de l'« enjambement » – propriété qui, selon Giorgio Agamben, constitue le propre de la poésie, plus

que le vers en lui-même (cf. Agamben [1985] : 21). Considérons ainsi les premiers vers d'un autre poème issu de *Um jogo bastante perigoso* (Do : 25-26) :

*Ninguém me diga que as coisas são simples
a minha história é tão complicada
que não se conta o que eu vou contar
a seguir é outra história pois*

Ces quatre premiers vers désorientent le lecteur, qui devra les relire pour en extraire un sens dont l'expression littérale (« *o que eu vou contar / a seguir é outra história* ») est dissimulé par l'absence de ponctuation et par une rupture inhabituelle du vers. Au moyen de déplacements consécutifs, le poème est méthodiquement remodelé. Il semble porter sur une histoire entendue dans le bus, mettant en scène une jeune fille ; mais il s'avère que cette jeune fille se trouvait finalement dans le véhicule (« *já lá estava* ») ; s'ensuit une description physique (« *com carnação de magnólia* ») et comportementale (« *abre a janela do compartimento / [...] / e acende um cigarro* ») de cette personne ; mais, comme on finira par le comprendre, cette description renvoie à un personnage de fiction (« *vem escrito no livro juro* ») ; et ainsi de suite, dans cette voie (sinueuse).

L'« histoire », qu'une syntaxe transparente annonçait « simple », se révèle au final « compliquée ». Le poème pullule d'allusions qu'il s'efforce de prolonger (« *o chapéu-de-chuva era tão magnífico / que se o descrevesse / o chapéu era outro / [...] / e se dissesse verde / a rapariga não era minha* ») et qui à leur tour s'ouvrent à des résolutions sémantiques inattendues (« *acontece que a rapariga não é minha / como a rosa a rapariga / existe para mim (rosa mihi est)* »). Le remodelage incessant du poème complexifie son message et amplifie sa portée. Si cela a en partie conduit la critique et l'académie à la réduire « au statut d'une anthologie de plaisanteries » (cf. Silvestre, 1999b : 38), l'œuvre d'Adília ne se perd jamais dans ces « sauts »⁹³.

⁹³ C'est ce que le poème lui-même semble suggérer dans ses derniers vers : « *por irmos uma em frente da outra / no banco dos palermas lembrei-me / de uma coisa que a minha avó dizia / da minha janela à tua vai o salto de uma cobra / [...] / o salto magnífico da cobra / é esse salto que devemos tentar ver* ».

Typique de la première phase de l'œuvre de l'auteure, cette syntaxe très prosaïque et parfois même rudimentaire se prête parfaitement à la narration d'histoires en vers, comme cela apparaît très clairement dans *O decote da dama de espadas*. Ce livre d'histoires (comme l'indique son sous-titre « *romances* ») est truffé de vers longs et explicatifs, très concrets et descriptifs, marqués par l'usage de substantifs et de formes verbales conjuguées à des temps et des personnes variés. Chacun des poèmes de ce livre serait l'opportunité d'une analyse fructueuse selon des paramètres propres au récit. Nous nous contenterons de l'exemple de « O caso dos brincos » (Do : 141-142). Ce poème raconte l'histoire de deux jeunes filles qui ont reçu, à la mort d'une tante, une paire de boucles d'oreilles en héritage, et n'ont pas les oreilles percées. Au long de ses 36 vers, le poème laisse percer les traits de caractère de ses personnages, même secondaires (comme la tante), et ne fait pas l'économie des détails⁹⁴. La conclusion du conte (« *um dia um primo ourives / sugeriu-lhes que transformassem / o par de brincos em dois anéis* ») permet d'accoucher d'une morale douteuse, que le discours direct attribue sans équivoque aux protagonistes : « *e não se cansaram de espantar / com o destino que tudo encadeia e concerta* ».

Dans une phase de son œuvre plus avancée, la syntaxe d'Adília se montre bien moins expansive. En effet, et comme cela a déjà été signalé précédemment, ses poèmes deviennent plus courts, avec des vers comptant peu de syllabes, et la loquacité extravagante des premiers livres cède la place à une concision parfois frustrante⁹⁵. Les histoires rendues possibles par cette nouvelle syntaxe sont volontairement dysphoriques et austères, comme dans ce poème tiré de *César a César* : « *A Aurora / quando / foi tirar / um peito / ao IPO / disse / « vou cortar / o bife* » (Do : 519) ; ou dans cet autre poème, tiré de *Poemas Novos* (rebaptisé par la suite *Ovos*) : « *Durante / o PREC / enforcaram / uma cadela / nas traseiras / do meu prédio* » (Do : 542).

⁹⁴ Comme cette justification significative : « *as meninas não tinham / as orelhas furadas / por o pai / que tinha feito em Moçambique / campanha com o Mouzinho / contra o Gungunhana / achar próprio de pretos o costume / de furar as orelhas* ».

⁹⁵ Dans une note qui accompagne *A mulher-a-dias* (2002), Adília déclare : « *Nos últimos dez anos os meus poemas tornaram-se mais secos, mais pobres e, ao mesmo tempo, mais exuberantes, luxuriantes e corajosos. Os meus poemas são como puzzles – cada verso, cada palavra é uma peça* » (Do : 445).

b) relations transtextuelles

Nous nous attacherons à étudier ici certains aspects des relations que les livres de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes établissent avec d'autres textes (au sens large). Nous recourrons à la définition de la transtextualité de Gérard Genette⁹⁶, qui, dans *Palimpsestes*, distingue différents types de « relations transtextuelles » (cf. Genette, 1982 : 7-14). Et nous nous occuperons ici des relations paratextuelles, intertextuelles et hypertextuelles des textes de Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes⁹⁷. Si, de fait, cette question concerne l'œuvre dans son ensemble, nous chercherons, exemples à l'appui, à démontrer sa pertinence dans le cadre spécifique des poèmes narratifs.

Comme on le sait, les relations avec le paratexte sont fondamentales chez les deux auteurs, à commencer par les titres (et sous-titres). Du point de vue qui nous intéresse, remarquons, par exemple, que des titres comme *O poeta de Pondichéry* ou *Maria Cristina Martins* identifient clairement un protagoniste ; ou que *Câu Kiên: um resumo* révèle un lieu (factice) et un type de présentation⁹⁸.

Un autre élément paratextuel important est l'épigraphe. Chez Fernando Assis Pacheco, la plus significative est celle qui ouvre *A musa irregular*, un passage du premier chapitre de *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto : « *para que eu pudesse fazer esta rude & tosca escritura, que por herança deixo aos meus filhos*⁹⁹ ». En invoquant l'écrivain du XVI^e siècle, Assis Pacheco s'inscrit dans la lignée d'une certaine branche de la littérature portugaise : narrative, picaresque, joueuse, et même assez iconoclaste et marginale. De plus, le passage en question dialogue narrativement avec l'œuvre d'Assis, car s'y trouvent implicites les dangers et travaux (« *perigos & trabalhos* ») du passé, auxquels

⁹⁶ Dans *Introduction à l'architexte*, déjà, Genette définit la transtextualité comme « tout ce qui [...] met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1979 : 87).

⁹⁷ Les cinq types présentés, sont, dans l'ordre : relation de coprésence ou intertextuelles ; relations paratextuelles ; relations métatextuelles ; relations hypertextuelles ; et relations architextuelles. Nous aborderons des questions de genre (architextuelles) un peu plus loin.

⁹⁸ De son côté, le nouveau titre de ce livre, *Catalabanza, Quilolo e volta* mentionne un parcours, et accentue explicitement la notion de transformation par l'idée de retour contenue dans *e volta*.

⁹⁹ Trois livres de poésie originaux de Fernando Assis Pacheco font appel à des épigraphes : *Cuidar dos vivos* (Maiakovski et Antonio Machado), *Catalabanza, Quilolo e volta* (José Bação Leal) et *Variações em Sousa* (António de Sousa). Si, dans les deux premiers, les passages choisis peuvent servir d'indicateurs des idées et de l'état présent de son évolution poétique, ils acquièrent une plus grande importance dans le livre de 1987. Comme le titre le laisse entendre, les citations apparaissant dans l'épigraphe constituent pour l'auteur une devise à parodier. Il s'agit littéralement d'un cas où, sans épigraphe, il n'existerait pas de livre.

la phrase fait référence lorsqu'elle est lue dans son intégralité (cf. Pinto, [1614] : 13)¹⁰⁰.

Si les épigraphes occupent un rôle important dans les livres de Fernando Assis Pacheco, elles sont fondamentales dans l'œuvre d'Adília Lopes (où elles abondent). La portée, chez elle, de ces éléments paratextuels a déjà bien été étudiée, de même que le dialogue qu'elle établit avec eux¹⁰¹. Nous préférons donc insister sur le fait que, dans son œuvre, toute une série d'autres éléments paratextuels (dédicaces, remerciements, entrées de dictionnaire, anecdotes, notes de l'auteur, illustrations, etc.) sont pleinement pertinents, utilisés ironiquement et de manière critique de manière à produire du sens¹⁰².

Lorsque l'on descend au niveau du texte, c'est-à-dire concrètement au poème, l'importance que les relations intertextuelles ou de coprésence¹⁰³ occupent dans ces œuvres est évidente. L'incorporation de vers étrangers dans le corps du poème, un procédé ironique caractéristique de l'écriture postmoderne, est un trait commun aux deux auteurs étudiés, qui y recourent à d'évidentes fins critiques. De cette manière sont établis des dialogues fructueux avec les textes d'origine, qu'ils refaçonnent fréquemment. Précisons que cette « relation de coprésence » peut s'exprimer par la citation (comme lorsque, par exemple, Adília transcrit un vers de *Os Lusíadas* ou qu'Assis introduit

¹⁰⁰ Cette épigraphe est particulièrement évocatrice lorsqu'on la met en relation avec des livres de nature plus nettement autobiographique (comme *Variações em Sousa*) ou de thématique martiale (pas seulement *Catalabanza*). Olinda Kleiman a déjà étudié les implications de cette épigraphe, et a suggéré quatre orientations de lecture : « le caractère autobiographique », « la posture de rescapé », « la fonction d'exorcisme » et « la valeur de la thérapie collective rendue possible par la transmission de l'« héritage » aux générations suivantes » (Kleiman, 2013 : 161).

¹⁰¹ Lire, par exemple, les analyses de Osvaldo Manuel Silvestre sur l'usage des épigraphes dans *A pão e água de colônia* (Silvestre, 1999b : 47-48) ou d'Anna Klobucka sur le choix de textes de Sophia de Mello Breyner et Agustina Bessa-Luís pour l'épigraphe de *Obra*, qu'elle décrit en termes de « revendication féministe » (cf. Klobucka, 2009 : 264-271). L'absence d'épigraphe dans des livres plus récents comme *Caderno* ou *Andar a pé* (à l'image de l'inflexion que connaît son œuvre) et la suppression des épigraphes de Sophia et d'Agustina dans *Dobra* nous semblent également significatives.

¹⁰² L'importance des illustrations de Paula Rego – fortement narratives – pour *Obra* est un des exemples les plus cités (cf., par exemple, Martelo, 2000 : 399). Nous aurions beaucoup à dire sur les aspects physiques des livres (couvertures, illustrations, nombre de pages...), tant chez Adília que chez Assis, si cela ne constituait pas une entreprise trop longue, injustifiée dans le cadre de cette thèse. Toujours à propos du paratexte, ajoutons que Fernando Assis Pacheco fait un usage original de la note de bas de page dans des poèmes comme « Como um relâmpago verde » (MI : 147-148) ou « O amigo padre » (MI : 160-161), récupérant cet élément propre au domaine scientifique à des fins lyriques et narratives.

¹⁰³ Ce qui se définit, selon Genette, « eidétiquement et le plus souvent, par la présence d'un texte dans un autre » (Genette, 1982 : 8). Notons que Genette redéfinit ainsi le terme intertextualité, apparu sous la plume de Julia Kristeva (Kristeva, 1969) à la suite de la notion de « dialogisme » de Bakhtine (Bakhtine, 1975).

textuellement les mots d'Ezra Pound¹⁰⁴) ou par l'allusion (comme quand Assis renvoie à Camões ou Adília à Fernando Pessoa¹⁰⁵).

La manière dont Adília Lopes convoque des référents issus des horizons les plus divers, depuis la littérature la plus canonique (comme Proust – cf. Do : 14-15) jusqu'aux domaines supposés les plus étrangers à la poésie (anecdotes, chansons, proverbes, maximes, slogans publicitaires, graffitis, etc.) a été particulièrement soulignée¹⁰⁶. Si ce procédé n'est pas aussi visible dans l'œuvre de Fernando Assis Pacheco, il ne lui est pas pour autant étranger, loin s'en faut : certains de ses poèmes incorporent, par exemple, des détournements et des corruptions du discours familier, comme nous l'avons déjà observé.

Dans le domaine de l'hypertextualité, Genette étudie le type de relations qui unissent un texte donné à un texte antérieur dont il se sert (ou, selon ses termes, entre un hypertexte et un hypotexte – cf. Genette, 1982 : 11-12). Bien qu'il nous semble que l'interprétation stricte qu'il donne de la notion de parodie puisse être discutée¹⁰⁷, nous laisserons pour l'instant cette question en suspens et nous continuerons à suivre son raisonnement. Distinguant les relations de transformation et d'imitation, Genette propose un cadre complexe qui doit lui permettre de classer ces relations selon les régimes ludique, satirique et sérieux (Cf. Genette, 1982 : 37). Nous tenterons d'illustrer à partir des œuvres de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes les six pratiques hypertextuelles qu'il identifie, en soulignant dès à présent que chez nos auteurs toutes ces relations

¹⁰⁴ Nous nous référons respectivement aux poèmes « Le bain turc » (Do : 37), d'Adília Lopes, et « Rascunhos e fragmentos » (MI : 63-64), de Fernando Assis Pacheco. Remarquons que si la citation est dans ce cas-ci identifiée, elle ne doit pas l'être nécessairement ; ainsi, Adília convertit une phrase de *Square Tolstoi* de Nuno Bragança en vers dans *A continuação do fim do mundo* (cf. Ludovico, 2004 : 59-60).

¹⁰⁵ Dans la treizième partie du poème « Memórias do contencioso » (MI : 105), la référence au scorbut est une allusion à *Os Lusíadas*, comme l'indiquent les vers parodiques « *eis a ditosa amada, escrevi então / minha pátria* ». De même, l'allusion au poème « Autopsicografia » de Fernando Pessoa (Pessoa, [1932]) dans « O coração em efígie » (Do : 156-157) est parfaitement identifiable dans les vers « *Minha senhora / de que lhe serve um lenço de assoar / no labirinto em Creta? / de muito / de tanto quanto um comboio de corda* » (à propos de ce poème, cf. Klobucka, 2009 : 311-312).

¹⁰⁶ Prenons l'exemple de *Maria Cristina Martins*, qui cite aussi bien une publicité pour des tampons hygiéniques (« *há horas difíceis / como dizem os cauteleiros / ou os Tampax* », Do : 177) qu'un poème de Coleridge (« *isto lembrou-lhe muito o Kubla Khan* », Do : 178). Cette opération sert en partie l'intention de remettre en question les frontières entre littéraire et non littéraire, et il en résulte ce que l'on peut considérer comme un « amalgame de discours » (Martelo, 2000 : 400) ou un « devenir apoématique » (Silvestre, 1999b : 40).

¹⁰⁷ Après une étude des différents sens que le terme a adopté historiquement (Genette, 1982 : 17-40), Genette conclut qu'« on lui fait désigner tantôt la déformation ludique, tantôt la transformation burlesque d'un texte, tantôt l'imitation satirique d'un style » (id. : 33). Dans le cadre proposé, Genette opte ainsi pour une redéfinition de l'extension du concept de parodie.

hypertextuelles sont établies sur le mode ironique et avec des intentions critiques.

En illustration de la pratique de la transformation ludique à laquelle Genette fait strictement correspondre la parodie (« détournement de texte à transformation minimale », id. : 33), on peut citer d'innombrables poèmes des auteurs étudiés. Adília, par exemple, détourne des vers de Cesário Verde et Sophia de Mello Breyner¹⁰⁸, et Assis fait de même avec la poésie de Camões ou de Pessanha¹⁰⁹. Concernant la pratique de transformation satirique, le « travestissement » (c'est-à-dire la « transposition burlesque d'un texte », dont le « contenu se voit dégradé par un système de transpositions stylistiques et thématiques dévalorisantes », Genette, 1982 : 33), on peut donner en exemple le poème *Nausicaah!* (MI : 131-133) d'Assis, qui propose une version moderne d'un épisode de l'*Odyssée* d'Homère, et certains textes de *A bela acordada* d'Adília, comme « Mais uma história da Gata Borracheira » (Do : 282-283).

Quant à l'imitation ludique, nous pouvons donner comme exemple représentatif du pastiche pur (« imitation d'un style », Genette, 1982 : 33) les *Desversos* (MI : 169-175) d'Assis qui, comme nous l'avons déjà vu, se calquent sur le style de Nicanor Parra. Et du pastiche satirique, ou charge (par laquelle « manière se voit dégradée par un système de transpositions stylistiques et thématiques dévalorisantes », id.: *ibid.*), sont représentatifs les poèmes « Regresso da Índia » (MI : 198) et « Monumenta Henricina » (Do : 308), d'Assis et d'Adília respectivement, qui font la satire des styles propres à la littérature de voyage portugaise.

L'œuvre des deux poètes fournit même des exemples des régimes considérés comme sérieux par Genette (transposition et forgerie). En ce qui concerne la transposition, nous pouvons évoquer la versification de textes

¹⁰⁸ Dans « À maneira de Vieira », les vers « *Mas eu / não morro / nunca / e eternamente / busco / e consigo / a perfeição / das coisas* » (Do : 317) parodient le célèbre distique de Cesário Verde dans « Sentimento dum ocidental » (cf. Verde, [1884] : 87). Un des poèmes de *Maria Cristina Martins* parodie clairement des vers de Sophia de Mello Breyner Andresen, comme le prouve la comparaison des vers « *as pessoas sensíveis / gostam de comer osgas / mas não gostam / de ver matar osgas* » (Do : 171) et « *As pessoas sensíveis não são capazes / De matar galinhas / Porém são capazes / De comer galinhas* » (Andresen, [1962] : 65).

¹⁰⁹ Dans la huitième partie de *Nausicaah!* (MI : 131-133), les vers « *e pois que nesta vivo é força que ela viva* » font allusion à ceux de Camões « *e, pois nela vivo, / é força que viva* » (cf. Camões, s/d : 90) ; et dans le poème « *Elegia por Manuel Bugalho* » (MI : 142-143), il réinvente Camilo Pessanha : « *chorai arcadas do violoncelu* » au lieu de « *Chorai, arcadas / do violoncelo* » (cf. Pessanha, [1920] : 30). À son tour, le texte « *A missão dos setenta e dois* » (MI : 45-46), comme l'a relevé Fernando J. B. Martinho, parodie le chapitre 10 de l'Évangile selon saint Luc (cf. Martinho, 1996a : 6).

prosaiques (Genette, 1982 : 244-246), tel que Assis le fait dans « A batalha do Marne » (MI : 87-90) à partir d'une chronique de Mário de Sá-Carneiro, ou Adília dans le poème « Memória para Esther Greenwood » (Do : 11) à partir d'un épisode de *The Bell Jarr* (*La cloche de détresse*), de Sylvia Plath (cf. Klobucka, 2009 : 309)¹¹⁰. Quant à la forgerie, dans laquelle Genette inclut la « suite » (Genette, 1982 : 229-233), l'on peut donner comme exemple *A continuação do fim do mundo*, d'Adília Lopes, qui reprend la nouvelle de Nuno Bragança, ou même *O poeta de Pondichéry*, qui développe un personnage mineur de *Jacques le fataliste*, de Diderot.

Une fois avancés ces exemples de pratiques dans les domaines paratextuel, intertextuel et hypertextuel, il faut cependant noter que ces trois catégories ne s'excluent pas. Ainsi, rien que pour la paratextualité, il suffit d'observer les titres des auteurs pour identifier des relations intertextuelles, par la citation, et hypertextuelles, par la parodie¹¹¹. De plus, un élément comme l'épigraphe n'est pas toujours qu'une simple reprise, et peut, occasionnellement, subir une transformation – comme le fait Adília en présentant une épigraphe contrefaite dans *Os 5 livros de versos salvaram o tio*¹¹². Par ailleurs, on observe des continuités entre les catégories de l'intertextualité et de l'hypertextualité. Par exemple, la notion de citation textuelle est problématisée dans le poème « O meu avô não lia versos » d'Assis (MI : 139-140)¹¹³. De la même manière, dans un

¹¹⁰ Les deux auteurs ont sélectionné des extraits de l'original (cf. Sá-Carneiro, [1915] : 181-185 ; Plath, [1963] : 21-22), ce qu'Assis appelle un « travail de décapage » (cf. MI : 202) ; Adília a traduit le texte en question. Comme l'affirme Anna Klobucka à propos de cette pratique chez Adília, il est possible de parler d'« un “effet Pierre Ménard”, dans la lignée de la nouvelle de Borges » (cf. Klobucka, 2009 : 309).

¹¹¹ Par exemple, *Cuidar dos vivos* cite un énoncé attribué au Marquis de Pombal, *Kabale und Liebe* cite la pièce de Schiller et *Viagens na minha guerra, A bela acordada, Clube da poetisa morta* renvoient, respectivement, aux titres de *Viagens na minha terra*, de Garrett, du conte traditionnel *La Belle au bois dormant*, et du film de Peter Weir *Dead Poets Society*.

¹¹² Dans un article déjà cité précédemment en note de bas de page, Anna Klobucka a observé les « différents gestes d'invention et d'intervention » d'Adília Lopes dans la sphère paratextuelle, et a analysé cette épigraphe, qui modifie un vers de Fernando Pessoa et l'attribue à Sylvia Plath (cf. Klobucka, 2009 : 267-269).

¹¹³ Ce texte de *Variações em Sousa* se propose de raconter les aventures d'un grand-père galicien entreprenant et désinvolte (« *quis lá saber dos versos / da senhora Rosalía de Castro* »). Mais à la fin, le point de vue est déplacé vers le sujet lyrique : « *o neto é que muitos anos depois / chorava por ele ao ler na adolescência / téñovos pois que deixar / arboriños que prantei / fontña campanas Virxe d'a Asunción / com um aperto no corazón* ». On identifie facilement les mots de l'auteure galicienne Rosalía de Castro dans ces vers. Cependant, la confrontation de ce texte avec le poème d'où ces mots sont empruntés (Castro, [1863] : 541-543) met en évidence le fait qu'Assis recompose le matériel d'origine, en sélectionnant et disposant les mots comme il l'entend.

des poèmes de *A continuação do fim do mundo* d'Adília (Do : 236-237)¹¹⁴, la frontière entre l'allusion (intertextuelle) et le détournement parodique (hypertextuel) s'avère ténue.

Linda Hutcheon présente une définition plus large de la parodie. Selon l'essayiste, la parodie est une « répétition avec modification » (Hutcheon, 1985 : 32, notre traduction), c'est-à-dire une altération des valeurs d'un texte source (ou hypotexte) réalisée généralement à travers l'ironie et avec une distance critique¹¹⁵. En ce sens, elle est « à la fois déconstructive par la critique et constructive par la création » (Hutcheon, [1989] : 94, notre traduction). D'une manière ou d'une autre, de façon plus ou moins large, et à quelque niveau de la transtextualité que ce soit, nous pensons raisonnable de soutenir que, selon cette acception, tous les textes de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes cités au long des pages qui précèdent actualisent un registre parodique.

c) hybridité générique

Le dernier des procédés communs à Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes sur lequel nous nous arrêterons est la tendance à briser les conventions génériques. Comme nous le mentionnions dans l'introduction, le « mélange » et la « contamination » ont été généralement désignés comme des traits caractéristiques de la production poétique de ces auteurs.

À cet égard, nous commencerons par signaler un élargissement des frontières qui nous semble extrêmement significatif. Nous faisons référence au fait que, tant chez Assis que chez Adília, il s'avère bien souvent difficile de distinguer ce qui participe de l'œuvre poétique et ce qui participe des autres sphères. Ainsi, les chroniques d'Assis réunies dans *Memórias de um craque* (qui établissent des liens évidents avec un ouvrage de poésie comme *Variações em Sousa*) ont-elles pu être rapprochées de sa production lyrique par Manuel

¹¹⁴ Dans le poème, il est dit de la protagoniste de ce « roman en vers » : « *era feliz agora / outrora não / de maneira nenhuma* » (c'est nous qui soulignons). S'établit ainsi une relation évidente avec un célèbre poème de Fernando Pessoa (« *E era feliz? Não sei: / Fui-o outrora agora* », c'est nous qui soulignons – Pessoa, [1924] : 66). S'agit-il d'une allusion ou d'une parodie ? Quoi qu'il en soit, le sens d'origine est complètement subverti. Ici, comme dans d'autres parties de son œuvre, Adília écrit *contre* Pessoa.

¹¹⁵ Selon Hutcheon, « c'est de la différence entre l'avant-plan parodique et l'arrière-plan parodié que l'auteur se joue » (Hutcheon, 1985 : 31, notre traduction) et « cette reprise parodique du passé de l'art n'est pas nostalgique ; elle est toujours critique » (Hutcheon, [1989] : 89, notre traduction). La parodie se présenterait ainsi comme un trait nettement postmoderne.

António Pina (cf. Pina, 2005 : 103-105). Et celles d'Adília, publiées dans le journal *Público* en 2001 et en 2002, dialoguent de façon répétée avec l'univers qui baigne l'œuvre poétique de l'auteure, et sont sous bien des aspects très proches de textes comme ceux du volume d'aphorismes *Irmã batata, irmã barata*.

Du reste, les livres de poésie permettent d'établir une série de liens avec les textes narratifs en prose des deux auteurs. Par exemple, dans le cas d'Assis, un court roman comme *Walt* est complémentaire de la première version de *Catalabanza, Quilolo e volta* (on y trouve le même recours au Viêt Nam comme camouflage pour parler de la guerre coloniale). Le poème « O meu avô não lia versos » (MI : 139-140), de *Variações em Sousa*, gagne à être lu parallèlement au roman *Memórias e paixões de Benito Prada*. A son tour, un poème comme « Sum Paxê – apontamentos do neto », de *Respiração assistida* (Ra : 53-54), peut être lu comme un résumé (ou, face à la proximité de la mort, une possible concrétisation alternative) du roman que l'auteur avait annoncé vouloir écrire sur son grand-père exploitant agricole à São Tomé. Chez Adília, une nouvelle comme « A bolsa » (AL-D, 2006 : 13-18), qui prend Blanche-Neige pour protagoniste, peut être lue en relation de contiguïté avec les parodies de contes de fées de *A bela acordada*¹¹⁶. Certaines des histoires présentées dans les chroniques d'Adília Lopes (dans lesquelles furent également présentés des poèmes) sont reprises dans des ouvrages de poésie, comme dans le poème « Lembrança », de *Andar a pé* (Ap: 9).

Cependant, il n'y a pas que les autres textes littéraires (comme les nouvelles ou les chroniques) qui soient pertinents pour une bonne compréhension de leur production poétique. Ainsi, par exemple, doivent être prises en compte les notes des auteurs qu'ils intègrent à leurs recueils, ou même leurs témoignages publiés dans d'autres espaces¹¹⁷. Dans le cas d'Assis Pacheco,

¹¹⁶ Dans la note qui ouvre *Dobra*, Adília explique : « Je réunis ici tous mes livres de poésie en date », mais, parmi les précisions qu'elle ajoute, elle affirme aussi : « J'ai changé la fin du conte *Mais uma história da Gata Borralheira* » (Do : 7). Nous en concluons donc que le livre de contes *A bela acordada* est considéré comme un livre de poésie.

¹¹⁷ Nous pensons, par exemple, aux explications insérées dans les livres des auteurs, telles que la note finale de *A musa irregular*, dans laquelle Assis détermine la datation de *Catalabanza, Quilolo e volta* (MI: 201) ou la note d'Adília à la fin de *O Regresso de Chamilly* (Do : 439-440). Mais les témoignages comme ceux que l'auteure a donnés à la revue *Rodapé* à propos de *A mulher-a-dias* (AL-D, 2001g: 51) ou à *Relâmpago* à propos de l'écriture de poèmes (AL-D, 2004 : 29-30), non publiés dans *Dobra*, ont également leur pertinence. De la même manière, une préface comme celle qu'Assis écrit pour Manuel João Mansos (FAP-D, 1972a : 13-16) donne

des textes éminemment journalistiques (dont l'édition à venir a été annoncée par l'éditeur Assírio & Alvim) pourraient intégrer l'œuvre littéraire de l'auteur, comme cela s'est produit avec les *Memórias de um craque*, et dialoguer avec une partie de sa poésie¹¹⁸.

Cet élargissement des frontières est déjà un premier signal de la tendance à l'hybridité générique. D'une certaine manière, la préférence pour la poésie narrative, c'est-à-dire des poèmes dans lesquels on peut clairement identifier des récits, se présente comme un pas en avant dans cette direction, comme nous l'avons défendu précédemment. En effet, en créant une poésie qui s'alimente d'histoires, les auteurs prennent non seulement le pari de contrarier une certaine conception de la poésie, mais ils choisissent aussi de briser les conventions littéraires, convoquant pour la poésie lyrique des traits spécifiques à d'autres genres.

O decote da dama de espadas (romances), d'Adília Lopes, en est un bon exemple. Comme le laisse deviner le sous-titre, les poèmes de ce livre se placent dans une tradition ancienne de narration en vers¹¹⁹. Nombre des histoires se prêtent à être lues comme une actualisation des contes traditionnels, grâce à une intonation propre, qui adopte même parfois l'expression manifeste d'une morale. Des univers comme ceux des contes de fées (« [Quando as irmãs no Carnaval] », Do : 128-129) ou des contes pour enfant de la Comtesse de Ségur (« Os desastres da boneca de Sofia », Do : 98-99) ou même des *nursery rhymes* anglaises (« O vestido cor de salmão », Do : 122-123)¹²⁰ ne sont pas étrangers à certains poèmes. Proposant des histoires aux ambiances délibérément démodées (« A luva branca », Do : 127-128) ou extrêmement contemporaines

des pistes importantes pour comprendre l'art poétique de l'auteur telle qu'il s'exprime dans divers poèmes.

¹¹⁸ D'autres interventions aussi, comme les entretiens très riches des deux auteurs, éclairent les œuvres, à tel point qu'elles en paraissent quelques fois indissociables (du moins pour celui qui les étudie en profondeur). Les deux entretiens choisis pour figurer en annexe de ce travail (cf. annexe 2) permettront certainement de se faire une bonne idée de ce prolongement.

¹¹⁹ Pedro Eiras voit dans le sous-titre « romans » la possibilité d'une double lecture : « au sens contemporain, ou au sens classique de poème vaste et narratif » (Eiras, 2001 : 176). Nous estimons que, de ces deux lectures, c'est la seconde qui présente la plus grande pertinence. Mais, comme nous le soutiendrons dans le prochain chapitre, c'est en réalité la catégorie du romanesque que ces poèmes actualisent avant tout.

¹²⁰ La peintre Paula Rego, dont l'œuvre évoque en bonne partie les mêmes univers que *O decote da dama de espadas*, mentionne spécifiquement ce livre dans un témoignage au sujet des illustrations qu'elle a réalisées pour la couverture de *Obra* (Rego, 2001 : 9). Et c'est en partant de ce livre qu'Eiras, dans un article que nous avons évoqué plus haut, associe les œuvres d'Adília et de Rego (cf. Eiras, 2001 : 176). Cette relation a d'ailleurs été établie régulièrement (cf. Martelo, 2000 : 398 ou Cruz, 2011 : 284-315).

(« [Desde as cozinhas a cave onde] », Do : 119-120), ce livre se révèle particulièrement riche et expérimental¹²¹. De ce point de vue également, il ne nous semble pas insensé de le rapprocher d'un genre comme celui de la nouvelle, fortement marqué historiquement par l'indétermination et la perméabilité aux innovations¹²².

Dans *Variações em Sousa*, Fernando Assis Pacheco se rapproche de l'autobiographie en vers, évoquant une série de souvenirs, liés principalement à l'enfance (par exemple, « *Melioribus annis* », MI : 150-151) et, en particulier dans les deux premières sections, à la ville de Coimbra. Nous étudierons de façon soutenue dans le chapitre 2.3 les modalités par lesquelles l'ouvrage peut se rapprocher (et s'éloigner) de cette pratique intéressante. Pour le moment, nous pouvons avancer que les traits autobiographiques apparaissant dans cet ouvrage, bien que clairement épars et fragmentaires, permettent d'appréhender, dans les grandes lignes, la formation d'une identité¹²³.

Mais on pourrait encore citer d'autres exemples de rapprochements avec d'autres genres, comme la fable (qu'Adília revisite dans le poème « *As duas iras e o puma* », Do : 138) ou l'épisode épique (dont une composition d'Assis comme *Nausicaah!*, MI : 131-133 est une actualisation évidente). Nous avons également soutenu, dans un travail antérieur, qu'un texte d'Adília comme « *A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar* » (de *Irmã barata, irmã batata*, Do : 416)

¹²¹ La richesse intertextuelle de *O decote...* est également remarquable. « *Memórias das infâncias* » (Do : 96) part d'un souvenir personnel raconté par Nathalie Sarraute (cf. Martelo, 2000 : 399), et « [Havia uma pessoa] » (Do : 132-133) transforme une affirmation de Clarice Lispector (« *Por exemplo, nunca convidei uma barata para lanchar comigo* ») en mot d'ordre pour une histoire en vers.

¹²² La nouvelle est par excellence un genre mutant. Depuis la fixation écrite de formes originellement orales, elle est passée par de profondes rénovations, comme au XIV^e siècle (Boccace, Chaucer) ou au XIX^e siècle (Poe, Tchekhov, Maupassant), et se découvre de nouvelles potentialités dans la littérature contemporaine (Borges, Cortázar). D'ailleurs, les diverses tentatives d'atteindre une définition poétique rigoureuse de la nouvelle ne sont jamais parvenues à un résultat consensuel (cf. Godenne, 1995).

¹²³ Des questions à propos de l'écriture de soi, liées à l'écriture biographique, seront développées dans la seconde partie du travail. Mais nous attirons dès maintenant l'attention sur un exercice particulier pratiqué par Adília Lopes, qui dans *A pão e água de colónia* propose une séquence de « *Microbiografias* » (Do : 70-71). Comme le titre le suggère, la dimension biographique fait partie de cet ensemble de cinq poèmes. Cependant, elle se trouve réduite à un seul événement qui, aussi infime qu'il puisse paraître, éclaire un trait de caractère significatif (par exemple, « *Nathaniel Hawthorne / lavava sempre as mãos / antes de abrir as cartas de Sophia Peaboy / sua noiva* »)

présentait des caractéristiques qui permettaient de le lire comme un micro-récit, genre récent et particulièrement fuyant (cf. Duarte, 2011 : 107-108)¹²⁴.

Néanmoins, nous pensons que la caractéristique la plus originale chez les deux auteurs est le recours à des stratégies typiques du roman dans des livres de poésie narrative avec unité thématique et continuité diégétique. Peut-être un tel choix peut-il être entendu comme appartenant à une tendance contemporaine à la « “romanisation” des vieux genres », comme l’a proposé Américo António Lindeza Diogo, en utilisant un concept de Mikhaïl Bakhtine, dans une postface à l’édition conjointe de *O poeta de Pondichéry* et *Maria Cristina Martins*, d’Adília Lopes (Diogo, 1998 : 71).

En ce qui concerne Fernando Assis Pacheco, cela est particulièrement visible dans *Catalabanza, Quilolo e volta*, ouvrage qui présente une organisation interne soignée. Comme nous l’avons déjà exprimé plus haut, il s’agit du récit de l’expérience personnelle de la guerre coloniale en Angola. Se transportant dans la temporalité d’une expérience extrême, l’œuvre va à l’encontre de l’interprétation moderne du roman comme narration du parcours d’un personnage. Nous nous attarderons sur ce volume et prendrons ces aspects en considération dans le prochain chapitre. Le recueil peut être lu dans la perspective du roman de formation (*Bildungsroman*), comme nous aurons l’occasion de le voir. Il ressort cependant que, si cette narration est toujours faite à titre individuel (ce qui constitue d’ailleurs une caractéristique des écrits de guerre, comme nous le verrons), elle gagne une portée générationnelle par la forte dimension testimoniale.

Quant à Adília Lopes, les cinq « romans en vers » dont nous avons fait mention plus haut adoptent également des stratégies de roman. Si ne font défaut ni les péripéties dans *O poeta de Pondichéry*, ni l’évolution dans (et entre) *O Marquês de Chamilly* et *O regresso de Chamilly*, il nous semble que c’est dans *Maria Cristina Martins* et *A continuação do fim do mundo* que l’on peut trouver les questions les plus pertinentes de ce point de vue.

¹²⁴ Le micro-récit est un genre particulièrement en vogue dans les pays hispanophones, mais qui connaît aussi un succès grandissant tant au Brésil qu’au Portugal. Il s’agit, selon la définition de David Lagmanovich, de constructions narratives autonomes, intentionnellement brèves, marquées par la concision et qui requièrent la participation du lecteur (cf. Lagmanovich, 2006 : 11-31). De son côté, Fernando Valls en souligne l’ellipse, le dynamisme et la suggestion comme caractéristiques spécifiques (Valls, 2008 : 20).

Parmi ces titres, *A continuação do fim do mundo* est peut-être le plus clairement celui « qui, tout en étant un livre de poésie, est aussi un roman en forme de poème » (Albuquerque, 1996 : 17). Il montre cependant une curieuse incohérence (ou insubordination) diégétique¹²⁵. Tout au long des pages, la représentation mimétique du quotidien le plus banal est confrontée aux actions les plus invraisemblables. Comme si, dans cet univers, tout coexistait, dans une espèce de fusion et de combat simultanés avec l'entropie (terme cher à Adília Lopes), ce qui est également valable pour les divers personnages, morts ou vifs : « *não morrem nunca / em cada instante / deste mundo / e do outro* » (Do : 276).

Maria Cristina Martins permet une lecture beaucoup moins séquentielle que les autres « romans en vers ». En effet, ce livre crée, à travers une série de liens, un même univers référentiel, mais il radicalise les modes de représentation de la diégèse : les revirements confus se succèdent, les personnages paraissent linéaires mais possèdent des doubles, l'histoire est insaisissable. Nous pensons que, particulièrement dans ce livre, Adília Lopes ne fait pas que suivre les codes du roman : elle met le romanesque en vers. C'est ce que nous viserons à démontrer dans le prochain chapitre, en partant précisément de *Maria Cristina Martins* comme objet d'analyse privilégié.

¹²⁵ Dès le début, l'existence de réalités alternatives est suggérée: les poèmes «O sacão» (Do : 212) et «O sacão II» (Do : 212-213) énoncent deux versions contraires du même événement. Cette voie sera poursuivie. Par exemple, il est dit que la protagoniste fait l'amour avec Túlio pour la première fois chez elle, quand ses grands-mères étaient à la maison (« *com as avós / do lado de lá / da parede* », Do : 215) ; mais postérieurement il est expliqué qu'elles étaient mortes dans un accident avant qu'elle ne le connaisse (« *antes de conhecer Túlio / conheceu-o nesse dia aliás* », Do : 231). Il y a aussi des enfants qui naissent pratiquement après le moment de la conception et d'autres dont la gestation prend beaucoup de temps.

1.3 Étude de cas: la romanisation de la poésie

Nous nous proposons d'analyser dans ce chapitre deux cas concrets de macro-récits en poésie narrative, dans l'optique de l'hybridité générique, que nous avons étudiée précédemment. Pour cela, nous interrogerons en particulier l'influence du roman sur les formes poétiques des deux auteurs qui nous intéressent, en partant du concept de « romanisation » de Mikhaïl Bakhtine. À cette fin, nous tiendrons compte de la distinction ancienne entre roman réaliste et romanesque.

Dans le cas de Fernando Assis Pacheco, nous étudierons le récit de guerre *Catalabanza, Quilolo e volta*, en le rapprochant de la tradition du roman de formation (*Bildungsroman*), qui a été étudiée par Franco Moretti, et nous nous intéresserons au concept de *Bildsdichtung*, proposé par l'auteur lui-même. En ce qui concerne Adília Lopes, nous avons choisi d'analyser le « roman en vers » *Maria Cristina Martins* à la lumière de la catégorie du romanesque, en nous servant avant tout d'une étude de Jean-Marie Schaeffer. Dans les deux cas, nous constaterons l'existence d'intentions déflatées.

1.3.1 *Câu Kiên / Catalabanza* : anatomie d'un *Bildsdichtung*

S'il y a bien ouvrage de poésie de Fernando Assis Pacheco qui puisse convoquer le roman comme horizon de lecture, c'est *Catalabanza, Quilolo e volta*, le deuxième recueil de l'auteur. En premier lieu parce que, en se présentant comme un récit de guerre, il dialogue nécessairement avec le mode épique (même s'il ne s'y soumet pas). Ensuite, parce que les principaux attributs dont on se sert habituellement pour tenter de cerner le roman comme genre trouvent écho dans cette œuvre : en effet, elle consiste en un récit prosaïque et

novateur d'une expérience moderne, construite autour d'une structure bien délimitée mais originale, et centrée sur les expériences d'un héros abâtardi.

Les circonstances même de la publication invitent à penser le livre dans le cadre de ce genre indéterminé, aux origines incertaines, et mutant entre tous. En effet, publié en 1972 sous le titre *Câu Kiên : um resumo*, faisant passer son décor pour le Viêt Nam (comme nous l'avons déjà indiqué), l'ouvrage connaîtra, quatre ans plus tard, quelques altérations dans sa structure, la restitution interne du décor angolais d'origine et un nouveau titre, *Catalabanza, Quilolo e volta* – modifications qui, comme nous le verrons, le transformeront par certains aspects en un nouveau livre. L'ambiguïté, qui est la marque de fabrique du roman, est donc un trait intrinsèque à ce que force est de considérer comme une œuvre double¹²⁶. Du reste, *Câu Kiên / Catalabanza* demande à être lu en corrélation avec une série d'autres livres¹²⁷.

Peut-être pouvons-nous ici utiliser le terme de « romanisation », grâce auquel Mikhaïl Bakhtine, dans son œuvre *Esthétique et théorie du roman*, introduit l'idée de contamination des genres anciens par le roman, le plus jeune de tous et le seul qui n'ait pas de modèle. Le critique considère que, « quand le roman est maître », les autres genres sont influencés par lui et

[i]ls deviennent plus libres, plus souples, leur langue se renouvelle aux frais du plurilinguisme extra-littéraire et des strates « romanesques » de la langue littéraire. Ils se dialogisent. De plus, ils s'imprègnent de rire, d'ironie, d'humour, d'éléments d'autoparodisation. Enfin, et c'est le plus important, le roman y introduit une problématique, un inachèvement sémantique spécifique, un

¹²⁶ Cette ambiguïté est d'ailleurs entretenue par l'auteur en 1991, à l'occasion de l'intégration de l'œuvre dans *A musa irregular*. Dans la note finale de la compilation, Assis indique que *Catalabanza* est « l'original de *Câu Kiên* », sans pour autant expliquer si les poèmes ajoutés à la version de 1976 seraient partie intégrante (mais écartée) de celle de 1972 ni évoquer les altérations dans les poèmes communs aux deux versions. Bien décidé à brouiller la chronologie de l'œuvre, il proclame : « je choisis *Catalabanza* et je lui attribue la datation correcte, 1972 ». Quand dans ce chapitre nous voudrions nous référer à l'œuvre sans spécifier une des deux versions, nous utiliserons la formule *Câu Kiên / Catalabanza*.

¹²⁷ Avec l'expression « *cancioneiro africano dos anos 60/70* » de la note finale de *A musa irregular* (cf. MI : 202), Assis propose une lecture corrélatrice de cet ouvrage avec celui qui le précède (*Cuidar dos vivos*) et celui qui le suit (*Viagens na minha guerra*), de même qu'avec l'expérience de « décapage » de *A batalha do Marne*, les poèmes contemporains inclus dans la section « Lote de Salvados », ou même le court roman *Walt*, de 1979, avec lequel il partage le masque vietnamien. L'univers de la guerre se maintient dans des livres des années 1980 et 1990, comme en témoignent « Para uma área de Masseмба » (MI : 164-165), dans *Variações em Sousa*, et le premier poème de la série de « Desversos » (Ra : 34), dans *Respiração assistida*.

contact vivant avec leur époque en devenir (leur présent inachevé). (Bakhtine, [1975] : 444)

Il ne fait aucun doute que ces mots pourraient s'appliquer à l'œuvre lyrique toute entière de Fernando Assis Pacheco, celle-ci étant fortement marquée, comme nous l'avons déjà vu, par l'ouverture à des discours pluriels, par l'intertextualité, par l'auto-ironie, par la plasticité dans le traitement des formes et des thèmes. Ils trouvent écho également dans *Câu Kiên / Catalabanza*, plus proche du roman par sa structure, sa thématique et son langage. Dans ce livre, l'« inachèvement » nous paraît cependant être un trait particulièrement accentué. En effet, le livre se penche sur une époque précise, un événement historique concret, une expérience personnelle et collective spécifique, un thème complet – mais, et nous espérons que cela transparaisse clairement à la fin de cette analyse, seulement pour *faillir*.

Commençons par souligner le fait que ce livre se présente comme un récit de guerre (et a été reçu comme tel), dans le contexte de la guerre coloniale en Angola¹²⁸. L'adoption de la forme narrative y est déterminante, contrastant en cela nettement avec le premier ouvrage de l'auteur, antérieur de neuf ans¹²⁹. La dimension testimoniale, qui fut assez remarquée, aura peut-être pressé le poète à endosser un rôle de « narrateur » (« *narrador* », terme que, justement, il utilise dans le poème « O garrote », MI : 50-51) ou à désigner ses poèmes en disant « ces contes » (« *estes contos* », dans le poème « O fogo », MI : 74)¹³⁰.

¹²⁸ Norberto do Vale Cardoso analyse le livre comme une contribution en faveur d'une approche de la guerre coloniale en termes identitaires dans sa thèse *Autognose e (Des)memória: guerra colonial e identidade nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre* (Cardoso, 2004).

¹²⁹ Les différences entre *Catalabanza* et *Cuidar dos vivos* sont très sensibles. L'expérience du journalisme, et avec elle une certaine aisance propre à la transposition vers Lisbonne, aura influencé le discours poétique, comme Assis lui-même le reconnaît dans un entretien : « Je pense que j'ai aussi affiné mon portugais et quelque chose a glissé vers la poésie, parce qu'autrement je n'explique pas le pendant *familiar* du deuxième livre » (FAP-E, 1994a : 48). De même, José Carlos de Vasconcelos attire l'attention sur la présence du poète/journaliste et du poète/narrateur, en particulier dans cet ouvrage (cf. Vasconcelos, 2001 : 13).

¹³⁰ Ces caractéristiques permettent à António Batista d'identifier une « pulsion narrative » dans le texte, à laquelle contribue l'existence de certains textes en prose (cf. Batista, 2003 : 102). Fernando J. B. Martinho note encore que la fonction du poète comme « narrateur d'expériences et d'évènements de guerre » est décuplée par la figuration d'un « personnage » qui sollicite le récit dans le poème « Nambuanguongo em Maio » (MI : 43-44), plus précisément dans le vers « (*mas conta, conta até ao fim* :) » (cf. Martinho, 1996a : 5).

Cependant, comme nous le verrons, le mode narratif qui le sous-tend n'annule aucunement le mode lyrique¹³¹.

Le titre original, *Câu Kiên: um resumo*, laissait augurer immédiatement une exposition synthétique (et, on le pressentait, véridique) de l'expérience intimement liée au lieu de combat, apparemment fictionnel (étant donné le décor vietnamien factice). Le titre reformulé, *Catalabanza, Quilolo e volta*, couvrant une spatialité plus large, indique quant à lui une autre histoire (un voyage). Lié à l'authenticité des deux étapes, il est également plus polysémique : d'une part, il fait allusion à l'histoire coloniale portugaise (par la référence aux expéditions d'exploration de l'Afrique, comme celle d'Ivens et Capelo, partie d'Angola pour atteindre la côte orientale du continent, en 1884-1885) ; d'autre part, l'expression « *e volta* » semble inclure Lisbonne dans le territoire de l'expérience de guerre qui fait l'objet du texte¹³².

L'organisation interne de l'ouvrage est adaptée aux intentions narratives. Le livre est composé, dans sa version définitive mais pas forcément exclusive¹³³, de deux sections principales, « Dembos » et « Luanda », qui comptent respectivement 26 et 9 textes. Si l'on compare avec l'édition originale, la différence entre ces parties est assez visible, puisqu'on avait 23 compositions dans la première et 2 seulement dans la seconde. Les titres de ces deux sections sont eux-mêmes différents, compte tenu de la toponymie vietnamienne adoptée, et maintiennent l'opposition entre le champ de bataille et la capitale : respectivement, « *Câu Kiên: o resumo* » et « *Saigão* ». Mais, dans cette première édition, le titre de la première section, presque identique à celui du livre, de

¹³¹ Gastão Cruz considère, dès 1973, que dans ce livre « toute la stylistique fondamentale de la poésie narrative est reformulée », à travers un équilibre entre les exigences de la narration et celles du discours (cf. Cruz, 1973 : 199). Ainsi, comme le défend le critique lui-même, le mode narratif est concilié avec le lyrique, et l'irrigue au moyen d'innovations profondes.

¹³² Un tel titre nous invite, à la suite de Margarida Calafate Ribeiro, à l'interprétation selon laquelle Lisbonne (c'est-à-dire, la métropole) était aussi « l'espace de la guerre, parce que la guerre n'était pas seulement en Afrique, comme le régime le désirait » (Ribeiro, 1999). D'ailleurs, l'auteure constate que dès *Cuidar dos vivos* apparaissait « l'expansion des coordonnées d'un siège qui avait commencé au Portugal, vers Coimbra, ville ancienne et surveillée, et qui s'élargissait et gagnait des recoins jusqu'alors méconnus en Angola » (id.). Il s'agit là d'un thème cher à Calafate Ribeiro qui, dans le livre *Uma história de regressos*, étudie longuement l'influence de la périphérie impériale dans la formation de la mentalité portugaise. En partant du concept d'« empire comme imagination du centre », de Boaventura de Sousa Santos, et des écrits d'Eduardo Lourenço, l'auteure soutient que « le Portugal s'est défini simultanément comme le centre d'un empire colonial et comme une périphérie de l'Europe » (Ribeiro, 2004 : 28), et analyse les conceptions générées par cette double condition.

¹³³ Dans la note de *A musa irregular* à laquelle nous avons fait référence, l'auteur affirme : « *o cânone da obra dita completa pode vir a incluir as duas versões talvez dispostas face a face* » (MI: 201).

même que la mention explicite qui y est faite à un résumé, confèrent à cette partie initiale (qui correspond à l'espace du véritable combat sur le terrain) une importance bien plus considérable, voire centrale.

Les deux sections sont délimitées, tant dans une version que dans l'autre, par un poème initial et un autre final. L'auteur échange volontairement la place de ces deux poèmes, puisqu'il place au début de l'ouvrage le poème du voyage de retour, « E havia Outono? » (MI : 41-42), et qu'il renvoie à la fin « Genérico » (MI : 75-76), qui marque le début du voyage. Dans la deuxième version, les deux poèmes partagent l'indication « Lisbonne » ; dans la version d'origine apparaissent, respectivement, les indications « Depois de Cáu Kiên » et « Antes de Cáu Kiên » – ce qui encore une fois, de concert avec le titre de l'ouvrage, privilégie la localité de Cáu Kiên comme point central de l'expérience de guerre (et, par conséquent, du livre)¹³⁴.

Dans l'œuvre *Poétique du récit de guerre*, Jean Kaempfer part du constat que les récits de guerre modernes présentent une énorme variété formelle pour en conclure que la singularité de chacun de ces récits constitue une caractéristique essentielle du genre¹³⁵. Il parvient malgré tout à délimiter trois caractéristiques fort présentes dans tous ces récits : l'option pour une « stricte restriction du point de vue », le portrait d'« un univers déshumanisé [...] dans un monde renversé » et la préoccupation à « relater la guerre *au plus juste* », dans un acte de dénonciation (cf. Kaempfer, 1998 : 8-11).

Comme on pouvait s'y attendre, ces caractéristiques sont proéminentes dans *Cáu Kiên / Catalabanza*. Concernant la première, d'ordre narrative, les textes qui donnent à voir la guerre dans ce livre « épousent délibérément la perspective d'un personnage dépassé par les événements », pour reprendre les mots de Kaempfer (id. : 9). Ainsi, le centre du récit est un sujet unique, avec un point de vue individuel qui est dénoté par la perception sensorielle (« *Eu vi Balacende* », « *Vi homens de arma aperrada* », MI : 43), par les expériences personnelles (« *a loucura com patas* », MI : 53), par les sentiments intimes (« *perde-se a tesão por um século* », MI : 57). Comme le résume Fernando J. B.

¹³⁴ Notons qu'avec l'indication originale « Depois de Cáu Kiên », la période passée à « Saigão » est effacée, comme si l'expérience n'était liée qu'à un seul espace. Contrairement à la première version, dans la version remodelée on ne réalise l'inversion de la temporalité des poèmes qu'après lecture intégrale de l'ouvrage, puisqu'aucun élément paratextuel ne l'indique.

¹³⁵ Selon Kaempfer, « le récit de guerre moderne entend se soustraire à tout modèle, parce que l'expérience extrême qu'il relate lui paraît se refuser à la raison ; la commotion dont il doit témoigner est tellement inouïe qu'elle en devient *inénarrable* » (Kaempfer, 1998 : 8).

Martinho, « c'est d'une expérience personnelle, dans ce qu'elle a de plus irréductible à des *exemples* quels qu'ils soient, héroïques ou antihéroïques, que le livre nous parle » (Martinho, 1996a : 5).

Ainsi, et même quand il s'étend occasionnellement à la représentation de ce qui a été vécu en commun avec d'autres (« *A gente deitava-se nos abrigos* », MI : 47), le texte ne s'éloigne jamais de l'individu concret qui a vécu la guerre. Nous précisons cependant que cette unicité du sujet n'entraîne pas nécessairement son unité. « *Monólogo e explicação* » (MI : 42), texte qui ouvre la section sur le théâtre de guerre, est un bon exemple de la manière dont le sujet est modifié par le phénomène extérieur dans lequel il se trouve impliqué. Ainsi, si le poème s'ouvre sur une référence explicite à la première personne (« *Mas não puxei atrás a culatra* »), l'entité se dissipe peu à peu, au point de pouvoir se changer en troisième personne (« *Não houve pois cercos, balas / que demovessem este forçado* ») observable par les autres (« *Viram-no à mesa com grandes livros* » ; « *Viram-no mijar à noite nas tábuas* »)¹³⁶. Par ailleurs, la relation problématique entre la guerre et le sujet est formulée dans le distique « *dizem que a guerra mata: a minha / desfez-me logo à chegada* ». Si le premier de ces vers peut suggérer, par l'usage du possessif, une appropriation de la guerre par le sujet, le deuxième dévoile clairement qu'il s'agit en réalité d'une relation de domination, dans laquelle le « je » est subjugué par la force extérieure à laquelle il se voit obligé de contribuer.

Le deuxième trait que Kaempfer identifie dans tous les récits de guerre est, précisément, celui de la condition précaire de l'existence humaine¹³⁷, ce qui implique un paradoxe : ces textes « adoptent un point de vue personnel, mais c'est à charge, pour celui-ci, de communiquer l'expérience d'une *dépersonnalisation* radicale » (Kaempfer, 1998 : 10). Or, toujours dans le poème « *Monólogo e explicação* », l'état d'aliénation du sujet provoqué par la guerre est particulièrement manifeste, le sujet étant vu de l'extérieur (« *Olhar os morros, como se entendesse / o seu torpor de terra plácida* »). À cet égard, la variation autour du distique que nous avons évoqué plus haut – variation qui

¹³⁶ Dans un autre poème, « *Conselhos para a Quijinga* » (MI : 48), cette dissonance est transmise par l'adoption de la seconde personne grâce à laquelle le sujet s'adresse à lui-même : « *Na Quijinga apeia-te do carro. / Não fumes* ».

¹³⁷ Selon Kaempfer, le soldat est « exténué de sa vie psychique propre », son corps « humilié par les automatismes réflexes de la peur, par l'ignominie des blessures et de la mort sans gloire, dont les cadavres, alentour, lui rappellent sans cesse le risque ». En somme, « [s]on espace familial nie l'espace humain ordinaire » (Kaempfer, 1998 : 9).

conclut le poème – est également significative : « *dizem que a guerra passa: esta minha / passou-me para os ossos e não sai* ». Celle-ci donne à lire une invasion, une expropriation.

Un autre aspect essentiel que ces vers mettent en évidence est l'impact à long terme de la guerre. En effet, l'état de « dépersonnalisation » dont parle Kaempfer persiste durablement dans le souvenir traumatique, comme le suggèrent parfaitement deux autres vers du même poème, qui renvoient au présent énonciatif : « *Folheando uns papéis que sobraram / lembra-se agora de haver muito frio* »¹³⁸. Le sujet, séparé de lui-même (« *lembra-se* »), conserve l'empreinte durable des aspects extrêmes de l'expérience de guerre, qui sont physiquement éprouvants, avant d'être psychiquement destructeurs. Dans « *Isso, a Walter* », premier poème de la seconde section (dans la version augmentée de 1976), et donc diégétiquement postérieur au contexte du combat, le sujet déclare : « *morto / venho de merda, sangue, frio, pó* » (MI : 67).

Le troisième et dernier trait que Kaempfer identifie comme caractéristique des récits de guerre est également très visible dans *Câu Kiên / Catalabanza*. Le critique se réfère à des textes qui « déploient polémiquement l'horizon des fables héroïques » et dénoncent « la farce des discours patriotards » afin d'« arracher à leur silence les évidences fallacieuses du mensonge épique » (cf. Kaempfer, 1998 : 11). Chez Assis, cette distance par rapport au discours officiel, très marquée, a commencé à se manifester dans *Cuidar dos Vivos*, où l'auteur affirme, dans le poème « *Animais de fogo* » (MI : 18) : « *Também não aceito cantar as Índias / mentirosas* ». Du reste, deux poèmes de guerre envoyés de Nambuanguo étaient apposés à la fin de ce livre¹³⁹. Cependant, dans la version originale de *Câu Kiên: um resumo*, ce décor de guerre apparaît camouflé par le recours à un imaginaire vietnamien, par un procédé soigné aux conséquences importantes. Après avoir comparé les deux éditions, il ressort clairement que le décor factice déplace le livre vers un autre

¹³⁸ Comme le résume Fernando J. B. Martinho, « une des lignes thématiques du texte passe précisément par le rôle du souvenir de ce qui a été pour le sujet une expérience hautement traumatisante, et par l'impossibilité de l'oublier, de le la faire taire là où elle a été gravée de façon indélébile » (Martinho, 1996a : 5).

¹³⁹ En ce qui concerne les « Versos que o autor mandou de Nambuanguo ao editor » (MI : 35-36), l'auteur témoigne : « alors, mon père, à qui j'avais envoyé dans mes lettres deux ou trois poèmes en vrac, les a joints en appendice, en son propre nom. Et il a inventé : *Nambuanguo, Junho de 63* » (FAP-E, 1994a : 48). Comme le remarque Olinda Kleiman, « [c]ette initiative du père fait ainsi accomplir à Assis Pacheco le premier pas vers une dénonciation clairement politique du conflit » (cf. Kleiman, 2013 : 175).

univers référentiel, avec des conséquences non seulement sur la toponymie, mais également sur tout un horizon socioculturel¹⁴⁰. Plus qu'un simple changement de décor, c'était le contexte du conflit qui était transféré vers celui de la guerre américaine, ouvertement contestée de par le monde – y compris au Portugal.

La stratégie d'Assis consistant à utiliser le Viêt Nam comme « code » n'était pas un cas isolé dans la littérature portugaise, puisqu'elle était même devenue une « manière générationnelle » de faire référence au conflit (cf. Ribeiro, 1999)¹⁴¹. Naturellement, les raisons de ce choix ont en partie à voir avec le contexte politique de la date de publication de l'ouvrage (1972)¹⁴². Assis lui-même a désigné, dans un entretien au journal *A luta*, la « peur » comme motif ayant dicté ce choix (cf. FAP-E, 1978a : 12-14)¹⁴³.

Néanmoins, cette conclusion doit être relativisée pour différentes raisons. En premier lieu, il faut souligner le fait que le livre est paru sous la forme d'une « édition non commerciale », de 500 exemplaires (cf. MI : 201), et, en tant que telle, pratiquement clandestine. Ensuite, il n'y avait aucune intention délibérée de rendre opaque l'identité de l'auteur (déjà associé à la guerre en Angola dans *Cuidar dos vivos*), comme en témoignent la signature homonyme, une caricature de lui sur la couverture et l'inclusion d'un poème comme « A filha » (MI : 73-74). Par ailleurs, le choix d'une épigraphe de José Bação Leal, poète mort durant la guerre coloniale, replaçait le livre dans son véritable contexte¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Par exemple, « *Ha Nam Thuyên* » devient « *Balacende* » (cf. FAP, 1972 : 16 avec MI : 43) ; « *a cachorrinha Cau Ke* » devient « *a cachorrinha Quibala* » (cf. FAP, 1972 : 18 avec MI : 44) ou « *um romance de Malcolm Lowry* » devient « de *Cardoso Pires* » (cf. FAP, 1972 : 23 avec MI : 47).

¹⁴¹ Désigner d'autres conflits était un expédient commun pour parler de la guerre coloniale, comme en attestent bien les anthologiques *Hiroxima*, de 1967, et *Vietname*, de 1970 (à laquelle Assis participe avec un poème – cf. FAP-D, 1970 : 51) – Manuel Simões rappelle d'ailleurs au sujet de cette dernière l'« extraordinaire motivation littéraire représentée par la guerre du Viêt Nam » dans de nombreuses littératures (Simões, 2001 : 91). Sílvia Cavalieri constate les affinités entre les deux conflits et démontre la création littéraire d'une métaphore qui a servi à divers écrivains portugais qui voulaient dénoncer la guerre coloniale (Cavalieri, 2001 : 93-101).

¹⁴² Plusieurs cas d'autocensure dans la littérature portugaise de la période dictatoriale sont bien connus ; c'était une manière de prévenir l'interdiction de circulation des œuvres. Citons *A cidade das flores* (1959), d'Augusto Abelaira (Abelaira, [1959]), comme autre exemple d'une œuvre qui opère un déplacement métonymique évident (ici, de Lisbonne vers Florence).

¹⁴³ Il le fait d'ailleurs en des termes très crus, dans lesquels point une certaine pose d'interviewé : « Je me souviens d'Álvaro Guerra qui me réprimandait : “Bon sang, il faut que ça sorte sans maquillage !”. C'est vrai, mais c'est de mon cul qu'il s'agissait, et dans ce cul il y avait une peur grande comme ça » (FAP-E, 1978a : 12).

¹⁴⁴ L'épigraphe est « *Sim : tentarei o canto mesmo de gatas* » (MI : 39). Comme le constate Fernando J. B. Martinho, « les lettres et les poèmes de José Bação Leal, édités en 1966 et 1971 » avaient fait de lui « le symbole d'une génération sacrifiée pour une guerre absurde ». Cette

Enfin, l'expérience du camouflage vietnamien de la guerre coloniale fut reconduite en 1978 sous un format différent (la nouvelle *Walt*), quand pourtant une telle dissimulation n'était plus indispensable.

Ces éléments laissent donc penser que la fonction de la dissimulation n'était pas uniquement d'occulter une réalité, mais plutôt de la souligner. Dans ce monde apparemment étranger, il était possible de mettre en relief, dans un poème comme « O garrote » (MI : 50-51), des propos qui ciblaient de toute évidence le contexte portugais, au sein duquel ils étaient considérés comme hautement subversifs, comme « *A guerra lixou tudo* » ou « *Suponho que a violência tem os dias contados* ». Mobiliser explicitement le soldat Fernando Assis Pacheco au Viêt Nam ne remplissait donc pas nécessairement, selon nous, la fonction de voiler une réalité locale, mais, justement, de mieux la révéler.

Le livre d'Assis transportait explicitement la guerre de la colonie vers la métropole – par exemple, en donnant à entendre dès le premier poème « “E havia Outono?” » (MI : 41-42) les discours du camp considéré comme ennemi : « Não morreremos nunca, *diziam* ». À l'inverse, il assignait explicitement le Portugal à l'intérieur du théâtre de guerre – comme dans le poème « Não dormias, não dormes » (MI : 49), où est interpellé un *autre*, distant du conflit : « *Olha, Nambuanguongo!* » ; « *As bombas – e tu se calhar crês que não – explodiam na mesa de cabeceira*¹⁴⁵ ». Cette « mise en péril du discours officiel » (Ribeiro, 1999) ne pouvait manquer d'avoir une répercussion significative, y compris en termes d'identification générationnelle. L'ouvrage d'Assis fonctionnerait ainsi comme « une synthèse anthologique de la poésie de cette

donnée invitait le lecteur à « faire un transfert [du Viêt Nam] vers la guerre sur divers fronts dans laquelle le pays lui-même était impliqué » (cf. Martinho, 1996a : 4-5). António Batista étudie l'importance de cet élément paratextuel et d'autres (comme la dédicace à un ami mort en Angola dans la version de 1976) en tant que clefs pour la compréhension d'un « code » (Batista, 2003 : 87-95).

¹⁴⁵ Il nous semble un peu abusif d'attribuer catégoriquement cette voix externe à son père, surtout dans les termes dont usent successivement Margarida Calafate Ribeiro et Olinda Kleiman. Toutes deux partent d'un fait réel, qui est d'ailleurs documenté (cf. Neves, 1998 : 12), selon lequel le père du poète l'a d'une certaine façon contraint à partir à la guerre, en le menaçant de s'enrôler à sa place s'il désertait. Calafate Ribeiro lit la poésie d'Assis comme une « situation privée, au dialogue implicite » (Ribeiro, 1999) et en arrive même un peu plus tard à désigner un « père-patrie » à qui elle serait adressée (Ribeiro, 2001 : 78). Kleiman, quant à elle, parle du livre comme d'une « thérapie personnelle et familiale » (Kleiman, 2013 : 175). De notre côté, nous pensons qu'une interprétation du livre ne doit pas partir de conjectures de cet ordre, et qu'en outre une telle lecture pourrait avoir comme conséquence indésirable de limiter sa véritable portée.

guerre » (Ribeiro et Vecchi, 2011 : 27) – Joaquim Manuel Magalhães y lisant de son côté « un désir d'expression collectif » (Magalhães, 1981b : 203)¹⁴⁶.

Insistons, néanmoins, sur le fait que cette synthèse – ou ce « résumé », comme l'indique le titre original de l'ouvrage – était exposée par l'auteur en son nom personnel. Et si nous avons commencé cette analyse en rapprochant *Câu Kiên / Catalabanza* du roman, il nous faut rappeler, avec Thomas Pavel, qu'au XX^e siècle (dans lequel ce volume est si clairement ancré) le genre correspond à un « art du détachement », qui signale la coupure définitive entre l'homme et le monde (cf. Pavel, 2003 : 357-401)¹⁴⁷. À ce propos, nous attirons l'attention sur une importante déclaration de l'auteur lui-même à propos de son livre, dans un entretien daté de 1994 :

Je voulais que soient perceptibles l'extrême solitude, le refus moral de participer à un tel jeu [...]. Mais je voulais surtout faire sentir qu'il s'agissait d'un livre écrit autour du personnage que je connaissais le mieux, et connais toujours le mieux, un monsieur du nom de Fernando Assis Pacheco. Je voulais que ce soit non pas un bildsroman [sic], ce célèbre roman de formation à l'allemande, mais un bildsdichtung, une poésie des années de formation, avec un sujet placé là en plein milieu et autour duquel s'organisait ou se désorganisait ce monde ténébreux. (FAP-E, 1994a : 48)

À travers cette réponse, l'auteur révèle que le sentiment d'isolement, le rejet de tout compromis et le discours en son nom propre ont été des vecteurs qui l'ont guidé dans la composition de l'œuvre. Mais il nous semble également pertinent de constater que s'insinue, malgré la référence aux « années de formation », un certain « détachement » par rapport à la forme concrète du roman de formation (ou *Bildungsroman*).

¹⁴⁶ Notons cependant que Magalhães insiste sur le fait que le livre n'a rien d'un pamphlet (Magalhães, 1981b : 201) ; de même qu'António Guerreiro affirme que les poèmes « ne cèdent à aucun moment à la rhétorique auto-complaisante de la dénonciation » (Guerreiro, 1995 : 139). Peut-être que des gestes d'intervention politique plus tranchés, en particulier le rejet du racisme, peuvent être lus dans les compositions « A poia » (MI : 69-70) et « A um amigo sobre o tema da miscigenação » (MI : 70), toutes deux augmentées dans la seconde édition et marquées par l'humour.

¹⁴⁷ Pavel considère que les romans de ce siècle partent du « rejet du monde social et de ses conventions », l'individu se trouvant seul, « “[j]eté” dans le monde » et « appelé à s'inventer lui-même » (cf. Pavel, 2003 : 357-358). « Parfois la communauté à laquelle il souhaite adhérer le refuse obstinément, d'autres fois elle se l'adjoint, le garde prisonnier, le persécute à l'occasion, mais en aucun cas elle ne parvient à l'assimiler, à l'intégrer, tant et si bien que la vérité de la séparation, qu'elle s'appelle exclusion ou départ, demeure toujours primordiale » (id. : 358).

Peut-être pouvons-nous, en nous penchant sur ce type spécifique de roman, qui a connu, en particulier dans l'Europe du XIX^e siècle, une grande fortune littéraire¹⁴⁸, comprendre pourquoi il en est ainsi. Le roman de formation se caractérise par « la réconciliation de l'homme problématique – dirigé par un idéal qui est pour lui expérience vécue – avec la réalité concrète et sociale », comme l'a souligné le premier Georg Lukács (Lukács, [1920] : 131). On trouve dans cette formule l'idée d'une résolution synthétique au conflit sévissant au sein du monde intérieur d'un jeune protagoniste qui se constitue dès lors comme « unité dynamique », selon Mikhaïl Bakhtine (cf. Bakhtine, [1975] : 227)¹⁴⁹.

Dans une œuvre de référence sur ce sous-genre, Franco Moretti insiste également sur la notion de compromis implicite à ce schéma, en relativisant néanmoins le conflit d'origine. Selon Moretti, le roman de formation est la « forme symbolique » de la modernité, qui permet de concilier les valeurs opposées qui la définissent, sous la forme d'une jeunesse chez qui coexistent « dynamisme et limites, inquiétude et “perception de la fin” » (cf. Moretti, [1987] : 3-15, notre traduction). Ce n'est pas tant une opposition entre l'individu et la société qui s'y dessine, mais plutôt une conciliation : le processus de socialisation que vit le jeune consiste « plutôt qu'en une *soumission à une contrainte*, en une intériorisation de *la contradiction* » (id. : 12, notre traduction)¹⁵⁰.

¹⁴⁸ S'il est possible de concevoir le roman de formation en termes restreints, comme le fait Jean-Marie Schaeffer, qui réserve la désignation à « un certain nombre de textes de la littérature narrative allemande du XVIII^e jusqu'au XX^e siècle » (Schaeffer, 1989 : 123), il est tout de même plus commun d'étendre son champ d'action à une bonne partie de la production romanesque du XIX^e siècle, comme le fait, par exemple, Daniel Mortier, dans une étude portant sur les différences existantes à l'intérieur de ce sous-genre, dans laquelle il s'intéresse à Goethe, Dickens et Flaubert (Mortier, 2007 : 263-273). De la même manière, si Schaeffer postule que dans le roman de formation, « la narration est hétérodiégétique » (Schaeffer, 1989 : 123), Florence Godeau n'écarter pas l'existence de « fictions autodiégétiques » appartenant à ce domaine (Godeau, 2007 : 317).

¹⁴⁹ Cependant, selon Bakhtine, dans le modèle le plus avancé de ce roman, l'évolution de l'homme refléterait l'évolution sociale, impliquant une transition de la sphère privée vers celle de l'existence historique : « L'homme se forme *en même temps* que le monde » (cf. Bakhtine, [1975] : 229-230). Franco Moretti n'est pas d'accord avec ce point de vue, arguant que le roman de formation consiste « à “abaïsser” l'histoire au niveau de l'expérience ordinaire, et non le contraire » (Moretti, 1999 : XII, notre traduction).

¹⁵⁰ Dans une société qu'il considère plus malléable et faible que normative et oppressive, Moretti insiste sur le fait qu'« il n'y a pas de conflit entre une individualité et une socialisation, une autonomie et une normalité, une intériorité et une objectivation. La formation de l'individu comme individu *in se* et *per se* coïncide parfaitement avec son intégration sociale en qualité de simple *partie d'un tout* » (Moretti, [1987] : 18, notre traduction).

Une telle conception éloigne assurément *Câu Kiên / Catalabanza* du modèle d'origine du *Bildungsroman*. Dans le livre, comme dans les déclarations de son auteur transcrites ci-dessus, est manifeste la constitution d'un sujet isolé, « autour duquel » – donc, à l'extérieur duquel – le monde « s'organisait ou se désorganisait », sans la moindre possibilité de conciliation. Cependant, une passerelle peut être établie à partir des propos de Moretti sur la crise du roman de formation, qu'il situe entre 1898 et 1914 (cf. id. : 257-273)¹⁵¹. Dans ces romans tardifs, analyse-t-il, la jeunesse, plus vulnérable, refuse les modèles de maturité qui lui sont proposés. Le monde, représenté par des institutions impersonnelles, se retourne contre le héros, indifférent à son développement ; au lieu d'une expérience, il lui offre un trauma (cf. id. : 262). Moretti relie d'ailleurs la fin du *Bildungsroman* (et de la vision du monde qui lui est sous-jacente) au début de la Première Guerre mondiale : « Si nous nous interrogeons, donc, sur la disparition du roman de formation, alors la jeunesse de 1919, mutilée, décimée, aphasique, traumatisée, nous offre la réponse » (id. : 257, notre traduction).

Il est impossible ici de ne pas penser au célèbre constat dressé par Walter Benjamin des conséquences de la Première Guerre mondiale :

N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerre n'avait rien à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience se transmet de bouche à oreille. Non, cette dévalorisation n'avait rien d'étonnant. Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants. Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain. (Benjamin, [1933] : 365)

¹⁵¹ Dans cette section, Moretti analyse les romans de formation tardifs écrits à cette période par Conrad, Mann, Musil, Walser, Rilke, Joyce et Kafka.

La guerre avait banni l'expérience – la possibilité de formation – de l'horizon de la jeunesse et lui avait imposé l'incapacité de raconter¹⁵². Or, comme le fait bien remarquer Roberto Vecchi à propos de *Câu Kiên / Catalabanza*, « les décombres – les ruines ou les restes muets – de l'expérience de la guerre ne produisent aucun « réel » accessible, et donc représentable d'une manière ou d'une autre » (Vecchi, 2010 : 28).

Ceci constitue d'ailleurs une des singularités de ce récit de guerre. Il est vrai que, par son organisation interne, l'ouvrage dévoile des moments spécifiques du parcours du sujet : le départ (« Générico », MI : 75-76), les premiers contacts (« Nambuanguo em Maio », MI : 43-44), les épisodes de crise (« O garrote », MI : 50-51), l'acmé du déséquilibre psychique (« Ou, quem sabe... », MI : 53-55), l'internement (« Ode ao librium dez », MI : 72-73), la naissance de la fille (« A filha », MI : 73-74), le retour (« “E havia Outono?” », MI : 41-42), entremêlant temps et récit¹⁵³. Il est également à noter que la disposition des poèmes permet de marquer la succession des mois (voir la notation explicite dans des textes comme « Nambuanguo em Maio », MI : 43-44 ou « Umas cobras », MI : 53) et de donner des précisions spatiales (voir certaines descriptions de l'environnement dans « Nambuanguo em Maio », MI : 43-44, ou les indications toponymiques de « Ronda dos povos », MI : 66-67).

Cependant, dans ce compte-rendu que constitue *Câu Kiên / Catalabanza*, il n'est finalement pas dit grand-chose de la guerre, et il nous semble d'ailleurs qu'il s'agit là l'un aspect qui fut peu relevé lors de la réception critique de l'œuvre. On n'y trouve pas en réalité d'événements vécus sur le champ de bataille : aucun affrontement ouvert, aucun corps tombé, aucun ennemi surpris¹⁵⁴. Tout le livre échappe au théâtre des opérations : le sujet en

¹⁵² À son tour, Jed Esty, dans un texte plus récent, partant de l'analyse d'œuvres de Conrad, Woolf et Joyce, propose l'intéressante théorie selon laquelle la fin du *Bildungsroman* et de ses idéaux humanistes est liée au démantèlement de l'idée (et des frontières) de la nation, dû à l'avènement d'un monde globalisé reposant sur le colonialisme. Esty constate ainsi « un lien central, et pourtant étonnamment sous-estimé, entre l'esthétique moderniste et le colonialisme moderne : la perturbation de l'ère du développement à travers des allégories réciproques de la construction de soi et de la construction de la nation » (Esty, 2012 : 2, notre traduction).

¹⁵³ Nous pensons bien sûr à Paul Ricœur, qui a démontré dans *Temps et récit* que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle » (Ricœur, 1983 : 17).

¹⁵⁴ Joaquim Manuel Magalhães, qui y identifie une « attitude politique de refus » généralisée, affirme que « l'“ennemi” semble avoir disparu de ce livre » (cf. Magalhães, 1981b : 201-202).

perçoit les indices à distance, comme dans « Diuturnitas Externi Mali » (MI : 44-45), ou perçoit la portée de ses répercussions, comme dans « Não dormias, não dormes » (MI: 49), où les bombes explosent sur la table de chevet (« *As bombas explodem na mesa de cabeceira* »). D'ailleurs, le poème inaugural, « “E havia Outono?” » (MI : 41-42), avait tout de suite anticipé :

*E as minas / os forninhos /
as armadilhas com trotil /
ah não vou contar-te um décimo
desta libertinagem.*

« Um grito alto » (MI : 52) permet seulement de ramener à la mémoire des sons, des sensations vagues (« *muitos / tiros ouvidos, muitos medos* »). Et dans « Camioneta vermelha » (MI : 47-48), poème dans lequel il est d'ailleurs fait allusion à une situation dangereuse de tirs croisés, l'auteur lui-même assume les limites de sa narration : « *Queria contar tanta coisa veloz / então acontecida mas não posso*¹⁵⁵ ». Il s'avoue finalement plus poète que narrateur (« *Sou um desgraçado poeta da província* ») et conclut : « *O meu modo é cantar e eu canto* ». « O garrote » (MI : 50-51) est un autre poème paradigmatique à cet égard. Assis s'y contente de révéler : « *Durante os ataques doía-me um joelho* ». Et, quand il décrit l'accident d'un soldat, voici les termes qu'il emploie :

*E depois há um que pisa uma armadilha.
Houve um que pisou uma armadilha!
Sei fazer versos. Ou seja: nada.
O coto em sangue.
Neste ponto o narrador sofria a imaginação.*

¹⁵⁵ Bien que le verbe pouvoir ne s'attache pas directement ici à « *contar* » (au vers qui se termine par « *não posso* » succède le vers « *recordar senão esse estampido* »), une lecture qui transmette l'idée de l'impossibilité dans l'absolu de raconter est permise par la césure du vers. L'incommunicabilité est un des *topoi* du livre, avec le sujet déconnecté en permanence, éloigné de ses camarades, renfermé sur ses pensées (cf. « *Monólogo e explicação* », MI : 42). Dans « *Umas cobras* » (MI : 53), à propos de la correspondance, on peut lire les vers suivants : « *Escrevam: nada / Responderei coiso: nada* ». En même temps, selon une stratégie analogue à celle d'un poème de *Variações em Sousa* cité dans le chapitre précédent, le poème « *Rascunhos e fragmentos* » (MI : 63-64) transmet une sorte d'angoisse, parce qu'il passe sous silence certains épisodes faisant pourtant partie de l'expérience (« *entram também neste saco* »).

Dans le théâtre de guerre, la capacité de faire des vers se révélera un savoir inutile¹⁵⁶ – et pourtant le seul dont le sujet peut se valoir pour essayer de conférer un sens à son vécu. S’agissant d’une épreuve trop extrême et aliénante, c’est un dire irrésolu, démembré, syncopé qui se reflètera dans le livre. Plus que du récit d’expériences, *Câu Kiên / Catalabanza* est constitué de ce dire. Ce n’est pas par hasard que, dans l’extrait de l’entretien que nous avons transcrit, Assis opte pour le terme de *Dichtung* pour y faire référence.

Nous avons déjà étudié, dans le chapitre précédent, comment, dans la poésie d’Assis, « une construction syntaxique se soustrayant régulièrement à la linéarité de l’agencement lexical en portugais » (Magalhães, 1981b : 195) est utilisée en faveur du sens profond du poème. C’est ce qui se produit, par exemple, dans « Morro do Aragão » (MI : 46-47), qui juxtapose selon un procédé intersectionniste différentes références (concrètes et abstraites), différents temps (présent et futur) et différents discours (de soi et d’autrui)¹⁵⁷. De même, « Épopée » (MI : 55-56) privilégie l’ellipse pour raconter une histoire considérée peut-être comme trop ténébreuse pour qu’on puisse discourir librement sur son sujet. Les premiers tercets donnent une bonne idée de ce procédé :

*Mas. Sobrevinha o sono.
E porém. Último
entre todos adormecia*

*porque. Aqui entra
uma explicação. Ao
fundo do quarto*

¹⁵⁶ Il convient de noter ici que l’ «ironie auto-dépréciative» (Martinho, 1996a : 5) de cet extrait, corrélative de la dérision autour de la profession de poète, ne se limite pas au contexte spécifique de la guerre (comme nous le verrons dans le chapitre 2.2).

¹⁵⁷ Ainsi, l’objet concret contre lequel le sujet appuie sa tête (« *este pneu sobre a lama* ») est associé à une pensée à peine suggérée (« *foi agora que a morte* »), ce qui établit une continuité entre réalité physique et réalité mentale. Au temps présent (« *Encosto a cabeça* ») s’oppose un futur pas encore advenu (« *passarão anos sobre esta / lembrança* ») mais que l’assertivité de l’énoncé préfigure. Le discours intérieur envahit le corps du poème sous la forme du doute (« *Amanhã dormirei?* ») ou de l’injonction désespérée (« *casa, pai!* ») ; il coexiste avec un dialogue extérieur basé sur une question (« *Pacheco, OK?* ») et une réponse (« *OK, OK* ») – mais ce même dialogue est intersecté dans le texte par d’autres énoncés. L’utilisation de morceaux d’énonciation elliptiques (« *Foi agora que as luzes.* »), séparés par des barres (/), contribue aussi à rendre ces réalités entrecoupées contiguës.

*comum estava posta
poisada. Isto é. Dentro
da bota uma granada*

Ce poème abonde en connecteurs logiques, qui contribuent généralement à rendre le discours plus clair. Cependant, l'adversatif qui ouvre le poème (« *Mas.* ») non seulement s'oppose à une réalité occulte, mais en outre en annonce une autre qui n'est pas plus révélée, puisqu'elle est interrompue par un point final (la même chose se produit avec d'autres conjonctions : « *porém.* », « *porque.* »). La locution explicative « *Isto é* » (suivra ensuite « *Como seja* ») contribue plus à brouiller le message qu'à l'éclairer¹⁵⁸. Dans un énoncé comme « *Ao / fundo do quarto / comum estava posta poisada* », la précision des indications coexiste avec l'omission délibérée de l'objet. La disposition des vers elle-même, et en particulier des strophes, contribue à une sensation d'interruption permanente¹⁵⁹. Pour reprendre un terme employé au début de cette analyse, il serait approprié de parler, à propos de ce poème (et de ce livre), d'« inachèvement¹⁶⁰ ».

Carlo Vittorio Cattaneo souligne l'importance de l'épigraphe de Virgile placée comme devise de ce poème (*Multa quoque et bello passos*). *Câu Kiên / Catalabanza* serait inspiré par les valeurs introduites par le poète romain, qui, rappelle-t-il, avait donné naissance à une « épique contaminée et perturbée par la lyrique, vue depuis la perspective d'un homme et non d'un improbable

¹⁵⁸ Dans d'autres poèmes, on remarque la même présence de connecteurs incongrus, comme dans « *Nambuanguo em Maio* » (MI : 43-44), qui commence par « *Então* » ; « *Diuturnitas Externi Mali* » (MI : 44-45), qui commence par « *De sorte que* » ; et « *A missão dos setenta e dois* » (MI : 45-46), qui s'ouvre sur « *E depois disto* ». Ils ne sont explicités dans aucun des cas cités.

¹⁵⁹ Notons encore que la clef du poème, exprimée dans les derniers vers, est donnée elle aussi de manière fragmentaire : « *Sem / o f. da p. saber // esconder-lhe um dia / a bota. A granada / Sob o travesseiro!* ». Le choix d'un code linguistique transparent en portugais (« *f. da p.* » pour « *filho da puta* ») et d'une métonymie très vite explicitée (« *bota* » pour « *granada* ») constitue des transgressions, bien que délibérément inefficaces, par lesquelles le poème prétend miner un message clair. D'ailleurs, le non-dit est très présent dans ce livre. Dans « *Isso, a Walther* » (MI : 57), on peut lire un vers (« *O cano da pistola tenta um vivo* ») qui, associé à ceux d'un poème de *Respiração assistida* (cf. Ra : 35), laisse supposer que le sujet a envisagé l'idée de mettre volontairement fin à sa souffrance (« *ideia funesta* »).

¹⁶⁰ Relevons aussi le final abrupt que « *O fogo* » (MI : 74) donne à l'ouvrage avant que ne tombe le rideau du « *Genérico* » final : « *Porque vejo os meus amigos / pálidos com estes contos. Paro aqui* ».

surhomme » (Cattaneo, 1982 : 26)¹⁶¹. Le livre se constituerait, ainsi, selon lui, comme « une espèce d'épopée à l'envers » (id. : ibid.)¹⁶².

Or, on peut trouver dans les affirmations de Cattaneo des éléments qui sont habituellement attribués au roman – genre qui, du reste, a souvent été défini par opposition à l'épique (cf. Fusillo, 2002 : 5-36). D'ailleurs, ce sont précisément là les éléments les plus souvent retenus pour caractériser le roman de formation, notamment l'attribution du statut de héros à des protagonistes bâtards, dont la « modalité d'existence » est normale, quotidienne, antihéroïque (cf. Moretti, [1987] : 14-15, notre traduction). Ainsi, si dans notre analyse nous avons affirmé que le dire poétique (ou *Dichtung*) constitue de fait l'élément essentiel de cette œuvre, il ne nous semble pas que l'idée d'un rapprochement avec l'horizon du roman, dont nous sommes parti, doive être invalidée.

Lyrique quant au mode et prosaïque quant à l'essence, *Câu Kiên / Catalabanza* peut donc être éventuellement compris comme un « résumé » de la guerre marqué par la déflation. Le sujet, qui est également le personnage principal, s'assume doublement comme un raté : en tant que narrateur, parce qu'il est incapable de raconter, et en tant que soldat, comme le démontre le parcours décrit. L'intention énoncée dans le titre original reste elle aussi frustrée : le récit réel, objectif, concret de l'expérience de la guerre est toujours esquivé. Et, cependant, sa guerre imprègne tout le volume à travers les moyens de dire et de sentir du sujet, au point que celui-ci puisse aujourd'hui être considéré comme le livre de poésie le plus significatif sur la guerre coloniale.

¹⁶¹ Cattaneo rappelle que Virgile « a révolutionné, par rapport à la tradition homérique, le concept de poème épique, en introduisant la *pietas*, le drame de la personne obligée à tuer et à mourir sans avoir le moindre désir d'être un "héros", l'horreur par la violence et la nostalgie des affects familiaux », aspects qui sont tout à fait patents dans le livre d'Assis (Cattaneo, 1982 : 26).

¹⁶² Gastão Cruz, rappelant un sous-titre de Luiza Neto Jorge (*epopeia sumária*), propose la variante *anti-epopeia sumária* pour y faire référence (Cruz, [1973] : 164). Et António Soares souligne que l'« aspect épique » se trouve absent des narrations de la guerre coloniale (Soares, 1998 : 67).

1.3.2 Maria Cristina Martins: du romanesque sans roman

Malgré les particularités qui caractérisent l'ouvrage d'Assis étudié dans la section précédente, il nous paraît justifié, comme nous l'avons défendu, de le mettre en relation avec une lignée du roman qui fait intervenir un personnage bâtard, aux prises avec le monde réel. Selon une opposition devenue opératoire dans la langue anglaise, et bien connue dans le domaine des études littéraires, son héritage serait donc celui du *novel*, par opposition au *roman*¹⁶³. Marthe Robert, lorsqu'elle étudie cette distinction dans son ouvrage de 1972 *Roman des origines*, conclut :

Il y a donc deux types de roman, l'un qui prétend prélever sa matière sur le vif pour devenir une «tranche de vie» ou le fameux «miroir qu'on promène sur un chemin» ; l'autre qui, avouant de prime abord n'être qu'un jeu de formes et de figures, se tient quitte de toute obligation qui ne découle pas immédiatement de son projet. [...] Là est bien en effet la ligne de partage des deux grands courants que le roman peut suivre et a effectivement suivis au long de son histoire, car à strictement parler, il n'y a que deux façons de faire un roman : celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front ; et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissances et de moyens d'action, esquive le combat par la fuite ou la bouderie. (Robert, 1972 : 69 et 74)¹⁶⁴

La proposition dont nous souhaitons faire notre point de départ dans cette section est qu'Adília Lopes privilégie la seconde voie dans ses « romans en vers » – recueils où est très présente une vision fantaisiste du monde (dans la mesure où ils sont ponctués d'incongruités et d'anachronismes de toutes sortes), comme nous avons eu l'occasion de l'anticiper dans le chapitre précédent. Afin de procéder à une analyse dans ce sens, nous nous intéresserons d'abord à la catégorie du romanesque, déterminante pour cette distinction, et qui est selon

¹⁶³ Par souci de clarté, chaque fois que nous utiliserons dans cette section le mot anglais *roman* avec cette extension, nous l'écrirons en *italique*.

¹⁶⁴ Robert précise que ces deux attitudes romanesques ne sont pas exclusives. D'ailleurs, selon lui, « Le Bâtard [...] ressemble encore par bien des traits à l'Enfant trouvé dont il est issu, et quoiqu'il s'efforce d'accommoder sa pensée aux nécessités de l'expérience, il n'en reste pas moins pour une part variable prisonnier de son ancienne magie » (Robert, 1972 : 74/75).

nous particulièrement active dans les livres que nous avons réunis sous cette désignation de « romans en vers¹⁶⁵ ».

Il a déjà été souligné que le *novel* – ou, si l'on veut, le roman typique du XIX^e siècle – s'est construit par la tentative de fuir le romanesque, en tentant de s'ériger en genre « sérieux » ou « adulte », par opposition au *roman*. Selon Frye, pour ce faire, le *novel* réaliste a privilégié une « technique de causalité », qui a imposé le « donc » contre le côté plus « sensationnel » typique du *roman* fantaisiste, reposant sur la tournure « et puis » (cf. Frye, 1988 : 54-55)¹⁶⁶. En effet, l'idée selon laquelle « ce n'est guère qu'en réagissant contre » cette influence séculaire, excessivement sentimentale et « féministe », que « le roman produit quelque chose de bon » – pour recourir aux termes utilisés par Albert Thibaudet pour formuler la question (Thibaudet, 1938 : 115) – est devenue courante. Bernard Pingaud considère, d'ailleurs, que cette vieille lutte contre le romanesque, « à la fois nécessaire et vaine », est ce qui a permis le développement du roman, nécessairement toujours à travers une synthèse (Pingaud, 2007 : 49)¹⁶⁷.

Notons que, dans ce cadre, Northrop Frye avait introduit une distinction importante, en dissociant le romanesque du *roman* et en indiquant que le premier à la fois le précède et le dépasse (cf. Frye, [1957] : 372). Frye étudie le romanesque, forme par excellence du *roman*, comme « mythos de l'été » (cf. Frye, [1957] : 226-251) et insiste sur sa double capacité à refléter ou à incarner un « idéal » (côté plus conservateur et propice à la classe dominante) et à contourner les règles et « faire naître de nouveaux désirs » (côté plus innovateur et populaire). Le primat de l'aventure, « élément essentiel du sujet », contribue au « caractère d'éternelle enfance » de la forme (cf. id. : 226-227). Les personnages à qui ces aventures arrivent se présentent, pour leur part, comme

¹⁶⁵ Pour mémoire, ces œuvres sont *O poeta de Pondichéry* (1986), *O marquês de Chamilly* (1987), *Maria Cristina Martins* (1992), *A continuação do fim do mundo* (1995) et, dans une moindre proportion, *O regresso de Chamilly* (2000).

¹⁶⁶ Ainsi, la question du *novel* réaliste serait « étant donné ces personnages, que va-t-il se passer ? », tandis qu'un discours romanesque tend à décrire, en épisodes discontinus, « ce qui arrive aux personnages, généralement de l'extérieur ». Cependant, Frye rappelle que jusqu'au XIX^e siècle, « la fiction réaliste avait, en général, réussi à maintenir une sorte de compromis entre les deux » et que, même durant ce siècle, cette distinction « n'est pas à toute épreuve » (cf. Frye, 1988 : 52-55).

¹⁶⁷ En effet, considère Pingaud, « [l]e bon romanesque est celui qui réussit à accorder, dans une heureuse synthèse de même et d'autre, le romanesque originaire avec l'effort pour "rejoindre le monde" » (Pingaud, 2007 : 50).

des « caractères stylisés, susceptibles de représenter des archétypes physiologiques » (id. : 370-371).

En français, comme l'a systématisé Jean-Marie Schaeffer, le terme « romanesque », polysémique, comporte trois acceptions : il peut faire référence au roman (en tant que « forme adjectivale »), il peut comporter un sens générique (« littérature romanesque ») ou il peut indiquer un « sens thématique » (« univers romanesque », « comportement romanesque »). Dans cette dernière acception, le romanesque déborde du champ de la littérature pour s'affirmer comme « éthos spécifique lié à des structures narratives très particulières » (cf. Schaeffer, 2004 : 293)¹⁶⁸. Dans ce sens, Paolo Zanotti a pu le définir comme un mode, capable de s'actualiser en divers genres littéraires, du « récit sérieux ou de consommation » au « drame romanesque de Shakespeare », mais aussi de s'exprimer à travers d'autres supports comme la bande dessinée ou le cinéma (cf. Zanotti, 1998 : 8-9, notre traduction)¹⁶⁹.

Or, justement, la poésie d'Adília (en dehors du terrain un peu ambigu des « romans en vers ») fournit un très bon exemple d'usage du romanesque qui évite le roman comme genre. Nous voulons parler de *O decote da dama de espadas*, un ouvrage de 1988¹⁷⁰. Les histoires de ce livre, bien que brèves, présentent presque toutes des personnages archétypaux (« O golpe da carteira », Do : 125-127, par exemple), enchaînent les aventures (« A substituição », Do : 140-141), confèrent la primauté au sentiment et à l'émotion (« O ataque de coração dos bicos-de-lacre », Do : 116-117). D'ailleurs, on peut noter que, même quand ces récits exhibent des référents modernes, leur univers est très nettement démodé, du fait de la présence de codes narratifs et

¹⁶⁸ Le romanesque, ajoute le critique, « peut investir toutes les formes de la compétence fictionnelle », en se constituant comme « un des archétypes de la modélisation fictionnelle » ou, selon les termes de Jolles, une des formes simples de fiction (cf. Schaeffer, 2004 : 295-296).

¹⁶⁹ En définissant le mode comme une « série de constantes de l'imaginaire pouvant être reflétées dans la littérature à l'intérieur d'œuvres appartenant à des genres divers », Zanotti compare le mode romanesque au mode pastoral qui peut lui être actualisé, par exemple, au théâtre, dans la poésie bucolique ou le roman pastoral (cf. Zanotti, 1998 : 8, notre traduction).

¹⁷⁰ Il est vrai que, comme cela a été évoqué dans le chapitre précédent, et selon une stratégie de brouillage des pistes typique chez elle, l'auteure a apposé au titre de cette œuvre l'indication de « romans » entre parenthèses. Cependant, ces brèves histoires indépendantes ne convoquent pas le territoire du roman en lui-même (comme le fait, par exemple, l'ouvrage *A continuação do fim do mundo*) mais plutôt, comme nous l'avons précédemment soutenu, les territoires du conte traditionnel, du conte de fées, de la fable ou, à la limite, du roman traditionnel populaire en vers, comme en contient le *Romanceiro* d'Almeida Garrett.

comportementaux plutôt dépassés, provoquant ainsi ce que nous pourrions appeler un effet de patine (voir, par exemple, « A luva branca », Do : 127-128)¹⁷¹.

On peut malgré tout défendre l'idée qu'au moins certains de ces textes ont subi un effet de compression, et pourraient, s'ils étaient développés, donner naissance à de véritables romans (nous pensons concrètement à des textes comme « Os piolhos », Do : 97-98 ; ou « O caso dos brincos », Do: 141-142). Cela nous conduirait, dans ce cas, à partager l'opinion de Michel Murat lorsqu'il affirme qu'« [i]l n'y a pas de romanesque hors d'une pensée du roman » (cf. Murat, 2004 : 223)¹⁷². Le romanesque étant « le cœur de ce genre non-genre », il serait, par conséquent, « une topique commune, vouée à la migration et au réemploi » (id. : *ibid.*).

Il devient donc possible de nous intéresser à l'essence du romanesque, c'est-à-dire, précisément, l'ensemble des caractéristiques qui, par leur réutilisation dans d'autres contextes, lui permettent de migrer du roman traditionnel vers d'autres genres littéraires ou même vers d'autres supports artistiques. Jean-Marie Schaeffer, œuvrant dans cette voie, a identifié quatre traits pertinents pour définir le romanesque comme catégorie :

1. L'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes. [...]
2. La représentation des typologies actanciennes, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif. [...]
3. La saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie. [...]
4. [...] la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur. (Schaeffer, 2004 : 296-301)

Il ne serait probablement pas difficile de confirmer l'hypothèse que les divers « romans en vers » publiés par Adília, surtout au long de la première

¹⁷¹ Parmi les différentes composantes d'une généalogie hybride, Osvaldo Manuel Silvestre a souligné la « francophilie aujourd'hui rétro » (Silvestre, 1999a : 35), particulièrement présente dans ce livre.

¹⁷² Il nous faut préciser, cependant, que dans le même passage, Murat considère le roman comme un « genre extra-poétique, indépendant des classifications et se développant à côté d'elles ». Le critique parle d'une « saisie achronique de la notion » du romanesque, qui devient ainsi « rétroactivement pertinent » (cf. Murat, 2004 : 223).

décennie de son activité littéraire, sont caractérisables par ces marques du romanesque. Il suffit de voir la prédominance de la passion dans *O poeta de Pondichéry*, la représentation de Marianna et du Marquis de Chamilly comme personnages archétypaux dans *O marquês de Chamilly*, l'usage de l'aventure sur le mode séquentiel dans *Maria Cristina Martins*, la représentation d'un univers identifiable mais dans lequel les personnages adoptent un code comportemental plus cohérent que dans la réalité dans *A continuação do fim do mundo*.

De ces « romans », néanmoins, il nous semble que *Maria Cristina Martins*, publié en 1992, constitue le cas le plus intéressant pour une analyse sous cet angle. Nous commencerons donc par vérifier la présence dans sa trame des éléments soulignés par Schaeffer pour confirmer que la catégorie du romanesque préside à la conception de l'œuvre. Si on peut s'attendre dès le départ à un tel constat, notre analyse permettra néanmoins de démontrer que les modes particuliers de concrétisation du romanesque dans le recueil soulèvent des problèmes additionnels, qui nous conduiront à d'autres conclusions.

Notons avant tout que, de manière générale, l'histoire de *Maria Cristina Martins* présente une grande complexité, rendue au moyen de strophes généralement courtes et relativement indépendantes entre elles. L'action, qui suit les aventures complexes et variées d'une protagoniste rapidement dédoublée en une seconde (un double homonyme), est marquée par des événements extrêmes et met en scène à chaque instant de nouvelles passions et de nouvelles contrariétés. Cependant, comme nous le verrons, ces épisodes sont souvent inconséquents et bien des fois incohérents entre eux, mettant régulièrement en cause la logique et la linéarité du récit.

L'excès de *pathos* à laquelle Schaeffer fait allusion comme premier trait apparaît sans le moindre doute dans ce monde : y prédominent en effet l'amour (« *Guilherme tornou-se / o namorado de Maria Cristina* », Do : 171), les désirs (« *Pois passara noites e noites a sonhar* », Do : 170), les souffrances (« *Habituou-se a chorar* », Do : 172), la haine (« *mas gostava de ver /*

Guilherme e Maria Cristina / muito desfigurados e doentes », Do : 173)¹⁷³. Il s'agit d'un univers exacerbé qui se reflète avec une plus grande acuité encore dans les énoncés à la première personne :

*Quem me dera uma morte
como a de Don Juan
ah uma mão que me puxasse
para o escuro (Do : 43)*

Cependant, on peut également percevoir, à rebours, un univers passionnel dysphorique qui contamine tout le livre. Ainsi, contrairement à ce dont on a l'habitude dans les romans d'amour, les sentiments de Maria Cristina, sa passion pour Guilherme, ne sont pas à l'abri d'une certaine tonalité ridicule. Par exemple, l'annonce de cette passion prend la forme d'une maladresse dans une broderie (« *um G desastrado / [...] bordado / com apoquentação* » (Do : 169) ; puis, par un poème d'un seul vers, « *Emerhliug* » (Do : 169), dans lequel est visible un code non moins maladroit (et puéril). La relation est marquée par des usages dépassés et une vision du monde simple : les amoureux dansent enlacés dans un bal (cf. Do : 172) et la vie en commun s'organise autour d'une modeste boutique de tissus (« *um comércio de fazendas / muito modesto* », Do : 174). Et Maria Cristina est tout sauf une protagoniste qui fait rêver. Comme on peut le lire à un certain moment,

*Maria Cristina cansa-se
a contar anedotas
ou a sua vida
a si mesma (Do : 177)*

En d'autres termes, dans *Maria Cristina Martins* le pathétique se vérifie dans les deux acceptions que le mot a acquises avec le temps : des moments de profonde émotion et des moments un peu embarrassants¹⁷⁴. L'univers

¹⁷³ Cet excès de *pathos* est d'ailleurs annoncé par la citation de Madame de Sévigné choisie comme épigraphe de l'œuvre : « *M. le Duc le suit. M. le Prince suit son fils, et tous les autres suivent M. le Prince. Voilà où se fit la tuerie* » (Do : 168).

¹⁷⁴ Comme il sera déduit de l'analyse conjointe de *O poeta de Pondichéry* et de *O marquês de Chamilly* dans le chapitre 2.3, il s'agit là d'un trait récurrent des « romans en vers » d'Adília.

fantaisiste, qui, comme nous l'avons vu précédemment, incarnerait un idéal et ferait naître des désirs, est fréquemment refaçonné à l'image de la réalité la plus banale. C'est ainsi qu'on peut comprendre, d'ailleurs, l'épilogue obscur : « *Guilherme chamava-se Hipólito* » (Do : 184). Comme si un « finalement » décevant parcourait souterrainement tout le texte.

Le second trait du romanesque énoncé par Schaeffer – le recours à des figures archétypales – est lui aussi identifiable dans cet ouvrage. Néanmoins, et c'était déjà le cas pour le trait précédent, le livre fournit toujours l'illustration du contraire. D'un côté, ainsi qu'il est de règle dans le romanesque, les personnages sont, comme le remarque Northrop Frye, « susceptibles de représenter des archétypes physiologiques » (Frye, [1957] : 371). Dès le départ, de fait, peuvent être associés à ces personnages des instincts primaires comme la passion ou la haine. Si nous intervertissons les rôles réservés à la figure masculine et à la figure féminine, il sera même concevable d'appliquer à *Maria Cristina Martins* l'affirmation de Frye selon laquelle, dans le romanesque, l'on découvre « les représentations des catégories de Jung, la libido, l'anima, et le double qu'incarnent successivement le héros, l'héroïne et le personnage malfaisant » (id. : *ibid.*).

Mais, pour commencer, cette identification immédiate est fortement perturbée par une « fluctuation "arbitraire" des noms » (Diogo, 1998 : 78) qui persiste tout au long de l'ouvrage, empêchant une pleine cohérence diégétique. Le double de Maria Cristina¹⁷⁵ s'appelle également Maria Cristina :

*O baile prossegue
Maria Cristina e Guilherme
dançam abraçados
Maria Cristina nunca dançou
e ninguém a vem convidar
para dançar* (Do : 172)

Si, dans le poème transcrit, il est relativement simple d'identifier les deux Maria Cristina, dans d'autres la question « qui est qui ? » est pleinement

¹⁷⁵ Osvaldo Manuel Silvestre considère dans un essai sur l'auteure que le double est « le grand thème d'Adília » (Silvestre, 1999b : 50). Ajoutons que, comme le critique le suggère dans la foulée, le double prend fréquemment la forme du *fake*, et que ceci constitue l'une des différentes manières possibles de lire le dédoublement de la protagoniste.

justifiée. Le texte permet d'identifier une protagoniste romantique, mais pratique (« *Maria Cristina / dedica-se com entusiasmo redobrado / ao comércio de fazendas* », Do : 176) ; et une antagoniste dominée par la jalousie et capable d'harceler sa rivale de messages méprisants (« *Minha querida Maria Cristina / onde comprou o seu fato de banho / para eu não comprar um igual? / Maria Cristina* », Do : 175). Mais de qui est-il question dans le poème qui commence avec les vers « *Maria Cristina sorri muito / não quer dançar Guilherme?* » (Do : 38)? Et quelle est la relation exacte entre ces personnages liés par l'homonymie : sont-elles sœurs¹⁷⁶? deux rivales pour un même homme ? l'une est-elle le *doppelgänger* de l'autre ? ou sont-elles au final la même personne, quelquefois éveillée et d'autres fois perdue dans un état de fabulation romanesque qui la pousse à se construire une vie imaginaire¹⁷⁷ ?

À la fluctuation des noms vient donc s'ajouter la constitution d'entités fluides, ce qui semble avoir pour but de brouiller cette représentation des archétypes. Lorsqu'une des deux Maria Cristina remplace une « strip-teaseuse » enceinte, elle demande : « *e na minha vida artística / não me posso chamar Zilda?* » (Do : 181). Or, *Os 5 livros de versos salvaram o tio*, ouvrage qui précède *Maria Cristina Martins* de deux ans, contient deux poèmes, intitulés respectivement « XXVIII capítulo » (Do : 164-165) et « XL capítulo » (Do : 165-166), dont la protagoniste est justement une Zilda qui travaille au Tivoli. Dans le premier de ces poèmes, il est expliqué que ce personnage se prend de passion pour « *Guilherme* » et rêve de lui dans un décor que l'on a déjà rencontré (« *no escritório do comércio de fazendas* »). Ces chapitres égarés (et préliminaires à l'intrigue) doivent-ils être lus comme des indices pour la lecture de *Maria Cristina Martins* ? Et si, dans l'épilogue de ce livre, on découvre que Guilherme s'appelle Hipólito, cette révélation (romanesque au plus haut degré) a-t-elle un sens ?

¹⁷⁶ La note d'ouverture du livre donne l'indication suivante : « *Na capa, ou por dentro, este livro deve ter uma reprodução de Les Deux Soeurs, quadro de Théodor Chassériau, que está no Museu do Louvre* » (Do : 168). Pourtant, cette reproduction n'apparaît sur aucune édition. Cette intention frustrée doit-elle servir de piste de lecture ?

¹⁷⁷ Peut-être tout cet univers des deux Maria Cristina correspond-il à un délire : dans un poème, il est indiqué que ses tantes ont été obligées d'appeler un médecin « *enquanto ela dizia moradas* » (Do : 179). Les hypothèses interprétatives fournies par cette relation entre deux figures féminines dans un univers complexe et contradictoire sont en effet multiples. Ce qui n'est pas sans rappeler une situation semblable lors de la réception du film *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch – du reste, l'univers d'Adília a déjà été rapproché de celui de Lynch (cf. Silvestre, 1999a : 35).

Le troisième trait souligné par Schaeffer, la « saturation événementielle de la diégèse », est lui aussi évident dans ce récit, où apparaissent des rebondissements (« *o comércio de fazendas faliu* », Do : 178), des maladies (« *Ficou de cama semanas* », Do : 183), une nuit dans une maison de passe (« *não havia lugar nas pensões* », Do : 174), un suicide raté (« *O suicídio remoçou / Maria Cristina / extraordinariamente* », Do : 176), des mystères non résolus (« *Por que precipícios e abismos / andou Maria Cristina / para conseguir aquela fotografia?* », Do : 170), intrigues secondaires (une chaussure jetée par la fenêtre, Do : 173, et récupérée par un pauvre unijambiste, Do : 181). L'« extensibilité » contemporaine à laquelle le critique se réfère dans ce point n'est pas moins vérifiable ici : *Maria Cristina Martins* pourrait connaître un prolongement sous diverses formes, comme les chapitres qui intègrent *Os 5 livros de versos salvaram o tio*, et dont nous avons parlé plus haut, le prouvent parfaitement.

Cependant, tous ces événements apparaissent discontinus et très peu interdépendants. Si, avec Michel Murat, nous considérons que « le romanesque est le nom que nous donnons à l'enchaînement des circonstances » (Murat, 2004 : 225), c'est alors un qualificatif qui ne s'applique pas facilement à ce « roman en vers ». À cela s'ajoute le fait que cet univers plein d'événements à en perdre le fil se place « sous l'égide de la banalité », comme l'affirme Américo António Lindeza Diogo (Diogo, 1998 : 78). L'épisode qui ouvre le roman le montre bien :

*O algodão doce
assustou-a
a ponto
de saltar do carroussel
em andamento
e de torcer um pé (Do : 169)*

Il sera en effet difficile de considérer sérieusement un pied foulé à cause de la frayeur (?) provoquée par de la barbe à papa comme une péripétie romanesque. Comme le précise Diogo, dans *Maria Cristina Martins*, il arrive que se manifeste l'« inévitable kitsch de la “personne” » (d'ailleurs, on retrouve

dans le titre de l'œuvre un « nom de personne complet¹⁷⁸ ») – et, concrètement, un monde toujours assez présent chez Adília de « *jeune fille rangée* portugaise d'un autre temps, formée “provincialement” par des tantes ou par des lectures » (id. : 78-82).

Nous sommes ici trop loin de la vision du monde romanesque pour vraiment nous situer sur un plan d'« hyper-réalisme » (id. : 82). Mais notons que ce monde s'ajoute au romanesque et cohabite avec lui, sans s'y substituer – il s'agit véritablement d'univers *parallèles*. Du reste, le mélange de la réalité la plus banale avec le fantastique était déjà la marque de *A continuação do fim do mundo*¹⁷⁹. Comme le remarque Américo António Lindeza Diogo, dans ces deux romans, les héroïnes « traversent les situations les plus impossibles, parfaitement insensibles à l'antagonisme complet entre les croyances de leur monde et celles des mondes vers lesquels elles ont été transplantées » (Diogo, 1993 : 81-82).

L'œuvre elle-même met en scène de manière très claire la tension entre ces deux mondes opposés :

*Tenho de trabalhar
para ganhar o meu pão
meu querido Guilherme
não tenho tempo
para uma paixão infeliz
e complicada* (Do : 176)

Il nous reste enfin à problématiser le quatrième trait que Jean-Marie Schaeffer considère comme propre au romanesque, à savoir le fait qu'apparaisse un « contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur ». Le critique précise que ce « contre-modèle ne concerne pas tant la texture du monde représenté

¹⁷⁸ Et soulignons le total anonymat de ce nom, en cela comparable à celui d'Adília Lopes – « un pseudonyme qui tend vers l'anonyme », d'après Henri Deluy (cf. Deluy, 1993 : 9). Curieusement, observons que dans le premier poème de cet ouvrage, chose rare chez Adília, le pronom est préféré au nom (« *O algodão doce / assustou-a* », DO : 169, c'est nous qui soulignons), peut-être pour mettre le titre en évidence.

¹⁷⁹ *Maria Cristina Martins* présente des points de contact notables, mais également des divergences, avec ce « roman-fleuve » (Do : 214) qu'est *A continuação do fim do mundo* (1995). Ce livre est plus proche des codes du roman, avec des personnages bien identifiables et une trame séquentielle ; mais il contient également des réalités alternatives contradictoires, comme nous l'avons affirmé dans le chapitre précédent.

que l'habitus axiologique et comportemental des personnages » (Schaeffer, 2004 : 300). Autrement dit, ce qui diffère n'est pas tant le monde présenté, mais le comportement des personnages, bien plus linéaire et capable de véhiculer des valeurs claires¹⁸⁰. Or, les conclusions antérieures permettent difficilement de valider ce trait dans l'œuvre qui nous intéresse : on ne peut attribuer qu'imparfaitement des actions logiques à des personnages qui se confondent les uns avec les autres. Malgré tout, on peut constater la récurrence de comportements typifiés (dénotant passion, jalousie et haine) qui, plutôt que d'être attribués clairement à des personnages définis, sont diffusés tout au long du récit – et sont parfois même attribués à un « je » indéterminé (« *Ah se houvesse um incêndio / e eu no meio das cinzas / os salvasse* » : Do : 173).

Pour autant, la présence de ces données axiologiques ne permettra certainement pas aux lecteurs de *Maria Cristina Martins* de « s'évader vers un monde où la difficulté axiologique aurait disparu », comme il est habituel dans le romanesque selon Thomas Pavel (Pavel, 2004 : 288). Northrop Frye considère lui aussi que le romanesque « évite les ambiguïtés de la vie courante, où tout est un mélange de bon et de mauvais, où il est difficile de prendre parti », justifiant sa popularité par la « simplification des enjeux éthiques qu'il effectue » (Frye, 1988 : 57). Or, le monde de ce « roman en vers », bien qu'il véhicule des valeurs absolues et opposées entre elles, s'affirme comme beaucoup plus complexe qu'on serait en droit de l'attendre selon cette perspective¹⁸¹. Sa difficulté axiologique et la complexité de ses « enjeux éthiques » sont mises en scène, de manière ironique, dans le poème suivant :

*Uma tarde Maria Cristina
obrigou-me a comer osgas
e a repetir
com a boca cheia de osgas
as pessoas sensíveis*

¹⁸⁰ Thomas Pavel insiste sur cette dimension axiologique du romanesque, dans lequel des personnages « invraisemblables au niveau *factuel* » sont « acceptables lorsqu'on les considère sous le biais *des normes et des valeurs* qu'ils exemplifient » (Pavel, 2004 : 286). Selon Pavel, en effet, « [l]a spécificité du romanesque consiste à souligner la difficulté axiologique en suscitant une comparaison entre la simplicité et la transparence axiologiques de l'univers fictionnel et la complexité et l'obscurité du monde de l'expérience. *L'invraisemblance empirique* des romans romanesques fait donc partie intégrante de l'effet qu'ils poursuivent » (id. : 288).

¹⁸¹ C'est cela même que suggère un distique du livre, qui se laisse lire comme un aphorisme : « Há muito de luxúria / na miséria mais extrema » (Do : 174).

gostam de comer osgas
mas não gostam
de ver matas osgas
por isso têm de comer
as osgas vivas
se querem fazer na vida
aquilo de que gostam (Do : 171)¹⁸²

Il s'ensuit que, systématiquement, *Maria Cristina Martins* accueille et rejette tout à la fois les quatre traits identifiés par Jean-Marie Schaeffer comme caractéristiques du romanesque. En récapitulant, l'ouvrage compte un excès de *pathos* – mais en même temps une représentation dysphorique de la vie sentimentale ; les deux personnages correspondent à des archétypes – mais en même temps, ils sont marqués par une fluctuation onomastique et même identitaire ; on y retrouve une succession d'événements – mais en même temps une représentation de la banalité la plus inintéressante ; il semble proposer un contre-modèle axiologique clair – mais il le brise à travers un univers complexe. Même si nous choisissons de considérer que *Maria Cristina Martins* est une de ces œuvres qui, selon Schaeffer, plutôt que d'adhérer au romanesque constituent une « représentation *du* romanesque » (Schaeffer, 2004 : 294)¹⁸³, ces incohérences ne s'en trouveraient pas pour autant éclairées.

Il nous faut donc tenter d'obtenir d'autres réponses à partir des conclusions que cette analyse nous permet de tirer. La première de ces conclusions est que l'univers de *Maria Cristina Martins* – et ce n'est pas le seul exemple dans l'œuvre d'Adília – n'est ni stable ni définitif. Une clef de lecture se

¹⁸² Comme nous l'avons déjà remarqué dans le chapitre précédent, ce poème en parodie un autre, d'ailleurs assez clair au niveau axiologique, de Sophia de Mello Breyner Andresen : « *As pessoas sensíveis não são capazes / De matar galinhas / Porém são capazes / De comer galinhas* » (Andresen, [1962] : 65).

¹⁸³ Schaeffer considère en effet qu'« une narration ne peut être dite romanesque que lorsque l'acte de représentation narrative des sentiments et des passions adhère aux passions et sentiments représentés » – autrement dit, qu'il est nécessaire dans ce cas que la posture du narrateur soit « consonante » avec « le point de vue des personnages ». Ceci dit, ajoute-t-il, il faudra faire la distinction entre « représentation romanesque » et « représentation *du* romanesque » – sachant que cette dernière « implique en général une distanciation (souvent ironique), donc une dissonance entre l'auteur et le personnage » (Schaeffer, 2004 : 297). L'auteur donne l'exemple de Madame Bovary, personnage romanesque dont la représentation ne l'est pas (id. : *ibid.*). Or si, effectivement, il nous paraît possible d'affirmer que *Maria Cristina Martins* réalise une « représentation *du* romanesque », il ne nous semble pour autant pas soutenable de considérer que, dans cette opération, le narrateur se distancie du personnage et qu'il n'adhère pas au *pathos* mis en scène – il y adhère même parfois avec ferveur.

trouve dans le poème « *Ou a história não era bem assim? / a história não era bem assim* » (Do : 179). Comme l'affirme Luís Quintais dans une analyse critique de son œuvre, la poésie d'Adília est de celles « où il n'y a point d'essence » et qui acceptent régulièrement de « fluidifier la frontière et l'interdit ontologique » (Quintais, 2009 : 144).

C'est cette particularité qui permet à la protagoniste de ce texte de passer « de la boutique de tissus au cabaret » (Diogo, 1998 : 83). Et c'est également ce qui rend possible l'apparition sporadique d'une série de figures apparemment étrangères à l'univers décrit (« *E a Judite? qual Judite? / uma loira vesga* », Do : 177), ou de propos hors contexte et incompréhensibles (« *E a tua irmã casou / em Sanfins / com um alferes melancólico* », Do : 171). Il n'y a d'ailleurs pas la moindre logique diégétique qui puisse résister aux voltiges vertigineuses du livre, qui va jusqu'à inclure une excursion dans un *autre* roman (d'ailleurs non moins romanesque) : « *Nesse romance era um russo emigrado / que fazia cavalinhos / nas costas da cama de mogno / da rapariga parisiense / que seduzira enquanto juntos / traduziam uma fábula de Krylov* » (Do : 180).

Concernant les questions d'identité, cette possibilité de « fluidification ontologique » s'avère également déterminante¹⁸⁴. Ainsi, l'on présuppose que Zilda, dont nous parlions plus haut, est l'*alter ego* de Maria Cristina, double probable (ou *fake*) de Maria Cristina (à son tour, possible figuration codifiée d'Adília Lopes¹⁸⁵). L'« identité narrative » à laquelle Paul Ricœur attribue une « fonction *médiatrice* » entre les pôles de la *mêmeté* et de l'*ipséité*, se trouve fortement perturbée, comme on le voit¹⁸⁶. Il pourra s'agir là de l'un de ces « cas déroutants » offerts par la littérature auxquels fait allusion le philosophe, des « fictions de perte d'identité » ou des « variations imaginatives autour de la condition corporelle » qui se présentent comme des « variations sur le soi et son

¹⁸⁴ Nous étudierons dans la deuxième partie, plus précisément dans le chapitre 2.2, la manière dont l'identité est mise en jeu dans la figuration du sujet poétique dans l'œuvre d'Adília, selon la même perspective de « fluidification ontologique ». Nous verrons aussi lors de cette étape en quoi l'attribution du nom (et sa permutabilité) est une question essentielle chez cette auteure. On en trouve l'indication, dans notre « roman en vers », dans le poème suivant : « *Chamo-te Maria Cristina / como te chamas, Maria Cristina?* » (Do : 179).

¹⁸⁵ Telle est l'argumentation d'Américo António Lindeza Diogo lorsqu'il relève que « dans les "fables" d'Adília, l'auteur est [...] renvoyé à la "personne" » et que « ce n'est pas dans cette poésie le moi d'un auteur qui s'exprimerait, raison pour laquelle l'expression a été cédée à la *persona* d'Adília Lopes et aux personnages de ses histoires et romans » (Diogo, 1998 : 79-80).

¹⁸⁶ Dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur établit une distinction importante entre *mêmeté* (ce qui permet d'identifier un sujet comme *le même*), constant et permanent dans le temps et associable au corps, et l'*ipséité* (son identité), qui bien entendu s'altère avec le temps (cf. Ricœur, 1990 : 11-38).

ipséité ». Selon lui, « [à] la perte d'identité du personnage correspond ainsi la perte de la configuration du récit et en particulier une crise de la clôture du récit » (Ricœur, 1990 : 176-178).

Les deux poèmes de *Os 5 livros de versos salvaram o tio* qui sont diégétiquement liés au livre mais qui lui sont néanmoins extérieurs, servent de piste pour comprendre que le roman est en tant que tel un « piège » tendu au lecteur (pour reprendre une expression d'António Guerreiro – cf. Guerreiro, 1993 : 14). Ces deux « chapitres » égarés n'auraient changé que peu, en réalité, le « roman » auquel ils sont reliés si vraiment ils l'avaient incorporé – ils s'intitulent significativement « XXVIII capítulo » et « XL capítulo ». Comme si dans cette histoire, rien n'importait plus que le fragment, l'instant dispersé qui peut entrer en relation avec les autres (ou s'opposer à eux) sans cependant permettre de jamais former une totalité¹⁸⁷.

Il nous faudra donc accepter que ce livre, bien qu'étant un « roman en vers », ne se laisse pas lire selon les codes habituels du roman. Ceci a été noté sous plusieurs formes lors de la réception critique de l'ouvrage. Américo António Lindeza Diogo a constaté que *Maria Cristina Martins*, par rapport aux autres romans versifiés de l'auteure, « subit les effets d'une sorte de *cut off* » (Diogo, 1998 : 68). António Guerreiro, évoquant une radicalisation des effets annoncés par les livres précédents, considère à son tour que les textes qui s'y trouvent « [étaient] à la poésie ce que le “ready made” est à l'art » (Guerreiro, 1993 : 14). Et, dans une critique de la traduction française, Lionel Destreman a remarqué la présence « [de] petites scènes anodines du quotidien, [de] tranches de vie, ou bien [de] quelques scènes fictives d'une narration en marche mais à laquelle on aurait ôté les liens de causalité, les chevilles de liaison » (Destreman, 1998 : 43)¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Comme nous l'avons soutenu dans un article déjà cité (cf. Duarte, 2011 : 98-101), les « romans en vers » d'Adília peuvent être comparés aux œuvres modernistes de langue portugaise les plus audacieuses – par exemple « A engomadeira » d'Almada Negreiros et, de manière encore plus évidente, *Memórias mínimas de João Miramar*, d'Oswald de Andrade. Ces textes, eux aussi, subvertissaient les frontières du genre et, expérimentant en toute liberté, proposaient la narration d'une histoire par le recours à la juxtaposition d'unités narratives brèves et relativement indépendantes, dont l'enchaînement permettait (parfois) d'obtenir un sens. Ces textes, eux aussi, incorporent les discours et les registres de langue les plus variés, valorisaient un style prosaïque et proche de l'oralité, et proposaient des associations qui exigeaient la participation du lecteur. Remarquons enfin que ces textes, eux aussi, entraînaient le même type de réception que ceux d'Adília, puisque leur nature littéraire posait question.

¹⁸⁸ Selon un procédé formel comparable à celui précédemment identifié dans *Catalabanza, Quilolo e volta* d'Assis, les connecteurs semblent égarés dans *Maria Cristina Martins*. Voir les

Si, au cours de notre analyse, nous avons pu confirmer la présence du romanesque dans cette œuvre, c'est seulement dans ces « scènes fictives », sans lien entre elles et éloignées de toute structure, qu'il se manifeste – c'est-à-dire, hors du cadre du « roman ». « Le romanesque sans roman » : la formule est de Roland Barthes, qui distingue clairement les deux termes et en arrive même à les opposer. Ainsi, dans *Le plaisir du texte*, l'auteur met en contraste les romans « bien pourvus d'intrigues, de crises, de personnages bons et mauvais », et un concept de romanesque qui serait « un simple découpage instrué, une dissémination de formes » (Barthes, 1973 : 46). Du reste, dans les écrits de Barthes, cette notion de « romanesque sans roman » allait devenir récurrente¹⁸⁹, et sa concrétisation potentielle allait même prendre la forme d'une sorte de projet personnel dans un entretien de 1975:

Mais je ne m'imagine pas aujourd'hui composant une histoire, une anecdote, avec des personnages portant un nom propre, bref, un roman. Pour moi, le problème – problème d'avenir parce que j'ai très envie de me mettre à travailler de ce côté-là – sera de trouver peu à peu la forme qui détacherait le romanesque du roman, mais assumerait le romanesque plus profondément que je ne l'ai fait jusqu'à présent. (Barthes, [1975] : 313)

Marielle Macé analyse dans un article l'évolution de la réflexion de Barthes sur le romanesque (en incluant une annexe utile qui recense le terme dans son œuvre). Selon elle, l'auteur avait déjà commencé à concrétiser ce désir de « produire du romanesque sans construire un roman » (Barthes, 1982 : 257) dans ses derniers essais. L'opération consisterait, en résumé, en la « création d'embryons de cellules narratives : épisodes, incidents, figures du discours amoureux » (cf. Macé, 2000).

Il nous semble que cette lettre d'intention de Barthes (auteur dont Adília est d'ailleurs une admiratrice déclarée) trouve un écho étonnant dans *Maria*

deux poèmes qui commencent respectivement par les vers : « Pois *passava noites e noites a sonhar* » et « *O mundo ficava assim mais pobre* » (tous deux Do : 170, c'est nous qui soulignons), où les connecteurs n'établissent pas la moindre liaison entre les énoncés.

¹⁸⁹ Dans les premières pages de *S/Z*, distinguant ce qui est *scriptible* (« ce qui peut être aujourd'hui écrit ») et *lisible* (« ce qui peut être lu, mais non écrit »), Barthes, dans un contexte où il valorise manifestement la première notion, suggère que lui correspondrait « le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans style, la production sans le produit, la structuration sans la structure » (Barthes, 1970 : 11).

Cristina Martins. Nous aimerions donc proposer la lecture de ce « roman en vers » à la lumière de l'idée de « romanesque sans roman » – malgré le caractère un peu paradoxal d'une telle suggestion. D'ailleurs, la formulation serait peut-être du goût de l'auteure. En effet, lorsqu'elle parle de l'œuvre en question, elle le fait en termes également contradictoires et très proches de ceux de Barthes : « ...un roman policier en vers... *un livre de légendes pour illustrations sans les illustrations...* une histoire de strip-tease et de geckos... » (*apud* Deluy, 1993 : 8, c'est nous qui soulignons). Notre conclusion est donc que cette intention, à la fois audacieuse et déflatée, a présidé souterrainement à la conception de l'œuvre.

PARTIE 2

UNE DÉFLATION DU SUJET LYRIQUE

2.1 Le sujet lyrique

La forte présence de formes spécifiques de poésie narrative chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes, étudiées dans la partie précédente, n'oblitére en rien la question du sujet lyrique, comme nous l'avons souligné en temps voulu. Dans le présent chapitre, nous parcourrons les différentes conceptions que cette instance a connues, de façon à en établir une extension opérante pour les analyses qui suivront.

En nous appuyant sur la variété d'opinions qui se sont accumulées à ce sujet, nous commencerons par chercher à savoir si une telle entité doit être rapprochée du sujet empirique ou si, au contraire, elle peut être considérée comme entièrement fictionnelle. Dans un second temps, nous étudierons le concept de figuration, qui nous semble permettre de dépasser une opposition drastique entre ces deux pôles. Nous verrons à cette occasion, en recourant à des exemples pertinents tirés des œuvres étudiées, comment une interprétation large de ce concept peut se révéler profitable pour comprendre les travestissements qu'adopte le « je » dans les œuvres de nos auteurs.

2.1.1 Le sujet lyrique entre feintise et autobiographie

Certes, nous avons eu l'opportunité d'analyser dans la partie précédente de ce travail des formes spécifiques de poésie narrative chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes, mais nous avons pris soin, dès le chapitre 1.1, de les insérer au sein d'une poésie que l'on continue à dire lyrique. Comme nous avons alors tenté de le démontrer, l'usage de formes narratives dans le cadre d'une plus grande référentialité au réel et d'un vif prosaïsme n'implique pas l'exclusion d'un « pacte lyrique », dont l'« effet global consiste à faire sentir et ressentir des rapports affectifs au monde », selon Antonio Rodriguez

(Rodriguez, 2003 : 94)¹⁹⁰. Du reste, la célèbre injonction de Joaquim Manuel Magalhães adressée à la poésie portugaise du début des années 1980 de « revenir au réel », que nous avons également évoquée dans notre première partie, s’accompagnait d’un appel très significatif à « en revenir à se raconter, en revenir au cœur » (cf. Magalhães 1981c : 168).

Jean-Michel Maulpoix postule que « le lyrisme met en question [...] la notion même de sujet, puisqu’il signifie *une manière d’être, de parler ou d’écrire*, et ne désigne pas expressément un genre » (Maulpoix, 2000 : 22)¹⁹¹, sens qui peut être rapproché de celui du pacte dont nous venons de parler. Bien que, comme nous l’avons déjà montré et comme le défend d’ailleurs Rodriguez¹⁹², la poésie dite lyrique n’implique pas nécessairement un « je » explicite, il n’en est pas moins vrai que la notion de sujet lyrique est l’une des plus récurrentes et controversées dans les études modernes sur la poésie, et qu’elle a entraîné des prises de position aussi contraires que passionnées. Elle est même devenue le centre du poème, « le noyau central autour duquel, ou à partir duquel, se construit le dire poétique » (Bricco, 2012 : 9).

Concrètement, le « je » qui s’exprime au travers du discours lyrique doit-il être associé à l’individualité d’un sujet spécifique, comme le prétend une conception franchement romantique, ou doit-il être interprété comme un être entièrement fictionnel, en marge de ce qui se produit avec le narrateur de textes littéraires narratifs ? Le problème se révèle d’autant plus pertinent que, chez les auteurs qui nous occupent, et plus généralement dans le cadre de la poésie narrative (comme cela est apparu dans les analyses précédentes), bien souvent la figure du sujet poétique se confond avec celle du narrateur.

La tendance à identifier systématiquement la poésie lyrique avec l’expression de sentiments à la première personne a un fond romantique. Comme le formule Octavio Paz, la période romantique « introduit un élément

¹⁹⁰ Nous rappelons que, dans le chapitre 1.1, nous nous sommes servi de la notion assez souple de « pacte lyrique » proposée par Antonio Rodriguez, qui nous a semblé opportune en ce qu’elle permet la coexistence avec d’autres « pactes », en particulier le pacte « fabulant ».

¹⁹¹ Rappelons qu’Antonio Rodriguez se démarque du terme « lyrisme », dont il considère qu’il connote la tradition de la poésie romantique (cf. Rodriguez, 2003 : 5-6). D’ailleurs, comme nous l’avons déjà évoqué, Maulpoix lui-même retrace l’origine du terme, et démontre qu’il s’agit justement d’un néologisme apparu dans ce contexte (cf. Maulpoix, 2000 : 21-42).

¹⁹² De la configuration générale du pacte lyrique résulte, selon Rodriguez, « une forme affective générale que le lecteur peut identifier, par la formation subjective, à une voix rattachée à un ou plusieurs sujets (le locuteur principal, les personnages, les personnifications) ou à une “aire pathique” sans sujet explicite, mais figuré notamment par les paysages, les choses ou les thèmes (paradis, aube) » (Rodriguez, 2003 : 94)

subjectif comme thème du poème ; le moi du poète, sa propre personne¹⁹³ » (Paz, [1990] : 33). Yves Vadé, dans un article justement intitulé « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », rappelle qu'une telle caractéristique n'est pas inscrite dans sa genèse : « [p]ar ses origines comme par son nom, la poésie lyrique est liée non pas directement au moi mais au chant, donc à la musique et à l'oralité » (Vadé, 1996 : 11). Cependant, dans le volume de son *Esthétique* qu'il consacre à la poétique, Hegel déclare que « c'est l'individu, avec ses représentations et ses sentiments intimes, qui en forme le centre » (Hegel, [1835] : 178).

Comme le considère John E. Jackson, la notion de sujet, en littérature, est indissociable de « [l]'histoire de la naissance, de la gloire et de l'effacement de la notion littéraire de l'individu », qu'il fait remonter à Rousseau (cf. Jackson, 1978 : 15). Et, plus particulièrement, la centralité d'un être individuel dans le texte lyrique se trouve liée aux valeurs conférées, durant la période romantique, à la figure du poète – être spécial qui constitue en lui-même, toujours du point de vue de Hegel, « un monde subjectif clos et circonscrit », « enfermé en lui-même » (Hegel, [1835] : 184). Une stricte correspondance entre ce monde intime et le monde du texte guidera la réception de la poésie lyrique romantique.

Ainsi, selon l'influente théorisation de Madame de Staël, la poésie lyrique « s'exprime au nom de l'auteur même ; ce n'est plus dans un personnage qu'il se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé » (Staël, [1813] : 206). La question du sujet lyrique durant la période romantique apparaît donc intimement liée aux relations établies entre l'art et la vie¹⁹⁴. Au fond, les célèbres « fibres mêmes du cœur » de Lamartine, en se substituant à la « lyre [...] de convention », fonctionneraient comme l'expression de la théorie littéraire du siècle romantique¹⁹⁵. Cette image sous-

¹⁹³ D'où il résulte, d'ailleurs, que « [l]e poème romantique a pour thème le chant lui-même ou son chanteur : poème de la poésie ou poème du poète », conclut Paz (Paz, [1990] : 33).

¹⁹⁴ Dominique Combe rappelle l'importance, à ce niveau, des thèses de Dilthey, qui, en analysant une œuvre de Goethe, a postulé que « [l]e contenu d'un poème [...] trouve son fondement dans l'expérience vécue du poète et dans le cercle des idées qui s'est refermé sur celle-ci » (*apud* Combe, 1996 : 46 – la traduction est de Combe).

¹⁹⁵ Souvenons-nous des mots de la célèbre préface des *Méditations poétiques* : « Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature » (Lamartine, [1849] : 145).

tend tout un courant d'études biographiques, qui font s'interpénétrer vie et œuvre des auteurs.

Du reste, c'est à partir de cet héritage intellectuel et artistique que se fonde l'idée que la poésie lyrique n'envisage pas la représentation d'objets extérieurs (cf. Hegel, [1835] : 176-180) et qu'elle « ne raconte rien » (Staël: [1813] : 207)¹⁹⁶. Cette conception reposant sur le postulat que, comme le résume Dominique Combe, « la poésie lyrique a vocation à “exprimer” les sentiments, états d'âme du sujet dans son “intérieurité” et sa “profondeur” et non de représenter le monde “extérieur” et “objectif” » (Combe, 1996 : 40-41), provient donc du romantisme (dans le cadre de la constitution de la triade des genres qui intervient à cette époque).

Emil Staiger, dans *Les concepts fondamentaux de la poétique* (1946), formule de manière limpide les implications souterraines de ce dualisme :

« Le lyrique n'est pas objectif » : telle est la formule en usage depuis l'esthétique idéaliste. Cette même formule, dans une tournure positive, semble devoir donner : « Le lyrisme est subjectif ». Il est commode d'en déduire aussitôt une tripartition de la poésie selon le schéma suivant : lyrisme-poésie subjective ; épopée-poésie objective ; drame-synthèse des deux, par laquelle la pensée idéaliste de l'opposition moi-non-moi, ou encore la dialectique hégélienne de l'esprit et de la nature se trouvent entérinées. [...] Mais l'opposition est encore interprétée dans un autre sens : le poète épique présenterait le monde extérieur, le poète lyrique son monde intérieur. (Staiger, [1946] : 48-49)

Comme on le voit, la problématique du sujet lyrique se pose dès lors dans le cadre de la *mimésis*. Selon la conception romantique, la poésie lyrique étant l'expression « authentique » de la subjectivité du monde intérieur d'un sujet, elle ne laisserait pas de place pour la représentation (entendue comme « imitation » ou « fiction ») objective du monde extérieur. Cette interprétation rencontrera un succès considérable et reste, aujourd'hui encore, très présente, notamment dans la réception et la divulgation populaire de la poésie.

¹⁹⁶ Hegel concède que la poésie lyrique « peut adopter comme sujet un événement épique par son contenu et son déroulement extérieur », prenant « la forme [...] d'un *récit* », mais « le ton fondamental reste essentiellement lyrique, car il s'agit ici avant tout [...] de l'expression par le sujet de sa manière de concevoir et de sentir » (cf. Hegel, [1835] : 179-180).

D'un point de vue théorique, Mikhaïl Bakhtine fait sienne cette conception dans une étude datant de 1934-1935, et envisage la question en termes de modes d'énonciation. Le critique oppose le prosateur, qui « accueille le plurilinguisme et la plurivocalité du langage littéraire et non-littéraire dans son œuvre » au poète, dont les énoncés constituent « l'expression pure et spontanée de son dessein » (cf. Bakhtine, [1975] : 108-119). « Le langage du poète, c'est son langage à lui » et « [i]l s'y trouve tout entier », affirme Bakhtine ; « [i]l utilise chaque forme, chaque mot, chaque expression dans leur sens direct » (id. : 108).

Une œuvre décisive pour la réflexion sur le statut du sujet lyrique dans cette optique est *Logique des genres littéraires* de Käte Hamburger¹⁹⁷. Comme on le sait, dans ce travail originellement publié en 1957, l'auteure distingue les énoncés mimétiques, attribuables à un « Je-Origine fictif », et les énoncés de réalité, attribuables à un sujet d'énonciation (« le langage est énonciation partout où il ne crée pas de Je-Origine fictif », Hamburger, [1957] : 208). Ainsi, Hamburger fait correspondre à un grand « genre fictionnel ou mimétique » les énoncés clairement fictifs (par exemple, le roman à la troisième personne, le théâtre ou le cinéma) mais situe le genre lyrique « dans le système énonciatif de la langue ». Bien qu'elle n'exclue pas l'énoncé lyrique du « langage créatif » (ce qui le distingue des énoncés de type communicationnel), l'essayiste considère que « le JE lyrique [...] est un sujet d'énonciation » (cf. id. : *ibid.*).

Hamburger soutient que, en toute logique, « il résulte de la structure de l'énoncé [...] que le sujet d'énonciation s'identifie toujours à l'énonciateur » et que « [l']identité logique ne signifie pas, dans ce cas, que tous les énoncés d'un poème, ou même le poème dans son entier, doivent correspondre à une expérience réelle de l'auteur » (Hamburger, [1957] : 241) – c'est-à-dire, selon la logique esquissée, que la discussion part du type d'énoncés et non du statut du « je lyrique ». En ce sens, il n'y a pas la moindre incohérence entre, d'une part, ces vers de 1993 d'Adília Lopes, que l'on trouve dans *O peixe na água* (Do : 197-198) :

¹⁹⁷ Du reste, commentant le texte de Bakhtine (écrit dans les années 1930, mais seulement publié en 1975, au sein de l'ouvrage *Esthétique et théorie du roman*), Tzvetan Todorov remarque dans l'opposition que celui-ci établit entre « énonciation au premier degré » du poète et « énonciation [...] double » du prosateur, une « préfiguration des idées qu'allait développer Käte Hamburger une vingtaine d'années plus tard, dans *Logik der Dichtung* » (Todorov, 1981 : 102).

*Eu apaixonada pelo José
tu apaixonado pela Maria
caímos nos braços
um do outro
na minha cama*

et d'autre part, l'affirmation en 2000, dans le livre *Irmã barata, irmã batata* (Do : 411):

*Nunca fodi. Mas não me importo de morrer sem ter fodido*¹⁹⁸.

Cependant, l'argumentation de Käte Hamburger n'est pas exempte de fragilités et de contradictions, comme cela a d'ailleurs déjà été remarqué¹⁹⁹, et la diversité des arguments auxquels elle recourt conduit inévitablement à une définition contextuelle de la poésie lyrique²⁰⁰. Hamburger écrit en partie contre les affirmations de Roman Ingarden qui, dans *L'Œuvre d'art littéraire*, postule que tous les énoncés littéraires sont fictionnels. En effet, le philosophe considère que « le monde qu'y [dans la poésie lyrique] représente le poète est aussi “non réel” que celui que figurent les œuvres dramatiques ou épiques » (Ingarden, [1935] : 157). C'est le même point de vue que nous trouvons dans la *Theory of Literature* de René Wellek et Austin Warren, qui considèrent également que le

¹⁹⁸ Par ailleurs, Hamburger considère qu'un énoncé clairement « irréal » peut être attribué à n'importe quel sujet énonciatif (et en tant que tel, logiquement, à un sujet d'énoncé lyrique). C'est-à-dire que, lorsque Fernando Assis Pacheco écrit « *O meu coração é um navio / que te procura mas não te encontra* » (MI : 23) ou lorsqu'Adília Lopes écrit « *Todos os dias / meto a cabeça / na boca / do crocodilo* » (Do : 625), il faut comprendre que c'est le contenu de l'énoncé qui est « irréal », et non son sujet d'énonciation. Selon l'auteure, l'expérience même de la lecture d'un poème « consiste en ceci que nous nous trouvons confrontés à un énoncé de réalité, si irréal que puisse en être le contenu » (Hamburger, [1957] : 248).

¹⁹⁹ L'ouvrage de Hamburger a entraîné un immense débat et de vives contestations, qui lui ont valu « un accueil tumultueux », comme l'a formulé Gérard Genette dans la préface à la traduction française de 1986 (cf. Hamburger, [1957] : 7). Contentons-nous d'indiquer deux exemples de la réception de cette traduction : Jean-Marie Schaeffer souligne que, dans cette œuvre, la section consacrée à la poésie lyrique est la plus faible, et qu'il en résulte « toutes sortes d'incohérences » (Schaeffer, 1987 : 563-566) ; Dominique Combe considère quant à lui que l'auteure se rapproche dangereusement de l'illusion référentielle (cf. Combe, 1989 : 162).

²⁰⁰ Tout d'abord, la critique renvoie à l'intériorité du sujet, en considérant que « ces énonciations se sont pour ainsi dire retirées du pôle-objet [...] pour pénétrer dans la sphère du pôle-sujet » (Hamburger, [1957] : 220). Ensuite, elle fait appel à la sphère de la réception quand elle affirme que « nous recevons un poème [...] comme l'énoncé d'un sujet d'énonciation » (id. : 208). Enfin, elle fait dépendre l'énoncé de la « volonté en quelque sorte “notifiée” du sujet d'énonciation de se poser en Je lyrique » (id. : 214).

« je » lyrique doit être entendu comme fictionnel (cf. Wellek et Warren, [1949] : 35).

On trouve déjà dans l'essai publié en 1746 par l'abbé Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, une position embryonnaire de cette optique opposée à celle de Bakhtine et Hamburger, élargissant à la poésie lyrique le concept d'imitation. Selon sa vision de la question, les sentiments seraient l'objet spécifique de l'imitation : « [s]i les sentiments ne sont pas vrais et réels [...] [le poète] doit en exciter en lui qui soient semblables aux vrais, en feindre qui répondent à la qualité de l'objet » (Batteux, [1746] : 226)²⁰¹. Si le sens des « sentiments [...] vrais et réels » est problématique, ses propos laissent entendre qu'un certain degré de « feintise » est inévitable dans tout énoncé lyrique : « s'il y a du réel il se mêle avec ce qui est feint, pour faire un tout de même nature » (id. : *ibid*)²⁰².

Dès lors, un poème devrait toujours être reçu comme « feint » - même lorsqu'il y est possible d'établir des relations avec des données connues concernant la figure « empirique » de l'auteur, comme c'est le cas dans « *Lírica de Pardilhó*²⁰³ » (MI : 127), du volume *A profissão dominante* de Fernando Assis Pacheco:

*Então acordo e sinto a meu lado
o esplendor tranquilo
da amada que respira
adormecida deitada sobre o flanco
vertendo a prata dum sorriso*

²⁰¹ L'argumentation de Batteux est clairement pragmatique : « Pourquoi imiterait-on la passion dans une scène, et qu'on ne pourrait pas l'imiter dans un chant? » (Batteux, [1746] : 225). Il est intéressant de noter que, pour le roman à la première personne – que sa logique porte à considérer également comme un énoncé de réalité –, Käte Hamburger décide d'introduire la notion d'« énoncé de réalité feint » (qu'elle n'étend pas, néanmoins, à la poésie lyrique). Selon elle, « [l]e concept de feint indique que quelque chose est allégué, inauthentique, imité..., alors que celui de fictif désigne la manière d'être de ce qui n'est pas réel : de l'illusion, de l'apparence, du rêve, du jeu » (cf. Hamburger, [1957] : 276).

²⁰² Dans un article assez dense, Vítor Manuel de Aguiar e Silva désigne l'évêque Antonio Sebastiano Minturno et Francisco Cascales (dans, respectivement, *Arte Poetica* en 1563 et les *Tablas poéticas* en 1617) comme prédécesseurs de Batteux dans la défense de la poésie comme « imitation » (*apud* Silva, 2008 : 243- 244).

²⁰³ Pardilhó est un des lieux de la géographie réelle et poétique habituelle d'Assis ; par ailleurs, le poète attribue régulièrement le titre de « *a amada* » (« l'aimée ») à sa femme.

Le travail d'Émile Benveniste a été régulièrement utilisé comme contre-argument face à cette position, pour développer l'idée qu'il serait licite d'attribuer le discours d'un sujet lyrique à un sujet d'existence réelle à partir de la formulation du linguiste selon laquelle «*Je* signifie "la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je*"» (Benveniste, [1965] : 252). Il faut noter, pourtant, et avant toute chose, que la citation fait référence à des énoncés de contexte communicationnel. En outre, et c'est à notre avis bien plus déterminant pour la question, Paul Ricœur présente, en réponse à Benveniste, un raisonnement décisif:

[*J*]e et tu, comme signes vides, sont des créations de la langue ; mais l'usage *hic et nunc* de ce signe vide, par lequel le vocable *je* devient une signification et acquiert une valeur sémantique, suppose l'appropriation de ce signe vide par un sujet qui se pose en s'exprimant. Certes, la position *je* et l'expression *je* sont contemporaines; mais l'expression *je* crée aussi peu la position *je* que le démonstratif *ceci* ne crée le spectacle du monde vers lequel pointe l'indicateur déictique. Le sujet se pose comme le monde se montre. (Ricœur, 1969 : 252)

Une telle interprétation ne détache pas la représentation de soi de la représentation du réel, et en ce sens, de la *mimèsis* : « Le sujet, en effet, c'est ce qui a référence à soi dans la référence au réel », conclut Ricœur (id. : 253). Par conséquent, il y aura toujours dans un texte lyrique, de même qu'en tout texte littéraire, un intervalle entre l'instance empirique et l'instance de l'auteur qui instaure un certain degré de « fiction » ou de « feintise » (et la différence ne nous semble pas tellement déterminante, vu que les deux termes renvoient étymologiquement au verbe latin *fingere* , dans lequel coexistent les notions de « façonner », « imaginer » et « feindre »)²⁰⁴.

Voilà une conception résolument moderne du discours poétique, qui remet complètement en cause la question de l'authenticité. Celle-ci commença par trouver une résolution chez Baudelaire, considéré comme le poète de la modernité par excellence, qui opère la scission entre le sujet lyrique et l'auteur empirique, à travers un procédé de « dépersonnalisation » sur lequel Hugo

²⁰⁴ Telle est également la position de Laurent Jenny : « en quelque sens qu'on prenne le lyrique, ancien ou moderne, je ne vois pas qu'il puisse échapper à la représentativité (dans l'acception moderne du lyrique la mise en représentation touche au moins l'instance d'énonciation qui ne saurait être que fictive, même si elle n'est pas désignée comme telle) » (Jenny, 1984 : 182).

Friedrich a attiré l'attention (Friedrich, [1956] : 45-53)²⁰⁵. Et elle connut une parfaite expression dans le postulat moderniste de Fernando Pessoa, qui affirme que « *o poeta é um fingidor* » (Pessoa, [1932a] : 94) – ou, selon la traduction française de Michel Chandeigne et Patrick Quillier, que « [f]eindre est le propre du poète », qui « feint [...] qu'est douleur / [l]a douleur qu'il ressent vraiment » (Pessoa, [1932b] : 95). Par ailleurs, T. S. Eliot, poète que l'on peut apparenter à Pessoa de ce point de vue²⁰⁶, considérait pour sa part que la poésie « n'est pas l'expression de la personnalité, mais une façon d'échapper à la personnalité » (Eliot, [1917] : 36).

Comme le résume Nuno Júdice, la modernité marque la sortie d'un « univers culturel » romantique qui exigeait l'authenticité comme valeur. L'affirmation de Rimbaud est emblématique : « Je est un autre ». La nouvelle époque institue donc « comme forme propre à l'acte créateur ce “Je” qui n'est pas réductible à l'auteur » et qui trouve dans l'hétéronymie de Pessoa son expression la plus aboutie (cf. Júdice, 2008 : 285)²⁰⁷. Selon Eduardo Lourenço, « le travail authentique de la conscience poétique moderne » consiste en l'« invention difficile et paradoxale des figures de cette *absence* d'elle à elle-même qui la caractérisent » (Lourenço, 1974 : 206).

L'idée selon laquelle le sujet du poème constitue une entité en soi, dont le discours ne doit pas être confondu avec celui de l'auteur, apparaît avec la notion allemande de *lyrisches Ich*, au début du XX^e siècle (cf. Combe, 1996 : 46-50)²⁰⁸. Elle annonce déjà la problématisation théorique plus vaste autour de la notion d'auteur qui, tout au long du siècle, trouvera différents types de résolution dans

²⁰⁵ « Avec Baudelaire », précise Friedrich, « commence la dépersonnalisation de la poésie moderne, tout au moins en ce sens que la poésie ne jaillit plus de l'unité qui s'instaure entre la poésie et un homme donné, comme le voulaient les romantiques, et cela à la différence de la poésie des siècles passés » (Friedrich, [1956] : 45).

²⁰⁶ José Palla e Carmo affirme que « les *masques* de Pessoa trouvent un parallèle dans l'« objectif corrélatif » d'Eliot et dans les *Personae* de Pound », assurant que « l'on peut, au sujet de ces trois derniers, parler de dissolution du “je”, à travers son éclatement en morceaux » (cf. Carmo, 1987 : 26-28).

²⁰⁷ Atténué au Moyen Âge, valorisé à la Renaissance, étouffé à l'ère baroque, hypertrophié durant le Romantisme : on observe que l'évolution de la notion d'auteur constitue une excellente preuve de ce que la littérature est un fait hétérogène, à étudier diachroniquement, comme l'a affirmé le premier Iouri Tynianov dans son texte « Le fait littéraire » (Tynianov, [1924] : 212-231).

²⁰⁸ Le concept est apparu en 1910 dans *Das Wesen der modernen Deutschen Lyrik*, de Margarete Susman, qui soutient que « le Moi lyrique n'est pas un moi au sens empirique » mais bien la « forme d'un moi » (*apud* Combe, 1996 : 47). Le concept allait connaître un certain succès auprès de la critique allemande, et a marqué les travaux d'auteurs comme Oskar Walzel, Walter Benjamin ou Hugo Friedrich. Cependant, il ne parviendrait pas à fédérer l'ensemble des auteurs autour de lui, comme allait le démontrer l'ouvrage de Käthe Hamburger.

les principaux courants critiques (formalisme russe, New Criticism, post-structuralisme français)²⁰⁹.

Après une période de relative apathie, la question du sujet lyrique a fait l'objet d'un regain d'intérêt, en particulier au sein des études littéraires françaises des deux dernières décennies²¹⁰. L'idée qu'il n'est plus possible d'assimiler automatiquement le « je » qui énonce le poème (et y apparaît) à la figure empirique du poète semble bien assimilée dans la pluralité des recherches publiées à ce propos. Seulement, et c'est que rappelle Dominique Rabaté dans sa présentation d'un ouvrage collectif sur le thème, une telle discussion arrive avec retard par rapport au champ de la narratologie, où des études «se sont développées et raffinées à partir des distinctions entre auteur, narrateur et personnage» (Rabaté, 1996a : 6)²¹¹.

Certaines des conclusions qui ressortent de ces travaux en narratologie peuvent également se révéler productives pour l'aire d'investigation qui nous concerne. Par exemple, dans *The Rhetoric of Fiction* (1961), Wayne C. Booth distingue la figure de l'auteur réelle de celle de « l'auteur implicite » (Booth,

²⁰⁹ Ces mouvements ont entraîné des lectures qui se limitent au texte, sans prendre en considération l'intention de l'auteur, et qui, dans un contexte de crise de l'autorité, déplacent l'accent vers la question de la réception. Ainsi, avec le New Criticism apparaît l'ambition d'étudier le texte comme objet purement formel (presque naturel), ce qui donnera lieu à des pratiques comme le « close reading », dont l'ouvrage de 1929 de I. A. Richards, *Practical Criticism* (Richards, [1929]), constitue un fondement. Cette lecture ne doit pas prendre en considération l'intention de l'auteur, comme l'a théorisé l'article influent de Wimsatt et Beardsley, en 1946, « L'illusion de l'intention » (Wimsatt et Beardsley, [1946] : 223-238). Dans le contexte du post-structuralisme français, le statut de l'auteur est l'objet d'une profonde interrogation, comme l'illustre le texte de Michel Foucault « Qu'est-ce qu'un auteur? » (Foucault, [1969] : 789-821). Roland Barthes proclamera la « mort de l'auteur » comme unique instance à pouvoir donner du sens au texte, invitant à le remplacer par le lecteur : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (Barthes, [1968] : 69). Apparaîtront alors les études de Hans Robert Jauss sur la réception des textes littéraires (Jauss, 1972-1975) ou de Wolfgang Iser sur l'indétermination du texte, qui requiert la participation du lecteur (Iser, [1976]). Le succès du concept d'« œuvre ouverte », d'Umberto Eco (Eco, [1962]), contribuera à l'implantation de ces idées.

²¹⁰ Mentionnons, pour commencer, les ouvrages organisés par Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, dont l'intention manifeste est de « déplacer l'accent de l'interrogation critique, non plus tant sur le genre lui-même que sur la voix qui le porte » (Rabaté, 1996a : 6), et *Le sujet lyrique en question* (Rabaté, 1996b). Cet intérêt a motivé aussi, du moins en partie, les études de Jean-Marie Gleize (Gleize, 1983), Dominique Combe (Combe, 1989), Jean-Claude Pinson (Pinson, 1995), Michel Collot (Collot, 1997), Jean-Michel Maulpoix (Maulpoix, 2000) ou à nouveau Dominique Rabaté (Rabaté, 2013). Et il a donné lieu à de nouveaux ouvrages d'analyse comme *Écritures contemporaines 4 – L'un et l'autre – Figures du poème* (Struve-Debeaux, 2001) ou *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine* (1980-2008) (Bricco, 2012).

²¹¹ À ce propos, Margarida Barahona a constaté que dans le cadre du récit, on avait atteint « un savoir presque scientifique où la rigueur descriptive est parvenue à se développer avec l'objectivité désirée » et que « le monde de la fiction, au contraire de l'univers lyrique, a pu être étudié comme un ensemble autonome par rapport à la subjectivité qui l'énonce » (Barahona, 1987 : 6, notre traduction).

[1961] : 67-77), qui correspond à la somme des choix que l'on peut voir transparaître dans un texte – et qui, en ce sens, est clairement distincte de celle du narrateur²¹². Vítor Manuel de Aguiar e Silva, dans sa *Teoria da Literatura*, propose les désignations d'« auteur empirique » et d'« auteur textuel » pour bien mettre en évidence l'opposition entre un être biologique doté d'un statut juridico-social et un autre qui n'existe que comme « entité fictionnelle » dans le cadre d'un texte littéraire donné, avec la fonction d'énonciateur (Silva, 1983 : 227)²¹³. Plusieurs autres théories valident cette idée, comme le montre Aguiar e Silva (cf. id. : 220-231) ; parmi celles-ci, nous pouvons évoquer celle de l'« auteur modèle » proposée par Umberto Eco, soit une entité qui correspond à une « stratégie textuelle » conçue par le lecteur à partir de l'énoncé, à laquelle fait d'ailleurs pendant celle du « lecteur idéal », inhérente, selon l'auteur, à la création de toute œuvre (Eco, [1979] : 78-86).

De manière générale, rien n'empêche que ces figures (auteur implicite, auteur textuel ou auteur modèle), conçues principalement dans le cadre de la fiction narrative, ne soient élargies à la création poétique²¹⁴. Jonathan Culler, par exemple, dans *Structuralist Poetics*, évoque la différence entre l'auteur empirique et la « *persona* poétique » (Culler, 1975 : 165-170). Mais, quels que soient les termes adoptés, nous pensons qu'il n'est déjà plus possible de continuer à soutenir que l'expression d'un sujet dans un énoncé lyrique adhère

²¹² Selon Booth, cette notion d'« auteur implicite » inclut « en bref, l'appréhension intuitive d'un travail artistique conclu » et des valeurs que cette « forme totale » véhicule (cf. Booth, [1961] : 73-74, notre traduction). Ceci pourrait être associé au « style », au « ton » ou à la « technique », mais ces termes s'avèrent finalement incomplets dans la mesure où ils ne font pas allusion à une entité : « L'« auteur implicite » choisit, consciemment ou inconsciemment, ce que nous lisons ; nous le appréhendons comme une version idéale, littéraire, inventée de l'homme réel ; il est la somme de ses propres choix » (id. : 74-75, notre traduction).

²¹³ La proposition de Aguiar e Silva, comme celle de Booth, contient l'idée d'implication entre auteur empirique et auteur textuel. Selon le théoricien portugais, les relations entre ces entités « ne pourront jamais se définir comme une relation d'identité ni comme une relation d'exclusion mutuelle – deux solutions antagonistes et extrêmes qui dérivent respectivement d'une conception biographique-confessionnaliste et d'une conception rigidement formaliste du texte littéraire – mais devront plutôt se définir comme une relation d'implication » (Silva, 1983 : 223).

²¹⁴ Maria Luísa Leal, par exemple, analysant la construction du sujet dans la poésie de Raul de Carvalho, part du modèle d'Aguiar e Silva pour proposer la notion de « sujeito textual » comme « instance intermédiaire reconstituable à partir de la lecture de l'ensemble des énoncés poétiques [de Raul de Carvalho] où l'on reconnaît la présence d'un sujet d'énonciation » (Leal, 1996 : 37).

complètement à la subjectivité d'une entité réelle, et cela même quand le texte semble inviter à le faire²¹⁵.

Nous estimons que le point central de cette discussion est que les énoncés lyriques, dans le prolongement de la tradition romantique que nous avons évoquée, ont tendance à être reçus comme des textes à englober dans la catégorie des « écritures de soi » – pour recourir à une célèbre expression dont s'est servi Michel Foucault dans un article de 1983 (Foucault, 1983 : 3-23). En proposant une variation significative, Georges Gusdorf récupérera plus tard l'expression dans le premier volume de son œuvre *Signes de vie (Les écritures du moi)* pour désigner tout un champ d'écritures intimistes.

Indiquant dans cette œuvre que le postulat de départ de ces écritures est « l'affirmation de l'existence du moi » (Gusdorf, 1991a : 26), Gusdorf considère que « les diverses expressions de la première personne », plutôt que de former « des filières indépendantes les unes des autres », « communiquent entre elles à la source » (id. : 239). Ainsi, si les textes qu'il intègre à son analyse sont principalement narratifs, l'essayiste suggère que les écritures à la première personne constituent « un domaine immense et solidaire au sein duquel doivent cohabiter tous les textes rédigés par un individu s'exprimant en son nom pour évoquer des incidents, sentiments et événements qui le concernent personnellement²¹⁶ » (id. : 245).

Dans son article « La référence dédoublée », Dominique Combe (Combe, [1996] : 39-63) suggère l'idée que le sujet lyrique ne s'oppose pas tant au sujet empirique qu'au sujet autobiographique, « qui est l'expression littéraire de ce

²¹⁵ En effet, nous pensons que, lorsque nous recevons un poème d'Adília Lopes comme « *No cacilheiro / o namorado beija / a namorada / mas por cima / do ombro dela / olha-me / com muita curiosidade* » (Do : 355-356), ce « -me » dans le texte ne doit pas être automatiquement identifié comme désignant l'auteure qui le signe. De la même manière, et pour recourir à un exemple connu, il ne nous semble pas que celui qui, dans la lyrique de Camões, s'exprime comme le prisonnier (« *cativo* ») de Bárbara dans « *Aquela cativa* » (Camões, s/d : 89) puisse être automatiquement identifié comme le poète empirique (indépendamment du fait que celui-ci soit ou non tombé éperdument amoureux d'une esclave).

²¹⁶ Se positionnant contre une vision historico-critique qui compartimente les œuvres en genres rigides (cf. Gusdorf, 1991a : 239-240), l'essayiste considère que l'œuvre de « tout écrivain de génie » « relève dans sa totalité ou presque, de la littérature du moi » (id. : 171). À ce stade de sa réflexion, il part de l'œuvre de Goethe, et affirme que celle-ci constitue une « "grande confession" unitaire », dans laquelle des poèmes et des romans « doivent être mis en relation avec les expériences de sa vie, dont ils proposent des expressions, transfigurations ou transpositions plus ou moins voilées » (cf. id. : 171-172).

sujet “empirique” » (id. : 50)²¹⁷. Or, cette idée peut être renforcée – du moins en partant de l’étymologie – chez des poètes comme Assis et Adília, qui, dans une bonne partie de leur œuvre, exercent au moins en apparence une écriture (graphie) sur leur propre (auto) vie (bio)²¹⁸. Dominique Rabaté, dans un article où il étudie les relations entre poète et autobiographe, formule la question dans les termes suivants : « [l]e poète est-il, au même titre que l’autobiographe, dans [un] effort de construction de soi ? » (Rabaté, 2007 : 42).

Il nous semble qu’il serait aventureux de parler d’écriture autobiographique à propos de la production lyrique alors que le terme connote fortement l’exercice concret de l’autobiographie. Dans une définition qui devait influencer la perception de ce type de textes comme genre littéraire, Philippe Lejeune considère que l’autobiographie est un « [r]écit 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 » (Lejeune, 1975 : 14). Parmi ces traits, l’aspect auquel il attribue significativement le plus d’importance est celui de « l’identité de nom entre l’auteur (tel qu’il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur et le personnage dont on parle » (id. : 23-24). Autour de cette réalité établie gravite l’idée d’« un contrat de lecture » entre auteur et lecteur ; c’est à ce niveau, finalement extérieur au texte, que selon sa conception se définit l’autobiographie, d’où le choix du terme « pacte » (cf. id. : 44-46)²¹⁹.

Dans cette définition, le trait qui exclut du genre la poésie, de façon évidente et immédiate, est « en prose ». Lejeune s’interroge sur cette restriction, reconnaissant que ce qui se trouve à son origine est la question de la communicabilité dans le langage (cf. Lejeune, 1975 : 245)²²⁰. Cependant, il prévoit qu’un lecteur « élevé » puisse « engendrer des clauses annexes au contrat » et y accepter « les stylisations et les manières de parler propres au

²¹⁷ La conclusion logique est que « [l]a poésie lyrique pose en définitive, du moins sur ce point, les mêmes problèmes que n’importe quel genre à la première personne – que le roman, en particulier » (Combe, [1996] : 52).

²¹⁸ Nous pensons ici encore à Gusdorf, qui donne à son deuxième volume de *Lignes de vie* le sous-titre *Auto-bio-graphie*, et y analyse ces trois dimensions séparément (Gusdorf, 1991b).

²¹⁹ Selon Lejeune, pour qu’il y ait autobiographie, et de manière à exclure toute ambiguïté, l’adhésion entre ces instances doit être volontaire, établie indubitablement et reconnaissable comme telle. Selon ses mots, « l’autobiographie n’est pas un jeu de devinette, c’est même exactement le contraire » (Lejeune, 1975 : 26).

²²⁰ Ainsi, à propos de l’œuvre de Michel Leiris, il considère que « [l]a subjectivité universelle du lyrisme est assez différente du discours autobiographique, qui, lui, suppose une attitude de communication entre deux personnes distinctes et séparées » (Lejeune, 1975 : 245).

genre » (cf. id. : *ibid.*). Si une telle limitation de base allait être contestée en partie (cf. Combe, 1996 : 51), Lejeune lui-même, quelques années plus tard, revisita avec un regard critique sa définition dans un article intitulé « Le pacte autobiographique (bis) » (Lejeune, 1983 : 416-434). À cette occasion, il constate l'existence d'« autobiographies en vers » : « “[é]liminer” de tels textes au nom d’une “définition” serait une attitude assez dérisoire », admet-il (id. : 424-425)²²¹.

Si les frontières dans ce domaine sont particulièrement instables, comme nous prévient Paula Morão (cf. Morão, 2011 : 49)²²², il serait évidemment inopportun d'envisager un poème seul au même niveau qu'une autobiographie. En effet, bien que cette caractéristique n'apparaisse pas dans la définition de Lejeune, il nous paraît nécessaire qu'un écrit dispose les événements de manière séquentielle dans un texte d'une certaine étendue – c'est-à-dire, qu'il recoure à une structure narrative qui permette la configuration du temps du sujet, pour appliquer la leçon de Ricœur dans *Temps et récit* (Ricœur, 1983) – pour que celui-ci puisse être considéré par le lecteur comme une autobiographie, selon les termes du contrat que nous avons évoqué²²³.

Nous reconnaissons cependant que cela n'empêche pas que dans certaines œuvres littéraires conçues hors de l'horizon de l'autobiographie l'on puisse reconnaître des *éléments* autobiographiques. Cette idée semble poindre de manière implicite dans une étude de 1979 de Paul De Man, dans laquelle l'auteur soutient que l'autobiographie « n'est pas un genre ou un mode, mais une figure de lecture ou d'interprétation qui a lieu, dans une certaine mesure, dans tous les textes » (De Man, [1979] : 70, notre traduction)²²⁴. Ceci nous porte à penser qu'une certaine dimension autobiographique peut être décelée au

²²¹ Nous comptons revenir sur la question des autobiographies en vers dans le troisième chapitre de cette partie, plus précisément à propos de l'ouvrage *Variações em Sousa*, d'Assis.

²²² Les difficultés auxquelles se heurtent les études sur l'intimisme sont aggravées, selon Paula Morão, par les diverses désignations qui y renvoient : « la prolifération de traits d'union, le maintien ou la reformulation des constituants du terme (auto, bio, graphie), la nécessité d'explicitier les frontières entre la vie et la fiction, entre genres et sous-genres ou entre subjectivité et objectivité le montrent bien » (Morão, 2011 : 49).

²²³ Nous pouvons même parler ici d'une nécessité double de structure du récit et du sujet. Or, comme le soutient Emil Staiger, par opposition à « celui qui rédige une autobiographie », « [l]e poète lyrique ne se “structure” pas davantage qu'il ne se “conçoit” » (Staiger, [1946] : 45).

²²⁴ Dans ce texte, De Man s'interroge également sur les autobiographies en vers. Le critique rappelle que « certains des théoriciens les plus récents de l'autobiographie nient catégoriquement » la possibilité de cette pratique en vers « sans expliquer pourquoi il en est ainsi » ; et il considère que l'exclusion du poème *The Prelude* de Wordsworth du champ de l'autobiographie est « une exclusion que quiconque travaillant dans le cadre de la tradition anglaise trouvera difficile à tolérer » (De Man, [1979] : 68, notre traduction).

moins dans une partie de la production lyrique. C'est un phénomène sur lequel Éric Benoit attire lui aussi l'attention : « si en toute rigueur la poésie n'est pas *autobiographie* à proprement parler, elle peut cependant être *autobiographique* » (Benoit, 2007 : 22).

Cette dimension apparaît, de manière remarquable, dans de nombreux poèmes des auteurs qui nous occupent. Lisons les deux premières strophes de « Louvor do Bairro dos Olivais » (MI : 140), le poème inaugural de *Variações em Sousa*, de Fernando Assis Pacheco :

*Não tive nunca nada a ver com as
guitarras estudantes: eu vivia
num lento bairro da periferia
onde a chuva apagava os passos das*

*peessoas de regresso a suas casas
fazia compras na mercearia
e algum livro mais forte que então lia
era já para mim como um par d'asas*

Comme on le sait (cf. annexe 1), la résidence des Olivais, sise dans un quartier de Coimbra, fait partie des données biographiques du poète et, selon des témoignages de l'auteur et de son entourage, elle fut importante à ses yeux justement en ce qu'elle lui a permis de vivre une expérience urbaine parallèle à celle du milieu universitaire. De plus, certains gestes décrits dans ce poème sont conformes aux multiples témoignages que l'on trouve à propos de l'auteur. De la même manière, certains documents (cf. AL-E, 2000 : 38) insistent sur le fait qu'au moins une des histoires qu'Adília Lopes raconte dans « Prémios e comentários » (Do : 305-306) – à savoir, le fait d'avoir gagné un vélo comme prix littéraire – repose sur un fond réel :

*Em 72 recebi
o prémio literário
dos pensos rápidos Band-Aid
o prémio foi uma bicicleta
às vezes penso*

*que me deram uma bicicleta
para eu cair
e ter de comprar pensos rápidos
Band-Aid
é o que penso dos prémios literários
em geral*

La présence d'éléments autobiographiques, transmis par la référence, à l'intérieur de l'œuvre lyrique, à des événements vécus et à des éléments du monde empirique, ainsi que par le renvoi à des données factuelles vérifiables, est la marque de ces deux auteurs, comme nous pourrons le constater dans le chapitre suivant. En soi, ceci ne constitue par une caractéristique hors du commun : on peut en effet en dire autant d'une grande partie de la production lyrique de nombreux autres poètes.

Néanmoins, on peut peut-être accepter l'idée que la présence de ces éléments poursuit des effets différents de ceux de l'autobiographie. Se penchant précisément sur les relations entre poésie et autobiographie, Jean-Michel Maulpoix suggère que « [l]à où l'autobiographie tend à centrer la figure, la poésie l'émiette, la disperse et la dé-figure » (Maulpoix, 2002 : 239)²²⁵. À cet égard, nous étudierons, dans le prochain chapitre, la manière dont Assis et Adília proposent, dans le corps de leur œuvre poétique, des modes de représentation de soi qui sont, selon nous, très particulièrement marqués par le trait de la fluidification.

Avant cela, nous souhaitons partir à nouveau des considérations de Maulpoix pour étudier le problème du sujet lyrique sous un autre angle. En effet, l'essayiste considère que, contrairement à l'autobiographie, « dans la poésie (moderne), c'est le désajointement du "je" et du "moi" que l'écriture ne cesse de souligner et d'expérimenter » (Maulpoix, 2002 : 241). Le « moi », dans le poème lyrique, conclut Maulpoix, est l'« objet de poursuite(s) » : simultanément « objet de recherche » et « objet d'un procès ou d'un processus figuratoire » (id. : *ibid.*). Le concept de figuration, un des plus fréquent dans le débat actuel, nous guidera dans la section à suivre.

²²⁵ « Le travail autobiographique du poème », conclut Jean-Michel Maulpoix, « vise moins à reconstituer la genèse d'un individu (voyez comment je suis devenu celui que je suis) qu'à faire apparaître comment il s'est défait, creusé, évidé de l'intérieur » (Maulpoix, 2002 : 238).

2.1.2 Le sujet lyrique comme figuration

Comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, le statut du sujet lyrique a été fréquemment pensé en termes radicaux, tantôt selon une identification totale avec le sujet empirique (ou autobiographique, dans les termes de Dominique Combe), tantôt selon une conception entièrement fictionnelle et dissociée de la figure de l'auteur. D'une part, les termes de notre exposé nous mènent à conclure qu'il est très difficile d'accepter que la notion de « feintise » soit complètement absente de la poésie lyrique ; d'autre part, nous constatons par contre que la présence d'éléments autobiographiques est habituelle dans l'œuvre de nombreux poètes et que ce type de discours pourra même être rapproché, quoiqu'avec les précautions nécessaires, du champ des écritures de soi.

Il se révélera alors profitable d'« envisager le problème d'un point de vue dynamique », comme le suggère Combe, dans son article « La référence dédoublée » (Combe, [1996] : 55). L'essayiste y affirme qu'il est bienvenu de « relativiser l'opposition polaire établie par la critique entre le sujet "empirique" et le sujet "lyrique", entre l'autobiographie et la fiction, entre la "vérité" et la "poésie" » (id. : *ibid*). À la suite de ces considérations, il peut être argumenté que tout discours lyrique implique, dans sa conformation, une partie d'invention ou d'imagination qui est d'ordre fictionnel (dès le départ, n'importe quel passage du vécu à l'écrit implique un processus de reconfiguration, dans lequel interviennent la subjectivité des interprétations et la fiabilité de la mémoire). D'un autre côté, toute fiction – ou, si l'on préfère, « feintise » – peut à l'inverse être entendue comme un « instrument heuristique » (le terme est encore de Combe) qui n'est pas du tout incompatible avec la notion de vérité et de réalité²²⁶.

²²⁶ Cette dimension dialectique nous semble fondamentale et nous estimons notamment qu'elle est active dans tout le processus littéraire de l'écriture de soi. Manuel António Pina nous parle précisément de cela, qui plus est à propos d'une œuvre de Fernando Assis Pacheco. Dans la postface du volume de chroniques *Memórias de um craque*, le poète-essayiste soutient l'idée que l'identité même convertie en texte appartient d'une certaine manière au genre fictionnel, étant donné que le souvenir est un récit sur soi-même que l'on écrit (ou réécrit). En ce sens, ajoute-t-il, l'on peut considérer que « l'œuvre lyrique d'un poète est une longue fiction intérieure avec un seul personnage solitaire » (cf. Pina, 2005 : 104-105).

De cette manière, le sujet lyrique qui s'exprime dans le poème s'assume comme figure ambivalente, un « Je » qui ne peut être appliqué directement à l'entité exogène du poète mais dans lequel il se trouve d'une certaine manière impliqué. Il s'agira, finalement d'une *figuration*, d'une « "re-description" rhétorique, figurale du sujet empirique par le sujet lyrique » (Combe, [1996] : 56). Ou dans les termes de Jean-Michel Maulpoix :

Figurer, c'est dire et entendre autrement, distinguer en rapprochant, et signifier l'incomparable en faisant comparaître. C'est fabriquer de l'inouï avec du connu. C'est délimiter d'une tout autre manière que par le concept : non pas en isolant et en stabilisant les traits d'une chose, mais en les enchevêtrant à d'autres, selon la configuration et l'impulsion reçues de circonstances particulières. C'est dessiner dans l'esprit des physionomies instables, des aspects de rencontre, des ententes plurivoques. C'est produire des identités hétérogènes. (Maulpoix, 2002 : 209-210)

Comme conclut Dominique Combe dans l'article auquel nous avons fait allusion, le concept de figuration impliquerait une référence dédoublée (cf. id. : 62-63) – idée qui, comme le signale d'ailleurs l'auteur, a déjà été avancée par Paul Ricœur dans *La métaphore vive* (Ricœur, 1975 : 279-288)²²⁷. Cette double référence du sujet lyrique porterait, d'une manière inextricable, et s'interpellant dynamiquement, les composantes empirique et fictionnelle. Selon cette perspective, et comme l'affirme Antonio Rodriguez, « [l]e sujet lyrique *est et n'est pas* le sujet empirique » (Rodriguez, 2012 : 148)²²⁸. En d'autres termes, le sujet figuré lyriquement serait toujours par essence un sujet indéterminé²²⁹.

²²⁷ Ricœur, en partant de la pensée de Roman Jakobson, a défendu dans cette œuvre que « ce qui arrive en poésie, ce n'est pas la suppression de la fonction référentielle, mais son altération profonde par le jeu de l'ambiguïté » (Ricœur, 1975 : 282). D'où il résulterait ce qu'il a appelé la « vérité métaphorique » (id. : *ibid.*).

²²⁸ Rodriguez reprend ici des termes que, dans son argumentation, Ricœur a empruntés à Jakobson. À propos de la capacité de la fonction poétique à ne pas oblitérer la référence (dénotation) mais à la rendre ambiguë, Jakobson a évoqué les préambules des contes de fées, plus exactement « l'exorde habituel des conteurs majorquins : "*Aixo era y no era* (cela était et n'était pas)" » (cf. Ricœur, 1975 : 282). Cette formule, comme le suggère Ricœur, convient particulièrement à ses considérations sur la métaphore dans le discours poétique.

²²⁹ Gérard Genette se réfère dans *Fiction et diction* à l'idée d'un « je indéterminé » dans la poésie lyrique qui « constitue en quelque sorte une forme atténuée de fictivité », dans un sens proche de celui de l'abbé Batteux (cf. Genette, 1991 : 22). Laurent Jenny, néanmoins, considère que la « vérité paradoxale » qui instaure la figuration du sujet lyrique se trouve « très éloignée » de cette conception (cf. Jenny, 1996 : 100).

En tension permanente, il se révèle une entité « hautement problématique, pour ne pas dire hypothétique, et insaisissable » (Combe, 1996 : 63)²³⁰.

Selon Dominique Rabaté, dans la présentation de l'ouvrage *Figures du sujet lyrique*, « il y aurait bien un sujet lyrique, non pas constitué et préalable au poème puisque [...] le sujet lyrique se crée par et dans le poème » (Rabaté, 1996a : 8). Constitué au moment de la composition du poème, le sujet lyrique « s'effectue, mais il n'existe pas » (Maulpoix, 1996 : 153), comme l'affirme Jean-Michel Maulpoix par la même occasion. Son identité serait produite, au fond, par le texte qu'il produit.

Le même essayiste concluait, plus tard, que « [l]e texte lyrique s'avère le seul véritable lieu d'identification de cette créature imaginaire qu'est le sujet lyrique dont la figure fait œuvre et dont l'œuvre devient figure » (Maulpoix, 2002 : 237). Selon cette optique, texte et auteur seraient unis, et l'on pourrait parler de « texte-sujet » comme « véritable sujet du texte », dans la continuité de l'interprétation qu'António Ramos Rosa avait faite antérieurement de ce même thème, à propos des relations du langage poétique avec le réel et de la notion de « *fingimento* » chez Pessoa (cf. Rosa, 1979 : 34)²³¹.

Un autre courant d'interprétation place le sujet lyrique « hors de soi », projeté à l'extérieur, comme le fait Michel Collot, qui considère qu'il « fait l'épreuve de son appartenance à l'autre, au temps, au monde, au langage » (Collot, 1996 : 113-125). Si cette conception part de l'idée de possession exprimée d'abord par Platon²³², elle s'appuie surtout sur la vision du poète lyrique de Nietzsche, qui, dans *Naissance de la tragédie*, le représente comme artiste dionysiaque, capable d'atteindre une fusion avec l'unité primitive du monde (cf. Nietzsche, [1872] : 38-44). « Le moi du poète lyrique élève la voix du

²³⁰ Combe fait allusion à un article influent de la revue *Poétique*, dans lequel Karlheinz Stierle considérait le sujet lyrique comme « un sujet problématique [...] en quête de son identité » (Stierle, 1977 : 436).

²³¹ Dans son étude « O objecto poético e o seu sujeito », Ramos Rosa part des fameux vers de Pessoa qui perçoivent le poète comme « *fingidor* » qui feint la douleur qu'il ressent réellement, pour affirmer que « la feintise (fiction) fonde la véracité poétique sur le plan du texte dans lequel le réel (la douleur) se produit au lieu de se reproduire parce qu'il coïncide précisément avec l'action du langage sur lui-même » (Rosa, 1979 : 34). Dans ce sens, c'est seulement dans le texte, et non dans la vie, qu'il faut pondérer la question de l'authenticité du poète.

²³² Platon comprend la production poétique comme la conséquence de l'inspiration et de la possession, que l'on peut rapprocher de la folie (*mania*), dans *Ion* (cf. Platon, s/d2 : 47). Comme on le sait, c'est une conception contraire qui guide Aristote dans la *Poétique*, où il affirme que la poésie résulte d'un travail de composition, d'une technique (*poietike techne*) (cf. Aristote, [s/d] : 33-35). Sur la confrontation entre ces deux visions, voir l'article « *Sin poética hay poetas : ensaio de poética histórica. Sobre a fortuna da lírica ocidental* », de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (cf. Silva, 2008 : 229-251).

fond de l'abîme de l'être ; sa subjectivité, au sens que donnent à ce mot les esthéticiens modernes, est pure imagination », affirmait à l'époque le philosophe allemand (id. : 40)²³³.

Au fond, toutes ces positions, et quelques-unes de leurs variantes²³⁴, sont moins incompatibles qu'elles ne peuvent le paraître à première vue. Elles privilégient l'idée de la « voix poétique » comme lieu du sujet lyrique par excellence²³⁵. Au sein de cette voix, qui correspond en dernière instance au concept de figuration dont nous avons parlé, la dichotomie entre sujet empirique et sujet fictionnel est dépassée. Et la poésie contemporaine en particulier, comme le remarque Jean-Claude Pinson, « paraît s'employer » de plus en plus à « brouiller les frontières » entre « le biographique et l'imaginaire » (cf. Pinson, 2002 : 149) :

Ainsi n'y a-t-il plus guère, pour la poésie d'aujourd'hui, de ligne de partage infranchissable entre l'exigence de « dépersonnalisation » et le désir, sinon d'« autobiographie », du moins d'une écriture amarrée à la vie et portée par une voix dont on sait bien qu'elle est toujours davantage recherchée que donnée (id. : 150).

Nous concevons, ainsi, qu'à travers le langage poétique s'effectue un processus, une transformation, ou même un jeu (cf. Combe, 1996 : 55), pour lequel le poète a la liberté de convoquer dans une plus ou moins grande mesure sa figure référentielle, sous différents habillages. Lorsque nous gardons cette idée à l'esprit, il devient bien moins problématique d'interpréter les

²³³ La dimension transcendantale de cette opération apparaît avec évidence dans les propos de Nietzsche : « dans la mesure où le sujet est artiste, il est déjà délivré de son vouloir individuel, il est devenu une sorte de médium grâce auquel le seul Sujet vraiment existant fête sa rédemption dans l'apparence » (Nietzsche, [1978] : 44).

²³⁴ Cette interprétation autorise des variantes potentielles. Voir, par exemple, l'idée d'Yves Tadié, selon qui le sujet lyrique « ne parle pas du même lieu » que celui où vit l'auteur. Dans cette perspective, l'auteur est « enserré, comme chacun, dans un réseau familial, social, national » et a « un savoir limité, un champ de perception restreint » ; le sujet lyrique, pour sa part, a la capacité de déplacer les limites de l'auteur, élargissant ses frontières. « Cet écart entre un “ je suis ici ” et un “ je vois ailleurs ” (ou “ je dis que je vois ailleurs ”) est sans doute un des mouvements fondamentaux du lyrisme », conclut l'essayiste (cf. Tadié, 1996 : 88).

²³⁵ Ce terme est celui que choisit Antonio Rodriguez pour désigner l'instance virtuelle responsable de l'énonciation lyrique, justifiant que la « conception de la voix se détache d'un sujet parlant individualisé, elle la dépersonnalise, mais elle garde néanmoins certaines associations corporelles et affectives » et qu'elle « entrelace la conscience et l'inconscience, pouvant même renvoyer aux voix intérieures ou à celle des hallucinations psychotiques, qui sont pour Lacan radicalement rattachées à l'Autre » (Rodriguez, 2003 : 142-143).

manifestations parfois assez différentes (et même apparemment incohérentes) du sujet lyrique dans certains poèmes de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes.

Commençons par constater qu'un sujet lyrique est, par définition, composite et pluriel (comme au fond n'importe quel sujet). En vertu de cela, l'entité qui signe Fernando Assis Pacheco comprend le poète angoissé qui témoigne de l'horreur de la guerre, le poète passionnément romantique, le poète brillamment satirique, le poète sensible et pudique, etc. De la même manière, le « je » qui s'exprime au nom d'Adília Lopes peut se dédoubler en d'innombrables versions : comique, philosophique, désespérée, sereine, etc²³⁶. Il faut dire que, comme l'affirme Laurent Jenny, tout acte d'écriture implique l'adoption d'une « posture d'énonciation » ou la sélection d'un *éthos* spécifique : « [t]oute parole implique donc la double renonciation à tout dire du réel et à le dire *de toutes les manières* » (Jenny, 1996 : 99)²³⁷.

Le fait que toute œuvre poétique, entendue dans sa totalité, comporte des modes énonciatifs spécifiques et distincts qui sont d'entrée de jeu subordonnés à l'évolution de son auteur, est intrinsèquement lié à cet aspect. Ainsi, par exemple, dans l'œuvre de Fernando Assis Pacheco, un poème comme « Peso de Outono » (MI : 13), tiré de son premier volume, *Cuidar dos Vivos*, peut être envisagé dans un contexte de définition d'une voix propre, alors que l'auteur est encore jeune, de sorte qu'on n'y reconnaît pas facilement le style auquel il nous habituera plus tard. Par contre, « Prestável », de *Andar a pé* (Ap : 7), peut être reçu comme un poème d'une phase avancée de l'œuvre d'Adília Lopes, dans lequel certaines caractéristiques de ses derniers ouvrages sont très présentes, comme la simplicité et un certain détachement vis-à-vis de la rhétorique, qui entrent en conflit dans une certaine mesure avec les caractéristiques d'une bonne partie de sa production antérieure²³⁸.

²³⁶ On trouve des exemples de ces postures, respectivement, dans des poèmes d'Assis comme « Há um veneno em mim... » (MI : 35), « Memórias do contencioso » (MI : 101-107), « Soneto contra as pesporrências » (MI : 128), « Dito a meu pai em tempo de agonia » (MI : 159); et d'Adília comme « [Enquanto pegavas na arrufada com açúcar pilé] » (Do : 36), « Natura et ars » (Do : 154-155), « Hospital do Desterro » (Do : 342-343) et « 47 anos » (Do : 613).

²³⁷ Laurent Jenny donne un autre exemple de Baudelaire à propos de cet aspect, remarquant que dans le poème « Le *Confiteor* de l'artiste » il adopte « une figure spécifique d'énonciation, un *éthos* particulier » et qu'« on n'y entend pas d'autres *moi* baudelairiens (érotiques, sataniques, critiques, etc) » (Jenny, 1996 : 100).

²³⁸ En effet, si le sujet est le même (*idem*), constant et permanent dans le temps, son identité (*ipse*) s'altère nécessairement – et l'on peut s'attendre à ce que cela se reflète au niveau de sa

Cependant, même à l'intérieur d'une phase donnée voire concrètement de recueils singuliers, l'on peut constater des variations importantes entre les poèmes, comme on s'y attend d'ailleurs et on l'admet sans difficulté. Nous choisirons donc, par la suite, un recueil pour chacun des auteurs étudiés, et chercherons à identifier une diversité de modes énonciatifs auxquels correspondent également des figures distinctes du sujet lyrique.

Considérons, par exemple, chez Assis, le livre posthume *Respiração assistida*, dans la préface duquel Manuel Gusmão souligne d'ailleurs la « diversité de modulations et de registres sous un même nom d'auteur » (Gusmão, 2003 : 66). Pour notre propos, il suffit de faire attention au groupe de sonnets qui ouvrent le volume, où l'on trouve déjà des types bien différenciés de figuration du sujet lyrique.

Par exemple, dans le sonnet 4 (Ra : 15), il nous semble que l'on peut renvoyer, sans grand risque d'erreur, à l'entité autobiographique à partir du sujet qui s'exprime à la première personne. Lisons la seconde strophe :

*se li o doutor Sá e seguidores
tresli depois nas aulas do liceu
mas pode ser que só fosse um erro meu
esparvoado que andava com amores*

De fait, ce portrait (qui s'inscrit dans la lignée des poèmes de *Variações em Sousa*, par exemple) concorde avec de multiples déclarations publiques du poète. Naturellement, cela ne signifie pas qu'un tel énoncé doive être lu en termes de réalité – ou qu'il puisse servir comme preuve documentaire du fait que le poète Fernando Assis Pacheco ait été inattentif sur les bancs de l'école à cause de déceptions amoureuses. Mais il apparaît plausible que, dans le cadre d'un procédé de reconfiguration du vécu, ce texte (ou son contexte) puisse être lu en plaçant la figure empirique de son auteur à l'horizon²³⁹.

figure poétique. Nous renvoyons ici à la distinction que Ricœur fait de ces concepts dans la préface à l'ouvrage *Soi-même comme un autre* (cf. Ricœur, 1990 : 11-38), dont nous avons déjà parlé dans une note du chapitre 1.3.

²³⁹ Il est utile, pour bien comprendre ce point, de comparer la situation avec le troisième de cette série de sonnets (Ra : 14). Dans ce poème apparaissent les vers « *O dia em que nasci meu pai cantava / versos que inventam os pastores do monte* ». Évidemment, un énoncé de ce type ne peut être reçu comme factuel. Cependant, il faut supposer, à la lecture intégrale du texte, que le sujet qui s'y exprime est, en effet, représentatif du sujet autobiographique – et que, dans ce sens,

Observons à présent le sonnet 5 (Ra : 16), où apparaissent les strophes suivantes :

*Juntei-me um dia à flor da mocidade
partindo para Angola no Niassa
a defender eu já não sei se a raça
se as roças de café da cristandade*

*a minha geração tinha a idade
das grandes ilusões sempre fatais
que não chegam aos anos principais
por defeito da própria ingenuidade*

Dans cette composition aussi, il nous semble licite d'établir une relation entre le sujet qui s'y exprime à la première personne et la figure de l'auteur. En effet, le sonnet se réfère clairement à une expérience de vie reconnaissable et qui, de plus, a connu une formulation poétique antérieure dans l'œuvre de l'auteur. Notons cependant que, comme cela se produit assez fréquemment dans les poèmes de *Catalabanza, Quilolo e volta*, le sujet exprimé à la première personne de la forme verbale « *Juntei-me* » se généralise, dès le début de la seconde strophe, établissant une sorte de continuité entre le témoignage personnel et le témoignage générationnel (« *a minha geração* »). Cette généralisation est renforcée, en termes subtils, à travers le distique « *a defender eu já não sei se a raça / se as roças de café da cristandade* » – vers qui font allusion à la constitution d'un empire portugais à l'époque de l'expansion maritime des XV^e et XVI^e siècles, et écho à l'expression bien connue « des chrétiens et des épices²⁴⁰ ». En ce sens, c'est avec toute une mémoire nationale qu'ils dialoguent²⁴¹.

il est fait référence au père empirique de l'auteur (surtout si l'on prend en compte d'autres vers comme « *fui vê-lo ao hospital quando morria / olhos parados num sorriso leve* »).

²⁴⁰ Tels ont été les motifs avancés pour le premier voyage en Inde par un des marins de la flotte de Vasco de Gama, d'après la relation attribuée à Álvaro Velho : « *Et ils lui demandèrent ce que nous venions chercher si loin. Il répondit : / - Nous venons chercher des chrétiens et des épices* » (Velho, [1499] : 125). La formule a connu par la suite le succès car elle est considérée comme représentative de la double motivation des expéditions portugaises.

²⁴¹ « C'est ainsi que le "Je" lyrique s'élargit jusqu'à signifier un "Nous" inclusif large », écrit Combe (Combe, 1996 : 57). Notons à cet égard que la dernière strophe de la composition déplace le point de vue d'un sujet à la première personne (du singulier et du pluriel, successivement) à un autre, impersonnel et même un peu fantasmatique, à la troisième personne : « *azar de uns*

L'on peut donc conclure que, contrairement au premier texte analysé, ce sujet a une bien plus large portée, puisqu'à travers lui est figuré un témoignage générationnel et un souvenir historique. L'élévation de l'individu à un statut représentatif plus ample est évidente. C'est que, comme l'assure Dominique Combe, la figuration du sujet lyrique peut être réalisée « sur le mode d'une synecdoque généralisant qui typifie l'individu en élevant le singulier à la puissance du général (le poète), voire de l'universel (l'homme) » (Combe, 1996 : 57).

Par ailleurs, si nous remontons à présent au sonnet 1 de la série que nous avons choisie pour cette brève démonstration (Ra : 12), nous trouverons un type de sujet qui offre la possibilité d'une interprétation assez différente. Nous transcrivons les deux premières strophes du poème :

*Por uma cona assim eu perco o tino
e tudo o mais desamo que não faça
como rata em soneto de Aretino:
a um caralho dar frequente caça*

*porque essa cona tem da melhor raça
a traça que se diz «donaire fino»
se rosto fora ela e não conaça
onde o tesão divino toca o sino*

Ce premier sonnet (de même que, par exemple, le septième, Ra : 18) appartient à un type de compositions que divers critiques d'Assis ont recensé comme fescennin (parmi eux, Manuel Gusmão, de manière plus développée, dans la postface citée plus haut). Est-il permis de considérer, comme nous l'avons fait pour les deux poèmes analysés précédemment, que le « je » de ce poème renvoie en bonne partie au sujet autobiographique, assimilable à la personne de son auteur ? Ceci semble être l'interprétation de Joaquim Manuel Magalhães qui, dans une critique du volume, part des particularités de la vie familiale d'Assis pour lire dans cette composition « la sexualité qui court entre le mari et la femme » et qui, pour cette raison, le considère comme « un des

quantos se pagaram porte / essas a que atirou a dura morte / diz-se que estão na terra da verdade ».

grands poèmes de l'amour hétérosexuel et matrimonial commun » du XX^e siècle (Magalhães, 2004 : 61).

Pour notre part, il nous semble plus naturel de considérer que le sujet lyrique de ces vers s'exprime selon une *manière* spécifique, obéissant aux règles des poèmes dits fescennins – autrement dit, que ce n'est pas nécessairement à la figure de l'auteur que renvoie ce « je » explicite. En ce sens, le texte n'autorise pas, selon nous, une lecture où son contenu est extrapolé à une situation spécifique d'« amour matrimonial » (un tel contexte n'y étant jamais explicité). En somme, en actualisant les règles d'un canon, le sujet acquiert dans ce cas un statut figuratif modèle²⁴².

Nous voyons donc dans ces exemples de *Respiração assistida* comment la figuration du sujet peut atteindre divers degrés chez Assis, selon une évolution du particulier au général. Observons à présent trois autres textes d'un volume d'Adília de 1997 *Clube da poetisa morta*.

Le premier appartient à la série de deux poèmes réunis sous le titre « Prêmios e comentários » (Do : 305-306)²⁴³. Le voici en intégralité :

*A avó Zé e a tia Paulina
deram-me os parabéns
e disseram
agora já é uma senhora!
A Maria disse
parabéns por quê?
é uma porcaria!
quanto a comentários
a poesia e a menarca
são parecidas*

De même que dans le premier exemple donné à partir des sonnets d'Assis, nous pouvons lire ce poème en gardant à l'horizon la figure autobiographique de l'auteur. En effet, il y est fait référence à des parents et des

²⁴² Ceci pourrait être également défendu au sujet du deuxième sonnet (Ra : 20), sur une expérience d'amour relativement plus habituelle en poésie lyrique : « *eu vivo atado às tuas mãos suaves / num nó de que este corpo já não sai* ».

²⁴³ Dont nous avons déjà, dans le chapitre précédent, transcrit le second, qui commençait par « Em 72 recebi ».

bonnes dont l'existence a été régulièrement évoquée par Adília (non seulement dans d'autres recueils de poésie mais aussi dans certaines de ses chroniques). L'usage du « pretérito perfeito » et la transcription du commentaire « *agora já é uma senhora* » indiquent que la scène peut être assimilée à un souvenir de jeunesse, conférant au poème une impression de vécu²⁴⁴.

Lisons ensuite un des poèmes composites les plus complexes du volume en question, « *Lúcia no Saldanha em pulgas* » (Do : 294-295)²⁴⁵, dont les deux premières strophes (sur dix) sont :

1

*De um amante
uma vez
faço mil amantes*

2

*porque o meu amante
tão pobre, Juan Yepes
foi o pão o peixe a água
das minhas bodas de Caná*

Dans ce poème, le sujet établit un dialogue inspiré entre des expériences personnelles et des événements bibliques (cf. Sumares, 2000 : 29-34), comme l'épisode de la multiplication des aliments (strophe 2) et celui de la réception de Jésus par Marie et Marthe (strophe 3)²⁴⁶. Dans le texte, il est revendiqué un

²⁴⁴ Notons d'ailleurs que cette impression est renforcée par un certain effacement du sujet dans le texte, qui prolonge la posture d'incertitude du jeune par rapport aux opinions des adultes : le « je » ne s'exprime explicitement dans le texte qu'à travers un complément indirect (« *deramme* »). Néanmoins, d'une certaine manière, les trois vers finaux ironiques inversent ce rapport de forces, en déplaçant les commentaires de la sphère extérieure vers la personnelle – et en revendiquant ainsi comme adéquat, dans sa pleine extension, le titre « *Prémios e comentários* ».

²⁴⁵ Commençons par remarquer que le titre parodie celui d'une célèbre chanson des Beatles, « *Lucy in the sky with diamonds* », en déflétant (c'est le cas de le dire) les référents originaux. « *O* » Saldanha est une place lisboète bien connue, utilisée surtout comme point de passage, d'échange ou de rencontre ; si l'expression « *estar em pulgas* » indique l'expectative, la référence peut ici être aussi prise au sens littéral (Lúcia a des puces). À l'intérieur du poème, cependant, il est fait référence à un moment donné au « *firmament* », ce qui crée un lien avec le titre parodié.

²⁴⁶ Nous ne sommes pas d'accord avec Maria Lúcia Dal Farra qui, donnant justement en exemple le titre « *Lúcia no Saldanha em pulgas* », affirme : « Ce qui confère à cette poétique un air de capharnaüm, d'assemblage *pop*, d'un amas de *readymade* sans utilité, de parodie qui, toutefois, n'a pas la moindre prétention à s'exercer comme telle, puisqu'elle exploite les emprunts seulement dans le but de déboucher sur le rien et sur le vide, disqualifiant l'original, détériorant complètement ce qui lui sert de référent et d'aliment » (Farra, 2008 : 236). S'il est

amant qui compte pour de nombreux amants (« *mil peixes / que foram um peixe só* ») et il y est défendu la singularité de l'expérience par un registre qui a quelque chose de la réprobation (« *Os amantes não se contam, Don Juan / ó contabilista dos contabilistas* »).

Nous avons déjà vu, dans la première section de ce chapitre, que cette même instance qui parle d'un amant dans ces vers décrètera, trois ans plus tard, sa virginité (« *Nunca fodi* », Do : 411). Pouvons-nous considérer cette figuration du « moi » comme un personnage de fiction, « *uma personagem / de ficção científica* », comme appelle à le faire l'auteure elle-même dans « Op-Art » (Do : 292-293) ? La question est intéressante, surtout parce que, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, à certains endroits de son œuvre, et tout particulièrement dans ce livre, Adília joue avec l'image que l'on colle à sa figure d'auteure – en la changeant et même en la remodelant à sa guise. Cela constitue aussi, nous semble-t-il, une question en suspens, propre à un univers spécifique dans lequel s'interpénètrent l'autoreprésentation la plus immédiate (et même la plus banale) et une mise en scène proche de la mystification.

Nous pouvons enfin vérifier que, dans un troisième poème du même recueil (Do: 308-310), dont nous ne transcrivons que quelques vers, on trouve encore un autre type de figuration caractéristique de l'auteure :

*(santa amarrada a uma árvore,
pendurada da árvore, que está na igreja
de S. João de Almedina, em Coimbra)*

*Agora que tudo
está acabado
sei que o mundo
está errado
de braços atados
não posso dar abraços*

de coutume de lire la chanson originale des Beatles comme un texte sur les effets du LSD, ce n'est pas l'univers, nous semble-t-il, du texte d'Adília, même si le poème peut parfois inviter à le considérer sous l'optique du *trip* : « *O mártir pede o pano de Verónica emprestado / auto-retrato dos auto-retratos alta-costura / e assim misturo Cristo com isto* ». Nous croyons que, chez l'auteure, les mélanges, comme les diverses références (de l'Évangile à *Marie Claire*), ont toujours un but, une utilité. Comme l'affirme Adília dans un texte de *Le vitrail la nuit* * *A árvore cortada*, « *E não me limito a jogar com palavras – aliás, nunca jogo* » (Do : 573).

*de braços por atar
também não pude*

Il est évident que ce poème déplace le « je » vers un sujet extérieur à l'autobiographique (comme, d'ailleurs, cela est indiqué sans ambiguïté), que l'on pourrait dès le départ indiquer comme purement et simplement fictionnel. Mais en réalité, comme on le verra mieux par la suite, on trouve de façon récurrente chez Adília un procédé d'appropriation de voix d'autrui (dont le cas le plus régulier est celui de religieuse Marianna Alcoforado²⁴⁷). Le sujet attribué à la sainte attachée à l'arbre, bien qu'il ne se confonde pas avec l'autobiographique, en est encore une figuration – à la manière d'une littéralisation d'une métaphore²⁴⁸. Le sujet à qui ce poème donne voix peut, dont, être interprété, comme le fait Combe, dans le cadre d'une conception du sujet poétique comme « mythique », à partir d'un procédé d'auto-allégorisation (cf. Combe, 1996 : 57-58).

Ces exemples de *Respiração assistida* et de *Clube da poetisa morta* montrent comment la figuration du sujet poétique est enrichie par la multiplicité des interrogations qu'elle soulève et par les divers effets qu'elle provoque, tant chez Assis que chez Adília (y compris, nous le réaffirmons, au sein d'un même recueil). Mais si l'interprétation du sujet lyrique comme figuration du sujet autobiographique permet d'obtenir une élasticité bienvenue (que les textes que nous venons d'analyser étaient), le dernier exemple d'Adília, plus particulièrement, nous renvoie à présent à une autre question, non moins intéressante. Il s'agit du fait que, parfois, force est de reconnaître que la frontière entre *figuration* et *fiction* est très mince. Ce problème a retenu l'attention de Laurent Jenny dans un article précisément intitulé « Fictions du moi et figurations du moi » (Jenny, 1996 : 99-111).

Cette question est particulièrement intrigante pour les auteurs ici étudiés. Commençons par constater que, dans certains cas, il semble indéniable que le sujet qui s'exprime en son nom propre dans le poème est entièrement et

²⁴⁷ Comme l'observe Rosa Maria Martelo, Adília «signe la réécriture des lettres de Marianna, et tout se passe comme si celle-ci était une autre Adília, ou était Maria José, à sa façon sœur poétesse baroque, la même et une autre» (Martelo, 2010a : 231).

²⁴⁸ Du reste, la lecture intégrale du poème permet de constater combien cette appropriation établit un dialogue important avec d'autres figurations de l'auteure, et cela tout au long de son œuvre.

ouvertement détaché de la figure de l'auteur, ne laissant pas de place à une éventuelle confusion immédiate avec cette entité. Bien que chez Assis cette situation n'est pas courante, on peut en trouver un exemple flagrant à nouveau dans *Respiração assistida*. Dans cet ouvrage posthume apparaît en effet un poème, « *Sum Paxê – apontamentos do neto* » (Ra : 53-55), qui présente un « je » clairement fictionnel :

*Contam que eu vinha da roça
dois sábados por mês
de fato branco e chapéu palhinhos
fornicar na cidade*

[...]

*lá mais para 1940
se eu durar tanto como isso
quero voltar a Lisboa
ver os filhos formados
e deles algum filho já
mijando no meu colo*

Il nous semble évident que la rupture entre sujet qui s'exprime dans ce poème et l'auteur qui l'a composé se trouve ici parfaitement consommée (dans le sous-titre du poème, « *do neto* » compte comme signature du créateur). Le grand-père paysan de São Tomé prend voix, afin que son histoire puisse être racontée de manière directe (« *a minha história* »), comme dans un roman à la première personne²⁴⁹. De la même manière, dans « *Esta Irene não me deixa ouvir a sirene* » (Do : 34-35), du livre d'Adília *Um jogo bastante perigoso*, le « je » qui parle ne peut pas être confondu avec celui de l'auteure du poème :

*levarei para o parapeito
o meu peito velho e virgem e a lata
das bolachas maria mas podia
em vez de octogenária e bulímica*

²⁴⁹ Notons qu'est permise à la figure de l'auteur une intrusion ironique dans le texte, au moyen d'une rapide auto-allusion (dans le vers « *e deles algum filho já* »).

*ter alguns meses biquentos e usar babadoiro
ser talvez qual tímida donzela
pela miúda gelosia espreitando*

Comme dans celui d'Assis, il y a dans ce texte des indicateurs concrets (« *octogenária* ») qui ne permettent pas la moindre ambiguïté avec la figure de l'auteur empirique. Ainsi, s'il fallait encore en douter, ces deux exemples démontreraient qu'un sujet lyrique peut être clairement d'ordre fictionnel²⁵⁰. Cependant, et surtout pour des poètes aussi versés dans le jeu et l'exercice de la feintise qu'Assis et Adília, l'idée que l'on puisse envisager implicitement un certain niveau de figuration même dans des textes comme ceux-ci ne nous semble pas devoir être rejetée en bloc. Nous n'estimons pas inconcevable que, à un niveau certes hypothétique, l'on puisse y lire métonymiquement certaines préoccupations récurrentes dans le reste de l'œuvre d'Assis et d'Adília²⁵¹.

Laurent Jenny, s'il constate que certaines compositions lyriques peuvent être fictionnelles, démontre l'existence dans des cas spécifiques d'« un espace intermédiaire », construit « par un système d'ambiguïtés et de tensions qui active l'oscillation entre figuration et fiction » (Jenny, 1996 : 101). Nous tenterons de rendre compte, dans une étape ultérieure de ce travail, de certaines oscillations à ce niveau dans les œuvres des deux auteurs étudiés. D'ores et déjà nous pouvons citer certains poèmes (dont nous transcrivons seulement des extraits) qui peuvent être lus de manière particulièrement suggestive de ce point de vue, comme « *Regresso da Índia* » (MI : 198), la dernière composition de la section « *Lote de salvados* » de *A Musa Irregular* d'Assis.

*Mandou el-rei nosso senhor
ver se da parte de além-mar
sua fazenda engrossaria*

²⁵⁰ Comme nous l'avons déjà soutenu précédemment, nous estimons contestable le fait que, dans sa *Logique des genres littéraires*, Käte Hamburger attribue un statut *feint* aux seuls romans à la première personne – il nous semble évident à travers ces deux exemples que cette possibilité est extensible à la poésie lyrique. Toujours à ce propos, le cas du poème d'Adília Lopes « *Memória para Esther Greenwood* » (Do : 11), déjà étudié dans le chapitre 1.2, peut être problématisé. Ce texte adapte (traduit ? s'approprie ? plagie ?) et versifie un énoncé du roman à la première personne *The bell jar* (*La cloche de détresse*) de Sylvia Plath. Selon l'argumentation de Hamburger, l'énoncé en question serait considéré *feint* dans le roman mais *réel* en poésie : autrement dit, la versification d'un extrait en altérerait définitivement le statut.

²⁵¹ Concrètement, nous pensons aux thèmes du passage du temps et de la descendance (chez Assis), et des comportements obsessionnels et de la virginité (chez Adília).

*mas enquanto no mar corria
a armada pus-me a pensar
tudo isto com o meu suor?*

C'est également le cas de « Monumenta Henricina » de *Clube da poetisa morta*, d'Adília (Do : 308) :

*Tu tens o cargo de receber
as coisas que são apartadas
por minha alma
pois a ti foi dada de sesmaria
certa terra maninha
para em ela fazer çumagral*

Le lecteur avisé conclura que, dans ces textes, les voix qui s'expriment à la première personne appartiennent à des personnages fictionnels qui dialoguent avec l'héritage historique, culturel et linguistique portugais et ne se confondent pas avec les figures empiriques des auteurs. Cependant, on peut affirmer que cette *fiction* sert l'intention de dialoguer avec des *réalités* propres aux poètes. Dans le poème d'Assis, de manière remarquable, l'image du navigateur anonyme envoyé outre-mer pour la gloire du royaume peut être interprétée comme un nouveau camouflage de la guerre coloniale (nous avons déjà vu, quelques pages plus haut, comment le poète établit dans un des sonnets un lien avec l'époque de l'Expansion). Dans celui d'Adília, la parodie du discours d'Henri le Navigateur peut être lue comme une métaphore de l'abandon amoureux.

Récemment, partant de la variété de propositions qui ont surgi pour désigner le sujet lyrique, Antonio Rodriguez invite « à penser fiction, figuration et factualité en poésie lyrique en termes de complémentarités plutôt que d'oppositions radicales » (Rodriguez, 2012 : 158). Or, concrètement, concernant les œuvres poétiques de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes, au lieu d'une identité exclusive (figurative *ou* fictionnelle), il se révélera avantageux de reconnaître une porosité délibérée de la frontière entre figuration et fiction²⁵².

²⁵² Bien que nous n'ayons pas l'intention de nous enfoncer ici dans la « forêt » spécifique à Fernando Pessoa (« *floresta do alheamento* »), rappelons que cette question trouve une

En effet, si le « je » qui s'exprime dans leurs poèmes est souvent complexe, une certaine figuration du sujet, même lorsqu'il prend la forme de la fiction, y est récurrente ; et, de la même manière, la figuration de soi contient toujours une part de fiction qui peut même être déterminante. Ceci se constituera en principe orienteur des analyses que nous ferons à cet égard. Nous garderons cette idée à l'esprit dans le prochain chapitre, où nous tenterons de dévoiler des formes de fluidification du sujet lyrique dans les œuvres d'Assis et d'Adília.

tradition particulière dans la poésie portugaise, sous l'influence de son œuvre hétéronymique (le «drama em gente», pour utiliser son expression).

2.2 Fluidification du sujet lyrique chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes

Après avoir vu, dans le chapitre précédent, que le concept de figuration se révèle efficace pour couvrir un ensemble multiforme de manifestations du « je », nous étudierons, dans ce chapitre, les formes concrètes de figuration du sujet chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes. Comme nous avons l'intention de le montrer, celles-ci peuvent être appréhendées, de manière générale, sous le signe de la fluidification – et nous recourons ici à un terme qui, dans ce contexte, a été utilisé par la réception critique de leurs œuvres poétiques à tous les deux.

Dans un premier temps, nous examinerons des exemples de la manière dont a lieu la figuration du sujet dans le large domaine de l'écriture de soi – ou de l'autographie –, en dialogue avec une figure de l'auteur très présente chez les deux poètes qui nous occupent. Ensuite, nous montrerons, chez nos deux auteurs, des cas concrets de représentation du « je » se situant à la frontière ténue entre fiction et figuration, sans se définir d'un bord ou de l'autre. Notre ambition est à nouveau de mettre en évidence le fait qu'une déflation de la figure du poète se trouve implicite dans ces exercices.

2.2.1 Autographies : l'écriture de soi et le jeu avec la figure de l'auteur

Le sujet lyrique occupe une position centrale dans la poésie d'Assis et d'Adília. Si, comme nous le verrons dans la deuxième section de ce chapitre, sa figuration peut avoir lieu sur un terrain de profonde altérité, la position adoptée par ce sujet dans une grande partie des énoncés, voire dans leur majorité, permet qu'elle soit considérée au sein du champ des écritures intimistes – ou, si l'on préfère, de l'écriture de soi.

Dans l'essai *Autobiographiques*, Serge Doubrovsky parle de « texte auto(bio)graphique » (cf. Doubrovsky, 1988 : 64), opérant, grâce aux parenthèses insérées dans le terme, un déplacement qui nous semble important de la sphère de l'écriture de la vie vers l'écriture de soi. Le terme *autographie* est adopté par H. Porter Abbott, dans un article de la même année. L'essayiste insiste sur son utilité pour faire référence à une « attitude littéraire » qui consiste en l'écriture de soi, restreignant ainsi la notion d'autobiographie à la forme spécifiquement narrative dont cette attitude se revêt (cf. Abbott, 1988 : 612-613, notre traduction)²⁵³.

Certains des textes de nos deux poètes peuvent être étudiés sous cette perspective autographique, surtout parce qu'il y figure un sujet qui dialogue avec les éléments reconnaissables d'une figure de l'auteur marquante. Si une lecture sous la perspective strictement biographique n'a pas de sens à nos yeux, nous estimons que les considérations de Boris Tomasevskij restent d'actualité, lorsqu'il affirme, dans un article de 1923, que la manière dont la biographie d'un auteur « agit sur la conscience du lecteur » est pertinente pour celui qui étudie la littérature, surtout quand celle-ci devient « légende biographique », ce qui constitue en soi « un *fait littéraire* » (cf. Tomasevskij, [1923] : 47-55, notre traduction).

Avant d'aller plus loin, rappelons à cet égard que tant Fernando Assis Pacheco qu'Adília Lopes ont connu, au Portugal, du moins à certaines époques, une popularité assez conséquente, qui a été bien au-delà de la sphère des lecteurs de poésie²⁵⁴. Dès lors leur ont été associés des faits biographiques précis et certains traits de caractère marqués, réaffirmés par les auteurs eux-mêmes lors d'entretiens, répétés dans des témoignages personnels (particulièrement dans le cas d'Assis), souvent intégrés à des critiques et des articles sur leur

²⁵³ Donnant des exemples comme *Song of Myself*, de Walt Whitman, *Brief an den Vater* de Kafka ou les *Cahiers* de Valéry, Abbott remarque qu'« il y a une pression croissante en faveur de l'inclusion de tels textes disparates dans le même domaine que l'autobiographie » et que le terme d'autographie « leur offre ce champ tout en préservant leur statut non narratif » (Abbott, 1988 : 612-613, notre traduction).

²⁵⁴ Une forme d'irrévérence, remarquable dès le début de l'apparition médiatique de ces figures n'y aura pas été étrangère. Rappelons que, à certains moments de leur parcours, l'un comme l'autre a reçu une certaine exposition dans des moyens de communication populaires (cf. annexe 1). Cela a contribué à ce qu'ils affichent une posture extrêmement communicante, affable et reconnaissable – dans une certaine mesure contraire aux représentations publiques de nombre d'autres écrivains et intellectuels. L'image même (la présence physique singulière, le ton de la voix, etc.) a été déterminante dans ce procédé de communication médiatique.

compte, et qui ont influencé de façon déterminante leur lecture (cf. annexe 1)²⁵⁵. Il y a, dans l'œuvre poétique d'Assis comme dans celle d'Adília, de nombreux cas de références à cette figure extérieure (ou au sujet autobiographique, selon la terminologie de Dominique Combe), à travers la mention explicite et récurrente d'éléments factuels, de lieux précis, de contextes socio-familiers et même du propre nom de cette figure²⁵⁶.

Il est surtout curieux de voir que le dialogue du texte avec une réalité empirique proche des auteurs endosse systématiquement des traits décevants. Portraits frustrants, histoires d'échecs, autodérision : comme on le verra, l'écriture de soi est souvent faite en termes dysphoriques, dans ces poèmes. D'ailleurs, ce constat s'étend à la posture publique que ces auteurs ont toujours adoptée, ne craignant pas de faire des déclarations qui pourraient être considérées comme inappropriées ou susceptibles de leur porter préjudice, surtout en comparaison avec celles d'autres écrivains²⁵⁷.

C'est que le poète en tant qu'instance, considéré tant du point de vue de ses apparitions publiques que de la figuration textuelle qui lui est associée, est,

²⁵⁵ Nous pouvons constater que, bien qu'Assis soit décédé il y a déjà près de 20 ans, et qu'Adília ait progressivement disparu de l'espace médiatique durant la dernière décennie, ces traits restent relativement actifs dans la mémoire vivante du pays, et même chez un public plus éloigné de la poésie. Un exemple un peu anecdotique renvoie aux entrées relatives à ces deux poètes dans *Grandes Senhores*, un blog humoristique dont l'objectif est précisément de jouer avec les représentations stéréotypées de figures connues du public portugais par le recours au jargon linguistique associé aux pratiques de la diffusion médiatique. Dans cet espace, Assis est décrit comme un « bon vivant » et un « picaresque rayonnant des lettres lusitaniennes » et Adília comme une « iconoclaste » et « une poétesse délicieuse à la muse espiègle » (cf. Vassalo, 2010 et 2011).

²⁵⁶ La description de « Os melros cantores de Pardilhó », d'Assis (Ra : 58-59) et la mention de l'adresse de l'auteure dans « [Rua José Estêvão, mon amour] », d'Adília (Do : 454) en sont des exemples. Dans certains cas, le renvoi du texte au « hors-texte » est même obsessionnel. Voir les vers « *São 18h18 / estação 26º C / no meu quarto* » de « Fim de tarde em Lisboa », d'Adília (Do : 557-558).

²⁵⁷ En ce sens, l'on peut affirmer qu'Assis et Adília ont contribué à désacraliser l'image du poète. Par exemple, Assis a déclaré ne pas considérer l'activité littéraire comme fondamentale dans sa vie, défendant la primauté de la vie sur la littérature (FAP-E, 1993a : 8). La même conviction a été exprimée par Adília (cf. AL-E, 2001b : 7), qui en fait l'un des sujets de sa poésie. À une autre occasion, Assis n'a pas hésité à justifier par des raisons économiques la présentation d'une émission de télévision (cf. FAP-E 1978a : 12-14). Adília ne dissimule pas semblables difficultés dans son texte intitulé « Uma poetisa e o dinheiro », dans lequel elle affirme « Aujourd'hui, 15 mars 1998, je n'ai envie d'écrire que sur l'argent qui pourrait me manquer » (cf. AL-E, 1998 : 15). Même les circonstances que tous deux placent à l'origine de leur écriture échappent aux conventions. Assis affirme qu'il a commencé à écrire en cours de droit, en ajoutant : « j'étais si mauvais élève et j'étais si peu intéressé que je me sentais obligé de faire quelque chose d'utile de mon temps » (FAP-E, 1990 : 32) ; Adília, quant à elle, relie le début de la poésie à l'angoisse provoquée par la disparition d'une chatte (cf. AL-E, 2005a : 16).

pour tous les deux, un champ privilégié de déflation²⁵⁸. Du reste, ceci a été remarqué par leurs critiques à tous les deux. Aux yeux de Luís Miguel Nava, chez Assis, la « dépréciation de la poésie », qu'il constate régulièrement, « s'étend à la figure du poète lui-même » (Nava, 1992 : 238). Et Osvaldo Manuel Silvestre lui aussi considère qu'Adília ne marque pas de déférence envers « ces hautes conceptions du poétique, et du poète, qui, entre Rilke et Heidegger, le représentent comme visité par les anges du verbe » (Silvestre, 1999a : 35).

Cette intention se concrétise dans le poème au moyen de figurations ambiguës, sur un terrain instable à l'intérieur duquel sont convoqués authenticité et jeu. Ainsi, dans un article intitulé « Uma poesia da vida », Nuno Júdice a-t-il évoqué à propos de la production lyrique d'Assis, une « exposition théâtrale du sujet » (Júdice, 1998a : 224), expression qui renvoie à la fois aux territoires de la véracité (« exposition », « du sujet ») et de la fabulation (« théâtrale »). De la même manière, si la poésie d'Adília a souvent été lue en relation stricte avec la figure de l'auteure, l'on a aussi suggéré que celle-ci était elle-même un personnage, création pleine d'intentions : Valter Hugo Mãe a ainsi proposé l'idée qu'« [A]dília [L]opes est, surtout, un projet littéraire » (Mãe, 2001 : 178).

Il serait peut-être délicat de situer des poètes qui, d'une côté, semblent faire le pari de restaurer un confessionnalisme romantique²⁵⁹ et qui, en même temps, se montrent capables d'incorporer les leçons plus récentes de l'impersonnalité et de la feintise. Toutefois, des critiques comme Dominique Rabaté voient dans cette élasticité du sujet qui écrit sur lui-même la marque de la poésie moderne, qui « devient propice à dire la pluralité infinie du Moi » et à « signifier le refus de consistance, en faisant l'essai de nouvelles formes de soi »

²⁵⁸ Déjà dans « Eu tinha grandes naus » (MI : 19-20), de *Cuidar dos vivos*, Assis écrit : « *Os poetas lamentam-se de mais. / Gastam-se por vezes num choro muito fino, / quase impraticável. Querem ser ouvidos, / e vá de escreverem tal e tal desgraça. / Mas estão desempregados? perderam a mãe? / a chuva entra pelas solas com buracos? / Ou vão mover o mundo, as azenhas do mundo?* ». Et Adília Lopes, dans *Le vitrail la nuit* * *A árvore cortada se moque* doucement des « *poetisas* » qui préfèrent la formule « *almoço pequeno* » à « *pequeno-almoço* » (Do : 591).

²⁵⁹ Nuno Júdice parle de la présence lyrique déterminante du sujet dans l'œuvre d'Assis, qui confère au poème une « amplitude romantique » (cf. Júdice, 1998a : 222-225). Luís Miguel Nava rappelle quant à lui que la langue qu'il utilise « contraste avec celle des poètes romantiques » (Nava, 1992 : 237). Ces deux interprétations sont plus complémentaires qu'antagoniques, selon nous.

(Rabaté, 2007 : 45)²⁶⁰. À la limite, la représentation d'une identité indéfinie et irrégulière peut être considérée comme un trait majeur de la poésie la plus contemporaine – dans laquelle le poète, selon l'image expressive de Jean-Michel Maulpoix, se présente comme un « danseur de corde », un « funambule » (cf. Maulpoix, 1998b : 79-82).

Ce qui nous semble vrai, c'est que tant chez Assis que chez Adília, la figuration du sujet connaît une multiformité qui peut être définie comme fluidification – terme utilisé par les critiques des deux poètes précisément dans ce cadre. En effet, dans une analyse du poème « Canção do ano 86 », d'Assis, Fernando Pinto do Amaral évoque une « fluidification de sujets » (cf. Amaral, 2002 : 377) qui se concrétise dans la permutation des pronoms personnels « je » et « tu », tous deux désignant la même entité. Luís Quintais constate à son tour, au sujet d'Adília, que le « drame de l'identité » se joue chez elle à travers « une altérité contiguë, parallèle, mutuellement constitutive », sa poésie étant capable de « fluidifier la frontière et l'interdit ontologique » (cf. Quintais, 2009 : 144)²⁶¹.

En suivant ces intuitions, nous proposons de donner des exemples concrets de fluidification du sujet, dans le domaine de l'autographie, ou de l'écriture de soi, cela en deux étapes successives. En ce qui concerne Assis, nous étudierions de quelle manière le recours à différents pronoms personnels aide à composer un autoportrait marqué par la distanciation identitaire. Quant à Adília, nous tenterons de comprendre comment certains renvois de ses textes à la figure empirique, qui frôlent le domaine de l'autofiction, sont en fin de compte inconciliables entre eux.

a) Assis : autoportraits avec distanciation identitaire

« Je suis Fernando Assis Pacheco, j'ai 41 ans, je suis un émerveillé incurable. Tout m'étonne, je croque la vie, je veux mourir plutôt quand l'été sera là » – ainsi répondait l'auteur à la question « qui es-tu ? », dans un entretien

²⁶⁰ Notons que, dans l'article que nous avons cité, Rabaté parle spécifiquement de la poésie comme d'un discours qui peut être apparenté à l'autobiographie (bien qu'en réalité pour en présenter les différences). Nous approfondirons son approche à ce sujet dans le prochain chapitre, dans lequel nous soulèverons la question de l'autobiographie en vers.

²⁶¹ Cet aspect a déjà été remarqué à l'occasion de l'analyse que nous avons faite de *Maria Cristina Martins* – cf. chapitre 1.3.

(FAP-E, 1978a : 13). Manifestes dans la deuxième phrase de cette description, le goût de la vie et l'ouverture d'esprit marquent effectivement son œuvre lyrique, bien que celle-ci soit dans une large mesure déterminée par le trauma de la guerre et encerclée par le spectre de la mort. Mais c'est dans l'expression « un émerveillé incurable » que l'on trouve en puissance tout un autoportrait : on y voit une dérision condescendante et débonnaire, teinté d'un trait de mélancolie²⁶².

Ce sont des traits que l'auteur ne manquera pas de placer dans la représentation poétique qu'il fait de lui-même au long de son œuvre. Il a déjà été remarqué plus d'une fois que l'ironie, et particulièrement l'auto-ironie, sert de modulateur, ou même d'antidote, à une expression subjective souvent mélancolique, sur le point de verser dans la sentimentalité (cf. Amaral, 1998 : 31-35)²⁶³. Si la mélancolie est un sentiment qui se déverse sur les poèmes d'Assis²⁶⁴, il n'en devient pas pour autant exclusif – et, même dans des compositions qui le favorisent, il en vient à être parodié : « *e a melancolia é uma doença nefasta* », peut-on lire dans « Coimbra em formato postal » (MI : 141-142)²⁶⁵. Comme le souligne Manuel Gusmão à propos de *Respiração assistida*, la multiplicité des modes et la conjugaison de différents *éthos* permet

²⁶² L'écriture confessionnelle, bien que prédominante dans l'œuvre d'Assis, revêt toujours un ton de désintéret, qui paradoxalement n'est pas du tout incompatible avec une certaine affirmation de dignité (aspect sur lequel nous nous pencherons dans le chapitre 3.2). Dans ce sens, l'on peut voir une déflation constante de la figure de soi, ou de la figure du poète *in abstracto* (dans ce jeu, les deux entités sont inextricables). Parfois, l'exercice glisse vers l'autodépréciation ou vers la moquerie. Observons, par exemple, des vers comme « *eu ou seja este bípede vestindo camisa Lacoste de crocodilo ao peito* », du poème « Lumiar, lisboa : um melro na rampa da televisão » (MI : 112-113) ou « *o meu frisson labrego a que um verniz / de leituras dá não raro um ar de graça* », du poème « Para uma ária de Masmemba » (MI : 164-165).

²⁶³ Ce dispositif permet au poète de sarcler tout germe de vanité ou de prétention. Comme le constate Joaquim Manuel Magalhães, justement au sujet de ce recueil, le « dialogue de la personne du poème avec les décors réels dans lesquels elle s'inscrit » a lieu dans un style qui se présente comme une « cure d'humilité » (cf. Magalhães, 1981a : 9).

²⁶⁴ L'auteur s'interroge plusieurs fois sur ce trait de caractère. Dans « Enquanto o autor queima um caricoco » (MI : 93-96), il recherche des antécédents à une inexplicable mélancolie chez certains de ses parents les plus proches, et l'interprète comme « *emblema tutelar* ». Et dans le poème « Olivais, Coimbra » (MI : 109), de la section « Siquer este refúgio » de *Memórias do contencioso*, une certaine nuit d'enfance, significativement renvoyée à un passé lointain, résonne dans le présent ; y était déjà remarquée « *[a] brevidade de tudo isto* ».

²⁶⁵ Un autre bon exemple de contraste entre ton mélancolique et ironique apparaît dans l'ensemble de poèmes « Cinco poemas postos no correio para o *Arauto de Osselôa* onde afinal não se fala apenas da morte, esse mau passo », incorporé dans *Memórias do contencioso*. Remarquons que ce titre est indicatif de l'équilibre régulier entre maussaderie et humour ; on peut lire à ce sujet « Campo de Ourique, Lisboa : os cheiros » (MI : 115) ou « Campo de Ourique : as mortes » (MI : 116) dans lesquels convivent l'esprit sardonique et amer face à l'inexorable passage du temps.

à Assis une « tessiture de tons » qui crée un équilibre improbable (cf. Gusmão, 2003 : 67)²⁶⁶.

Ce talent est particulièrement mis à contribution dans la composition d'autoportraits, cet exercice de figuration intemporelle du moi centré, comme le rappelle Paula Morão, « sur le questionnement du sujet, sur l'auto-analyse et sur la contemplation de soi avec l'objectif de se découvrir et de se constituer comme identité » (Morão, 2011 : 56). Michel Beaujour, étudiant une série de textes qui échappent à l'ordre narratif et chronologique inhérent à l'autobiographie, affirme dans une première définition de l'autoportrait que ce genre privilégie un ordre logique ou thématique. Selon lui,

[L'autoportrait] tente de constituer sa cohérence selon un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fût-elle très brouillée, car le brouillage du récit invite toujours à « construire » la chronologie. L'unité du portrait n'est pas donnée, puisqu'on peut toujours ajouter des éléments homologues au paradigme, tandis que celle de l'autobiographie est déjà implicite dans le choix du *curriculum vitae*. (Beaujour, 1977 : 443)

La formule de l'autoportrait pourrait donc être : « Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire qui je suis » (id. : 443)²⁶⁷. Un tel exercice est manifestement du goût d'Assis, puisqu'il émerge constamment des interstices de sa poésie²⁶⁸. Cependant, le projet de peindre son propre

²⁶⁶ Le critique indique en exemple le poème « Mas agora que vai descer a noite sobre a minha vida » (Ra : 21-22), qui, bien que senti comme un des plus tristes du recueil, est en réalité marqué par un entrelacement de registres étonnant (cf. Gusmão, 2003 : 69).

²⁶⁷ Bien que Beaujour s'interroge sur les textes en prose, les compositions désignées comme auto-portraits ont une longue tradition dans la poésie lyrique (ravivée, notamment, à la Renaissance). Et Michael Riffaterre considère que les *Antimémoires* de Malraux, texte sur lequel il appuie son analyse de l'auto-portrait, « sont donc poésie » puisqu'elles « reposent sur l'analogie (la méthode de surimposition est en elle-même identique à la métaphore) » et non sur « la chronologie ou la logique des événements » (Riffaterre, 1971 : 296).

²⁶⁸ Commençons par rappeler que, même dans des compositions qui s'intéressent à des figures extérieures, le « je » d'Assis ne manque presque jamais d'apparaître dans le poème. Nous pouvons donner deux exemples tirés de *Respiração assistida*, un recueil particulièrement riche en portraits et poèmes élégiaques. Dans « D. Manuela Alegre » (Ra : 29), la constatation délicate et triste de la mort de cette dernière mène le poète à évoquer une période où il se trouvait « malferido », « carregando às costas mil desgostos / por exemplo o desgosto de existir ». Et, dans l'hommage tendre et joyeux de « Monsenhor, passando de bicicleta » (Ra : 25-26), le « je »

autoportrait (expression qui dénote l'influence picturale) se change souvent « en constatation de l'impossibilité de se peindre, en une dispersion et un effacement des prédicats du sujet » (Beaujour, 1980 : 342). Cette situation ne peut que s'intensifier avec la conscience moderne, toute marquée qu'elle est par la perte de l'unité de sujet, et ce de manière irrévocable²⁶⁹.

On peut même affirmer que, en puissance, l'exercice de l'autoportrait implique un dédoublement, « un procédé de scission en deux – celui qui observe et celui qui est observé » (Morão, 2011 : 56). Dans ce sens, conclut Morão, « tout autoportrait est un allo-portrait, une allographie » (id. : 59). Or, la pratique de l'autoportrait chez Assis, comme le souligne Fernando J. B. Martinho, est souvent compensée par une distanciation dans la représentation de sa propre figure, dans une « coïncidence / contradiction irrésoluble avec notre propre *autre* » (cf. Martinho, 2004 : 135). Comme nous le verrons par la suite, l'auteur y parvient tout d'abord par le recours à diverses personnes verbales – la première (je), la seconde (tu) et la troisième (il) – qui confèrent une certaine fluidité au sujet.

Dès *Cuidar dos vivos*, on trouve des exemples clairs de cette stratégie, à partir de la première personne (je). Observons un texte important comme « O poeta no supermercado » (MI : 21-22), dont les premiers vers suivent :

*Indignar-me é o meu signo diário.
Abrir janelas. Caminhar sobre espadas.
Parar a meio de uma página,
erguer-me da cadeira, indignar-me
é o meu signo diário.*

Si le « je » se trouve explicitement présent dès le premier vers via la forme réflexive du verbe (« -me ») et via le possessif (« meu »), le recours à l'infinitif contribue immédiatement à dissiper le sujet dans l'impersonnalité.

émerge complètement dans deux vers : « *que vos saúdo tiro o boné aldeão / faço o sinal da cruz mal imitado* ».

²⁶⁹ Malgré cela, Morão met en évidence, dans la poésie portugaise moderne, deux directions au sein de l'autoportrait : soit la tentative d'exhibition de la « face unique et magnifiquement narcissique du sujet », à la manière d'António Nobre ou de José Régio ; soit l'impossibilité consciente d'un autoportrait « dans l'intervalle entre l'unité et l'essence protéiforme qui s'en dégage, en devenir et en expansion, donnant lieu à un sujet qui reconnaît en lui-même d'"innombrables" », à la manière de Fernando Pessoa (cf. Morão, 2011 : 85-86).

Dans la suite du poème, cette déviation est bien plus visible. En effet, la première personne cède sa primauté à des références abstraites aux « poètes » ou à l'« homme », comme on peut le constater dans ce manifeste d'intentions :

*Um homem tem que viver.
E tu vê lá não te fiques
- um homem tem que viver
com um pé na Primavera.*

Naturellement, cet aphorisme est adressé au sujet lui-même, qui se déploie ainsi en un modèle universel à la troisième personne (« *Um homem* »), répété au long des strophes suivantes, et dans l'objet de l'injonction à la deuxième personne (« *E tu vê lá não te fiques* »). L'œuvre d'Assis contient d'ailleurs de nombreux exemples de prolongement entre le « je » affirmé dans le poème et le sujet exprimé à la troisième personne, qui le substitue ou cohabite avec lui²⁷⁰. Le sujet se change donc souvent en une entité externe qui le représente sans l'annuler, au sein d'un jeu qui fait ainsi régulièrement coexister ces deux figures²⁷¹.

Observons maintenant la dissociation exprimée entre la première (je) et la deuxième (tu) personne du singulier. Celle-ci se révèle être une tactique fructueuse pour faire en sorte que les images présente et passée du poète se confrontent, en vertu de la conviction exprimée dans « Barra de Aveiro: um Agosto » (MI : 115) selon laquelle « *nem sou sequer quem muda mas um*

²⁷⁰ Un des premiers, et des plus intéressants, se trouve dans « Versos que o autor mandou de Nambuanguo ao editor », deux poèmes joints à *Cuidar dos vivos*, dans lesquels le décor de la guerre est déjà présent. Dans le premier, « Há um veneno em mim » (MI : 35), les marques de la première personne s'enchaînent, comme le montrent le premier et le dernier vers : « *Há um veneno em mim que me envenena* » et « *e há meu coração posto de rastos* ». Dans le second texte, « O poeta cercado » (MI : 35-36), écrit au sujet de la mort de sa grand-mère, le sujet est déplacé vers une troisième personne qui ne cherche pas à l'occulter : « *O poeta está cercado. Espera-o / um avô muito velho* ».

²⁷¹ Nous pouvons attirer l'attention sur le poème complexe « Enquanto o autor queima um caricoco » (MI : 93-96), dans lequel Assis recourt à un sujet composite pour faire son propre portrait. Le texte commence par une espèce de mise-en-abîme, avec les vers : « *Homenagem do autor à mulher : vem o autor à boca de cena e diz : / começarei com morangos* » ; par la suite, les marques de la troisième personne (« *o autor / tinha um discurso pífio* ») alternent avec celles de la première du singulier (« *por volta / dos meus doze anos* »), qui à son tour peut passer au pluriel (« *a meio da madurez desinquietos com o filtro de ar da eternidade entupido / logo queimamos poemas ; logo queimei poemas* »). Étant donné que tel est le cas de très nombreuses compositions, nous ne donnons que trois exemples épars pour souligner la continuité de cette pratique : « Ode ao librium dez » (MI : 72-73), dans *Catalabanza, Quilolo e volta* ; « A uns amigos partindo-se para a América » (MI : 125-126) dans *A profissão dominante* ; et « Interior com cão » (MI : 162), dans *Variações em Sousa*.

outro ». Observons la « Canção do ano 86 » (MI : 152-153), composition représentative à cet égard qui provient de *Variações em Sousa*, et dont nous transcrivons deux extraits :

*Agora quando volto
quando é raro voltar e sempre por um dia
estou à minha espera na ponte de Santa Clara
com um ramo de rosas que levanto
à aproximação do carro
saudando-te caro Fernando Assis Pacheco
filho pródigo destes quintais floridos*

[...]

*apetecia parar ao pé de ti Fernando Assis Pacheco
cálido aceno do que morreu
conversarmos os dois sobre esse século esses
cafés com quatro mesas e matraquilhos na cave a cheirar a bolor
essas aulas a que faltávamos no último período para empatar cinco a cinco
com os varões todos torcidos*

S'il s'agit là d'un des poèmes les plus représentatifs de la combinaison de modes chez Assis²⁷², ici, il nous importe surtout de remarquer qu'il y a lieu une sorte de jonction entre les figures qui représentent le « je » actuel et le « je » du passé. Cet effet est obtenu par l'oscillation des temps verbaux, mais surtout par une oscillation ontologique complexe (et malgré tout assez fluide) rendue par l'altération des pronoms²⁷³.

²⁷² Notons, dans les extraits transcrits, que le sujet allie la nostalgie d'un « je » passé (« *cálido aceno do que morreu* ») à l'auto-ironie (« *filho pródigo* ») qui la tempère – échappant ainsi à tout sentimentalisme ridicule, justement sans l'éviter (« *com um ramo de rosas que levanto* »). Les autres passages du poème sont tout aussi pertinents de ce point de vue, puisqu'y apparaissent des traits tels que la tendresse (« *menino antigamente sem cuidado* »), la dérision (« *encasacado anónimo de olho circunvago* »), un dégoût à la fois passif et exalté (« *o Vale do Inferno / hoje estragado por um sacana qualquer dum engenheiro* ») ou certains détours intentionnels vers la banalité, dans l'intention de contrebalancer l'émotion (« *a ver se vens dos lados de Pombal / oitavo dum fila atrás dum camião* »).

²⁷³ Dans le poème « Conselhos para a Quijinga » (MI : 48), dans *Catalabanza, Quilolo e volta*, l'emploi de la deuxième personne permet une espèce de dialogue posthume avec le sujet du théâtre de guerre (soulignant l'aliénation provoquée par ce contexte). Des recommandations y sont faites, adressées depuis ce qui constitue encore pour ce sujet un futur (« *Deixaste um copo a meio, voltarás / para bebê-lo de uma vez, com gana* »).

Avant d’aller plus loin, remarquons que le « je » passé – dont le texte signale clairement qu’il est déjà mort – non seulement est transposé au présent mais encore a droit à la même première personne que le « je » actuel (« *estou à minha espera* »). Dans la même lignée, nous pouvons constater que l’auteur ne réserve pas le « tu » à ce « je » un peu spectral, comme on pourrait s’y attendre : en réalité, la seconde personne se destine dans le poème tant au « je » actuel (« *saudando-te caro Fernando Assis Pacheco* ») qu’au « je » passé (« *apetecia parar ao pé de ti Fernando Assis Pacheco* »). Il s’agit donc d’une interaction dialectique entre le sujet qui est ce qu’il a été, entraînant la synthèse exprimée dans le dernier vers transcrit (« *essas aulas a que faltávamos* »)²⁷⁴.

Nous trouverons dans *Respiração assistida* un dernier cas pour l’analyse de ce dédoublement du sujet réalisé dans l’autoportrait, cette fois-ci à travers une confrontation de la première (je) avec la troisième personne (il). Il s’agit du sonnet « Um tal Fernando Assis Pacheco » (Ra : 45), qui commence avec les vers suivants :

*Vivo com ele há anos suficientes
para poder dizer que o reconheceria
num dia de Novembro no meio da bruma
é como uma pessoa da família*

Si le procédé de transposition de l’autoportrait à la troisième personne n’a rien d’original en poésie²⁷⁵, il est ici particulièrement innovateur et réussi, grâce à un humour à la fois explicite et léger (« *não invento nada vi-o crescer comigo* »). Le sujet qui s’exprime à la première personne fait preuve d’une complicité généreuse envers ce « il » du passé, non exempte d’un certain désordre syntaxique (« *chorava então desabaladamente / e eu com ele*

²⁷⁴ La convergence est encore plus remarquable dans le distique finale, qui répète en termes dysphoriques mais débonnaires l’expression habituelle d’un échec : « *consta que desde então / não fazes mais do que perder* ». Dans cette conclusion, où le « je » tant actuel que passé sont implicites, le temps intermédiaire (« *desde então* ») est également pris en compte. Ainsi, le sujet s’unifie en tant qu’être ayant un parcours de vie – et fait appel à une expression impersonnelle (« *consta que* ») en guise de témoin extérieur. Cette constatation sur un ton désintéressé et anodin permette précisément d’atténuer l’amertume que pourrait comporter la formulation d’une déroute personnelle (cf. Amaral, 2002: 378).

²⁷⁵ C’est même le modèle de la composition la plus fameuse du genre dans la poésie portugaise, le « Retrato próprio » de Bocage (Bocage, [s/d] : 497).

sentindo-nos perdidos »)²⁷⁶. Cependant, toute tendance à l'autocompassion est contrecarrée par une opinion de soi impitoyable voire cinglante (« *o cobertor puxado sobre a cabeça / seria trágico se não fosse ridículo* »)²⁷⁷.

Ces exemples démontrent que, dans les autoportraits d'Assis, une des formes de fluidification du sujet est le dédoublement en plusieurs personnes (ce qui n'empêche pas la conciliation entre elles). Comme nous espérons l'avoir montré, la mélancolie et l'ironie coexistent et se complètent dans cette équation.

b) Adília : auto(science-)fiction

La fluidification du sujet chez Adília, dans le domaine de l'autographie, commence par la question complexe du nom. Le poème « *Patronymica Romanica* » (Do : 320) l'illustre bien. Adília y décline le nom de naissance de l'auteure Maria José da Silva Fidalgo de Oliveira, associant chaque combinaison possible à une figure réelle (« *minha mãe* ») ou fictive (« *o fidalgo aprendiz* »), et finissant par réserver au nom complet la désignation de « religieuse poétesse baroque » (« *freira poetisa barroca* »)²⁷⁸. Au fond, le poème suggère que, si l'existence biologique est déterminée par la filiation génétique, l'identité est une construction culturelle et multiple – ou une décision.

L'interpénétration systématique dans l'œuvre d'Adília du sujet lyrique et du sujet empirique génère des questions énigmatiques²⁷⁹. La question de la

²⁷⁶ Notons que le sonnet s'arrête sur des moments de solitude et d'incompréhension durant l'enfance (« *tinha medo* », « *que urinasse / no pijama era um protesto civil* ») face aux disputes des parents. Bien qu'elle s'insère dans un contexte d'écriture confessionnelle, cette révélation surprend, peut-être parce qu'elle viole une certaine pudeur que l'on a l'habitude d'associer à l'auteur.

²⁷⁷ De par son titre, ce poème rappelle « F.A.P. fecit » (MI : 166), dernière composition de *Varições em Sousa*. Si l'acronyme F.A.P. fait allusion à la carrière journalistique, l'entièreté du nom dans « Um tal Fernando Assis Pacheco » est atténuée par l'expression vague et auto-ironique.

²⁷⁸ Ce renvoi est en lui-même polysémique. D'une part, la désignation renvoie à Mariana Alcoforado, la figure littéraire qui signe les *Cartas portuguesas* (mais dont l'existence n'est pas prouvée) ; d'autre part, elle fait allusion à Marianna Alcoforado, recreation et potentiel alter ego d'Adília (comme nous le verrons dans le prochain chapitre).

²⁷⁹ Au sein de l'œuvre, le jeu entre les deux noms est fréquent. Si le pseudonyme est revendiqué même dans des contextes familiers (« *Adília / a idiota / da família* », Do : 638), le nom de baptême de l'auteure apparaît dans des textes signés Adília Lopes (par exemple, dans « *Verdes Anos* », cf. Ap : 13). À ce propos, Rosa Maria Martelo lance des questions qui taraudent quiconque étudie Adília : « dans le poème "*Eu sou a luva / e a mão / Adília e eu / quero coincidir comigo mesma*", l'apparente simplicité de cette affirmation est neutralisée par le fait qu'il est impossible de lui attribuer Adília, bien que ce soit Adília qui signe le livre dans lequel

paternité (ou maternité) de l'œuvre, déterminante chez elle, a déjà connu des études importantes²⁸⁰. Cependant, comme nous l'avons dit plus haut, au-delà du pseudonyme littéraire – qui a même été lu comme hétéronyme²⁸¹ –, « Adília Lopes » a été aussi envisagée comme « personnage », à savoir par Valter Hugo Mãe. Force est de constater, néanmoins, que – pour autant qu'il existe – ce personnage ne *se spécialise* pas, c'est-à-dire qu'il ne s'immobilise pas ni n'aspire à la complétude. Les attentes du lecteur qui prétend la connaître à travers ses textes sont continuellement frustrées, comme nous essaierons de le montrer.

António Guerreiro signale l'impression étrange que la poésie d'Adília « est autobiographique au premier degré, mais [que] nous ne parvenons pas à en déduire une vie au sens d'un ensemble de circonstances personnelles » (cf. Guerreiro, 2001 : 47). Si ceci a lieu, c'est aussi parce que le « je » qui y apparaît ne cesse de s'altérer, de se fluidifier et se s'adapter aux différentes intentions associées à chaque étape d'un parcours complexe et paradoxal. Comme le suggèrent Ana Bela Almeida et Burghard Baltrusch, « l'autobiographie d'Adília Lopes ne fait sens qu'en tant que processus fictionnel » (Almeida et Baltrusch, 2007 : 302)²⁸². En effet, au long de son œuvre, la figuration du sujet est continuellement réajustée, et même parfois radicalement altérée – comme l'a constaté Américo António Lindeza Diogo (cf. Diogo, 2000 : 475-494)²⁸³.

elle s'inscrit. Qui endosse ici la fonction de sujet ? la même qui écrit "*Nasci em Portugal / não me chamo Adília*" [...] ? » (Martelo, 2010a : 231). Ajoutons que ce jeu est pratiqué également hors de l'œuvre. Par exemple, dans un entretien de 2005 donnée à des enfants, à la question « Qui est Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira et comment vous positionnez-vous par rapport à elle ? », Adília répond : « Je l'imagine toujours comme une petite fille glissée dans son lit, frileuse, qui ne veut pas se lever pour aller à l'école. Je la gronde » (AL-E, 2005b). Le créateur revient ici à une créature imaginaire.

²⁸⁰ Sur cette question, certains poèmes ont donné lieu à des études poussées, comme l'*incipit* de *Florbela Espanca espanca*, « *Este livro / foi escrito / por mim* » (Do : 375) (cf. Silvestre, 1999b : 68-69). Par ailleurs, Anna M. Klobucka a analysé chez Adília ses formes de configurations en tant qu'auteure et sa légitimité (cf. Klobucka, 2009 : 272), considérant l'identité féminine comme déterminante dans ce procédé.

²⁸¹ Sur la possibilité de voir Adília comme une création hétéronymique, nous renvoyons à l'étude de Burghard Baltrusch (Baltrusch, 2007 : 5).

²⁸² Du point de vue d'Almeida et Baltrusch, qui partent des vers « *A cara muda / a caraça fica / a caraça fixa* » (Do : 464), « c'est le masque, la fiction, qui confère cohérence et sens, qui reste (dans le temps), qui fixe (dans le mode) ». En ce sens, il est possible de parler « d'une autobiographie sans biographie/sans *visage*, une autobiographie du *masque* lui-même » (Almeida et Baltrusch, 2007 : 302).

²⁸³ Selon l'essayiste, chez une première Adília, « la réclusion conceptuelle était transformée en inanité conceptuelle » par le recours aux figures de la « personne » (comme Maria Cristina Martins, cf. chapitre 1.3) et de l'« opinion » (le « quant à moi » de Mr. de La Palice) ; tandis que, chez une deuxième Adília, « le "je", qui est désir, rompt la réclusion conceptuelle » et s'inscrit comme figure marquée par le genre sexuel (cf. Diogo, 2000 : 484). Dans la critique de l'œuvre de la poétesse, du reste, tantôt on a signalé un sujet « versé dans les mystifications d'identités et

Dans une première phase, un type de sujet nettement hétérogène prédomine, dérobé et parfois même insaisissable, ou métaphorisé en personnages qui à la fois le cachent et le révèlent²⁸⁴. À un certain moment, cependant, le « je » est donné en spectacle, invitant à l'identification avec l'image de l'auteure de manière même quelque peu exubérante²⁸⁵. Enfin, dans un dernier temps, apparaît dans ses livres un sujet au tempérament doux, très marqué par l'attention aux détails et par une expérience chrétienne du monde²⁸⁶.

Or, Adília a beau sembler réfuter cette interprétation, il faut bien avouer que se profile incontestablement un jeu calculé avec la figure de l'auteure, au moins dans certains passages de cette œuvre marquée par un « je » si instable²⁸⁷. Dans ce contexte, et surtout dans la deuxième des phases listées ci-dessus, Adília expose une figure qui peut être reconnue par les lecteurs comme

les travestissements » (Silvestre, 1998 : 38), tantôt on a considéré comme récurrente l'opération de « contractualisation autobiographique » (Martelo, 2010b : 238).

²⁸⁴ Nous pensons concrètement à l'intervalle qui va de 1985, date de la publication de *Um jogo bastante perigoso*, à 1995, l'année où fut publié *A continuação do fim do mundo*. Reprenant une idée d'Américo António Lindeza Diogo, dans cette phase d'Adília « le récit se fait refus de la dignité lyrique de l'auteur qui s'exprimerait profondément comme un moi » (Diogo, 1998 : 70). Flora Süssekind mentionne elle aussi la configuration dans la poésie d'Adília d'une « désidentification énonciative » (Süssekind, 2002 : 210). Nous étudierons quelques exemples de cette période dans la section à suivre.

²⁸⁵ Certains de ses vers qui ont provoqué le plus de scandale datent de cette période, comme « *Eu quero foder foder / achadamente* » (Do : 376) dans *Florabela Espanca espanca*, ou « *quando o poema / está / em vez / da foda / incomoda* » (Do : 424) dans *Irmã barata irmã batata*. Comme le remarque Burghard Baltrusch, surtout dans ces passages plus débridés, l'œuvre d'Adília est « facile à exploiter et à mal interpréter en cas d'intentions sensationnalistes, ou d'invalider comme étant non littéraire » (Baltrusch, 2007 : 5, notre traduction).

²⁸⁶ Nous sommes d'accord avec Rosa Maria Martelo lorsque celle-ci fonde « le désir de silence et de retour à la maison » chez la dernière Adília sur le prix payé par la contractualisation autobiographique de sa poésie immédiatement antérieure (cf. Martelo, 2010b : 245).

²⁸⁷ Dans la chronique « A escada », de 2002, Adília avoue : « Constater que je ne peux pas écrire, ni vivre, sans calculer, sans préméditer, sans planifier, me répugne » (AL-D, 2002a : 10) ; et, dans un entretien de 2001, elle se dit anti-Pessoa, qu'elle considère comme un poète « un peu masculin, toujours en train d'architecturer qui il serait » (AL-E, 2001b : 7). S'il y a certainement de la sincérité dans ces affirmations, il est indéniable que l'œuvre d'Adília Lopes contient une large part de calcul. Raquel Góes de Menezes a étudié dans un mémoire le « projet littéraire » d'Adília, et, à propos de sa posture face à la feintise de Pessoa, elle demande si « lorsqu'Adília Lopes prétend unir vie et œuvre ce ne serait pas la même feintise qui se manifeste » (cf. Menezes, 2011 : 30). Du reste, la propre position de l'auteure sur cette question n'est pas exempte de variations. Nous renvoyons à ce propos à la lecture de deux entretiens différents, tous deux de 2001. Dans l'un, l'auteure se dit d'accord avec l'interprétation qu'il y a « une profonde identité entre le texte et sa vie, comme si parler de sa poésie était synonyme de parler de soi sans qu'il soit nécessaire qu'existe un sujet lyrique différent du sujet civil » (cf. AL-E, 2001b : 7). Mais dans l'autre, la même année, en réponse à la question « Mettez-vous votre vie en fiction lorsque vous écrivez ? » elle répond avec la maxime « *quanto mais insincero, mais sincero* » (« plus on dit le faux, plus on dit le vrai »), donnant l'exemple suivant : « je dis dans *Irmã barata, irmã batata*, que "j'ai une maladie mentale, un eczéma" ; j'ai une maladie mentale, c'est vrai, mais je n'ai pas d'eczéma » (AL-E, 2001a : 36).

étant *réellement* la sienne, dans un jeu qui frôle l'autofiction. Serge Doubrovsky, qui a fondé le terme pour le roman *Fils* (cf. Doubrovsky, 1971), définit le concept, dans *Autobiographiques*, comme un « processus de dévoilement du vrai en fiction » (Doubrovsky, 1988 : 73). Selon lui,

L'autofiction, c'est sans doute là qu'elle se loge : image de soi au miroir analytique, la « biographie » que met en place le processus de la cure est la « fiction » qui se lira peu à peu, pour le sujet, comme l'« histoire de sa vie ». La « vérité », ici, ne saurait être de l'ordre de la copie conforme, et pour cause. Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à *construire*. (id. : 77)

Dans le processus de construction ou fictionnalisation du vécu, le lecteur est appelé à établir l'identification entre le sujet textuel et l'auteur (leur nom étant partagé), car « la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples “effets du réel” », comme le suggère Marie Darrieussecq (cf. Darrieussecq, 1996 : 369-370). Or, si à l'origine l'autofiction est un terme réservé au « récit », il nous semble que la stratégie particulière d'Adília de convoquer des éléments identifiables de sa vie dans la poésie nous autorise à y recourir. Cette question retient l'attention de Paula Oliveira Cruz (Cruz, 2011 : 31-132)²⁸⁸, qui interprète le travail de l'auteure comme un « *docudrame* poétique » par l'usage de « faits prétendument biographiques pour mettre en scène un discours autoréférentiel », à l'instar de certains artistes plastiques qui élaborent un récit autour d'eux-mêmes (id. : 54-59).

Pourtant, un aspect qui mérite peut-être d'être souligné dans ce cadre est qu'il y a des incohérences remarquables dans ce procédé. Divers « biographèmes » du métarécit personnel par lequel Adília se (ré)écrit – nous utilisons ici le terme de Roland Barthes (Barthes, 1971 : 14)²⁸⁹ – se révèlent

²⁸⁸ Dans sa thèse, qui porte sur « les mécanismes de sabotage du sujet poétique » chez Adília Lopes, Cruz conclut, à propos de l'autofiction : « L'usage du réel dans la fiction poétique n'en fait pas une fiction réelle : la connivence d'éléments fictionnels et non fictionnels renforce seulement l'apparence de réel » (Cruz, 2011 : 55). Nous rejoignons pleinement l'idée qu'aux notions de biographie et d'autobiographie correspond « un terrain piégé », sachant que « le discours autobiographique, ou portant les marques biographiques, est également générateur d'une fiction qui substitue celui qui écrit par ce qu'il écrit. » (id. : 53).

²⁸⁹ Nous renvoyons au passage dans lequel Barthes convoque le terme : « si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte,

volontairement incompatibles entre eux, créant une protagoniste glissante. Pour le montrer, soyons attentifs à trois étapes : *O peixe na água*, de 1993, *Clube da poetisa morta*, de 1997, et *Sete rios entre campos*, de 1999.

O peixe na água, titre qui dramatise l'insertion d'un individu dans son environnement²⁹⁰, se rapproche d'un registre bien plus confessionnel que dans les volumes précédents²⁹¹. C'est un « je » apparemment sans masque qui se présente, comme dans cet extrait de « Reconciliada com as memórias » (Do : 197) :

*Eu no espelho
colada com cola
mais bela
do que dantes
como o prato Zen
que tem as fracturas
sublinhadas
com ouro*

Un nouveau sujet émerge, ou se recompose²⁹². Dans ce livre, le sentiment romantique est déterminant, et omniprésent. Dès le premier poème (Do: 187) on peut lire « *Entregámo-nos / um ao outro / dentro dos lençóis / brancos / à tarde* »²⁹³. La rencontre amoureuse est une constante de l'ouvrage et fournit

à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des «biographèmes», dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion, une vie trouée, en somme [...] » (Barthes, 1971 : 14).

²⁹⁰ L'expression « comme un poisson dans l'eau » renvoie habituellement à l'idée de confort, mais, regardée de plus près, elle peut être représentative de la solitude : le poisson dans l'eau, comme le poisson emprisonné dans l'aquarium. Dans le poème « Fim de tarde em Lisboa » (Do : 557), dans *Ovos* (2004), on peut lire : « *O meu quarto / é um aquário / e eu um peixe* ». De plus, rappelons-le, les poissons dans l'eau étaient déjà apparus dans l'œuvre d'Adília dans le poème « Os peixes brancos » (Do : 18), issu de *Um jogo bastante perigoso* ; et dans ce poème complexe (que nous avons déjà analysé dans l'introduction), ils étaient cuits.

²⁹¹ Ici, le sujet ne se camoufle pas en fictions (comme dans l'ouvrage antérieur *Maria Cristina Martins*) ni ne se soustrait par des stratégies de brouillage des pistes (comme dans *Os 5 livros de versos salvaram o tio*). La biographie est convoquée explicitement dans le domaine textuel dans un titre comme « O meu tempo (1960-1993) » (Do : 205), qui fait mention de la date de naissance de l'auteure. Certains poèmes présentent des références très concrètes à des aspects de la vie privée, évoquant des souvenirs (supposés) de l'enfance et un univers familial : voir « [No quarto da tia Paulina] » (Do : 192).

²⁹² Le titre, la reconnaissance dans le miroir et la conversion des cicatrices en valeur indiquent une renaissance, mais le sujet (« *Narciso e anti-Narciso* ») sera marqué par la duplicité.

²⁹³ Dans ce poème, le sujet se prolonge en un autre à travers une communion fortement spirituelle et physique, répétée dans plusieurs autres poèmes du même recueil. Mais la

certains des poèmes les plus intimistes de l'auteure ; vécue comme une expérience d'extase, elle est régulièrement affirmée comme réelle : « *eu sei que não é um sonho / mas é como um sonho / para mim* » (Do : 203). Et, cependant, l'illusion est démontée dans le dernier poème de l'ouvrage (Do : 207) : « *Nunca tive / um namorado / e quero ter* ». Comme si un (autre) artifice était cruellement démasqué²⁹⁴.

Dans le livre *Clube da poetisa morta*, de 1997 – dont le titre est significatif à plusieurs titres²⁹⁵ –, Adília se (re)crée comme personnage, comme le suggère d'ailleurs un des extraits qui composent le poème « Op-Art » (Do : 292-293) : « *Sou uma personagem / de ficção científica / escrevo para me casar* ». Dans ce même poème, elle avertit : « *A minha biografia foi-se* ». Et en effet, le « je » rapporte des faits qui, confusément, tantôt le rapprochent du sujet empirique (« *Nasci em Portugal / não me chamo Adília* »), tantôt l'en éloignent (« *Tenho 32 anos* »)²⁹⁶.

Enfin, dans *Sete rios entre campos*, Adília se spécialise dans l'autoportrait déplacé, excessif, inconvenant, incohérent. Le « je » qui s'affirme dans ces textes gagne en témérité, la mémoire familiale constitue un répertoire régulièrement augmenté (un exemple parmi bien d'autres en est « Z/S », Do : 320-321); et les renvois au « monde réel », avec lequel le sujet se sent en conflit, sont de plus en plus ouverts (par exemple, « *Apaixonei-me* », Do : 339)²⁹⁷.

Dans ces trois livres, un sujet dysphorique vient progressivement se placer de manière catégorique à l'horizon de la poésie d'Adília. Dès *O peixe na*

rencontre amoureuse implique également une dissipation : « *e agora sabemos / e não sabemos / um do outro* ».

²⁹⁴ Du reste, la cruauté est en quelque sorte l'opposé du sentiment de transport amoureux, et se trouve, elle aussi, disséminée dans tout le livre, dans des textes comme « *Mea culpa* » (Do : 191). Notons encore que le langage simple de certains poèmes déjà analysés contraste avec des vers crus comme « *Tempo de foder / tempo de não foder* » (du poème « *Eclesiastes* », Do : 196).

²⁹⁵ Le titre parodie *Clube dos poetas mortos*, le titre portugais de *Dead Poets Society* (un film de 1989 de Peter Weir) que l'auteure féminise manifestement, ce que l'on peut lire comme un acte revendicateur (cf. Klobucka, 2009 : 283). Le choix du vocable « *poetisa* » qu'Adília préfère au désormais plus courant « *poeta* », renvoie à une conception romantique de l'exercice de la poésie. Le choix du singulier indique la marginalisation de l'individu face à une « société » qui ne lui confère pas un statut poétique ou l'éloignement volontaire d'un milieu auquel on n'appartient pas (comme le poisson hors de l'eau). Quoi qu'il en soit, la solitude n'empêche pas la formation du club : Adília joue seule, mais elle joue.

²⁹⁶ Rappelons qu'Adília Lopes est un pseudonyme et que, en 1997, date de la publication de *Clube da poetisa morta*, l'auteure a 37 ans. Il apparaît dans ce livre une série de références qui appellent au domaine empirique (voir, par exemple, les « 12 haikai », Do : 296-297), mais l'auteure y remercie ses « *namorados / que não tive* » (Do : 288) et écrit les dédicaces « *para o meu marido* » et « *para as minhas filhas* » (Do : 289).

²⁹⁷ Le jeu se radicalisera encore comme le montre l'extrait de *Irmã barata, irmã batata* qui commence par « *Em 81, disse à Dr.^a Manuela Brazette, psiquiatra* » (Do : 410).

água, un personnage prend forme, celui d'une femme née sous une mauvaise étoile, un peu pathétique même, aux ambitions avortées : « *e eu tristíssima gorda disforme* », résume le poème « [O taxista] » (Do : 200). *Clube da poetisa morta* poursuit ce portrait, dans lequel la privation d'amour est un élément central. On trouve, dans « Meteorológica » (Do : 299-300), en manière de confession : « *Deus não me deu / um namorado / deu-me / o martírio branco / de não o ter* ». Cet autoportrait, très éloigné de la dignité traditionnelle du poète, est exacerbé dans *Sete rios entre campos*. Le sujet de « La femme de trente ans » (Do : 350), une vieille fille (« *solteirona* »), espère : « *amarás / o meu nariz / brilhante / as minhas estrias / os meus pontos pretos*²⁹⁸ ». Parfois, cette écriture va jusqu'à se confondre avec un acte performatif ; c'est le cas du poème tragi-comique intitulé « Body art? » (Do : 340) :

*Com os remédios
engordo 30 kg
o carteiro pergunta-me
para quando
é o menino
nos transportes públicos
as pessoas levantam-se
para me dar o lugar*

Comme on peut en conclure, le centre de ces livres provocateurs est occupé par cette figure terriblement décevante (« *Entrei coxa na idade adulta* », Do : 334)²⁹⁹, qui en soi est un personnage composite, mutant, construit à mi-chemin entre la science-fiction et la réalité la plus immédiate et banale.

²⁹⁸ Si effectivement, selon Rosa Maria Martelo, la poésie d'Adília serait celle d'« une femme biographiquement très proche des modèles de vie vulgaire, sans histoire, et à plusieurs niveaux distante des modèles conventionnels du succès » (Martelo, 2010b : 242), ce sont précisément ces caractéristiques qui la distinguent et la rendent reconnaissable en tant que poétesse.

²⁹⁹ Nous rejoignons Rosa Maria Martelo en ce que ce recueil doit être lu comme geste éminemment politique – c'est-à-dire que le sujet de l'auteure est *travaillé* politiquement (cf. Martelo, 2010b : 235-252). L'auto-figuration d'un « je » apparemment « raté » (nous verrons, dans le chapitre 2.3, comment ce concept est déjà travaillé dès *O poeta de Pondichéry*) illustre la portée éthique de son œuvre, que nous étudierons mieux dans la troisième partie de ce travail.

2.2.2 À la frontière entre figuration et fiction

Comme nous espérons l'avoir démontré, la figuration du sujet chez Assis et chez Adília est, dans un champ plus distinctement autographique, marquée par la fluidification. Cependant, nous avons déjà affirmé que, dans les œuvres de ces deux auteurs, la figuration du sujet n'appelle pas toujours à un dialogue suivi avec la figure de l'auteur. En effet, le « je », chez les deux poètes, peut même prendre les apparences d'une vive altérité. Ce que nous chercherons à présent à démontrer, c'est que le concept de fluidification est pertinent dans ces cas aussi.

Si, comme nous l'avons défendu dans les conclusions du chapitre précédent, il nous semble adéquat d'envisager le concept de figuration avec une certaine souplesse, il y a certes des cas où s'impose avant tout une lecture du sujet de l'énoncé comme entièrement fictionnel. Nous proposons maintenant de montrer, dans les œuvres d'Assis et d'Adília, quelques exemples spécifiques de désagrégation de la ligne qui sépare la figuration et la fiction du « moi » lyrique. Nous renvoyons ici à une étude déjà citée de Laurent Jenny (cf. Jenny, 1996 : 99-111), précisément sur l'oscillation que l'on peut voir à ce niveau³⁰⁰. Dans les cas que nous transmettrons pour chacun des deux auteurs, il ne nous semble pas possible de justifier l'appartenance exclusive à l'un ou l'autre de ces concepts ; au contraire, le sujet y navigue avec fluidité entre figuration et fiction.

a) quelques exemples chez Assis

La question d'une certaine indétermination du statut du sujet lyrique entre figuration et fiction peut être soulevée, chez Fernando Assis Pacheco, à plusieurs endroits de son œuvre. Nous commencerons par nous pencher sur les écrits de guerre, et, concrètement, sur la version originale de *Catalabanza, Quilolo e volta* – c'est-à-dire l'édition de 1972, qui a pour titre *Câu Kiên : um resumo*.

³⁰⁰ Jenny se réfère, selon ses propres mots, à des énoncés qui « cherchent à restaurer un espace "originnaire" de la subjectivité poétique où celle-ci vacille entre le devenir fiction de ses propres figures et le redevenir figure de ses fictions » (Jenny, 1996 : 99).

Il nous semble très significatif qu'un témoignage personnel sur la guerre (« *esta minha guerra* », MI : 48) adopte une stratégie de dissimulation généralisée, à travers la distorsion volontaire de références concrètes (historiques, socioculturelles, toponymiques, etc.) qui se répercute, naturellement, sur l'identité qui ressort du récit. En effet, cette option déplace le champ du conflit, et par conséquent l'expérience qui y a été vécue, vers un *autre* terrain, qui se construit comme une métonymie – ce qui transforme, au moins en surface, le sujet en personnage fictionnel (un soldat américain qui part au Viêt Nam).

Nous avons déjà défendu l'idée, dans l'analyse du livre que nous avons faite dans le chapitre 1.3, que selon nous cette opération de camouflage est en réalité au service d'un acte de dénonciation. Ce cas sera donc le premier dans lequel, à travers la dissimulation vietnamienne, la ligne entre figuration et fiction est en quelque sorte suspendue dans le poème, afin de rendre sa réalité plus pénétrante³⁰¹. On peut constater quelque chose de semblable dans le poème « Fragmentos » de *Viagens na minha guerra*, dont le sous-titre est « *transcritos do espólio de Frank Minuzzo (obséquio de Mrs Minuzzo, Fort Lauderdale, Fla.)* » (MI : 82-84). Cet autre poème de guerre, d'ailleurs publié la même année que *Câu Kiên*, prolonge effectivement l'expérience de dissimulation de ce volume (le protagoniste est originaire de Floride, se trouve à « *Khe Sanh* », etc.). Néanmoins, le jeu est ici transposé dans la tension entre une figure de substitution et un « je » affirmatif, créant une voix *autre* (« *voz manipulada* ») qui hésite à se stabiliser de manière définitive :

³⁰¹ Nous avons déjà attiré l'attention, dans une note de la section 2.1.1, sur la question de l'« énoncé de réalité feint » que Käte Hamburger est disposée à attribuer au roman à la première personne (cf. Hamburger, [1957] : 276) – mais pas à la poésie lyrique. À ce propos, comparons deux textes de l'œuvre de Fernando Assis Pacheco, à savoir le livre de poésie *Câu Kiên: um resumo*, tel qu'il fut publié à l'origine en 1972, et le roman *Walt*, de 1979. Dans les deux cas, l'auteur adopte une stratégie de dissimulation, déjà étudiée, dans laquelle la guerre du Viêt Nam apparaît comme alternative à la guerre coloniale portugaise. Le roman compte un narrateur à la première personne qui, dans le chapitre 16, raconte un déjeuner avec d'autres militaires, avant l'embarquement, dont tous ressortent ivres : « *abanquei daí a nada na Casa dos Passarinhos com o Cappuccino, o Joe Louis e o Waikiki* » (Pacheco, 1979 : 86). Dans le poème « Générico » de *Câu Kiên*, apparaissent également des souvenirs qui précèdent le départ à la guerre : « *Lembro-me da bebedeira / em Cedar Falls, na estalagem, / com o Mike / subitamente velho* » (Pacheco, 1972a : 62). Or, il ne nous semble pas y avoir aucun motif à ce que le principe de « feintise », si nous l'appliquons au premier énoncé, ne puisse valoir pour le second.

*eles partem de noite a meio em caminhões sou testemunha (Minuzzo?)
testemunha dessa extrema trama de silêncio vi com estes dois (Minuzzo?) vi os
vultos vi-os subir para a caixa sentavam-se nos bancos corridos*

[...]

*eu também passava pela rua e vi que viu o Minuzzo? vi um dos meus a
comer as tripas fendidas pelo azebre*

Ces deux extraits permettent d'apercevoir un effet de désarticulation syntaxique qui parcourt tout le poème. Comme on peut le constater, l'identité du sujet y est problématisée, tant par l'alternance dans l'attribution de la première et la troisième personne que par les questions omniprésentes qui interrompent les passages qui identifient le personnage dans le discours et sèment le doute.

Au-delà du contexte de publication si particulier qu'était celui d'un témoignage de guerre en 1972, on trouvera de nombreux autres exemples dans l'œuvre d'Assis, où la figuration du sujet lyrique se prête à la problématisation. C'est le cas du sujet dans *Nausicaah!* (MI : 131-133), le long poème qui, comme nous l'avons déjà indiqué (cf. chapitre 1.3), parodie un épisode bien connue de l'*Odyssée* :

*Emoção imprópria para cardíacos chego à beira da Ria arrumo o carro
olho a ver as damas que tricotam no café do Guedes e –
quem descubro inclinada para a varanda? dou um doce! Nausicaa!*

*Nausicaa estrelicada nuns jeans made in Oporto
a vera filha de Alcínoo que me espera
me fala assim que eu entro «ôi» (em brasilês)
deixando-me interdito que até sou homem com o epigastro reforçado
para as piores surpresas da vida – Nausicaa
chupando um eroticão dum sorvete!*

L'on pourrait parler à propos de cette composition d'un autre « je » imaginé, et malgré cela fidèle à lui-même dans ses traits les plus généraux. L'auteur joue avec une image potentielle de lui-même, à laquelle il attribue le rôle d'un héros épique. Nous pouvons supposer, en effet, que c'est bien le

portrait d'Assis qui se reflète dans celui du naufragé (« *naufragado* »)³⁰². Si bien que certains vers de ce poème sont fréquemment cités comme révélateurs non seulement de l'art du poète mais du propre tempérament d'Assis³⁰³.

Peut-être parce qu'il considère que certains passages de cet Ulysse revisité, parfois avec un désir finalement plus platonique que consommé³⁰⁴, pourraient donner lieu à des malentendus (« *estas coisas não deviam escrever-se ligeiramente* »), l'auteur a fait le choix de préciser, dans la dédicace de la plaquette originale du poème, que « cette Nausicaa, inutile de le préciser, n'a pas existé : elle n'a existé que dans ma seule imagination » (cf. FAP, 1984a : 9). Mais il n'a pas estimé nécessaire de maintenir cette indication dans l'édition de *A musa irregular* (où il a transcrit textuellement d'autres passages de dédicaces). Comme s'il n'y avait pas de place pour l'équivoque – ou comme si, au contraire, l'équivoque devait avoir sa place.

Une caractéristique d'Assis importante à ce niveau est celle de l'adhérence singulière de son discours personnel aux tons très variés convoqués expressément par un poème. Relativement à ce que nous sommes en train d'essayer d'analyser, observons que ce recours linguistique, qui nous révèle un auteur à la fois très imaginatif et attentif à la réalité, peut également être mobilisé de manière à problématiser l'identité du sujet lyrique. En effet, dans certaines compositions, le caractère, les propos, même la langue du « je » qui s'exprime dans le texte est en quelque sorte modelé par le sujet érudit – ce qui invite à le considérer, encore une fois, comme une entité élastique, capable de s'ouvrir à des personnages externes, au point de les mimer³⁰⁵. Un poème où cela

³⁰² À la suite des vers transcrits ci-dessus, le poème offre un décor qui lui est familier (« *as Murtosas das Ítacas* »), fait allusion à des gestes caractéristiques (« *Aliso a barba* »), procède à une description qui est conforme à celle de l'auteur (« *eu no meu camisolão de lã doméstica / CT aceso óculos Rayban o jornal dobrado* »). Le sujet reproduit même ses expressions (« [...] *a liricalha / lusa à mercê de um tal pedante !* »).

³⁰³ Nous pensons concrètement au passage « *e o mais simples verso / tem grandes manchas cicatriciais / embora não se note* », cité, par exemple, par Margarida Calafate Ribeiro à propos de l'expérience de guerre d'Assis (cf. Ribeiro, 1999).

³⁰⁴ Comme le laissent entendre les vers « *De ti Nausicaa apartado a minha vara / de carne sensível / e não no areal me viste, era uma sombra* ».

³⁰⁵ Nous avons déjà donné en exemples de cette caractéristique (cf. chapitre 1.2) les poèmes « Pranto por Manuel Doallo » (MI : 126-127) ou « O meu avô não lia versos » (MI : 139-140), dans lesquels le sujet s'approprie, à un moment donné, la langue des personnages dépeints (le galicien) pour exprimer ses émotions. Le texte « Bouzas de Fondo, Orense : a Muiñeira », dans *Memórias do contencioso* (MI : 110-111) ne relève pas tant de l'ordre de l'adhérence à un discours tiers, mais seulement à son incorporation dans le poème. Ceci dit, notons que, dans ce texte intéressant, le procédé est exécuté avec une telle intensité que l'on pourrait presque dire que la primauté du sujet lyrique est disputée entre deux voix bien distinctes (et chronologiquement éloignées).

apparaît remarquablement, dans *Respiração assistida*, est celui de l'hommage émouvant au chanteur cap-verdien « Adriano Gonçalves, Bana » (Ra : 32-33), dont nous transcrivons deux extraits :

*Quando você canta o dociamor
lá no céu acende-se uma estrela
luzindo como os olhos da bem-amada
ou em fala crioula nha cretcheu*

[...]

*se uma vez lhe ajudei foi só por crer
que vocês merecia o mundo em frente*

Notons comment, dans cette composition, l'auteur opère dans sa langue portugaise un rapprochement avec le créole utilisé par la personne dont il parle, par l'adoption de l'orthographe (« *dociamor* ») et d'éléments lexicaux (« *nha cretcheu* ») ainsi que par un calque de la syntaxe locale (« *lhe ajudei* », au lieu du « *o ajudei* » européen). Si l'identité du poète n'est pas réellement mise en cause par ce procédé – il y a d'ailleurs des éléments qui permettent de renvoyer à la biographie d'Assis³⁰⁶ –, celui-ci constitue la preuve d'un goût indéniable pour le jeu autour de l'auteur et pour une certaine plasticité du « je », qui confine au travestissement³⁰⁷.

³⁰⁶ La mention, dans le texte de l'aide apportée à Bana, fait allusion à un voyage au Cap Vert de Fernando Assis Pacheco encore étudiant avec le groupe de théâtre universitaire TEUC, à l'occasion duquel le poète et un groupe d'amis ont rencontré le chanteur et, appréciant son talent, sont parvenus à l'introduire auprès d'un club prestigieux de Mindelo (cf. Neves, 1998 : 16).

³⁰⁷ À propos de plasticité, nous avons déjà vu dans la section précédente qu'une certaine latitude dans l'autoreprésentation est habituelle chez Assis, en partie due à la distanciation de soi obtenue par le recours à différentes personnes (première, seconde et troisième). Parmi les exemples de cette stratégie, nous avons analysé le poème « Canção do ano 86 » (MI : 152-153), dans lequel le sujet, de retour dans sa ville natale de Coimbra après une période d'absence, retrouve une version passée de lui-même (« *estou à minha espera na ponte de Santa Clara* »). Remarquons que ce dédoublement du « je » peut aussi être lu comme une oscillation entre la figuration du sujet lyrique et sa constitution comme entité fictionnelle. En effet, en se scindant en deux identités parallèles qui, contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre, ne s'annulent pas dans le corps du poème, mais au contraire dialoguent, le sujet se transforme en un être double, bipolaire. L'attribution d'un corps concret à ce « je » spectral, sorte de *doppelgänger*, même si elle est métaphorique, ne manque pas de s'assimiler à une stratégie d'ordre fictionnel (dans le texte, c'est une version externe de soi-même qui le salue, qui converse avec lui, etc.).

Enfin, dans le cadre de ce type de création, et de manière encore plus opportune en ce qui concerne l'indétermination entre la présentation figurative ou la constitution entièrement fictionnelle du sujet lyrique, on peut ajouter un autre cas important : la série de poèmes de 1990 intitulée *Desversos* (MI : 169-175). Dans ce pastiche avoué de l'œuvre de Nicanor Parra, le sujet énonciatif est, selon l'auteur lui-même, un personnage : « un fou » qui vit « dans un monde tout à fait parallèle » et qui « complique la situation par des insinuations successives » (*apud* Mellid-Franco, 1991 : 19). Le style adopté est, en effet, pour citer la même auteure, celui de quelqu'un de « très sûr de lui » (« *Tenho uma comunicação muito grave / a fazer a Vossas Excelências* », MI : 169) et qui « veut passer pour un vrai homme à femmes » (« *Quando era novo ganhei a fama / de colecionar belas mulheres* », MI : 173).

Il y a tout un ensemble de thèmes et de revendications incongrus (« *o tema da ejaculação precoce* », « *mas quem remove o tártaro dos dentes ?* », « *fora com os cauteleiros e os padres* ») qui est clairement imputable au personnage qu'Assis a décrit en ces termes. Mais à certains moments surgissent des doutes quant à la nature fictionnelle du sujet qui s'exprime en nom propre. Nous pensons à l'irruption de thématiques et d'opinions connues comme étant familières d'Assis, comme si la voix bien connue de l'auteur s'interposait dans les phrase du « fou » et se servait de son style exagéré. Lisons, à titre d'exemple les poèmes 2 (« *nem mais um aluno para os liceus / o verdadeiro ensino está na vida* ») et 11 (« *saiam à rua para observar o povo / ninguém é senhor de estar calado* », MI : 174)³⁰⁸. Cette situation est particulièrement remarquable dans le premier poème de la nouvelle série « *Desversos* » de *Respiração Assistida* (Ra : 34) :

Trinta anos depois continuo revoltadíssimo
V.^a Ex.^a foi de uma grande falta de chá
nem eu precisava de Angola – nunca!
nem Angola de mim – o que hoje parece claro»

V.^a Ex.^a argumentava nos corredores

³⁰⁸ De ce point de vue, il est également intéressant de confronter le poème 9 de la série (dont les premiers vers sont «*É favor exumarem do túmulo / a namorada dos meus treze anos*») avec le sonnet «*Versinhos a uma amiga finlandesa*», de *Variações em Sousa* (MI : 140).

*que eram ordens do dr. Salazar
ora adeus mandasse-o mas é a ele
tinha bom corpo para apanhar porrada*

*e mesmo V.^a Ex.^a podia ter feito
uma perninha como eu fiz em Zala
não sou de rancores nem pouco mais ou menos
mas aquela merda estava mal parada*

Dans ces cas précis, l'on constate facilement que le style particulier du personnage parodié, caractérisé par un ton à la fois hautain et risible, est respecté (« *não sou de rancores nem pouco mais ou menos* »). Pourtant, la référence spécifique à un événement parfaitement daté (tel que la mention du « *dr. Salazar* ») dévie le texte de la sphère un peu abstraite où se meut habituellement l'auteur de ces imprécations sentencieuses. De manière plus significative encore, il est clairement fait allusion dans le poème à une expérience que l'on peut rapporter à la vie personnelle – et, même, à la mémoire littéraire – de l'auteur³⁰⁹. Ainsi, ces *Desversos*, de par l'ambiguïté qu'ils charrient – et parmi eux en particulier, cette composition – se présentent comme un des cas les plus originaux d'irrésolution du statut du « je » qui s'y exprime. Leu sujet, par excellence fluide, ne peut manquer de provoquer une perplexité bienvenue.

b) quelques exemples chez Adília

Nous avons déjà étudié dans la section précédente comment la figuration du sujet lyrique, surtout dans une deuxième phase de l'œuvre d'Adília Lopes, convoque sans manières la figure de l'auteure, dans un registre qui veut se faire passer pour garant de l'authenticité (bien que, comme nous l'avons vu également, cette prétention présente en réalité une ambiguïté accentuée). Si nous faisons attention aux premières années de sa production, cependant, cette figuration, particulièrement fuyante, est très riche en ce qui concerne les cas de porosité entre sujet fictionnel et figuratif.

³⁰⁹ La précision temporelle (« *Trinta anos depois* ») et géographique (« *em Zala* ») a, d'ailleurs, pour fonction de rendre cette référence indubitable.

Le premier livre de l'auteure, *Um jogo bastante perigoso*, de 1985, s'ouvre avec ces vers du poème déjà cité « Memória para Esther Greenwood » (Do : 11) :

*Vou tomar um banho quente
medito no banho
a água deve estar muito quente
tão quente que deves aguentar
com dificuldade
o pé dentro de água*

En se passant de toute note explicative sur ce procédé, Adília induit le lecteur à considérer comme étant de sa création des vers qui, comme nous l'avons déjà expliqué dans le chapitre 1.2, sont une traduction littérale de *The bell jarr* (*La cloche de détresse*), de Sylvia Plath³¹⁰. Le « je » qui ouvre le premier recueil de l'auteure, dépasse donc d'entrée de jeu le domaine que nous nous sommes efforcé à constituer dans les pages précédents autour de la figuration du moi et de la fiction du moi – pour se situer, dans une sphère parodique, dans ce que l'on pourrait considérer comme une usurpation du moi³¹¹.

Comme le remarque Anna M. Klobucka (cf. Klobucka, 2009 : 309), le même procédé est à la base du poème « A Elisabeth foi-se embora », de *O decote da dama de espadas* (Do : 120-121), qui fonde deux poèmes de Anne Sexton, « You, Doctor Martin » et « Elizabeth Gone » (tous deux de *To bedlam and part way back* – cf. Sexton, 1960 : 3-4 et 11-12)³¹². Dans ce texte, cependant, est donnée dans le sous-titre « *(com algumas coisas de Anne Sexton)* » l'indication d'une appropriation des vers d'autrui, quoique de façon très ambiguë. L'opération fournit dans ce cas-ci un résultat bien plus complexe. Adília transforme profondément les deux poèmes en les réécrivant.

³¹⁰ Le renvoi à la protagoniste de ce roman dans le titre sert de piste mais ne pointe pas de façon univoque au texte d'origine. Notons, par contraste, que dans « Le bain turc » (Do : 37), du même recueil, le vers de *Os Lusíadas* incorporé au poème est correctement référencé, possiblement dans l'intention de souligner l'opération de détournement auquel il est voué.

³¹¹ Nous rappelons que nous avons déjà renvoyé à cette pratique dans le chapitre 1.2, et l'envisagions du point de vue des relations de transtextualité.

³¹² Rappelons qu'Anne Sexton fut une importante poétesse américaine (1928-1974) dont la production était nettement professionnelle.

Contrairement à « Memória para Esther Greenwood », les vers de « A Elizabeth foi-se embora » ne sont pas fidèles aux contextes originaux. Ainsi, par exemple, le vers inaugural du premier poème de Sexton :

You, Doctor Martin, walk from breakfast to madness

est reconfiguré, dans le poème d'Adília, de la manière suivante :

Eu que já fui do pequeno-almoço à loucura

déplaçant le contenu du texte, de manière très significative, depuis une représentation du travail du psychanalyste (établir des liens qui peuvent sembler inattendus) vers une expérience individuelle, beaucoup plus radicale et, on peut raisonnablement le supposer, aussi auto-consciente que subie. Les personnages du Dr. Martin, psychanalyste d'Anne Sexton, et d'Elizabeth, une *persona* qui a émergé (ou, peut-être, que celle-ci a volontairement créé) durant sa thérapie (cf. Middlebrook, 1991 : 41-66), sont métamorphosées. Dans un contexte tout à fait différent, la psychanalyse est à présent associée au coiffeur et le Dr. Martin, transformé en « madame le docteur » (« *senhora doutora* »), est responsable d'avoir renvoyé « Elisabeth », la meilleure employée du salon de coiffure. La nouvelle circonstance ne rompt pourtant pas complètement la filiation avec Sexton, comme il ressort des vers suivants :

*não posso passar sem a Elisabeth
porque é que a despediu senhora doutora?
que mal me fazia a Elisabeth?
eu só gosto que seja a Elisabeth
a lavar-me a cabeça
não suporto que a senhora doutora me toque na cabeça
eu só venho cá senhora doutora
para a Elisabeth me lavar a cabeça*

Malgré les transmutations évidentes opérées dans la version d'Adília, une ligne de fond commune avec le texte originale est identifiable. Ainsi, la psychanalyste-patronne a le pouvoir d'éloigner la *persona*-coiffeuse qui

accomplissait une tâche spécifique (« laver la tête », expression ambivalente dans ce contexte) qu'elle considère inconvenante ou même dangereuse (c'est ainsi que nous lisons le vers « *que mal me fazia a Elisabeth?* », c'est nous qui soulignons). Même en partant de deux poèmes qui ne sont pas d'elle, dans une pratique d'anthropophagie, Adília parvient, dans « A Elizabeth foi-se embora », à créer un « je » qui dialogue en même temps avec le texte d'origine (puisque ce n'est qu'en connaissant celui-ci que le double sens se met à agir) et avec une situation novatrice, entièrement propre à elle. Usurpation, fiction, figuration du moi : tout s'implique, tout se tient dans ce poème.

Ces deux exemples annoncent une situation d'une complexité considérable en ce qui concerne le statut du « je » lyrique. De manière générale, dans les premiers livres de l'auteure, il se révèle assez compliqué de trouver des représentations étanches du « je ». Considérons le poème « [Eu tinha visto essa mulher] » (Do : 31-32), du premier ouvrage, par exemple. Nous en transcrivons les vers initiaux :

*Eu tinha visto essa mulher
que tinha no olhar um ardor de fêmea
maligna
perder todo esse ardor e partir
na parte de trás da furgoneta dos cunhados
com um olhar baço de rês a caminho do matadouro
ela que tinha feito três ameaças de morte
à minha tia-avó
que por três vezes me tinha metido
meia-dúzia de baratas na cama
entre os lençóis
e por duas vezes tinha posto no corredor
pequenos ratos mortos
para eu pisar quando ia
à cozinha beber água às escuras
parecia esvaziada do espírito
que a tinha habitado durante anos*

Dans ce poème, comme dans tant d'autres de *Um jogo bastante perigoso*, l'on constate une écriture désinvolte et extrêmement intelligible, marquée par une caractérisation très précise et des situations impressionnantes et typique du romanesque (cf. chapitre 1.3). Pourtant, et comme cela est également habituel dans ce recueil, le texte fait continuellement référence à des présupposés inexistant dans le texte (« *Eu tinha visto essa mulher* », c'est nous qui soulignons) et fournit une sensation de mystère irrésolu, clairement adilienne – comme si y étaient données des réponses à des questions non formulées. D'ailleurs, la suite du poème, dans une stratégie de brouillage des pistes tout aussi caractéristique de la première phase de l'auteure, introduit de nouveaux mystères et allusions, toujours avec des conclusions assertives mais en réalité obscures :

*uma tarde antes do crepúsculo
entrei no quarto dessa mulher
parei em frente do espelho do bengaleiro
e abri a caixinha na penumbra
encontrei nela um terço despedaçado
e madeixas de cabelos meus
misturadas com alfinetes
compreendi tão claramente o mundo
que foi impossível contá-lo depois
onde podia estar o espírito
daquela mulher senão em mim?
tomava consciência dos meus poderes*

Remarquons à présent comment, dans ce poème, et même dans des moments fondamentaux comme celui que nous avons transcrit ci-dessus (que l'on pourrait même rapprocher d'une épiphanie), le « je » qui s'inscrit explicitement dans le texte reste toujours totalement opaque ; qui est ce sujet qui s'affirme de manière si péremptoire mais se révèle finalement si inconsistant ? Le texte élude constamment cette question, non sans une certaine présomption (« *tomava consciência dos meus poderes* »).

Il s'agit d'une constante dans le premier livre d'Adília : le « je » apparaît clairement représenté, parfois associé à des caractéristiques et des faits (qui

néanmoins, pour la plupart, s'avèrent non probants), mais toujours de manière particulièrement fugitive, multiple et disséminée – le sujet semble agir seulement comme moteur du poème. Il devient difficile d'attribuer un rôle clair, figuratif ou réel, à ce « je » fuyant³¹³. C'est comme si, chez cette première Adília, l'identité du sujet était quelque chose d'inutile, ou constituait tout au plus un passe-temps. Les vers un peu sournois du poème « [Depois de lamber cuidadosamente] » (Do : 20-21) vont dans ce sens :

*o que é que eu posso fazer mais?
tratar do piolho verde das minhas roseiras
chamar-me Maria Bárbara
escrever uma novela gótica
viver de pão e laranjas
cantar uma canção que acaba com os versos
Liebst du um Liebe, o já – mich liebe!
pedir um favor ao príncipe Teodósio*

Nous savons que le nom, symbole d'identité et signature artistique, est une question centrale chez Adília³¹⁴. Ici, le vers « *chamar-me Maria Bárbara* » touche au cœur de la question : changer de nom ou d'identité apparaît comme une « occupation » (« *o que é que eu posso fazer mais ?* »), comparable au chant ou au jardinage. C'est dans cette direction également que pointe le texte bien connu « Autobiografia sumária de Adília Lopes » (Do : 72), de l'ouvrage de 1987 *A pão e água de colónia*³¹⁵. L'investissement promis par l'auteure subit un déplacement que l'on peut considérer comme étant d'ordre métaphorique ou métonymique à travers les vers « *Os meus gatos / gostam de brincar / com as minhas baratas* ». Comme on peut le voir, le sujet qui apparaît dans ce texte (ou

³¹³ Les multiples dialogues inclus dans *Um jogo bastante perigoso* peuvent également être interprétés dans ce sens, comme par exemple « [Nunca se deve deixar uma criança] » (Do : 21-22). Une succession intempestive d'interpellations, de jugements, de démentis, d'accusations, contribue à embrumer le sujet parmi des propos décontextualisés et impossibles à attribuer (« *uma criança ia pela mão da mãe / e caiu-lhe um vaso de flores / na cabeça teve morte / instantânea / que horror! deixa lá / se tivesse sido um penico era pior* »).

³¹⁴ Nous avons vu, dans la section précédente, comment le nom de l'auteure, Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, est décliné en créations multiples et contrastantes dans le poème « Patronymica Romanica » (Do : 320).

³¹⁵ Commençons par souligner la distanciation ironique dans le titre du poème, où l'auteure renvoie à elle-même à la troisième personne.

plutôt qui s'éclipse derrière les possessifs, confiant la scène à des animaux qui le représentent potentiellement) est matière à controverse³¹⁶.

D'autres œuvres de la seconde moitié des années 1980 présentent des caractéristiques particulières, bien qu'on puisse y appréhender de manière plus univoque un sujet endossant des habits hétérogènes, et donc plus fermement identifiable comme entièrement fictionnel³¹⁷. C'est le cas, comme nous l'avons déjà vu, de *O decote da dama de espadas*, de 1988. Dans cet ouvrage, le « je » se présente régulièrement comme personnage de « romans », pouvant être perçu comme purement imaginaire – nous l'avons déjà vu plus haut à propos du poème « A desobediência castigada », inspiré des livres de la Comtesse de Ségur. On pourra ajouter l'exemple du poème « A poor young Sheperd » (Do : 103-104)³¹⁸, qui inclut les vers suivants :

*fui uma menina demasiado protegida
a minha mãe arrancava o cochicho
aos bonecos de chiar
para eu não os engolir
[...]
da primeira vez que saí de casa
fui atingida por uma bala perdida
em tempos de paz
que duraram pouco*

³¹⁶ L'interprétation de l'humoriste Ricardo Araújo Pereira, qui y a vu un jeu entre la partie féline, aiguë, perspicace de l'auteure et son revers répugnant, rampant et vil (cf. Pereira, 2009 : 106), n'en est qu'une parmi tant d'autres que le poème a suscité. En effet, il s'agit d'un des poèmes les plus et débattus de l'auteure : voir, par exemple, Engelmayer, 2004 : 274-275 ; Cruz, 2007 : 74 ; ou Eiras, 2011 : 177, pour un résumé de quelques questions que sa réception a suscité, consulter Cruz, 2011 : 119-132. Le retour de l'auteure à « son » autobiographie résumée dans *Irmã barata, irmã batata* (Do : 410 et 420) doit être envisagé dans le contexte postérieur du jeu avec la figure de l'auteure (cf. section précédente).

³¹⁷ Dans un entretien au sujet de la présence plus forte du « je » poétique dans une œuvre récente comme *Le vitrail la nuit* * *A árvore cortada*, Adília déclare, à propos des œuvres des années 1989 : « C'était de la fiction. Aujourd'hui je ne veux plus que ce soit de la fiction » (AL-E, 2008). Naturellement, ces déclarations, même si elles expriment l'opinion de l'auteure (et bien que celle-ci les ait contredites dans d'autres entretiens), doivent être questionnées.

³¹⁸ Dans cette composition a lieu également un acte d'appropriation, cette fois à partir de Verlaine. Ainsi, le titre d'un de ses poèmes est réutilisé (cf. Verlaine, [1873] : 208) ainsi que deux vers (« J'ai peur d'un baiser / Comme d'une abeille »). Mais le contexte dans lequel ces vers apparaissent est à nouveau altéré (« *e se falo ao telefone com um namorado / tenho medo de um beijinho como de uma abelha* »), conférant une nouvelle valeur à leur sens – la peur d'un assaut amoureux par voie téléphonique n'est plus seulement physique mais aussi mentale.

Le « je » qui s'exprime ici s'insère aussi dans un contexte évident de fiction (une révolution armée dans la capitale est mentionnée dans le texte). Pourtant, si, comme dans le poème que nous avons étudié sur une sainte attachée à un arbre, cette fiction est interprétée en un sens métaphorique (comme nous pensons qu'il est logique de le faire), il sera possible d'y voir une figuration de traits personnels³¹⁹.

En ce sens, l'on peut peut-être entendre le sujet représenté dans ces poèmes (et dans d'autres de cette première phase de l'auteure) comme un sujet de substitution – il s'agirait, d'une certaine façon, de métaphores littérales où se logerait l'auteure, d'une manière que l'on pourrait presque considérer comme *dramatique*. L'on pourrait défendre cette interprétation avec encore plus de pertinence au sujet des deux œuvres de la fin de cette décennie *O poeta de Pondichéry* (1986) et *O marqués de Chamilly (Kabale und Liebe)* (1987). Il ne nous semble pas absurde de considérer ces figures comme un reflet du sujet auto(bio)graphique, dans des recueils qui fusionnent figuration et fiction.

Il est vrai que les poèmes de ces deux ouvrages en particulier se construisent autour de figures préexistantes, qui jouent ici le rôle de personnages bien définis, dans des décors différents de ceux de l'auteure, et auxquels correspondent des univers spécifiques. En réalité, néanmoins, l'idée nous semble défendable que – comme cela a d'ailleurs été constaté par des critiques – les personnages anachroniques du poète anonyme déprécié par Diderot et de Marianna Alcoforado, tout étant fictionnels, peuvent être interprétés comme des alter ego figuratifs³²⁰. Selon nous, ils constituent des formes de représentation parmi les plus intéressantes de toute l'œuvre d'Adília ; mais, en vertu de sa complexité, défendre ce point exige une analyse plus poussée, ce que nous ferons dans le prochain chapitre.

³¹⁹ D'autant plus que l'allusion à une enfance solitaire et surprotégée est récurrente dans d'autres textes d'Adília et que, dans un registre confessionnel, qu'elle y fait référence dans ses chroniques (par exemple, dans AL-D, 2002f : 53).

³²⁰ L'expression a été utilisée par Rosa Maria Martelo dans l'essai « As armas desarmantes de Adília Lopes », à propos de la figure de Marianna Alcoforado, envisagée comme « une espèce d'alter ego adilien » (Martelo, 2010b : 237).

2.3 Étude de cas : sujets mineurs

Dans ce chapitre, nous chercherons à analyser plus en détail des livres spécifiques de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes dans lesquels la figuration de soi occupe une place prépondérante : dans le cas d'Assis, à travers le rapprochement avec la pratique de l'autobiographie en vers dans *Variações em Sousa* ; dans celui d'Adília, par le recours à des alter ego dans une première phase de son œuvre, particulièrement dans *O poeta de Pondichéry* et *O marquês de Chamilly*.

Chez les deux auteurs, ces procédés établissent une relation importante avec la déflation de la figure de l'auteur dont nous avons parlé dans des chapitres précédents. Il est notamment tout à fait significatif, comme nous espérons parvenir à le démontrer, de constater dans les œuvres mentionnées ci-dessus le recours à des récits et à des personnages qui peuvent être perçus comme *mineurs* – et qui en cela charrient un questionnement des notions de succès et marginalité.

2.3.1 *Variações em Sousa* : une autobiographie sans faits

Nous avons rappelé dans le premier chapitre de cette partie que la conception romantique de la poésie comme acte confessionnel a fréquemment entraînée des lectures aprioristiques de l'écriture poétique comme autobiographique³²¹. Si le concept de figuration du sujet nous a permis de nous éloigner de cette interprétation, l'apparition récente d'ouvrages auxquels est attribuée la désignation d'« autobiographie en vers » peut relancer la question.

³²¹ Dominique Combe a rappelé que, selon cette conception romantique, la poésie se base plus sur le souvenir que sur l'imagination, parce qu'elle serait liée à la vérité. Selon l'essayiste, « [l']idée toute romantique du poème comme “confession” de l'artiste atteste la dimension morale – si ce n'est même religieuse – de la définition autobiographique » (Combe, 1996 : 42).

Ces œuvres entrent directement en relation – et ce, en premier lieu par la désignation qu’au moins certaines d’entre elles revendiquent explicitement – avec le genre autobiographique.

Dans un article de 2002, Philippe Lejeune énumère certaines caractéristiques communes à ces récits, avec l’intention de confirmer que les autobiographies en vers peuvent véhiculer le même contenu que celles qui sont rédigées en prose, et que, pour cette raison, rien ne les empêche d’être reçues dans le cadre de son célèbre « pacte ». Ces œuvres, résume Lejeune, « commencent au début par la naissance de l’auteur, explorent étapes par étapes sa formation, l’histoire de sa personnalité, inscrivent cette histoire dans un contexte précis, avec des noms, des dates, etc. » (Lejeune, 2002 : 30).

Comme nous l’avons déjà avancé, l’ouvrage *Variações em Sousa*, de Fernando Assis Pacheco, présente des caractéristiques spécifiques qui le rapprochent de l’univers autobiographique. En effet, lors de la réception du livre, il a été noté une forte « teneur biographique » (Luís, 1989 : 76) qui lui fait toucher « la frontière des mémoires en vers » (Rubim, 2004 : 57). Cependant, il faut dire que, lorsque l’on lit les *Variações* à la lumière des mots de Lejeune que nous avons transcrits plus haut, il devient beaucoup moins évident que l’on puisse lui apposer avec pertinence la désignation d’ « autobiographie en vers ». Les éléments empiriques et les descriptions de moments spécifiques qui peuvent se revendiquer d’une biographie sont finalement bien peu nombreux³²². Une liste des points récurrents dans une autobiographie, comme celle élaborée en 1975 par Bruno Vercier, est édifiante par contraste³²³ : en effet, dans le recueil d’Assis, il n’y a pas d’indication de date et de lieu de naissance, le père et la mère sont des figures pratiquement absentes, les premiers souvenirs n’y

³²² L’on pourrait même étendre au sujet de cet ouvrage les considérations que Dominique Rabaté formule sur le sujet lyrique en général, l’opposant au sujet autobiographique : « Ce que produit [...] le poème est une sorte de kaléidoscope de soi où tout se tient en même temps. On voit combien nous nous sommes éloignés de la temporalisation progressive de l’autobiographie » (Rabaté, 2007 : 44).

³²³ Voici les conclusions de Vercier dans un article sur « le mythe du premier souvenir », auquel fait également référence l’anthologie de Loïc Marcou (cf. Marcou, 2001 : 16) : « Du rapprochement et de la superposition de toutes les autobiographies se dégage une sorte de récit idéal, dont chaque œuvre fournit une réalisation particulière. Cette série, plus ou moins complète selon les cas, serait à peu près la suivante : Je suis né, Mon père et ma mère, La maison, Le reste de la famille, Le premier souvenir, Le langage, Le monde extérieur, Les animaux, La mort, Les livres, La vocation, L’école, Le sexe, La fin de l’enfance » (Vercier, 1975 : 1033).

apparaissent pas plus que l'apprentissage de la langue, les références à la maison ou à l'école sont omises, etc.

D'entrée de jeu, par l'ordonnance même de l'ouvrage, toutes les attentes du lecteur face à une autobiographie sont déjouées : non seulement les moments auxquels il est fait référence ne sont pas disposés chronologiquement³²⁴ mais en plus apparaissent des compositions qui échappent en apparence à la sphère autobiographique³²⁵. De plus, comme le résume Gustavo Rubim, dans la postface qu'il lui consacre, « à bien y regarder, le souvenir de Coimbra éparpillé dans les *Variações* se révèle très fragmentaire et la véritable matière du livre est moins un souvenir précis que la dispersion des souvenirs » (Rubim, 2004 : 57).

Cependant, la reconnaissance de ces particularités ne nous empêchera pas d'établir une relation de consonance ou de familiarité entre ce recueil et une « authentique » autobiographie en vers. À ce propos, nous recourons à un article judicieux d'Éric Benoit, qui fait remarquer quelques spécificités de la poésie autobiographique par rapport à la prose autobiographique (bien qu'avec la précaution salutaire d'invoquer une approche graduelle de la question). Benoit considère que, dans l'autobiographie en prose, un « discours tendant à l'objectivité référentielle » serait plus marqué, tandis que la poésie écrite dans ce cadre « s'attacherait moins à l'événement anecdotique [...] qu'à son retentissement intérieur, affectif, intellectuel, spirituel, subjectif » (Benoit, 2007 : 25). C'est également dans cette direction que Rubim nous semble pointer lorsqu'il signale qu'Assis se sert « de toutes sortes de petites et grandes expériences (mais surtout petites) pour explorer et consigner les vestiges de sens qui peuvent travers les jours d'une existence individuelle » (Rubim, 2004 : 57).

Cette brève contextualisation consent à ce que nous nous maintenions à proximité du domaine de l'autobiographie sans nous contraindre à lire de façon rigide un ouvrage qui, de son côté, fait appel à une grande liberté formelle. Nous comptons à présent nous pencher sur quelques-unes des spécificités qui font la richesse de ce recueil et qui, dans leur ensemble, permettent précisément de l'envisager comme une expérience de l'autobiographie déflatée.

³²⁴ Par exemple, le premier poème « Louvor do bairro dos Olivais » (MI : 139), situe le sujet à l'époque de ses études supérieures ; le suivant, « Versinhos a uma amiga finlandesa » (MI : 140) remonte à la période de la puberté (« *mais tarde eu fiz catorze anos* »).

³²⁵ Par exemple, « O mocho e o macaco » (MI : 162-163) et « As putas da avenida » (MI : 163-164).

Commençons par constater que la poésie d'Assis est en général très précisément localisée, partant du particulier pour aller vers l'universel, à travers des compositions qui renvoient de manière très concrète à différents temps et lieux³²⁶. En ce sens, on trouve des « traces autobiographiques » disséminées dans toute son œuvre (le concept, particulièrement élastique, est de Jean-Patrice Courtois – cf. Courtois, 2007 : 60-64), comme cela a d'ailleurs été largement remarqué dans sa réception³²⁷.

Variações em Sousa, par rapport à d'autres œuvres d'Assis de thématique également fortement mémorielle³²⁸, renferme une unité apparente autour de la ville de Coimbra ou des expériences de l'enfance et de la jeunesse. Cependant, si cette affirmation est valide pour les premières parties qui l'intègrent, la troisième dérange cette structure intelligible, en toute probabilité intentionnellement³²⁹. Comme si le livre – dont les deux premières « variations », assez cohérentes, se trouvaient déjà éditées dans des plaquettes de 1984 et 1986 – demandait à être désordonné pour ne pas apparaître trop schématique, ou prétentieux. Ou, peut-être, comme si l'auteur considérait que la tonalité prononcée de balancement transmise par le volume n'acquerrait un juste sens qu'à travers une expansion dans lieux qui y sont (re)visités.

Ainsi, ces prolongements nous semblent fondamentaux pour une lecture conclusive de l'ouvrage. Pour le moment, cependant, notons que dans la « topographie déchiquetée de l'espace et du temps revisités » (Luís, 1989 : 75),

³²⁶ Citons en exemple *Catalabanza, quilolo e volta* (1972), livre par excellence aux coordonnées bien définies (bien qu'elles apparaissent camouflées dans la première édition). Notons encore que d'autres ouvrages renferment des poèmes qui dialoguent de manière très marquée avec des temps et des lieux prédominants dans *Variações em Sousa* : c'est ce qui se produit avec des compositions comme « Olivais, Coimbra », appartenant à *Memórias do contencioso* (MI : 109), ou « Elegia mandada por carta ao Tim », de *Respiração assistida* (Ra : 24).

³²⁷ On peut trouver des appréciations critiques allant dans ce sens au long de plusieurs décennies. Ainsi, Joaquim Manuel Magalhães parle d'une poésie « où le sujet distribue un regard personnel sur une circonstance très proche de la donnée biographique » (Magalhães, 1981b : 197), Luís Miguel Nava indique que son œuvre poétique « côtoie en permanence » l'autobiographie et la chronique de même que le journal intime et le reportage (Nava, 1992 : 238) et Eduardo Pitta parle de la « citation explicite d'épisodes autobiographiques » qui y est faite (Pitta, 2010 : 117). Fernando Luís, pour sa part, au sujet de *Variações em Sousa*, fait explicitement mention de « traits biographiques » (Luís, 1989 : 76).

³²⁸ Rappelons par exemple, comme cela a déjà été relevé dans le chapitre 1.2, les cas de *Viagens na minha guerra* (1972), *Enquanto o autor queima um caricoco seguido de Sons que passam* (1978) et *Memórias do contencioso* (1980).

³²⁹ Comme il a déjà été démontré, l'unité géographique est rompue, dans cette troisième partie du recueil, avec des poèmes sur ou à Lisbonne, en Galice, en Angola (cf. à nouveau le chapitre 1.2) ; et un poème comme « Interior com cão » (MI : 162) rompt la focalisation exclusive sur des moments du passé.

Coimbra et l'époque reculée des premières expériences y occupent, en effet, une place primordiale³³⁰.

Quelle Coimbra émerge de cette évocation du passé? Le livre se place sous la tutelle d'António de Sousa (1898-1981), auteur de la génération de *Presença* « fortement lié à une certaine histoire (et à un certain culte) de la ville de Coimbra » (Rubim, 1989 : 57). Des trois extraits du poète transcrits, auxquels chaque partie du livre correspond en tant que variation, le premier passage est le plus éclairant à ce sujet : « *Ai grave Coimbra dos senhores doutores / que são do mundo a oitava maravilha !* » (MI : 137). De l'interjection à l'interrogation, en passant par les « *senhores doutores* » (plus curieux de savoir ce que le monde a l'air de penser d'eux que de penser le monde), les aspects les plus éculés de ce que l'on appelle le « mythe coïmbrois » se trouvent en puissance dans ces vers.

De son côté, la Coimbra d'Assis n'a rien de « grave ». Dans son portrait, il n'y a pas de place pour les éléments qui reviennent régulièrement dans les discours mythiques sur la ville : l'université, les disputes entre *doutores* et *futricas*³³¹, les idylles dans la forêt de Choupal ou la « bringue coïmbroise » (que malgré tout, et de façon un peu étrange, Óscar Lopes parvient à identifier dans l'œuvre – cf. Lopes, 1996: 1071).

Ce n'est pas par hasard que le premier poème de l'ouvrage, « Louvor do bairro dos Olivais » (déjà traité au chapitre 2.1), s'ouvre sur une affirmation péremptoire : « *Não tive nunca nada a ver com as / guitarras estudantes* » (MI: 139). Le livre se place très clairement en marge de l'iconographie coïmbroise, objet fréquent d'une sacralisation toujours actuelle³³². Pour illustrer ceci, il suffit de lire ces vers à propos du milieu universitaire, destinés à la Patronne des Étudiants (!), « *mando Minerva e a Porta apanharem / onde o macaco mete com vossa licença as onzes* » (MI: 154).

³³⁰ Dans un article qui part d'un entretien sur la relation d'Assis avec Coimbra, Maria João Martins révèle que « l'écrivain se plaint de ce que ce livre [...] n'est pas parvenu au public, surtout au public de Coimbra, comme il le souhaiterait légitimement » (Martins, 1994a : 140).

³³¹ C'est par ce terme péjoratif que les étudiants de Coimbra désignent les autochtones extérieurs à l'université.

³³² Ajoutons que, souvent, cette révérence prend une forme en apparence iconoclaste, surtout dans les discours « de la maturité » qui se remémorent les excès de la jeunesse. Par curiosité, considérons l'évocation que fait Manuel Alegre de cette époque, dans un témoignage au sujet de son amitié avec Assis : « Mais pas seulement l'écriture. La bohème aussi, les verres, les tziganes, les putes, les amours, les parties de baby-foot du Café Piolho » (Alegre, 1998: 1).

C'est donc une Coimbra libérée de toute cette mythologie que *Variações em Sousa* recompose. Et, si la ville affirme sa présence dans différents poèmes du recueil (d'emblée, par exemple, dans un titre comme « Coimbra em formato postal », MI : 141-142), il faut se demander si ce n'est pas au final l'absence d'une réelle géographie urbaine qui se fait le plus ressentir. Du reste, la Coimbra qui parcourt l'ouvrage n'est pas centrale mais plutôt éclatée, entre un quartier éloigné (Olivais), la périphérie (Santa Clara), un faubourg (Ceira), et même la campagne (les rizières)³³³. À travers cette opération, le sujet redessine la ville selon une mémoire de l'affect, qui prévaut face aux tropes mille fois utilisées dans l'abondante célébration topologique de la ville (Baixa vs. Alta, Almedina, Santa Cruz, le Penedo da Saudade...)³³⁴. Une des particularités de ces mémoires hésitants est donc que la mémoire géographique montre un caractère un brin évasif, à quoi vient s'associer la rareté des événements historiques – comme le remarque Rubim, « dans cette Coimbra lyrique, rien d'historiquement pertinent n'a lieu » (Rubim, 2004 : 59)³³⁵.

Nous pourrions même affirmer sans grandes difficultés que pas grand-chose de factuel n'a vraiment lieu dans ces évocations autobiographiques : on ne découvre pas dans le livre de circonstances ou de rebondissements significatifs. Plus que d'un ensemble précis de données biographiques, ce qui constitue son objet est surtout un souvenir personnel, irréductible à un moment et à un lieu,

³³³ On trouvera peu d'exceptions, comme « *falta descer Montarroio até Sansão* » (ancienne dénomination de la place 8 de Maio), dans le poème « *Melioribus annis* » (MI : 150-151) ; et, bien que dans un contexte plus conjectural que concret, « *Passarei por ti na Visconde da Luz / passarás por mim na Alexandre Herculano* » (axes névralgiques de la ville), dans le poème « *Chula das fogueiras* » (MI : 154-155). Fernando Luís voit en Cesário Verde le maître tuteur de cet ouvrage « où le décor urbain et l'accentuation de ses éléments sous-tendent le déclenchement d'émotions et de sentiments » (Luís, 1989 : 75) mais montre clairement des difficultés à citer un passage où ce décor serait évident et choisit un extrait assez discutable de ce point de vue, issu de « Coimbra em formato postal » (MI : 141-142). Notons encore que la décision de représenter une Coimbra décentralisée, aux « très beaux environs » et dotée d'une dimension « montagnaise », est réitérée dans un texte au sujet de la ville, que l'auteur a écrit pour l'ouvrage collectif *Um olhar português* (FAP-D, 1991b : 96-111).

³³⁴ Dans le poème « *Inverness, Escócia* » (MI : 109-110), de *Memórias do contencioso*, Assis déclare : « *não sou dos que choram com o mosteiro velho de Santa Clara* ». De ce point de vue, comme d'autres points de vue certainement (ton, narrativité, représentation de soi), il serait intéressant de confronter ce livre et une autre grande œuvre lyrique autobiographique qui présente régulièrement la ville de Coimbra comme décor : *Só*, de António Nobre.

³³⁵ Il est bien connu, par exemple, que Fernando Assis Pacheco s'est engagé dans sa jeunesse, du moins jusqu'à un certain point, dans des activités d'ordre socio-politique, dans un contexte d'opposition à un régime dictatorial qui d'ailleurs transparaît dans ses premiers vers (cf. l'annexe 1). Aucune trace de ces expériences n'apparaît dans ce recueil, qui se tourne plutôt vers une présentation bienveillante, amicale, des activités de groupe (« *amigos vinham ver-me que eu servia / de ponche ou de Madeira malvasia / para soltar as linguas livremente* », MI : 139). La propension à revisiter l'épique, que Bertrand Degott identifie dans les « autobiographies en vers » (cf. Degott, 2007 : 67), n'est certainement pas active ici.

une collection vague d'épisodes et d'instant. C'est ce que permet de comprendre, mieux que tout autre, le poème « *Melioribus annis* » (MI : 150-151), succession de scènes sans lien qui restent à raconter (« *ainda falta dizer* ») sur cette époque : par exemple, « *as duas irmãs de azul na quinta do brasileiro correndo desabaladas e eu a vê-las pelo binóculo* ». Du reste, dans les épisodes évoqués, la datation est également manquante – concourant ainsi à ce qu'ils soient reçus comme des impressions du passé ; et les balises temporelles qui séparent les textes entre eux se révèlent, dans leur majorité, indistinctes³³⁶.

Notons, à titre démonstratif, les quatre compositions surnommées « *Chula das fogueiras* » (MI : 149, 151, 154-155, 155-156), qui renvoient à une vie sentimentale naissante mais intense. Il n'est pas clair si les élans qui se déploient dans ce texte ont trait à l'adolescence ou à une période plus précoce. Si le troisième poème de la série éloigne de son horizon les premières années grâce à une expression comme « *acenderei um cigarro* », dans le premier, par exemple, la situation est plus ambiguë, à cause de la mention d'une série de référents de l'imaginaire enfantin (« *eu dizia shazam e tu não me ligavas* », « *pus Mandrake a seguir-te [...] / e tu não me ligavas* », « *estendi o meu braço Homem de Borracha até S. Martinho do Bispo / e tu não me ligavas ponta nenhuma* »)³³⁷.

Un seul événement passé, dans le poème « *Coimbra em formato postal* » (MI : 141-142), est accompagné d'une date explicite : la fin des études en 1959. Le poème est long, mais mérite une transcription intégrale, car il permet des pistes de lecture multiples et stimulantes, valables d'ailleurs pour d'autres textes du recueil :

E então

³³⁶ Le poème « *Como um relâmpago verde* » (MI : 147-148) illustre bien cette caractéristique. Il commence avec le vers « *Nesse ano e mês chamaram de Lisboa* », sans que ces référents concrets soient particularisés à un moment ou à un autre.

³³⁷ Quant au poème « *Segundo balcão dos bombeiros* » (MI : 141), malgré la même allusion vague à une époque indéterminée (« *Nesse tempo* », suggère le premier vers, sans plus de détail), l'on suppose grâce à divers indices qu'il est fait référence à une époque post-pubère. D'une part, son titre évoque la projection de films dans la caserne de pompiers, habituelle à l'époque (la conclusion du poème est d'ailleurs que « *o happy end é coisa dos cinemas* »), une activité propice au développement d'amours furtives à l'adolescence ; d'autre part, les dilemmes d'amour qui s'expriment dans le texte s'accompagnent de la mention explicative « *como era um adolescente retardado* ». Mais les questions sur la temporalité dont il est question reviennent dans « *A namoradilha de organdi* » (MI : 141), où l'on peut lire, dans la conclusion, « *eu sonhava contigo ? / eu assoava-me ao pijama !* ».

*lá tive numa pasta azuis as fitas
de escolar de Letras e não valiam nada
não prestavam pra nada nesse ano de '59
não torciam o pescoço à morrinha herdada de trás
«ai adeus acabaram-se os dias»
cantei tão pouco e só em tom menor*

*eu ensurdecia nas aulas durante o Inverno
o focinho metido na samarra um vago
olho emergindo como do poço uma rã
tanto sono que dava o Hölderlin em tudesco de mestre!
e às esconsas lia o meu Qui je fus*

*Coimbra tapada pela capa de névoa
um rasto de cegonhas sobre as ínsuas
chegam barcos de lenha da Penacova
limoeiros floridos a quinta
do avô com sardões nos muros de pedra solta*

*ai adeus formado em Germânicas este rapaz
o que sabe ele da vida este rapaz? coisa nenhuma
chora baba e ranho à menção puizia
e escrevi cartas de amor sempre solenes
e a melancolia é uma doença nefasta*

*eu tinha uma janela no último andar
de onde o Senhor da Serra em tardes claras
e traduzi muito verso pré-romântico para as colegas
'59 confesso não me ensinou nada de nada
belas são as narcejas nos arrozais quando voam sobre um fundo de sol como o
cobre batido*

Commençons par constater que la datation explicite, qui devrait servir dans ce contexte à marquer une circonstance significative, est dégonflée de

façon impitoyable : « '59 *confesso não me ensinou nada de nada* »³³⁸. Ce qu'on y lit, c'est avant tout un désintéret pour la notion même d'événement (ce qui est considéré comme important, digne d'être mis en avant dans l'écriture de mémoires), amoindrie face aux états d'âme analysés ci-avant.

Ce désintéret s'étend y compris, et même de manière plus évidente, à l'Université, fatalement présente dans toute biographie coïmbroise. À cette fin, il est fait référence par métonymie aux « *fitas* », icônes académiques qui représentent une conquête (ces rubans servent de preuves de succès, par leur fort impact visuel) et auxquelles on associe généralement un sentiment de fierté. Mais elles sont ici dévalorisées en des termes éloquents (« *não valiam nada* »)³³⁹.

Pendant, il n'y a pas que ce moment culminant dans la vie universitaire, fortement lié à l'exhibition de pouvoir, qui soit discrédité dans ce poème. Toute la mystique de l'enseignement est battue en brèche, de manière joviale mais extrêmement efficace, dans la seconde strophe, dont ressort le vers étonnant « *tanto sono que dava o Hölderlin em tudesco de mestre* ». Plutôt que de proposer une énième fois quelque épiphanie après la rencontre toujours (et surtout auto-) honorifique avec le poète allemand, mais sans pour autant l'abjurer, le poème choisit d'associer au temps des cours les aspects vitaux (le froid, le sommeil), certainement moins mystiques mais tout aussi impérieux, qui constituent une sorte de bruit de fond (« *eu ensurdecia nas aulas* »)³⁴⁰.

La strophe suivante semble indiquer que la poésie, comme la vie, se trouve au-delà de l'imposant édifice en pierre de la Faculté de Lettres³⁴¹. Comme le résume Gustavo Rubim, ce que *Variações em Sousa* dénonce, c'est que l'université littéraire est la négation de la poésie, et, en conséquence, « ce qui est de l'ordre de l'expérience proprement poétique (si cela existe) précise de

³³⁸ On y apprécie du reste l'ironie de son ouverture, où l'adverbe de temps (« *E então* »), qui semble promettre un événement important, est aussitôt banalisé par la particule d'emphase « *lá* » qui a ici une vocation atténuante (« *lá tive numa pasta azuis as fitas* »).

³³⁹ L'erreur populaire « *não prestavam pra nada* » (c'est nous qui soulignons) marque une position claire : malgré le grade obtenu, l'auteur préfère se placer du côté populaire (celui des *futricas*), au détriment de la vie entre *doutores* (cf., à cet égard, Martins, 1994a : 140-141).

³⁴⁰ Notons encore que dans cette strophe, le sujet est représenté d'une façon ingrate comme un personnage un peu abruti (« *um vago olho* ») voire animal (« *focinho* »), très marqué également par l'idée de défense, comme le représente bien la « *samarra* » (vêtement en peau de mouton, à la fois grossier et protecteur).

³⁴¹ Dans le poème « *Outra* » (MI : 153-154), la prière adressée à la Patronne des Étudiants termine sur une demande édifiante : « *e se estiverdes de acordo desfazei aquela geringonça de pedra / pedra por pedra / até que não reste uma pedra / uma derradeira pedra / sepultada no pó Senhora uma pedra inútil* ».

se libérer ou même de s'exorciser de toute réminiscence académique » (Rubim, 2004 : 59).

Notons qu'une fois de plus, la Coimbra qui se dessine comme espace ouvert, dans la suite du poème, fuit incontestablement le centre et est même essentiellement rurale. La ville en elle-même, dans ce poème, est d'ordre spectral (« *tapada pela capa de névoa* »). D'ailleurs, dans tous le livre, les lieux du passé sont, comme le passé lui-même, suggérés, elliptiques (« *de onde o Senhor da Serra em tardes claras* »), presque ineffables. Comme le formule Rubim, c'est l'aspect « impalpable et presque fantasmagorique » (Rubim, 2004 : 60) des lieux évoqués qui domine.

Cette impression est probablement celle qui ressort le plus fermement du poème, surtout de par la manière dont il se termine, recourant dans un dernier vers assez long, à une image poétique de ton classiciste (faisant écho au vers « *O sol é grande, caem com calma as aves* » de Sá de Miranda – cf. Miranda, [1595] : 96). Cependant, l'on voit bien dans cette composition la « tessiture de tons » dont parle Manuel Gusmão (Gusmão, 2003 : 67) et à laquelle nous avons déjà fait allusion précédemment (cf. chapitre 2.2). Ainsi, la profonde nostalgie qui apparaît dans cet extrait – et qui est particulièrement sensible dans cet ouvrage (cf. Amaral, 1991 : 165) – se révèle compatible avec un « terrain verbal miné par le sarcasme et par l'ironie » (Luís, 1989 : 75), bien illustré ici dans le vers auto-parodique « *chora baba e ranho à menção puizia* »³⁴².

Par le recours passager à la troisième personne, le poème établit une certaine distance avec le garçon (« *este rapaz* ») dont est tracé un portrait irrévérencieux. La dépréciation de soi-même toute typique (« *cantei tão pouco e só em tom menor* ») s'accompagne, dans le poème en question comme dans l'ouvrage, du constat habituel du peu d'importance de la circonstance décrite. La remise des diplômes est une chose de peu de valeur, dont il faut se moquer doucement, comme des autres expériences de ces années (« *e escrevi cartas de amor sempre solenes* »).

³⁴² Au long de tout le recueil, comme cela est typique chez Assis, les compositions font émerger des tons contrastés mais qui s'équilibrent, allant du délicat et acerbe (« *Apanhador de pirlampos* », MI : 155) au populaire et fescennin (« *O cu de Maruxa* », MI : 164), comme d'une certaine manière le remarque également Fernando Guimarães (cf. Guimarães, 1988 : 158). Ajoutons le ton très particulier du poème « *A bela do bairro* » (MI : 147), à la fois plaisant, ému, et très légèrement grivois (à la *Amarcord*, de Federico Fellini).

L'on en conclut que dans « Coimbra em formato postal », comme dans les vingt-neuf autres poèmes du recueil, les faits *utiles* à la composition d'une biographie sont pratiquement éludés, tandis que sont favorisées les évocations des divers *éthos* qui se sont fait ressentir dans les moments passés (« *e a melancolia é uma doença nefasta* ») et se répercutent encore. Et, si ces marques sont peu factuelles, elles ne manquent pas d'être tout à fait personnelles et déterminantes pour faire apparaître la constitution d'une personnalité – laquelle s'annonce « gauche » (cf. chapitre 3.2).

Curieusement, le seul poème qui offre des données biographiques concrètes, d'ailleurs disposées dans une vive narration séquentielle, est le remarquable « O meu avô não lia versos » (MI : 139-140). Assis déplace ici le point de vue vers son grand-père galicien, dont il présente la vie en un synopsis au long des deux premières strophes :

O MEU AVÔ NÃO LIA VERSOS

*Teve pois que deixar a hortinha
que tanto amava e a fogueirinha do lar
e veio uma primeira vez descendo a corda
do litoral e como era moço moço
quis lá saber dos versos
da senhora Rosalía de Castro
parecia-lhe o país jeitoso
as raparigas tinham modos
suaves e de uma sem remédio
enamorou-se logo*

*mas isso foi da segunda vez
quando já era o garboso dono
da mula do seu comércio
em Sangalhos acharam-no um intruso
fizeram-lhe uma espera a tiro
safou-se com habilidade enfim casou*

L'urgence de raconter l'histoire du grand-père trouve son expression à travers le fait singulier que le premier vers constitue une continuation du titre (auquel renvoie la conjonction « *pois* »). La narration rapide, ponctuée par des explications et des rectifications, remplie d'éléments relevant de l'aventure (exploits, amours, dangers), dénote une fascination pour la vie véritable – qui, comme on le comprend, est en tout point opposée au « ton mineur » de la vie universitaire dans la composition que nous avons analysée précédemment³⁴³.

La conclusion suggérée dans la troisième et dernière strophe fait réapparaître la figure de l'auteur (sous la désignation de « *o neto* »), dans des termes qui de fait contrastent fortement :

*o neto é que muitos anos depois
chorava por ele ao ler na adolescência
têñovos pois que deixar
arboriños que prantei
fontiña campanas Virxe d'a Asunción
com um aperto no corazón*

Ce que la figure ancestrale avait d'épique est déflaté au niveau de sa descendance ; ainsi, au grand-père dégourdi (« *quis lá saber dos versos / da senhora Rosalía de Castro* ») succède un petit-fils qui s'émeut des malheurs chantés par l'auteure galicienne³⁴⁴. Mais un tel contraste fonctionne également comme lien familial (« *chorava por ele* »).

Le portrait de l'ancêtre n'est donc pas une excursion sans but dans le contexte du recueil, mais s'insère au contraire dans un mouvement expansif qui trouve son contre-pied dans « Soneto aos Filhos » (MI : 159-160). On reconnaît, dans ce que Gustavo Rubim a appelé une « pulsion généalogique » (Rubim, 2004 : 61), l'intention d'inscrire le sujet dont la vie est racontée (ou que l'on biographie) dans un horizon dilaté qui embrasse les racines familiales et la descendance.

³⁴³ Dans la traditionnelle plaquette de fin d'études de Coimbra, reproduite par Júlia Barros, collègue d'Assis, dans un blog (Barros, 2011), et sous la caricature (d'ailleurs peu accentuée) de Fernando Assis Pacheco, on trouve comme devise, dont on suppose qu'il l'a choisie lui-même, « *Dos Indolentes não reza a História* » (« L'Histoire ne se souvient pas des paresseux »).

³⁴⁴ Nous avons déjà analysé, dans une note du chapitre 1.2, la stratégie consistant à incorporer dans ce poème, en les adaptant, des vers de la poétesse galicienne, d'où il résulte un écho à a fois ironique et élogieux.

Cette expansivité du temps est, du reste, un élément fondamental dans la lecture de *Variações em Sousa*. Nous avons vu par exemple (dans le chapitre 2.2) comment, dans le poème « Canção do ano 86 » (MI : 152-153), le sujet actuel interagit activement avec la personne du passé qu'il cherche à faire revivre par le souvenir (et qu'il sait pourtant être morte). Mais dans d'autres poèmes aussi, le présent réapparaît, se constituant à la fois comme point de départ (« *cá estou* », MI : 148) et comme point de fuite (« *agora tudo isso é longe* », MI : 154) pour les digressions autour du temps disparu. Par ailleurs, surtout dans la troisième section du livre, le sujet lyrique se confronte explicitement avec la perspective du futur (« *A velhice, aprender-lhe esses primeiros sinais* », MI : 162) et de la fin (« *morre-se praí / morre-se num instantemente de nada* », MI : 163)³⁴⁵.

Le poème « Últimos desejos » (MI : 152) est bien représentatif de cette large tranche de vie qui constitue le cœur du livre. Si le titre indique clairement une conscience (un peu fataliste) de la proximité de la mort, les ambitions qui y sont listées apparaissent fusionnées avec l'enfance, par une sorte d'appropriation d'un discours innocent, capricieux et déraisonnable (« *quero pagar com letrasset* », « *quero ser primeiro no Mundial* », « *quero uma sequóia para o quarto* »). La dernière strophe introduit pour sa part une rupture délicate dans l'énumération, situant à nouveau le sujet dans le présente (comme le démontre clairement la locution « *outra vez* »), mais en net conflit avec ce passé :

quero-te de bicicleta
quero-te outra vez de bicicleta sobre as folhas
quero-te ouvir chegar de bicicleta
quero o som macio que fazia na mata a tua bicicleta

La nature de ce désir est assez différente de celle des précédents, tous enjoués et légers. Son objet n'est plus ici un délire extravagant, une revendication ludique d'un monde imaginaire, mais un moment disparu du passé de celui qui s'exprime, qu'il prétend raviver. Le ton dont il se sert est

³⁴⁵ Il est d'ailleurs courant et naturel que l'exercice de l'écriture de mémoires soit accompagné de la perception de la finitude et récolte, dans ce processus, les signes de la mort (cf. Luís, 1989 : 77).

également différent, plus implorant (impression qui se trouve renforcée par la répétition du mot « *bicicleta* »), ce qui dénote bien la valeur que lui confère l'auteur et contribue à rendre le message particulièrement incisif. Notons qu'il est assez significatif que la prétention à restaurer un souvenir (et, bien sûr, une certaine représentation de la personne qui y est associée, très présente dans le « *-te* » répété³⁴⁶) soit mise au même plan que les doux délires propres à l'enfance qui précèdent. Cela renforce la constatation de ce qu'un tel désir, tout en établissant une relation avec le monde réel et non plus avec un monde imaginaire, se révèle finalement aussi inaccessible que les autres.

Notons tout de même au passage, même si cela nous semble presque inutile, que le souvenir tout entier contient une part de fiction. Comme ne manque pas de le rappeler Manuel António Pina, dans la postface de *Memórias de um craque*, le souvenir est une construction qui se fait à partir du présent et qui transforme le passé (en particulier l'enfance) en « une espèce de projet fictionnel, de roman éternellement inachevé » – se constituant encore plus en « système narratif » lorsqu'il recourt à l'acte d'écriture (Pina, 2005 : 104)³⁴⁷. Indépendamment de la véracité de leur existence, il faut toujours comprendre de cette manière les épisodes racontés et même certains indices fragmentaires comme le son délicat (« *o som macio* ») du vélo dans la forêt.

La constance de tels indices dans ce recueil a déjà été remarquée par Gustavo Rubim, qui considère d'ailleurs que « la "*saudade*" du poète prend la forme d'un désir dirigé vers des spectres destitués depuis longtemps de la réalité » (Rubim, 2004 : 60)³⁴⁸. Ces signes ont une pertinence particulière, et nous suivons encore la pensée de Rubim, qui observe qu'ils se définissent à la fois comme « des choses irremplaçables » et se présentent presque comme des illustrations de « l'insignifiance la plus pure » (id. : *ibid.*). À ce propos,

³⁴⁶ Ajoutons que l'insertion de ce pronom complément direct, après les seize répétitions de la forme verbale isolée « *quero* », produit une dissonance manifeste et désirée dans le poème, aux niveaux phonique, visuel et sémantique.

³⁴⁷ Pina considère que les chroniques, bien qu'écrites en prose, dialoguent avec l'œuvre poétique de Fernando Assis Pacheco, précisément par l'aspect de recréation un peu fictionnelle du souvenir : « C'est justement l'excès de réalité qui confère l'aura de fiction de toute la littérature de type mémorielle » (Pina, 2005 : 104).

³⁴⁸ Nous renvoyons cependant ici à la préférence d'Assis pour la notion de « nostalgie » : « J'utilise peu le mot *saudade* de préférence à nostalgie. Le concept de nostalgie est beaucoup plus douloureux que celui de *saudade*. La *saudade* est jolie, elle donne à Carlos do Carmo et à Amália de quoi chanter. La nostalgie présuppose des amis qui meurent ; des femmes aimées qui disparaissent ; des filles qui grandissent et ne sont plus comme elles étaient enfant ; moi qui n'ai plus l'adresse de mes vingt ans, je ne joue plus à la balle, j'ai la digestion difficile » (FAP-E, 1991a : 49).

l'essayiste renvoie au poème très expressif « Bichos, céu e morte » (MI : 149-150), dont nous transcrivons le début :

Que teixugos perdi na minha infância

*que tordoveias que foram
horas felizes que depois voaram
e que andorinhas
que nem bem poisavam nos fios
as estonteantes*

Il s'agit un poème d'ordre presque phénoménologique, qui recourt à l'anacoluthie pour suggérer avec brio les expériences et sensations (en eux-mêmes irréductibles à des lieux concrets) dont se compose la mémoire. Plus qu'un texte qui se penche sur les souvenirs passés, c'est donc un texte sur *la* mémoire³⁴⁹ – ainsi qu'il invite à le penser également sa fin, qui présente des considérations perçantes sur cette faculté :

*que dor pré-cordial que miserável
saudade se me entorna em tudo isto
que bem feitas as contas
não é nada de nada na saca do mundo
que não é senão
um pó que nem se palpa
na peneira do mundo*

Assis présente la mémoire comme une substance floue, éparse, sans valeur (« *um pó que nem se palpa* »), renvoyant discrètement toute trace d'une existence vécue à la finitude de cette même existence (et donc à son extension très circonstancielle). Cette conception doit être mise en relation avec le choix, dans le cadre particulier de l'écriture de soi qui est réalisée dans *Variações em Sousa*, de privilégier les petits épisodes, apparemment d'importance réduite.

³⁴⁹ Nous pouvons reprendre ici certaines considérations d'Éric Benoit à propos de la spécificité de l'autobiographie en vers, capable de transmettre une forme d'« écart » (en la plaçant « du côté d'une irréférence, d'une irremblance, d'une différence entre le moi empirique et le moi poétique », Benoit, 2007 : 29), ce qu'il considère comme très expressif dans le traitement particulier de la temporalité (id : 34-35).

Le poème « Versinhos a uma amiga finlandesa » (MI : 140) est particulièrement démonstratif de certains aspects qui nous paraissent importants à ce niveau.

*Ó Anna Lúsa Uski minha dama de antanho
o que é feito da tua bizzarria
continuas bela como na fotografia?
eu quando penso em ti ainda tenho*

*dentro do pobre coração torcaz
aquele bicho a roer devagarinho
tu eras só pen pal mas tanto faz
mais sede não se tem dum pucarinho*

*não te perdoo que ficasses por lá
em Likkolampi casando com um qualquer
como pudeste ó Anna ser tão má?
yours sincerely já te chamava mulher*

*mais tarde eu fiz catorze anos
o amor era no meu peito como um lenho
quereis saber críticos vós fulanos?
inda me arrepia esta dama de antanho*

Il s'agit d'un texte particulièrement riche, où l'on peut souligner de subtiles et parfaites intersections effectuées entre temps passé et présent. Ceci a lieu au niveau conceptuel (l'amie changée ironiquement en « *dama d'antanho* »), émotif (l'allègre « *não te perdoo* » ravivant l'ancienne « blessure ») ou textuel (par l'irruption de la formule épistolaire « *yours sincerely* » dans le poème écrit à l'âge adulte) – mais aussi par le mince dialogue qui s'établit entre la mémoire personnelle et les débuts de la langue littéraire (reculant, sur ces deux plans, à des temps lointains, par le biais de l'archaïsme « *inda* »).

Nous préférons néanmoins mettre l'accent sur la réflexion qu'offre ce poème sur la question de l'importance, qui trouve une admirable résolution dans les deux derniers vers de la deuxième strophe du poème (le petit pichet

remplissant efficacement la fonction d'étancher la soif). La profonde émotion qu'un texte aussi humble parvient à transmettre s'explique par le respect démontré à l'égard d'un épisode du passé qui pourrait être perçu comme risible par un adulte. La véhémence de l'amour enfantin et juvénile, quoique transmise ironiquement, est envisagée dans toute sa respectabilité (« *o amor era no meu peito como um lenho* »). C'est donc la conscience manifeste d'une échelle qui permet d'établir une complicité entre l'adulte et l'enfant à son origine et d'extraire un sentiment véritable, sans le diminuer ni le trahir³⁵⁰.

Nous dirions que la tendance à se focaliser sur des événements mineurs est le point le plus original de cette écriture de soi, que nous avons eu l'occasion de rapprocher de la pratique de l'autobiographie en vers³⁵¹. Plutôt que de privilégier des repères importants, représentatifs de succès personnels, l'auteur introduit une déflation au cœur de la matière invoquée, interrogeant par cette opération la notion même de succès. Fernando Assis Pacheco conclut, dans le dernier poème du recueil (« F.A.P. fecit », MI : 166) : « *o livro é o que é nenhum enleio* ». L'œuvre se distingue précisément par le fait que la simplicité recherchée sert l'intention de parler de soi et du passé, en préservant la justesse du ton et la dignité de la matière évoquée.

2.3.2 *O poeta de Pondichéry* et *O marquês de Chamilly* : deux cas d'alter ego dysphoriques

O poeta de Pondichéry (1986) et *O marquês de Chamilly* (1987) constituent deux exemples majeurs des recueils de poésie narrative dont l'œuvre adilienne est fertile dans sa première phase. Marqués par l'unité, ces « romans en vers »³⁵² développent, autour des personnages cités dans chaque titre, des

³⁵⁰ Toujours sur la notion d'importance dans ce poème, Gustavo Rubim parle de l'« image volatile d'une correspondante finlandaise ayant droit à l'immortalisation de son nom (Anna Lüsa Uski) et d'une importance suffisante pour convertir la fin du poème en imprécation à destination des critiques (ceux-ci, bien sûr, n'ayant pas de noms) » (Rubim, 2004 : 58).

³⁵¹ À la limite, c'est cette particularité même de l'ouvrage qui entraîne son réception sous l'angle autobiographique. En effet, si, comme nous l'avons déjà affirmé, les données isolées qui le composent, lorsqu'elles sont mises en contact, sont impropres à la constitution d'une biographie, chacune d'elles se révèle précieuse pour transmettre une époque perdue et, en même temps, ébaucher l'émergence d'une personnalité.

³⁵² Pour rappel, nous avons choisi cette classification (qui apparaît en quatrième de couverture de l'édition conjointe de *O poeta de Pondichéry* et *Maria Cristina Martins* – cf. AL, 1998), dans

histoires particulières, où l'on peut identifier clairement des actions et des indications d'espace et de temps. Dans ces œuvres, Adília crée deux protagonistes étonnants à partir d'autres œuvres littéraires.

Le premier ouvrage part d'un bref épisode de *Jacques le fataliste et son maître*, de Diderot, publié en 1796. Dans un passage où s'enchevêtrent plusieurs histoires, le maître raconte avoir recommandé à un poète médiocre, qui avait sollicité son appréciation, de ne pas publier de vers et de partir à Pondichéry afin de faire fortune (Diderot, [1796] : 695-697). Adília, qui associe cette figure d'autorité à Diderot lui-même, fait le choix de développer le personnage mineur, attirée par les détails inexplicables de l'événement (cf. Do : 43). Dans son texte, le poète reste anonyme et, au long de douze poèmes, ressasse les répercussions du conseil de Diderot, déterminant dans son parcours.

Dans le texte suivant, la protagoniste est la religieuse Mariana Alcoforado, à qui ont été attribuées les célèbres *Lettres portugaises* publiées dans leur (supposée) traduction française en 1669³⁵³. Adília actualise romantiquement l'auteure comme personnage (en la renommant Marianna) et fait référence dans le titre du recueil à l'amant lointain à qui sont destinées ses cartes d'amour. Du reste, Marianna Alcoforado deviendra une constante dans l'œuvre de l'auteure³⁵⁴.

Les figures du poète anonyme et de Marianna Alcoforado dialoguent d'une manière particulière, dont nous chercherons à montrer les spécificités, avec l'œuvre d'Adília Lopes dans sa totalité – et aussi avec la figure de l'auteure elle-même. En effet, une telle configuration appelle à la confrontation avec la *persona* qui demeurera associée à l'auteure, ce à quoi contribueront le type

la typologie élaborée plus haut (cf. chapitre 1.2). Nous avons défendu à cette occasion que le terme peut être appliqué, outre ces deux volumes, à *O regresso de Chamilly* (envisagé comme suite de *O Marquês de Chamilly*, 2000), *Maria Cristina Martins* (1992) et *A continuação do fim do mundo* (1995).

³⁵³ Des doutes demeurent quant à l'existence réelle de cette religieuse de Beja. Quoi qu'il en soit, l'influence de cette figure sur la littérature portugaise est indéniable. Pour évaluer l'importance de son héritage, il suffit de rappeler l'impact de la publication en 1972 des *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa et Maria Isabel Barreno, qui, de scandale littéraire, se sont changées en incident social et politique en plein régime dictatorial.

³⁵⁴ La première mention de Marianna Alcoforado apparaît dans l'ouvrage *A pão e água de Colónia*, dans le distique « *Quem vai pedir um envelope / a Marianna Alcoforado?* » (Do : 67). Elle est reprise en tant que protagoniste dans le recueil *O regresso de Chamilly* (2000) mais apparaît également dans d'autres livres, comme *Clube da poetisa morta* (Do : 314), *Versos verdes* (Do : 393-394) ou *César a César* (Do : 490). La figure du poète de Pondichéry, quant à elle, ne réapparaîtra pas dans l'œuvre d'Adília, si ce n'est, peut-être, comme sous-texte du poème « *As minhas poesias são jóias / mesmo que sejam muito más* » (Do : 204) de *O peixe na água*.

d'autoportrait qui dominera dans les œuvres postérieures à celui-ci (cf. chapitre 2.2.) et ses propres déclarations à cet égard³⁵⁵.

Il faut souligner, avant de continuer, l'oscillation entre la troisième et la première personnes du singulier dans ces ouvrages, qui marque une tension volontaire entre l'éloignement et la proximité par rapport au personnage. Ainsi, le premier poème de *O poeta de Pondichéry* s'ouvre sur les vers « *Voltou de Pondichéry no meio / de sedas damascos diamantes e concubinas* » (Do : 45) et continue à la troisième personne jusqu'à la fin ; de manière semblable, le V^e poème, par exemple, commence par « *Em Pondichéry o poeta esteve quase a morrer* » (Do : 49). Mais dans le deuxième poème, on peut lire des vers comme « *Vou dedicar todos os meus poemas a Diderot* » (Do : 46)³⁵⁶. Dans *O marquês de Chamilly*, ceci a lieu surtout à travers l'insertion dans des poèmes à la troisième personne de vers où il est fait usage de la première – qui, comme on le déduit rapidement, correspondent à des extraits de correspondance. Mais, occasionnellement, cette alternance apparaît plus ambiguë : « *À medida que a paixão / acabava / o cabelo dela ia ficando / por lavar / usou um chapéu / mas a partir de certa altura / meu amor / não foi suficiente um chapéu* » (Do : 77, c'est nous qui soulignons).

Malgré le statut clairement fictionnel de ces œuvres, ses protagonistes peuvent être perçus comme des alter ego figurant Adília Lopes – ou, selon la formulation originale d'Elfriede Engelmayer, comme « une espèce de pseudonyme souterrain » de l'auteure (Engelmayer, 2004 : 276)³⁵⁷. Il est d'ailleurs remarquable qu'une des premières formes d'habillage figuré du « je » chez Adília est l'appropriation de voix appartenant manifestement à d'autres, selon un procédé qui peut être considéré comme une auto-allégorisation³⁵⁸.

³⁵⁵ L'auteure affirme, dans un entretien de 2001 : « aujourd'hui, je ne suis plus le poète de Pondichéry, bien que j'aie pu l'être dans le passé » (AL-E, 2001b : 7) ; et, dans un autre de 2005, « *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* est peut-être celui [le livre] qui renferme mon plus fidèle portrait » (AL-E, 2005b).

³⁵⁶ L'on remarque encore que, dans le poème VI (Do : 50), le recours à l'imparfait (sans distinction entre la première et la troisième personnes du singulier en portugais) permet de maintenir imprécise la personne qui parle jusqu'au onzième vers.

³⁵⁷ Précisons qu'Engelmayer parle exclusivement, dans ce point, de Marianna Alcoforado, avec laquelle « le pseudonyme littéraire Adília Lopes endosse une nouvelle identité littéraire » (Engelmayer, 2000 : 471). Paula Oliveira Cruz propose à son tour le terme de « nickname », dès lors qu'elle considère que le choix d'un nom tiers n'indique pas une intention d'usurpation, pas plus que dans les contextes de communication en ligne dont ce terme provient (Paula, 2011 : 189).

³⁵⁸ Nous rappelons qu'il s'agit là d'un procédé habituel chez Adília, comme nous l'avons déjà étudié dans l'exemple de « *santa amarrada a uma árvore* » (Do : 308-310).

Adília procède à une littéralisation de métaphores en empruntant certains personnages. Ceux-ci servent surtout d'illustration, ouvertement caricaturales et invraisemblables, à travers lesquelles le « je » transparait.

À ceci contribue une série d'ambiguïtés dans le traitement des différentes catégories narratives, qui permettent d'atténuer le statut fictionnel et de souligner le caractère poétique de ces textes. Nous commencerons par exposer brièvement quelques particularités relatives à la représentation des actions, de l'espace et du temps, avant de nous arrêter sur une analyse plus approfondie des protagonistes – qui nous permettra de mettre en évidence les relations que ces personnages établissent avec la voix de l'auteure, ici manifestement reléguée au rôle de narratrice.

Observons donc la représentation des actions dans les deux ouvrages. Il est clair que, au long des douze poèmes du premier recueil et des vingt poèmes du deuxième, l'on peut identifier des événements (et même certaines situations éminemment romanesques telles que la mort de Diderot ou la ruine du poète au jeu, dans un cas, et la disparition de la correspondance ou la révélation de l'existence de sosies, dans l'autre). Cependant, il devient presque impossible de résumer l'intrigue de certains de ces poèmes, et ceci malgré une forte narrativité reposant sur des faits concrets (par exemple, l'attaque presque fatale d'un python sur le poète à Pondichéry). En effet, ces épisodes semblent servir l'intention de répéter une idée exprimée dès le départ, plutôt que de garantir la diversité et la séquentialité propres à un texte fictionnel.

En analysant les poèmes de *O poeta de Pondichéry*, nous constaterons ainsi qu'ils s'intéressent presque toujours à l'obstination du poète pour l'écriture de vers que Diderot déprécie. Lisons les extraits suivants des trois premières compositions : « *a obstinação do poeta de Pondichéry / em escrever versos que Diderot acha maus / é como a de Sísifo* » (Do : 45) ; « *toda uma vida em vista de um poema / de que Diderot não gosta* » (Do : 46) ; « *Parti para fazer fortuna / e para escrever poemas / de que eu (e Diderot) pudéssemos gostar mais* » (Do : 47). Dans une bonne partie des poèmes de *O Marquês de Chamilly*, on peut aussi ne rien lire de plus que des variations sur l'attente d'une lettre d'amour et sur les mille manières d'entretenir cette attente. Citons seulement trois exemples de différents poèmes : « *Marianna não desiste / abre pela terceira vez / nesse dia / a caixa do correio* » (Do : 80) ; « *mas nunca há carta*

nenhuma / na caixa de correio do convento » (Do : 83) ; « *há-de haver uma coisa boa / que só pode ser uma carta* » (Do : 84).

Quant à la représentation spatiale, il est vrai que l'action de *O poeta de Pondichéry* signale comme lieux précis Pondichéry (Do : 49) et Paris (Do : 52) ; de même que, dans *O Marquês de Chamilly*, il y a des références à Mértola (Do : 82) et à Paris (Do : 86-87). Néanmoins, ces lieux se présentent plus comme la conséquence du choix des textes d'origine que comme des espaces scéniques significatifs pour les récits. Ce qu'il faut souligner, dans les deux cas, c'est la distance entre un espace d'exil spirituel (espace désigné, mais en lui-même non caractéristique) et un point névralgique, où se trouve l'objet du désir, en la personne de Diderot ou de Chamilly (Paris, qui agit seulement comme un nom désiré mais vide). L'opposition entre Paris et Beja a la même pertinence, du point de vue narratif, que celle qui s'établit par exemple, dans les contes, entre la forêt la maison³⁵⁹.

La même chose peut être affirmée en ce qui concerne la localisation dans le temps. Comme on le sait, ces histoires sont datées : les *Lettres Portugaises* datent de 1669 ; les chapitres de *Jacques le fataliste* commencent à être diffusés en 1778. Dans les deux ouvrages d'Adília, ce contexte d'origine ne se trouve jamais annulé (il est même fait référence, dans *O poeta*, à la publication de l'œuvre de Diderot *Les bijoux indiscrets*, Do : 52), mais il est fortement problématisé par le recours à une série de référents clairement anachroniques. Ainsi, par exemple, dans l'œuvre de 1986, il est fait mention de Walt Disney (Do : 48) et de romans policiers (Do : 50), tandis que dans celle de l'année suivante, apparaissent une publicité pour l'emploi du code postal (Do : 78)³⁶⁰ et le Dr. Mabuse (Do : 86).

La mention inattendue du métro au cœur de *O marquês de Chamilly* (Do : 85) peut servir d'exemple supplémentaire au caractère un peu fortuit de ces représentations. En effet, dans la géographie logique de ce livre, il n'y aurait

³⁵⁹ Constatons également que, contrairement à ce qui a lieu dans l'œuvre d'Assis, plus localisée à ces niveaux, la poésie d'Adília tend, de manière générale, à une représentation plus universelle, détachée de référents aussi restrictifs. Dans *O decote da dama de espadas* (pour nous limiter aux livres dont le fond narratif est évident), l'on trouve de nombreux autres exemples d'histoires situés hors d'un espace et d'un temps déterminés.

³⁶⁰ Nous pensons au poème qui commence par les vers : « *Uma das coisas / que Marianna mais detesta / é a publicidade / ao código postal* », et qui cite ensuite un slogan publicitaire de l'époque (« *o código postal completo é meio caminho andado* »). Il est aussi fait expressément mention des C.T.T. (Do : 86), la poste portugaise.

pas de place pour une promenade dans le métro, que ce soit du point de vue temporel (XVII^e siècle) ou spatial (Beja) ou même diégétique (puisque la religieuse est enfermée dans un couvent)³⁶¹. Mais les incohérences de ce genre n'ont pas la moindre pertinence pour la lecture du livre, qui d'ailleurs s'en alimente pour créer un univers propre. À propos de cet aspect particulier, Elfriede Engelmayer souligne la densité obtenue, dans ce recueil, en « fusionnant deux plans chronologiques qui en toute logique s'excluent » et conclut que les anachronismes « donnent du relief à la composante intemporelle du mythe » de Mariana Alcoforado (Engelmayer, 2004 : 278).

Le cœur de ces récits repose donc sur la répétition obsessionnelle d'un comportement, grâce à des actions peu définies, transmises à travers des référents spatio-temporels vagues et contradictoires. Comme si l'auteure composait une étrange toile d'histoires inertes dans un décor intemporel et frappé d'ubiquité, capable de leur conférer un ton exemplaire et presque mythique (pour suivre la pensée d'Engelmayer), mais en même temps décevant. S'opère ainsi une sorte de déflation du mythe, réintroduit sur un ton mineur.

Le choix des protagonistes de ces volumes concourt dans une très large mesure à cette intervention. D'une part, le poète dont il est fait mention dans *Jacques le fataliste*, décrit comme « jeune poète » (Diderot, [1796] : 695), est un personnage tout à fait secondaire et insignifiant dans l'œuvre bien connue de Diderot, auquel on peut associer l'anonymat et le stigmate de la médiocrité. Quant aux lettres attribuées à la religieuse Mariana Alcoforado, elles révèlent une femme malheureuse et solitaire, inconditionnellement dévouée aux souvenirs d'un amant qui la méprise et caractérisée par l'absence totale d'amour-propre (« aimez-moi toujours; et faites-moi souffrir encore plus de maux » – Alcoforado, [1669] : 22). Ces deux figures échappent à un quelconque statut dignifiant³⁶². Au contraire, elles se présentent comme des figures particulièrement pathétiques, à cause de ce qu'elles contiennent de souffrance exagérée aussi bien que de ridicule.

Le poète anonyme et Marianna se présentent ouvertement comme des histoires d'échec. Adília prend une décision foncièrement politique en optant,

³⁶¹ Précisons que le métro est un moyen de transport cher à Adília Lopes (cf. AL-E, 2001c : 20), qui s'est même servi du nom des stations lisboètes pour composer le titre *Sete rios entre campos*.

³⁶² Une certaine aura conquise par Mariana Alcoforado se fait néanmoins ressentir, surtout dans une conception romantique qui valorise la passion ardente.

en 1986 et en 1987, pour des protagonistes qui peuvent être vus comme des ratés ; et en les défendant, prenant à contre-pied une idéologie qui élit des modèles univoques de triomphe³⁶³. Son choix est d'autant plus significatif que, en 1986, dans le cadre de l'entrée du Portugal dans l'Union Européenne (à l'époque, Communauté Économique Européenne), commençait à s'affirmer une mythologie reposant sur le contraste entre la célébration des histoires de succès personnel et leur revers si redouté, l'image très anglo-saxonne du *loser* (ou *falhado*, en portugais). Le pays lui-même, d'ailleurs, et surtout au long de la décennie suivante, serait régulièrement présenté comme un cas de succès – ou, en anglais (logiquement), *a success story*.

Voilà le bouillon idéologique en train de se constituer au moment où apparaît Adília Lopes – et c'est à ces idées que son œuvre répondra en grande partie, comme nous le verrons dans la partie suivante. Mais, pour le moment, nous pouvons partir de cette présentation schématique pour montrer à quel point le choix de personnages qui défient le paradigme qui commence alors à devenir dominant au Portugal est significatif³⁶⁴.

N'oublions pas d'insister sur le fait que la froideur du critique et le dédain de l'amant sont deux faces de la même histoire, articulées autour de la notion d'échec : dans le domaine artistique (l'œuvre rejetée) d'un côté, et dans la sphère personnel (l'amour qui n'est pas réciproque) de l'autre. En effet, rien de glorieux ne définit ces personnages, qui se savent condamnés à la solitude et au mépris³⁶⁵. Le *poeta* confesse toute son impuissance dans l'avant-dernier poème (Do : 55-56) :

não sei sobreviver a Diderot

Diderot pouco se importava comigo

³⁶³ Il nous semble soutenable d'affirmer que la perception de la postmodernité comme période historique repose autant sur la déconstruction de récits traditionnels que sur une mythologie de l'entrée dans une époque de succès permanent. Avec l'accélération du phénomène de globalisation, ces conceptions sont devenues particulièrement répandues au Portugal, comme dans le reste du monde occidental.

³⁶⁴ Nous renvoyons à nouveau, sur ce point précis, à l'étude intéressante réalisée par Rosa Maria Martelo (Martelo, 2010a : 223-234) de la dimension politique chez l'auteure, qui bien que singulière n'a pas toujours été remarquée.

³⁶⁵ Patrícia San Payo constate que « Marianna Alcoforado et le poète de Pondichéry subissent la même torture, celle d'écrire à un destinataire (M. de Chamilly, Diderot) trop dédaigneux pour répondre aux lettres » (San Payo, 1988 : 113).

et Marianna verbalise toute sa soumission et son manque d'amour-propre sous la forme d'une affirmation paradoxale et découragée (mais ne manquant pas d'humour), dans un des premiers poèmes de *O Marquês de Chamilly* (Do : 77) :

*Estou outra vez a escrever-lhe
para lhe dizer
outra vez
que não lhe escrevo mais*

Du *pathos* au pathétique, l'on peut identifier dans ces œuvres diverses caractéristiques associables à l'expérience de la passion non réciproque : la focalisation exclusive sur un objet de désir (concrètement traduite par une abnégation totale au profit de ce qui est inaccessible), le désintérêt pour les autres sphères de la réalité, l'adhésion à des croyances irrationnelles, etc. C'est ainsi que se compose un autoportrait dysphorique dans la lignée de ceux auxquels nous avons fait référence dans le chapitre précédent, plus immédiatement associables à la figure de l'auteure.

Notons que l'obsession qui guide le poète et Marianna n'est pas tant celle du succès improbable de leurs tentatives que celle de l'affirmation de leur échec, dicté par des instances tierces investies d'un pouvoir totalitaire³⁶⁶. Comme l'écrit le poète de Pondichéry (Do : 52) :

*para mim o que Diderot me disse
tem sido a ervilha debaixo dos cem edredons
que prova que a rapariga esfarrapada é uma princesa
porque apesar dos cem edredons
sente a ervilha
no meu caso não prova nada a ninguém (hélas!)*

³⁶⁶ Soulignons aussi le fait que ces protagonistes confèrent aux figures du critique et de l'amant le pouvoir exclusif de définir son statut, renonçant ainsi à toute perspective extérieure qui puisse relativiser leur jugement. Le cas de *O poeta de Pondichéry* est particulièrement révélateur : Diderot en vient à proposer au poète qu'il se renseigne ailleurs s'il souhaite entendre que ses poèmes sont bons (cf. Do : 51), mais celui-ci ne suit pas son conseil.

Diderot et Chamilly, présentés comme des exemples de succès, planent sur presque toutes les compositions, bien qu'ils n'apparaissent que rarement de manière concrète. Ils constituent le miroir impitoyable qui révèle combien leurs deux admirateurs se trouvent en deçà de leurs prétentions. Par le contraste unique avec ces idoles, le poète et Marianna n'apparaissent que plus ridicules et incongrus.

Nous allons voir maintenant que chacun de ces livres présente une solution originale pour développer le personnage sous un angle qui le particularise de ce point de vue. Ainsi, dans *O Marquês de Chamilly*, le portrait de la protagoniste est dressé de manière à faire résonner des expériences et des réactions typiques de la période de l'adolescence. Ce choix est d'ailleurs cohérent avec l'intérêt pour la représentation de cette tranche d'âge qui émerge précisément entre la fin des années 1980 et le début des années 1990³⁶⁷. Comme nous le verrons, il s'agit d'une des interprétations permises par le texte, bien qu'il y soit mentionné explicitement que « *Marianna faz vinte e oito anos* » (Do : 78). Si, à cet âge, le personnage pourrait aujourd'hui être considéré comme « jeune adulte »³⁶⁸, nous estimons que, dans le contexte de publication de *O marquês de Chamilly*, les traits qui l'associent à un type d'adolescence tardive doivent être compris comme une autre forme d'ambiguïté à ajouter à celles que nous avons déjà relevées. Le point de contact le plus immédiat avec cet univers adolescent est peut-être celui de l'importance de la communication, symbolisée par la lettre. Le premier poème du recueil, intitulé « Fin » (Do : 77) est particulièrement révélateur :

Meu senhor

³⁶⁷ En effet, à cette époque, une série de produits exclusivement orientés vers les adolescents, comme les livres, les publications périodiques, les films, les programmes télévisés, etc., commencent à apparaître avec une fréquence et un succès grandissants. Les années 1990 accentueront progressivement cette tendance à travers divers phénomènes comme, par exemple, l'apparition de groupes *pop* conçus spécifiquement pour les adolescents comme (*Take That* ou *Spice Girls*), le lancement de sagas romanesques à grand succès auprès de ce public (comme *Harry Potter*), le changement de direction de certains genres de l'industrie américaine s'adressant désormais à un public *teen* (comme les comédies ou les films d'horreur, illustrés par exemple par *American Pie* et *I Know What You Did Last Summer*) ou l'apparition de séries télévisées pour la jeunesse au succès planétaire (des *teen dramas* comme *My So-Called Life* ou *Buffy the Vampire Slayer*).

³⁶⁸ Le terme « jeune adulte », qui englobe les jeunes entre la fin de l'adolescence et l'âge de la stabilité (entre 15 et 35 ans), représente un concept clairement commercial propre au nouveau siècle et à ses particularités (prolongement de la jeunesse, difficulté à trouver une indépendance, explosion des phénomènes globaux, etc.).

como diz a Mimi
prenez garde à vous
pois se não me escreve cartas
eu escrevo-lhe cartas

Comme on le sait, la correspondance (ou son succédané l'échange de messages) joue un rôle crucial dans la vie des adolescents. L'écriture fait partie du processus de constitution de la personnalité et le message envoyé est une forme d'affirmation personnelle (comme le suggère le « je » explicite du dernier vers). Le message reçu atteste quant à lui de l'intérêt que suscite cette représentation de soi et, dans ce sens, la valide ou non. Dans ce poème, la constatation de l'absence de réciprocité dans la correspondance indique donc un échec. Bien qu'il soit écrit avec une certaine bonne humeur (en associant son obstination à une mise en garde), il n'en reste pas moins l'affirmation d'une solitude et d'un manque d'estime de soi.

Marianna écrit à son ex-amant pour maintenir en vie son obsession, mais aussi pour s'écrire, pour se découvrir³⁶⁹. Le vers « *não sei se é a si que estou a escrever* » (Do : 85), bien qu'il apparaisse dans un contexte de correspondance égarée, peut être lu sous cette perspective. Plus qu'une figure concrète et déterminée, le Marquis est une présence fantasmatique, romantisée, idéalisée, – comme c'est souvent le cas lors des premières amours de l'adolescence, justement. Dans le poème « Marianna rêvant », ce caractère est bien évident : enivrée par le plaisir de se savonner les pieds dans une bassine d'eau chaude, la protagoniste « *sonha / o marquês de Chamilly dá-lhe rosas / e doces de açúcar* » (Do : 81).

Les rituels ridicules et superstitieux auxquels Marianna s'adonne renvoient également aux expériences amoureuses naissantes. Elle revit les moments de sa passion à travers la reproduction de gestes passés : « *tira do braço o bracelete / que o marquês lhe deu / para poder voltar a enfiar / no braço o bracelete* » (Do : 85). Et elle fait dépendre son bonheur d'une marguerite qu'elle effeuille (cf. Do : 84-85) ou la réception d'une lettre de

³⁶⁹ C'est ce que suggère, par exemple, cet extrait du poème « [Mas não] » (Do : 86-87) : « *deito-me para pensar em si / como para ouvir Bach / preciso de me deitar / não sei porquê / é tão forte o que me dá* ».

l'apparition des menstruations un dimanche (cf. Do : 84). Lisons un extrait où est décrit un comportement éloquent de ce point de vue (Do : 83) :

*Outras vezes quando está frio
para andar a pé nos campos Marianna
embacia as vidraças com o bafo
e faz corações com o dedo indicador direito
dentro dos corações escreve
M.A. love Ch.*

L'anachronisme, rendu ici par le terme anglais « *love* », est une des bases sur lesquelles se construit l'association avec l'adolescence (qui est d'ailleurs, comme on le sait, un concept essentiellement moderne). Ce mélange de temps et de référents, qui parcourt le livre, permet un portrait reposant sur des comportements identifiés comme contemporains et véhiculés universellement par un langage *pop* essentiellement anglophone. Ainsi, devant la frustration de ne pas recevoir de lettres, Marianna cherche le réconfort dans le chocolat (« *abre / nervosamente / a caixa de bombons / que uma irmã lhe oferece / pelos anos* », Do : 78) ou dans la musique (« *depois vai-se deitar a ouvir Bach* », Do : 80). Dans ce dernier exemple, notons comment la vision du monde classique du texte d'origine (Bach) se concilie avec un acte moderne (écouter de la musique dans un espace privé grâce à des enregistrements).

La cellule du couvent peut être vue comme une extension de la chambre d'adolescent, en particulier dans certains passages où la protagoniste cherche le recueillement. Espace d'enfermement par excellence, ce lieu personnel et solitaire est la caisse de résonance de sentiments comme la pulsion amoureuse, l'angoisse, la souffrance ou le désir, tous très présents chez Marianna.

La profonde solitude et l'incompréhension des autres à l'égard de ses peines est un autre point commun avec les sensations vécues par les adolescents. La souffrance de Marianna l'amène à chercher l'isolement dans les champs (cf. Do : 83) ou à scruter l'horizon depuis la terrasse (Do : 82). Les autres sœurs ne peuvent l'accompagner dans son chagrin (« *Marianna não consegue dormir / e canta / as outras mandam-na calar* », Do : 80) ou se présentent comme des ennemies déclarées (« *outra mais maliciosa / oferece a*

Marianna / um mealheiro / é um marco do correio / em ponto pequeno », Do : 79). Marianna est seule dans le couvent comme un adolescent dans le monde³⁷⁰.

Le réveil de l'érotisme transparait dans des poèmes comme « *Marianna rêvant* » (Do : 81), où l'acte de se savonner les pieds dans de l'eau chaude accompagne le souvenir de l'être aimé³⁷¹. Les vers finaux de ce texte corroborent cette interprétation (« *depois a gata cheira os pés de Marianna / e lambe-lhos* »). Et la suggestion d'auto-érotisme se retrouve dans les vers suivants (Do : 79) :

*Marianna enrosca-se como uma
mulher de Argel de Delacroix
para pensar no marquês como num gigolo
Marianna enrosca-se mais
mais*

Enfin, un des derniers poèmes du recueil, « *O marquês de Chamilly a Marianna Alcoforado* » (Do : 87-88) met en scène deux grandes peurs de l'adolescence avec humour :

*Minha senhora deve ter
uma coisa muito urgente e capital
a dizer-me
porque me tem escrito muito
e muitas vezes
porém lamento dizer-lho
mas não percebo
a sua letra
já mostrei as suas cartas
a todas as minhas amigas
e à minha mãe
e elas também não percebem bem*

³⁷⁰ Une question supplémentaire intéressante est celle de la subsistance de la vocation de Marianna Alcoforado, qui ne semble pas mise en cause par l'expérience exacerbée de son amour, sauf dans des moments comme celui où le texte postule qu'elle « blasphème », en se servant d'un vers de Camões : « *o dia em que eu nasci moura / e pereça* » (Do : 79).

³⁷¹ À certains moments, le personnage de Marianna peut aussi être mise en relation avec les protagonistes des « *cantigas de amigo* » galaïco-portugaises : l'attente de « *novas* » d'un ami, les rituels de purification, la communion avec la nature, etc.

D'une part, dans une manœuvre surprenante mais qui traduit efficacement le sentiment de rejection, l'être aimé manifeste une incompréhension totale du message, en butant directement sur le signifiant (« *a sua letra* »)³⁷². D'autre part, l'exposition de messages privés qui révèlent un amour à sens unique (et, en tant que tel, ridicule) correspond à une humiliation publique.

L'humiliation, indissociable de la sensation d'échec, est également un des motifs du poème « *Kabale und Liebe* » (Do : 86). Cette composition peut être lue notamment comme un signe de paranoïa autour de ce sentiment : « *Marianna suspeita que / [...] / nos C.T.T. há funcionários / incumbidos / de lhe abrir as cartas / com facas muito finas / e de as substituir por fakes / humilhantes para ela* ». Il s'agit d'un des thèmes structurants de *O poeta de Pondichéry*, comme nous comptons le démontrer ci-après. En effet, chez le personnage du poète se développe tout un cadre comportemental obsessif qui, à un degré beaucoup plus extrême que dans *O marquês de Chamilly*, atteint une forme paranoïaque et finit par déboucher sur la folie (cf. poème XII, Do : 56-57).

Comme Marianna, le poète anonyme qui s'est enrichi à Pondichéry est tourmenté par une passion à sens unique, qui dans son cas est cependant déviée de la sphère amoureuse vers le domaine de l'acceptation critique (et sociale)³⁷³. L'intériorisation du mépris du critique, ressenti comme un sentiment profondément humiliant, est fondamental dans ce processus. La réprobation de Diderot se transforme en autocensure et c'est le poète lui-même qui se surveille, intégrant le jugement négatif porté sur son œuvre : « *emenda muito os seus poemas / [...] / mas as emendas são como um eczema / sobre uma pele de que nunca se gostou* » (Do : 45).

³⁷² Nous pouvons entendre ici la calligraphie comme une signature personnelle qui, lorsqu'elle est indéchiffrable, dénote l'incompatibilité entre des esprits. Les propositions que le Marquis soumet ensuite augmentent le sentiment d'impersonnalité : « *não me poderia dizer / o que tem a dizer-me / em maiúsculas? / ou pedir a alguém / com uma letra mais regular / que a sua / que me escreva / por si?* ». La conclusion du poème comporte encore une accusation voilée, mettant en évidence le caractère *irrégulier* non seulement de la calligraphie, mais encore de Marianna elle-même : « *como vê tenho a maior boa vontade / em lhe ser útil / mas a sua letra minha senhora / não a ajuda* ».

³⁷³ Selon une lecture radicale, mais qui nous semble loin d'être inadéquate, il transparait de la relation que le « jeune poète » établit avec son mentor raté un sentiment d'ordre filial, dont est symptomatique l'impact qu'a sur la personnalité du premier le déni de reconnaissance enduré.

Il est vrai que le poète tempère les critiques extrêmement cruelles sur son œuvre au moyen de formulations humoristiques, comme dans cet extrait du poème III (Do : 47) :

*esses poemas são a parte visível de um iceberg
de que acho a parte submersa envergonhante
e não ponho as mãos no fogo pela parte visível
uma metáfora que dure muito tempo
leva a dizer disparates como estes*

Néanmoins, l'apparente désinvolture et une auto-ironie toujours présente ne déjouent pas la dépréciation profonde et continue de la valeur de l'écriture : « *dediquei-me a um luxo que era um lixo* » (Do : 47)³⁷⁴. Toute la tension du personnage se retrouve dans cette disparité entre l'effort placé dans l'acte d'écriture et le résultat jugé médiocre selon les paramètres du seul critique reconnu comme tel. Le grand paradoxe, c'est que, bien que toute l'œuvre soit une déclaration de ce jugement critique, elle se constitue comme sa propre négation (le poète utilise les vers pour donner raison à Diderot, qui a conseillé de ne pas les écrire).

L'obsession de la reconnaissance critique se change en une obsession envers le critique lui-même en tant que personne réelle, ayant une existence physique – la pression des « *anéis medonhos* » du python qui l'a attaqué lui rappelle celle de la poignée de main sèche de Diderot (Do : 49)³⁷⁵. Selon ses propres termes, le poète doit à Diderot sa fortune et ses malheurs (Do : 46) – c'est-à-dire, des aspects extérieurs à l'œuvre. Et les lettres qu'il déclare lui avoir

³⁷⁴ On trouve un bon exemple d'auto-ironie dans le XI^e poème, à la fin de l'extrait suivant : « *numa estalagem / com bancos pintados de verde / (com bancos pintados de verde? / como é fácil fazer versos!)* » (Do : 55). Dans ce passage, comme on peut le voir, la question de la valeur est fondamentale. De même, dans le premier des quatre textes qui composent le deuxième poème, le poète recourt à des questions similaires : « *Para quê sacrificar mais uma página em branco? / se ainda se escrevesse em peles de bezerras recém-nascidos / atrevia-me a sacrificar bezerras recém-nascidos? / acho que sim* » (Do : 46). D'ailleurs, comme il nous semble évident, la question de la valeur de la poésie parcourt l'œuvre d'Adília, comme l'illustre le poème « Louvor do lixo » (Do : 447).

³⁷⁵ Dans la troisième composition du recueil, c'est la nature physique même de l'objet du désir qui est élevée en matière poétique : « *se escrevesse um poema sobre Diderot / escrevia os teus ossos e os teus olhos* » (Do : 47).

envoyées sont associées, de manière un peu tordue, à des lettres d'amour (Do : 51)³⁷⁶.

À partir de l'annonce de la mort de Diderot, dans le poème VIII (Do : 52), les manifestations de cette obsession prennent des proportions plus graves et conduiront le protagoniste, d'écueil en écueil, à un état calamiteux, d'indigence matérielle et mentale. Le poète tombe dans un état paranoïaque, révélé de manière insidieuse (les métaphores reçoivent une résolution littérale, comme cela est habituel chez Adília, surtout dans cette première phase).

Ainsi, dans le poème X, le poète décrit le cas d'un voleur qui s'empare de lettres et de poèmes qu'il avait envoyés à Diderot et lui fait ensuite subir un chantage, en menaçant de les publier dans la presse (Do : 54-55). Le poète maintient en vie, par le recours à ce délire, la présence oppressante de Diderot – trouvant ainsi un moyen pour continuer à subir l'accusation de médiocrité et le tourment de l'humiliation publique. La précision maniaque et caricaturale par laquelle il décrit les instructions de son maître chanteur (le billet anonyme, la rançon, le choix des catacombes comme lieu de livraison) reflète, comme on peut le comprendre, le délire de persécution du poète de Pondichéry lui-même³⁷⁷. La psychopathie du protagoniste trouve donc une concrétisation directe à travers la première personne³⁷⁸.

Du reste, le dernier poème (Do : 56-57) accentue le trait, en faisant comprendre son enfermement à cause de sa folie (« *no asilo onde me fecharam* ») et en montrant, toujours en discours direct, les visions qui l'assaillent (« *escrevo durante a noite / porque durante o dia os asilados / que*

³⁷⁶ À cette fin sont parodiés les célèbres vers d'Álvaro de Campos : « *Todas as cartas de amor são / Ridículas* » (Campos, [1935] : 355) : « *nunca escrevi cartas de amor / mas costume pensar que escrevi cartas ridículas / e por ter a mania de pôr o carro à frente dos bois / acho que todas as cartas ridículas são cartas de amor* » (Do : 51).

³⁷⁷ Une représentation de ces peurs apparaît dans le poème VII (Do : 51), qui précède l'évènement de la mort de Diderot, concrètement dans les vers « *espero que estes poemas e estas cartas / que não sei porquê guardo / não vão parar a uma vitrine* ». Dans l'épisode du maître chanteur, l'effort du poète pour brouiller les pistes de ses propres actions, témoignant d'un état paranoïaque est remarquable (« *não pedi ao meu criado / que costurasse ele o saquinho de veludo preto / porque ele é muito desconfiado / e o veludo preto muito suspeito* »). Comme il a déjà été remarqué (cf. 2.1.2), la tendance à brouiller les pistes est une caractéristique typique d'Adília, très présente dans *Um jogo bastante perigoso*, notamment.

³⁷⁸ Le poète de Pondichéry est, de ce point de vue un narrateur peu fiable, qui nous oblige à voir au-delà du texte écrit, comme nous l'a enseigné Wayne C. Booth (cf. Booth, [1961] : 158-159).

estão na cela comigo / estão sempre a espiar-me »). La préoccupation pour l'écriture³⁷⁹ et l'obsession pour Diderot, elles, se maintiennent constantes.

La représentation d'une passion obsessive trouve donc des résolutions différentes avec les figures de Marianna Alcoforado (chez qui cette passion est rapprochée de l'adolescence) et du poète anonyme (chez qui elle est associée à une psychose). Cette singularité, comme nous pensons l'avoir à présent montré, n'empêche pas pour autant ces deux histoires de personnages pathétiques d'être lues en parallèle.

Nous concluons donc cette analyse sur une remarque commune aux deux protagonistes et constatons que, chez eux, le sentiment d'humiliation n'est pas du tout détaché d'une certaine fierté à défendre impérieusement une passion sans aucune perspective sérieuse de succès. La déclaration d'un amour frustré (amour des vers, amour d'un homme) est tout ce qui reste au poète et à Marianna et, en un certain sens, ce qui les rapproche le plus d'une expérience de complétude. L'épigraphe de Ruy Belo qui orne *O Marquês de Chamilly* (« *haurimos o perdido misticismo / nos acordes da carmina burana* » – Do : 76) s'accorde d'une certaine manière avec cette idée³⁸⁰. Et d'ailleurs, trois strophes de la célèbre composition de Carl Orff sont reproduites intégralement à l'intérieur de *O marquês de Chamilly* (cf. Do : 89). En confrontation avec l'univers franchement décevant de ces recueils, elles entraînent la coexistence du sublime et du pathétique³⁸¹.

Il est intéressant de rappeler à ce sujet la phrase de Roland Barthes si importante pour l'auteure, qu'elle a citée dans *Sete rios entre campos* : « il faut toujours défendre cette chose, en nous, dont on se moque » (Do : 329), ou, selon sa traduction présentée dans une chronique « *É preciso defender sempre com unhas e dentes aquilo que os outros acham ridículo em nós* » (cf. AL-D, 2001e :

³⁷⁹ Le poète révèle : « *Deixei crescer muito a minha unha do indicador direito / para poder escrever os meus poemas nas paredes da cela* ». Il s'agit à proprement parler d'une incarnation de ce que serait la matière de l'esprit. La peur exprimée à la fin du poème et du livre (« *e fico com medo de que seja alguém / para me cortar as unhas* ») est la fois d'expression physique et spirituelle.

³⁸⁰ Notons que les accords des *Carmina Burana* fonctionnent aussi comme indice d'une réalité inaccessible et à la limite, comme un signe de foi – de même que les poèmes mal reçus par Diderot (et que celui-ci *pourrait* encore valider) ou l'improbable lettre tant attendue de Chamilly (et qui *pourrait* encore arriver) sont des motifs douteux d'espoir.

³⁸¹ L'intégration de quatre de ces vers en latin dans un poème de *O marquês de Chamilly* crée un effet de cette sorte : « *illi mens est misera, / qui nec vivit / nec lascivit / sub estatis dextera! / Marianna senta-se à sombra / de uma oliveira / a despetelar um malmequer* » (Do : 84).

8). Les personnages du poète et de Marianna, comme ceux d'autres cas (supposés) d'échec dont regorge l'œuvre d'Adília, illustrent bien cette intention.

PARTIE 3

UNE DÉFLATION DE LA CONCEPTION DU MONDE EN POÉSIE

3.1 Le monde dans la poésie

En partant des relations que la poésie la plus récente établit avec le monde qu'elle prétend convoquer dans le texte, nous chercherons à aborder, dans ce chapitre, une série d'aspects relatifs à la capacité d'intervention de la poésie, transparaissant dans la question (un peu démesurée) « que peut la poésie aujourd'hui ? ». En nous appuyant sur la conception de Jean-Claude Pinson (qui reprend l'ancien concept de poésie comme « habitation du monde ») et d'autres penseurs, nous proposerons une perspective alternative, en quelque sorte déflatée, qui restitue à la poésie contemporaine une sphère d'action, bien que modeste.

Ensuite, et avec l'aide de diverses études récentes dans ce domaine, nous observerons certains traits dominants dans la production poétique contemporaine, tels qu'une plus grande attention à la réalité et un questionnement des valeurs de l'époque actuelle, dont il ressort une tendance critique fondamentale. Considérant sous cette perspective la poésie portugaise la plus récente, nous attirerons l'attention sur la présence déterminante de tels éléments dans la poésie de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes.

3.1.1 La capacité d'intervention de la poésie

Du haut de ses quelques quinze ans, le XXI^e siècle a connu d'innombrables déclarations de fin³⁸². En Europe, un tel penchant s'est particulièrement accentué ces dernières années, étant donné la conjoncture de

³⁸² Ce serait un travail pour des chercheurs patients de dépouiller les articles de journaux (dont la fin, on le sait, est imminente) qui, pratiquement tous les jours, annoncent la fin des idéaux, la fin de la démocratie, la fin de la politique, la fin de la décence, la fin de la société, la fin de la justice, la fin de la solidarité, la fin de l'éducation, la fin de la culture, la fin de la langue, la fin du cinéma, la fin du théâtre, la fin de la littérature – et, bien entendu, l'affirmation sans doute plus rare, puisque l'on considère qu'elle est morte il y a longtemps, de la fin de la poésie.

crise persistante (et parfois même interprétée comme permanente³⁸³), considérée tour à tour ou simultanément comme économique, politique, sociale et morale. En effet, en 2014, un peu partout sur le continent, l'impression dominante est celle de la fin d'une longue période de prospérité.

Il convient cependant de rappeler, même si l'on pourra difficilement défendre que le panorama actuel est positif, qu'au long du XX^e siècle, l'on a également décrété plusieurs fins. Nous distinguons trois moments emblématiques, en ce qui concerne notre argumentation dans ce chapitre, à partir d'affirmations pertinentes de Walter Benjamin, Theodor Adorno et Jean-François Lyotard.

En 1933, dans le texte « Expérience et pauvreté », Benjamin considère que « le cours de l'expérience a chuté » (Benjamin, [1933] : 365), entraînant une nouvelle pauvreté. Ces considérations s'articulent avec la constatation déjà évoquée de l'incapacité de raconter, liée à la participation à la Première Guerre mondiale (cf. chapitre 1.3)³⁸⁴. Après la Deuxième Guerre, dans un article de 1949 publié quelques années plus tard dans *Prismes*, une formule d'Adorno a rencontré un large succès : « écrire un poème après Auschwitz est barbare » (Adorno, [1955] : 23). Même si une telle affirmation doit être envisagée dans son contexte³⁸⁵, elle est devenue représentative d'une sensibilité dévastée et aussi d'une désillusion quant à un éventuel effet salvateur de l'art. Enfin, en 1979, résumant d'une façon efficace et depuis souvent citée le concept de postmodernité, Jean-François Lyotard a postulé : « on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits » (cf. Lyotard, [1979] : 7). Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1.1, une crise du sens et une nouvelle

³⁸³ « La crise est aujourd'hui devenue une situation pérenne », considère la philosophe Myriam Revault d'Allones dans un ouvrage récent, consacré à l'évolution du concept de crise (Revault D'Allones, 2012 : 132).

³⁸⁴ Benjamin reprend et développe ces considérations trois ans plus tard, dans son texte « Le conteur », où il affirme que l'homme a perdu « la faculté d'échanger des expériences » (Benjamin, [1936] : 115).

³⁸⁵ Dans des cours de 1965, Adorno revisite cette formule, dont le succès a d'une certaine manière débordé le contexte d'origine et les intentions avec lesquelles elle fut écrite. Rappelant qu'il n'incombe pas à la philosophie de prononcer des « relevés de fait » (« statements of fact »), Adorno précise à cette occasion : « Je suis prêt à concéder que, tout comme j'ai dit que, après Auschwitz, on ne pouvait plus écrire de poèmes — formule par laquelle je voulais indiquer que la culture ressuscitée me semblait creuse —, on doit dire par ailleurs qu'il faut écrire des poèmes, au sens où Hegel explique, dans *l'Esthétique*, que, aussi longtemps qu'il existe une conscience de la souffrance parmi les hommes, il doit aussi exister de l'art comme forme objective de cette conscience » (Adorno, [1965] : 165).

sensibilité artistique (postmoderne) correspondent à la fin de la croyance dans les grands récits légitimants.

En résumé, le siècle passé a connu successivement la déclaration de l'impossibilité de continuer à raconter le monde, à chanter le monde, à croire dans le monde³⁸⁶. Et cependant, même si on aura souvent dressé son acte de décès, et même si le monde semble avoir perdu tout intérêt pour elle³⁸⁷, la poésie, au contraire, manifeste encore de l'intérêt pour le monde. On a par exemple vu se manifester dans la production portugaise des dernières décennies du XX^e siècle, au moment même où l'on affirmait que les formes de représentation étaient épuisées, un effort redoublé pour figurer le monde (adoptant fréquemment au passage des formes narratives) pour ainsi le questionner, l'interpeler, l'interpréter.

En effet, comme nous l'avons déjà affirmé dans la première partie de ce travail, nous pouvons considérer le désir de convoquer le monde dans le texte poétique comme déterminant dans le panorama portugais, surtout à partir des années 1970, mais de manière bien plus marquée encore dans les années 1980 et 1990, dévalorisant la conception autotélique du discours qui était perçu comme le plus influent jusqu'alors³⁸⁸. D'ailleurs, comme nous l'avons vu à cette occasion, cette tendance ne se limite pas à la poésie portugaise, mais est partagée par diverses autres productions poétiques. Jean-Claude Pinson, par exemple, dans l'ouvrage de 1995 *Habiter en poète*, remarque, relativement à la poésie française des dernières décennies, « un souci nouveau d'ouvrir davantage

³⁸⁶ Nous pourrions ajouter, bien que cette phrase appartienne très certainement déjà à un autre registre, le célèbre jugement sur la « fin de l'histoire » énoncé par Francis Fukuyama (Fukuyama, 1992), après la chute du mur de Berlin, anticipant une période d'expansion démocratique et de croissance économique soutenue. S'il est devenu commun de parler de 1989 comme de la fin du XX^e siècle, les événements qui ont suivi, comme les attentats de New York en 2001, ont infirmé la prophétie de Fukuyama. D'ailleurs, il ne fut même pas nécessaire d'attendre le nouveau siècle : au milieu des années 1990, tandis que les sociétés occidentales persistaient dans l'illusion d'être entrées dans une ère de confort et de paix pérenne, plusieurs changements s'affirmaient qui allaient déterminer la reconfiguration de ces mêmes sociétés à l'aube du XXI^e siècle (et, en toile de fond cruelle, avaient alors lieu la guerre en ex-Yougoslavie ou le génocide du Rwanda).

³⁸⁷ La présence d'ouvrages de poésie dans les rayons des librairies, leur impact sur la sphère publique, leur circulation, le statut social associé à leurs créateurs et à leurs lecteurs – tous ces indicateurs témoignent d'une profonde évolution, qu'on ne peut pas ne pas considérer comme déclinante.

³⁸⁸ Naturellement, comme nous l'avons déjà affirmé dans le chapitre 1.1, nous ne considérons pas, malgré ce postulat, que le « retour au réel » alors décrété par un nombre considérable de critiques constitue une rupture brusque avec la production des décennies précédentes, mais plutôt l'accentuation d'une de ses différentes lignes de travail (en ce sens, nous rappelons que le travail initial de Fernando Assis Pacheco constitue un excellent exemple de la persistance de ce choix).

le poème sur le “ hors texte ” », et de, à travers une « réhabilitation de la mimésis », renouer une « nouvelle alliance avec le monde » (Pinson, 1995 : 53)³⁸⁹.

Nécessairement, le monde qui peut encore être figuré (ou versifié) dans la poésie est un reste. Les œuvres qui ont été créées et lues sous cet éclairage n'échappent pas au signe du *post-*. En ce sens, un intérêt renouvelé pour la représentation du monde ne peut que très difficilement donner lieu à des récits ayant des prétentions à la totalité. Aux grands récits devront donc nécessairement succéder des « histoires » (et nous voulons dire par là : des histoires proposées pour rendre le monde intelligible) aux aspirations plus modestes.

À ce moment historique et littéraire précis, la tendance dont nous parlons se présente donc comme quelque chose de déconcertant, et permet de soulever une série de questions. Pourquoi la poésie s'intéresse-t-elle au monde ? Que prétend-elle obtenir en le représentant ? Quel monde transmet cette poésie ? À quelle fin et pour quel public ? Ou, de manière plus absolue, en une seule question existentielle : que peut aujourd'hui la poésie ?

Dans les prochaines pages, nous tenterons de nous confronter à ces questions, sans prétendre leur trouver des réponses définitives, mais plutôt en cherchant des possibilités d'interprétation, à travers une attitude ouverte. À cette fin, nous commencerons par recourir à l'analyse de Jean-Claude Pinson évoquée plus haut, qui d'ailleurs prend en considérations les questions que nous avons soumise et offre une manière alternative et novatrice de les traiter. En effet, la lecture du poète-essayiste (ou, ici, de l'essayiste-poète) propose une formulation un peu déflatée de la question essentielle énoncée plus haut : que peut aujourd'hui la poésie *pour l'individu* ?

Pinson commence par mettre en relation la tendance renouvelée à représenter le réel dans la poésie avec la question de l'habitation poétique du monde, selon la célèbre formulation de Hölderlin « l'homme habite en poète » (*Dichterisch wohnt der Mensch*), reprise par Heidegger³⁹⁰. Ainsi, son

³⁸⁹ Pinson interprète ces caractéristiques comme le dépassement des deux paradigmes jusqu'alors dominants : « spéculatif », ou ontologique, selon une conception « romantique », et « de la lettre », ou textualiste, auquel est associé un régime « sémiotique » (cf. Pinson, 1995 : 26).

³⁹⁰ Dans le chapitre « L'homme habite poétiquement » (Pinson, 1995 : 63-87), Pinson étudie la diffusion des considérations de Heidegger qui lie poésie « pensante » et habitation du monde, se

hypothèse est que de l'expérience poétique la plus contemporaine ressort une « double visée du contingente et du sacré », dans laquelle « la poursuite du réel le plus contingent [...] renvoie en effet à une habitation poétique » du monde (id. : 19).

Dans cette perspective, et à la suite des considérations de Heidegger dans *Être et temps*, il estime que *habiter*, « [c]'est le trait fondamental de l'existence du *Dasein* », autrement dit, de l'appartenance de l'homme au monde (id. : 67)³⁹¹. À chaque sujet correspondrait une appartenance « pathique » au monde déterminée – et, dans ce contexte, la poésie a la capacité de donner le ton, de suggérer une forme concrète d'habitation³⁹². Un poème pourrait donc être reçu comme une « proposition de monde », et, concrètement, comme une « proposition quant à une modalité possible de son habitation » (id. : 135). Renonçant aux excès de spéculation et d'autotélisme qui l'avaient marquée précédemment, cette poésie récente se constituerait ainsi, en premier lieu, comme une voie d'accès possible au monde qui se trouve au-delà du texte, hors du texte : « on est aujourd'hui attentif, peut-être plus qu'hier, à nouer le vivre et l'écrire pour faire que la vie soit vraiment “habitante” » (id. : 16).

Soulignons que le lien entre le texte et la vie, parfois dans son existence la plus quotidienne et y compris banale, est de fait, une caractéristique de la poésie du siècle finissant (comme nous avons bien eu l'occasion de l'observer dans les exemples donnés pour la poésie portugaise contemporaine dans le chapitre 1.1) ; et continue de s'affirmer, peut-être même avec plus d'acuité, chez des auteurs publiés ces quinze dernières années. Nous pourrions constater, dans les prochains chapitres, que ceci constitue un élément fondamental tant chez Assis que chez Adília. Pour le moment, nous donnerons seulement écho aux vers d'Adília dans *Le vitrail la nuit * A árvore cortada* (Do : 583) :

Perco-me
no labirinto

penchant sur les développements de Ricoeur, qui étend l'idée à l'œuvre de fiction (concrètement au roman, en mesure d'aider l'homme à « refigurer » le monde et soi-même.

³⁹¹ Pinson explique : l'homme « appartient au monde, mais non pas au sens où il serait *dans* le monde, comme on dit, précise Heidegger, que l'eau est *dans* le verre. Il est *au* monde, ce qui signifie que son *éthos*, sa façon de séjourner consiste en une habitation de ce que Heidegger nomme [...] la clairière du langage et de l'Être » (Pinson, 1995 : 67).

³⁹² « L'objet propre de la poésie », affirme Pinson, « consiste donc à témoigner de cette dimension tonale du “parler” qui donne le *là* (sinon le *la*) de l'existence, et à en explorer toutes les possibles variations “climatiques” » (Pinson, 1995 : 73).

dos dias

*Ganho-me
no labirinto
dos dias*

*A poesia
é o perde-ganha*

*E o labirinto
dos dias
é o labirinto
dos dias*

Pinson propose le concept de « poéthique » pour désigner « la visée du séjour » qu'une œuvre poétique donnée « constitue comme son horizon », l'accent étant mis « non sur la dimension intratextuelle de l'œuvre, mais sur son sens "existentiel" » (cf. Pinson, 1995 : 135-136). Comme on le comprend, selon cette perspective, c'est à l'intérieur du cadre des valeurs qu'une œuvre comporte et de l'impact qu'elle peut être amenée à avoir sur l'existence du lecteur que sa portée doit être considérée³⁹³. Le discours poétique, ou même simplement le poème, existerait donc comme « refiguration » personnelle du monde, façon particulière de le comprendre, de lui appartenir, d'interagir avec lui (en somme, de l'habiter) ; et, en même temps, comme *exemple*, comme modalité possible d'habitation proposée au lecteur.

Il s'agit là certainement d'une interprétation déflatée de la poésie, surtout si on la confronte avec cette autre conception qui lui conférerait, dans un passé encore assez récent, une faculté révélatrice (ou même salvatrice) au bénéfice de l'humanité. Néanmoins, une vision plus modeste des possibilités de la poésie – d'ailleurs très cohérente avec les idées des auteurs qui nous occupent – peut en

³⁹³ Selon Pinson, «[t]elle est la question que j'appelle "poéthique", celle qui considère que la poésie n'est pas que la poésie qui s'écrit (ou se "performe"), mais aussi ce qui d'elle existe et vaut hors d'elle-même» (Pinson, 1995 : 53). Dans son ouvrage postérieur, *À Piatigorsk, sur la poésie*, l'essayiste précise aussi que l'on peut à la fois concevoir la «poéthique» comme une méthode critique («examiner les textes non comme des monuments mais comme réservoir de possibles modèles d'existence») et comme une théorie générale de la poésie («qui étend celle-ci à l'existence elle-même») (Pinson, 2008 : 59-60).

réalité se révéler bien plus efficace pour trouver les réponses que nous cherchons.

Dès le départ, cette conception permet de dépasser l'aporie de l'impossibilité de la poésie dans le monde contemporain, dont la formule d'Adorno citée plus haut est devenue représentative. En effet, si, au long des dernières décennies, des déclarations successives ont été faites en ce sens³⁹⁴, celles-ci partaient presque toujours d'une interprétation « infatuée » des intentions qui reviendraient à l'art poétique (quelque part entre une diction totale du monde et une expression démiurgique de l'indicible). Ces affirmations, qui correspondent à un jugement de fin, perdent leur tonalité absolutiste si le texte poétique est compris d'une manière beaucoup moins ambitieuse.

Par ailleurs, ce redimensionnement de la portée de la poésie (passant de l'humanité à l'individu) apporte une résolution inattendue – ou du moins, offre une perspective nouvelle – à la question insistante du public de la poésie contemporaine, régulièrement considéré comme marginal ou même inexistant (ce qui transparait dans des déclarations fréquentes comme « plus *personne* ne lit de la poésie »).

Si l'on entend chaque poème comme une simple proposition d'habitation du monde lancée au lecteur (pour continuer à utiliser des termes qui nous semblent bienvenus), c'est, en effet, la sphère d'action même de la poésie qui est remodelée. Le terme de *proposition*, qui pointe vers le champ de la possibilité et non de la contrainte, renvoie à un espace de libre-arbitre, facultatif et éminemment personnel. À la transmission du poème au lecteur correspond, dans cette conception, un moment d'intimité complice, voire dialogique. Et, à la limite, ceci signifie que ce que le poème cherche en réalité n'est pas un public, mais un individu.

Jean-Claude Pinson met également en évidence cette portée individuelle de l'écriture poétique (ou « poéthique »). La capacité d'influencer ne serait-ce qu'un seul parcours de vie particulier constitue déjà la démonstration d'un pouvoir réel de la poésie, qui dépasse le champ créatif pour entrer dans la sphère de l'existence. Le reconnaître implique de « mettre l'accent sur la portée

³⁹⁴ Pinson lui-même revisite ces objections, qui peuvent dériver aussi bien d'une méfiance envers la capacité de la poésie à raconter le monde (méfiance qu'exprime William Marx dans *L'adieu à la littérature*) que de l'affirmation de son impossibilité ontologique face au constat que le monde est devenu une fiction (comme le défend Jean-Michel Espitalier) (cf. Pinson, 2008 : 23 et 30).

“éthopoïétique” de la poésie » (Pinson, 1995 : 63), dans un déplacement de perspective. L’essayiste fait allusion à un concept grec que, comme il l’indique d’ailleurs dans *Habiter en poète*, Michel Foucault a abordé dans *L’herméneutique du sujet*, un de ses derniers cours au Collège de France. Le concept d’*éthopoiein*, que nous trouvons chez Plutarque, signifie, selon le philosophe, « faire de l’*êthos*, produire de l’*êthos*, modifier, transformer l’*êthos*, la manière d’être, le mode d’existence d’un individu » (Foucault, [1982] : 227)³⁹⁵.

Dans un cours ultérieur, *Le courage de la vérité* (réalisé quelques mois avant sa mort), Foucault nous rappelle, à propos de l’art de gouverner, que l’*êthos* personnel demande à être constitué, à être formé (cf. Foucault, [1984] : 60-61). Et, du point de vue des « pratiques de soi », il souligne dans une note que les rapports entre sujet et vérité « ont pour fin de constituer un *êthos*, une manière d’être et de faire, une manière de se conduire, correspondant à certains principes rationnels et fondant l’exercice de la liberté entendue comme indépendance », (id. : 309). Comme il transparait, le concept d’*éthopoiein* peut être considéré dans le cadre de la constitution d’une éthique personnelle. La poésie (de même que la littérature en général) peut participer de manière déterminante à ce processus. Dans cette perspective, elle se révèle – ou peut se révéler, pour nous maintenir sur le plan de la proposition – d’une utilité inestimable, conclusion à laquelle nous conduisent les mots lumineux de Foucault:

[I]l me semble que la distinction, la césure introduite dans le champ du savoir, encore une fois ce n’est pas celle qui marquerait comme inutiles certains contenus de connaissance et comme utiles certains autres : c’est ce qui marque le caractère « éthopoïétique » ou non du savoir. Lorsque le savoir, lorsque la connaissance a une forme, lorsqu’elle fonctionne de telle manière qu’elle est capable de produire de l’*êthos*, alors elle est utile. Et la connaissance du monde est parfaitement utile : elle peut fabriquer de l’*êthos* (la connaissance des autres également, la connaissance des dieux aussi). Et c’est là que se marque, que se forme, c’est par là que se caractérise ce que doit être la connaissance utile à l’homme. [...] La connaissance utile, la connaissance où l’existence humaine est

³⁹⁵ Foucault se réfère aussi à ce concept dans l’article « L’écriture de soi » (cf. Foucault, 1983 : 6), chronologiquement postérieur au cours en question, mais qui a connu une édition antérieure (*L’herméneutique du sujet* a seulement été publié en 2001).

en question, c'est un mode de connaissance relationnelle à la fois assertive et prescriptive, et qui est capable de produire un changement dans le mode d'être du sujet. (Foucault, [1982] : 227/228)

C'est à présent face à la question de l'utilité de la poésie que nous nous situons – mais la notion d'utilité doit être ici entendue sans la connotation utilitariste qui la revêt (ou la pervertit) habituellement dans le langage économique. La poésie peut se constituer comme une forme de « savoir », ou de « connaissance », capable de modeler un *êthos* individuel et, dans ce sens, sa lecture est une expérience profitable. Comme l'affirme Marielle Macé dans une œuvre récente qui se réfère également à la notion réintroduite par Foucault, « la lecture est d'abord une “occasion” d'individuation », c'est-à-dire qu'elle se présente comme une expérience qui nous conduit « à nous reconnaître, à nous “refigurer”, c'est-à-dire à nous constituer en sujets et à nous réapproprier notre rapport à nous-même dans un débat avec d'autres formes » (Macé, 2011 : 18)³⁹⁶. Une phrase, un seul vers, peut être déterminant pour orienter des valeurs, pour forger une identité³⁹⁷.

Nous pouvons considérer que, jusqu'ici, la question que nous avons esquissée plus haut dans une version alternative – « que peut aujourd'hui la poésie *pour l'individu* ? » – nous a permis de déboucher sur quelques réponses. Nous avons vu que la poésie peut se configurer comme un mode d'habitation personnel du monde et nous avons souligné, à travers quelques exemples, comment elle peut contribuer à la formation du sujet, de son *êthos* personnel et, par conséquent, d'une éthique propre. Des voix plus pratiques réclameront cependant des effets performatifs. Et certains, par ironie ou par amertume, seront même tentés de demander : si sa portée est la sphère individuelle, que peut aujourd'hui la poésie *pour le monde* ? Pour obtenir une possible réponse,

³⁹⁶ Comme le suggère Eduardo Lourenço, le mot poétique, « en lute avec la mastication discursive du monde », permettrait de découvrir un « passage » vers « cet instant où nous nous reposerions toujours même si notre marche était plus vertigineuse que la lumière » (Lourenço, 1974 : 45).

³⁹⁷ Dominique Rabaté se réfère à l'appropriation de vers, à travers la citation, comme l'« ajustement d'une expérience singulière à une autre » ou la « reproduction du même geste, comme si nous nous remettions dans les traces d'un mouvement qui porte la même dynamique, et parfois le même climat affectif » (Rabaté, 2013 : 12). Rappelons, en guise d'exemple, la phrase de Roland Barthes (« il faut toujours défendre cette chose, en nous, dont on se moque »), qui a exercé une influence profonde sur Adília Lopes dans la configuration d'une éthique personnelle et artistique (cf. chapitre 2.3).

nous pouvons peut-être également reformuler cette question: que peut dans ce monde l'individu armé de poésie ?

Commençons par nous référer une fois de plus à Jean-Claude Pinson qui, dans son essai *Sentimentale et naïve*, souligne à nouveau la possibilité pour la poésie contemporaine « de changer notre vue et notre habitation du monde » (Pinson, 2002 : 26). Partant de l'horizon existentiel (« comment vivre »), mais rapprochant le changement de vie du changement d'époque, Pinson considère que « (re)constitution de soi et du monde [...] communiquent » (id. : 28)³⁹⁸.

Si l'on retient ces mots, la conception du discours poétique comme « proposition de monde » peut alors être comprise dans un contexte déjà bien plus large. Or, que la poésie transmette des valeurs qui peuvent définir une éthique personnelle nous semble indéniable – et nous aurons l'opportunité d'étudier, dans la suite de ce travail, des exemples très concrets de valeurs qui émergent des œuvres d'Assis et d'Adília, et qui, toutes ensemble, définissent à n'en pas douter une éthique. Toutefois, n'est-t-il pas utopique de prétendre attribuer un quelconque pouvoir d'intervention sociale à une instance qui se révèle aujourd'hui socialement aussi marginale que la poésie ? Ou, en d'autres mots, n'y a-t-il pas un fond de vérité dans les vers que, sous la voix caustique des *Desversos*, Assis signait en 1990 : « *não tenho nada contra a poesia / mas é mais útil a limpeza a seco* » (MI : 170) ?

La question se pose avec une plus grande acuité en ce qui concerne les dernières décennies dans les sociétés contemporaines, où les processus d'uniformisation des modes de vie sont de plus en plus remarquables, en parallèle avec une tendance à l'institutionnalisation de la culture (dont ressort souvent un formatage de ses pratiques de création et de mise à profit)³⁹⁹. Rappelons, à ce sujet, un article de 1975 de Pier Paolo Pasolini, qui allait être connu comme « L'article des lucioles » (Pasolini, [1975] : 180-189), et dans lequel est faite avec amertume la constatation suivante :

³⁹⁸ Selon Pinson : « Rapportée à celle du “comment vivre”, la question de la poésie gagne en “intension” comme en extension. En “intension”, pour autant que la question “pratique” de la poésie rejoint celle, “poiétique”, de la “fabrique de soi”, de l’“autopoïèse”. Mais extension aussi, pour autant que la question du “comment vivre” est une question “poétique” pour tous » (Pinson, 2002 : 28).

³⁹⁹ Sur la politisation de la culture et sa conversion en « produit » selon un modèle consumériste, et plus particulièrement en ce qui concerne le cas portugais, nous renvoyons à l'analyse que fait Eduarda Dionísio dans *Titulos, acções, obrigações. Sobre a cultura em Portugal 1974-1994* (Dionísio, 1993).

Au début des années soixante, à cause de la pollution atmosphérique et, surtout, à la campagne, à cause de la pollution de l'eau (fleuves d'azur et canaux limpides), les lucioles ont commencé à disparaître. Cela a été un phénomène foudroyant et fulgurant. Après quelques années, il n'y avait plus de lucioles. Aujourd'hui, c'est un souvenir quelque peu poignant du passé. (id. : 181)

Dans la suite de l'article, l'image est utilisée sans ambiguïté pour faire référence au contexte politique italien récent (à l'époque). Pasolini identifie l'apparition d'un nouveau fascisme, formé au long de la décennie précédente, et qui se révèle plus dangereux et plus efficace (« plus que totalitaire puisqu'il est violemment totalisant », id. : 187) en ce qu'il est capable de concrétiser ce que le fascisme historique des années 1930 avait échoué à faire : parvenir à la disparition des formes traditionnelles de culture populaire par l'imposition d'une désolante homogénéisation, identifiable à la culture de masse, et entraînant comme résultat la neutralisation d'une culture de résistance⁴⁰⁰. Bien que Fernando Assis Pacheco soit un poète plutôt optimiste, nous serions tenté de voir un écho à cette affirmation sévère et désenchantée dans le poème « Apanhador de pirilampos » (MI : 155), du recueil *Variações em Sousa* :

*A poluição dos escapes
os herbicidas
foram-vos empurrando
para fora
do Pinheiro Manso*

*antiga minha luz
particular
em noites doces*

⁴⁰⁰ L'article de Pasolini atteste du « désastre économique, écologique, urbaniste, anthropologique ! » de l'Italie (Pasolini, [1975] : 188). Mais l'extrême particularisation que fait l'intellectuel du cas national a aussi quelque chose de déconcertant. En 1962, Edgar Morin avait déjà dénoncé « l'industrialisation de l'esprit » et « la colonisation [de] l'âme » (Morin, 1962 : 99), à propos de l'émergence d'une culture de masse qui « se surajoute à la culture nationale, à la culture humaniste, à la culture religieuse, et entre en concurrence avec ces cultures » (id. : 13). Et Guy Debord postulait, en 1967, *La société du spectacle*, constatant que « [t]oute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles » (Debord, 1967 : 1).

*procuro-vos
e nada encontro
senão lixo
entre as folhas*

*fazeis-me
tanta falta
neste mundo escuro*

Même sans exprimer une portée politique aussi incontestable que l'article de Pasolini (quoique...), le poème d'Assis trouve avec ce texte divers points de contact : une attestation irréfutable de la disparition des lucioles, la désignation de la pollution comme cause concrète et la constatation d'un remplacement alarmant (« *e nada encontro / senão lixo* »). De plus, il nous semble clair que, dans les deux textes, la métaphore de l'extinction des lucioles véhicule une sensation d'impuissance et de désorientation face à cette perte – ou plutôt, cette usurpation. Signalons néanmoins que, selon cette même métaphore, ce qui a été perdu, ce n'était pas quelque chose que l'on possédait véritablement, mais plutôt un élément externe, qui provoquait l'enchantement (d'ailleurs, la luciole, fugace et inaccessible, renvoie à la fois aux domaines de l'enfance et de la magie). Les textes peuvent être lus, en effet, comme l'hypothèse d'un stade de désespoir, ou d'incapacité à croire – qui est même avant toute chose personnel⁴⁰¹. En ce sens, ils ne sont pas très éloignés des déclarations de Benjamin, Adorno et Lyotard avec lesquelles nous avons commencé ce chapitre.

C'est aussi de cette manière que Georges Didi-Huberman interprète la métaphore de Pasolini dans son récent essai *Survivance des lucioles*, en la considérant dans le cadre de la réflexion tragique que l'intellectuel italien avait commencé à développer dans ses derniers textes sur la « disparition de l'humain » dans la société contemporaine (cf. Didi-Huberman, 2009 : 25). Les déclarations de la disparition des lucioles impliquent, donc, une relation de continuité avec le postulat de la « fin de l'expérience » de Benjamin, que Giorgio Agamben devait reprendre dans l'essai *Enfance et histoire. Destruction de*

⁴⁰¹ Ce n'est pas par hasard que l'article de Pasolini se termine sur la déclaration : « je donnerai toute la Montedison, encore que ce soit une multinationale, pour une luciole », et le poème d'Assis sur le regret : « *fazeis-me tanta falta* » (c'est nous qui soulignons).

l'expérience et origine de l'histoire (cf. Agamben, [1977] : 20-25). Il s'agirait, dans les deux cas, d'« évoquer le temps présent comme une situation d'apocalypse latente où rien ne semble plus en conflit mais où la destruction n'en opère pas moins ses ravages dans les corps et esprits de chacun » (Didi-Huberman, 2009 : 63).

C'est l'occasion de se demander à nouveau, devant ce scénario apocalyptique, quel pouvoir de résistance reviendra à l'individu – pour autant qu'il s'efforce de modeler son *éthos* avec la poésie, elle-même une luciole dont la lumière s'atténue peu à peu, harassée par la pollution environnante. Le raisonnement de Didi-Huberman pourra servir de piste, surtout si on l'associe aux idées de Jean-Claude Pinson déjà évoquées.

En effet, le philosophe et historien de l'art attire l'attention sur le fait que les lucioles ne se sont pas éclipsées dans les ténèbres ; elles sont plutôt devenues moins visibles, dès lors qu'elles ont été absorbées par l'« aveuglante clarté » des projecteurs du monde médiatique contemporain (cf. id. : 26). Si découle alors l'impression que la plus petite « *lueur de contre-pouvoir* » se dilue et disparaît dans la « *féroce lumière du pouvoir* » (cf. id. : 77), Didi-Huberman propose à son tour un changement de perspective. Et il invite à dévier notre regard d'un *horizon* total, qui « baigne dans la *luce* des états définitifs », pour faire la part belle à *l'image* qui passe toute proche de nous, minuscule et mouvante, « *luciola* des intermittences passagères » (cf. id. : 99)⁴⁰². Au fond, il s'agit d'accepter, encore une fois, une réduction d'échelle qui permette de constater par soi-même la capacité de *survivance des lucioles*.

Cette argumentation revêt forcément un caractère affirmatif et injonctif⁴⁰³. Elle sollicite une posture active de valorisation des signes timides d'espoir, au détriment d'une autre posture, résignée, face à l'horizon statique et

⁴⁰² Selon Didi-Huberman : « Voir l'horizon, l'au-delà, c'est ne pas voir les images qui viennent nous effleurer. Les petites lucioles donnent forme et lueur à notre fragile immanence, les "féroces projecteurs" de la grande lumière dévorent toute forme et toute lueur – toute différence – dans la transcendance des fins dernières. Accorder son attention exclusive à l'horizon, c'est se rendre incapable de regarder la moindre image » (Didi-Huberman, 2009 : 99). Comme on peut le constater, le philosophe, d'ailleurs dans la lignée de travaux antérieurs, expose sa pensée à partir de la notion d'*image*, « apparition unique, précieuse, quand bien même elle n'est que fort peu de chose », qui se rapproche de la luciole en ce qu'elle se révèle mobile et capable d'inspirer celui qui la contemple (cf. id. : 102).

⁴⁰³ « Dire *oui* dans la nuit traversée de lueurs, et ne pas se contenter de décrire le *non* de la lumière qui nous aveugle » (Didi-Huberman, 2009 : 133)

incapacitant. Il nous semble voir poindre quelque chose de semblable dans un poème d'Adília issu de *Sete rios entre campos* (Do : 326):

*O grilo come
a gaiola de plástico
e volta
para o campo
onde está
o pirilampo*

Sous cette perspective, l'attention accordée aux aspects mineurs, négligés, *inactuels*, du monde contemporain s'assume comme un effort constant, quotidien, (« il ne tient qu'à nous de ne pas jouer à cette bourse-là », Didi-Huberman, 2009 : 108). L'attention est un travail, qui se répercute en inspiration pour résister, créer l'expérience, faire apparaître les mots, faire apparaître les images (cf. id. : 109-113). Cette démarche de fixer le regard sur son temps pour s'apercevoir de ce qui se trouve occulte dans les lumières aveuglantes est d'ailleurs ce qui caractérise la véritable essence contemporaine, selon Giorgio Agamben, qui en a écrit une définition récente mais déjà bien connue :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. (Agamben, 2008 : 9-10)⁴⁰⁴

Il y a quelque chose de profondément subversif dans ce processus individuel de remodelage des codes du monde, qui, comme le souligne le philosophe, « n'est pas une forme d'inertie ou de passivité : cela suppose une activité et une capacité particulières » (id. : 21). Cultiver cet « écart » permet non seulement de mieux appréhender la réalité mais aussi de générer des

⁴⁰⁴ Il s'agit d'une « *relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* » ajoute Agamben ; par contre, « ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir » (Agamben, 2008 : 11).

alternatives aux discours imposés. Et la poésie, tout en étant peu de chose, peut participer de manière décisive, comme force motrice de ce nouvel élan. Un individu peut trouver dans un poème non seulement le(s) maxime(s) pour changer son horizon de vie, sa manière d'habiter le monde au quotidien, mais aussi l'inspiration pour agir, à un niveau individuel mais très concret, de façon à transformer ce monde.

On répondra malgré tout que la sphère individuelle compte peu, tant au niveau représentatif qu'à celui de l'action particulière. Commençons par rappeler la leçon d'Adorno qui, dans son « Discours sur la poésie lyrique et la société », affirme que « le poème lyrique, en se plongeant dans l'individuel, s'élève jusqu'à l'universel » (Adorno, [1958] : 46). Le philosophe nous dit encore que le poète, en tant qu'individu qui par excellence réagit à la loi de réification et se constitue comme être libre, symbolise les efforts communs en ce sens ; et, de la même manière, ses paroles représentent une forme d'expression plus vaste : « [i]l y a au fond de tout lyrisme individuel un courant souterrain collectif » (id. : 54). Si un lecteur de poésie se reconnaît dans un texte poétique particulier, il peut alors être perçu / appréhendé non comme une simple entité isolée mais comme un représentant potentiel du courant qui est actualisé à travers lui.

Par ailleurs, et pour nous référer à des expériences plus concrètes, l'Histoire nous enseigne à ne pas nier tout mérite à l'action individuelle, comme le rappelle l'historien Howard Zinn. Son œuvre démontre que des actions isolées de changement ou de résistance jouent un rôle déterminant dans la configuration des grands mouvements de rupture. Comme on peut le lire dans le témoignage inspirant *L'impossible neutralité* (au titre original très évocateur, *You can't be neutral on a moving train*), « [i]l n'est pas nécessaire d'entreprendre des actions grandioses ou héroïques pour participer à ce processus de changement : les actes les plus infimes, quand ils sont le fait de millions de personnes, peuvent transformer le monde » (Zinn, [1994] : 355)⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Howard Zinn déclare : « Seul un changement de perspective historique peut permettre d'éclairer nos ténèbres. Souvenons-nous que nous avons bien été surpris au cours du XX^e siècle. Surpris par l'apparition soudaine d'un mouvement populaire, par le brusque renversement des tyrannies, par l'étonnante renaissance de flammes que l'on croyait éteintes. Nous sommes surpris parce que nous n'avons pas prêté attention aux légers frémissements d'indignation, aux premiers échos assourdis de la protestation, aux signes diffus de résistance qui, au beau milieu du désespoir, laissaient présager l'exaltation du changement. Les actes isolés commencent à s'accumuler, les élans individuels se regroupent en action organisée et, un beau jour, souvent lorsque la situation semble la plus désespérée, un mouvement de grande envergure envahit la scène » (Zinn, [1994] : 13).

Dans un monde où l'homogénéisation et la réification contribuent à la déshumanisation des sociétés, où la possibilité de simplement imaginer des modèles alternatifs est de plus en plus limitée par l'oppression du prétendu « réalisme » politique et économique, où la capacité d'intervention et de résistance individuelle semble se raréfier, une telle pensée alternative apparaît comme rafraichissante. Elle peut offrir de nouvelles raisons d'être optimiste – ou, pour utiliser une expression de Walter Benjamin reprise par Didi-Huberman, de s'affirmer comme un modèle pour « organiser le pessimisme » (Didi-Huberman, 2009 : 101-102)⁴⁰⁶.

Nous avons commencé cette section sur une référence à plusieurs constatations de fin qui bombardent le nouveau siècle, provoquant des sensations d'angoisse, de désorientation et d'anomie. Tandis que la place de la poésie dans la société est de moins en moins visible, la tentation de la considérer comme une chose superflue, inutile, inefficace, s'est manifestée de manière continue depuis les dernières décennies du XX^e siècle, particulièrement en ces temps d'incertitude. Plutôt que faire valoir des arguments contre cette idée, nous avons cherché à discerner des propositions pour considérer la question d'une autre manière, à travers l'enchaînement d'une série de pensées actuelles et stimulantes.

Nous ajouterons encore un aspect qui nous semble tout aussi important : la poésie ne doit pas endosser une fonction en soi, exclusive, auto-suffisante. D'un point de vue déflaté, elle peut – et, selon nous, elle doit – être considérée simplement comme une contribution, même infime, une partie de tout un ensemble de pratiques personnelles, d'une hygiène de vie. C'est dans leur totalité que de telles pratiques conduisent à la constitution d'une conscience éthique (au sens de l'*êthopoiein* dont parlait Foucault), qui permette à l'individu de s'insérer dans un présent alternatif ou, si l'on veut, d'établir un mode d'habitation propre. Armés de cette force, les individus peuvent ensuite se rassembler, s'organiser, agir – ce qui peut représenter un début.

⁴⁰⁶ D'ailleurs, les exemples concrets d'un renouveau de cet interventionnisme citoyen au cours du XXI^e siècle encore naissant sont innombrables, comme vient de l'observer l'ouvrage « Constellations, Trajectoires révolutionnaires du jeune XXI^e siècle » (Collectif Mauvaise Troupe, 2014).

3.1.2 Une poésie critique

Comme on l'aura compris au vu des arguments avancés dans la section précédente, une vision déflatée de la capacité d'intervention de la poésie n'implique pas l'annulation de son pouvoir réel d'agir sur un le milieu où elle s'insère – pouvoir qui n'a certes rien de démesuré, et ne signifie pas la capacité de déchiffrer et de changer radicalement le monde – mais, précisément parce qu'il est moins ambitieux, parce qu'il a moins d'aspirations, un pouvoir peut-être plus ferme, plus actif.

Ainsi, si le « poète tardif » – formulation de Philippe Jaccottet à laquelle Judith Chavanne confère une portée générationnelle – « persiste en poésie et s'attarde », il le fait cependant dans l'acceptation d'une « pauvreté essentielle » qui le change en un « être de la lenteur », marqué par l'« effacement et par l'« humilité » (Chavanne, 1998 : 136/137)⁴⁰⁷. Ce poète, sujet au dénuement et à la raréfaction de sa parole, se rapproche d'un langage plus commun et « recourt volontiers au prosaïsme de l'expression » (id. : 133). Son monde devient plus centré et aussi plus concret : mais, en même temps, son attention aux réalités de ce monde augmente et sa poésie devient plus critique. Comme le suggère Chavanne, « si l'usage de la poésie lui a été dévolu ce n'est pas à des fins propres [...] mais pour servir le monde » (id. : 136).

Ces deux mouvements – l'acceptation d'une « pauvreté » de parole et d'action, d'un côté, et l'observation critique du monde, de l'autre – sont liées, comme l'explique Jean-Michel Maulpoix, dans un ouvrage de 1998 :

Le lyrisme d'aujourd'hui est critique en ce qu'il exprime un état critique du sujet, interroge la capacité proprement articulatoire du langage, lie étroitement le désir à sa défaite, la postulation à l'insatisfaction, et inscrit l'interrogation au voisinage de l'exclamation. Il constitue ensemble un espace de quête, d'interpellation et de questionnement. Faute de pouvoir continuer à se définir comme puissance de célébration, il tend à devenir puissance d'examen. Il s'en

⁴⁰⁷ Le texte de Chavanne, consciemment ou inconsciemment, rapproche cette figure du « poète tardif » de celle du pénitent, qui doit expier ses « représentations altières [...] consacrées par la tradition ». Ainsi, si le poète, épuisé et découragé, persiste dans sa tâche, il « ne peut le faire que dans l'érosion de ses prestiges et de son éclat » et la pauvreté est une condition « sans laquelle il ne saurait recevoir le don du chant » (Chavanne, 1998 : 132-138).

prend à la réalité tout entière. Il en poursuit l'étude, en recherche les défauts, en observe les jointures. Il se retourne sur et contre lui-même. Il subsiste en conflit, en procès. Espace d'un sens instable, il est partie prenante d'un travail de réévaluation et de reconfiguration de la poésie. Il y a dans son retour (ses retours) la quête d'un sens social, voire politique de l'activité d'écriture. C'est un lyrisme *malgré tout*, qui explore un état critique pour l'intensifier, l'aggraver et non pour aboutir à la résolution euphonique des apories. (Maulpoix, 1998a : 123-124)

Comme on le comprend, l'intention critique de la poésie contemporaine part de son autocritique, de la réévaluation de ses capacités et de sa rhétorique. Toutefois, en concédant à l'interrogation la même valeur qu'à l'exclamation, elle entraîne nécessairement d'autres conséquences. C'est ce que Maulpoix suggère lorsqu'il parle de la « quête d'un sens social, voire politique de l'activité d'écriture ». Cette dimension « politique » de la poésie doit être comprise au sens large, plutôt comme une proposition de compréhension et d'habitation du réel (plus précisément, comme « espace de quête, d'interpellation et de questionnement ») que comme un modèle d'intervention et d'exhortation à agir. Du reste, cette intention repose sur lyrisme du quotidien, prosaïque, « relief de l'ordinaire, du moindre et du familier » (id. : 124), c'est-à-dire, sous forme minimale.

Environ une décennie plus tard, justement tandis que les temps de crise font de la critique un besoin plus pressant⁴⁰⁸, Maulpoix reprend la question dans l'ouvrage *Pour un lyrisme critique*. Comme le titre l'indique, le livre endosse une valeur injonctive : « je réaffirme la nécessité du *lyrisme critique* » (Maulpoix, 2009 : 13). Mais il relève aussi du constat d'un mouvement en cours dans la poésie. Son interprétation de la notion est un peu élastique : est critique la réflexion que la poésie opère sur elle-même ; tout comme est critique la manière dont elle travaille le langage ; il en va de même de la manière dont elle « met en cause une vision du monde » (Maulpoix, 2009 : 29), perturbant le lecteur. Ainsi, le poète contemporain, sans aura ni puissance, dubitatif mais

⁴⁰⁸ Rappelons que les mots « crise » et « critique » ont la même étymologie (cf. D'Allonnes, 2012 : 19-31)

attentif, conscient de ses limites mais acceptant de marcher dans l'obscurité⁴⁰⁹, « se tourne vers l'*autre* » et, « au lieu de s'évader vers les altitudes bleues, [...] demeure à l'intérieur de la communauté des hommes » (Maulpoix, 2009 : 12).

Suivant les conclusions auxquelles nous sommes arrivé préalablement, c'est donc dans une perspective déflatée, d'une certaine manière revue à la baisse, que cette capacité critique doit être considérée. En effet, la notion de « poétique » de Jean-Claude Pinson, dont nous avons parlé dans la section précédente, prenait en considération cette composante plus critique de la poésie contemporaine. Nous avons déjà indiqué de quelle manière, selon l'auteur, le changement de soi était lié au changement du tout social (ou, pour reprendre ses termes, de l'époque). Dans un essai plus récent, intitulé *À Piatigorsk, sur la poésie*, l'essayiste reprend et développe sa réflexion dans ce sens, et invite à considérer les poètes comme des « éthiciens » capables « d'inventer des formes qui aident à entrevoir la possibilité d'une habitation du monde déprise de l'opium de la raison instrumentale » ou « de faire entrevoir, *imager*, hors de l'horizon censément indépassable de la raison économique, la possibilité et la réalité d'autres formes de vie » (Pinson, 2008 : 42-43). Ainsi, quoique partant toujours en premier lieu d'une intention de communiquer avec l'individu pris à part, c'est donc dans un cadre clairement politique que ces mots invitent à penser la possible sphère d'action de la poésie⁴¹⁰.

Il faut encore noter que ces considérations apparaissent dans le prolongement d'une revalorisation du concept de « valeur » transmis par le texte littéraire durant les dernières décennies, reposant surtout sur la sociocritique, terme apparu sous la plume de Claude Duchet pour étudier la « socialité » des textes. L'ouvrage *Sociocritique*, qu'il a organisé en 1979, a

⁴⁰⁹ Maulpoix considère que ces traits, propres au lyrisme critique, caractérisent également la figure de l'« ignorant », selon le sens que Philippe Jacottet a attribué à ce terme (cf. Maulpoix, 2009 : 12) et développe par la suite une analyse propre cf. (id. :203-214).

⁴¹⁰ Pinson développe ses idées dans ce sens dans un entretien intégré à un ouvrage d'essais tout récent : « [la poésie] me semble porteuse d'une plus grand ambition [que l'art du langage], se voulant, au plan de l'existence, de l'*ethos* (de la façon coutumière d'être au monde), recherche d'une autre lumière et d'un autre langage pour donner sens à notre séjour, à notre habitation de la terre. Aujourd'hui nos vies sont gouvernées, pour l'essentiel, par une logique économique, une rationalité marchande, dont on voit bien, à la faveur de la crise en cours, combien elle est dommageable à l'humanité tout entière. La poésie procède d'une tout autre logique, où l'avoir céderait le pas à l'être. Certes, elle est devenue, en Occident du moins, très marginale et sa voix peu audible. Mais sa lutte, dans le langage même, contre les stéréotypes qu'imposent les discours dominants, n'est pas vaine. Elle contribue, à sa façon discrète, à esquisser les contours des formes de vies alternatives, déprises de l'ordinaire obsession du gain et du rendement » (Pinson, 2013 : 11-12).

constitué une étape importante dans cette direction. Dans l'introduction, Duchet réaffirme les principes du mouvement critique :

Au sens restreint, rappelons-le, la sociocritique vise d'abord le texte. Elle est même une lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire. Mais la finalité est différente, puisque l'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale. L'enjeu c'est ce qui est en œuvre dans le texte, soit un rapport au monde. La visée, de montrer que toute création est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus esthétique, et non *d'abord* parce qu'elle véhicule tel énoncé préformé, parlé ailleurs par d'autres pratiques ; parce qu'elle représente ou reflète telle ou telle réalité. C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle leur *socialité*. (Duchet, [1979] : 106)

Une des lignes de force de la sociocritique fut, comme le rappelle Régine Robin, de concilier « le formalisme, la poétique en voie de constitution d'une part, les destinées de la sociologie de la littérature d'autre part » (Robin, 1992 : 96). Le texte est étudié avec la conviction qu'une dimension idéologique y est toujours présente ; il produit autant qu'il est un produit de l'idéologie, que son action en ce sens soit consciente ou inconsciente. Au fond, ce que la sociocritique se propose de considérer, c'est « l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'*impensé* » des textes (Duchet, 1979 : 4)⁴¹¹. Selon une formule de Vincent Jouve, « [l']idéologie est donc ce qui imprègne un texte *à son insu* » (Jouve, 2001 : 11). Cependant, cette manière de concevoir la question ne peut que nous incliner à regarder le texte littéraire d'un œil suspicieux, et à privilégier avant tout ce qui s'en trouve absent⁴¹².

⁴¹¹ L'idée qui sous-tend cette conception, exprimée par Pierre Macherey, est que l'œuvre naît « de l'appréhension obscure [...] d'une impossibilité pour elle de remplir ce cadre idéologique pour lequel elle aurait dû être faite » (Macherey, 1966 : 223).

⁴¹² Comme le remarque Philippe Hamon, le concept d'« absence » semble « faire office de concept clé dans le discours théorique sur les rapports entre texte et idéologie » (Hamon, 1984 : 11). D'ailleurs, considérant que la notion d'idéologie du texte reste vague, Hamon fait le choix d'étudier « "l'effet-idéologie" du texte comme effet-affect inscrit dans le texte et construit/déconstruit par lui » (Hamon, 1984 : 9). De même, dans l'essai plus récent *Poétique des valeurs*, Vincent Jouve suit lui aussi cette voie, choisissant une perspective sémiologique, qui s'interroge « sur la façon dont le texte peut présenter, mettre en scène et hiérarchiser des

S'il est inévitable que tous les textes véhiculent des valeurs de façon souterraine, on trouve chez Marc Angenot une reformulation intéressante de la question : « que sait la littérature [...] *sur les manières dont les autres secteurs discursifs "connaissent" le monde et légitiment leurs connaissances ?* » (Angenot, 1992 : 10). Il est vrai que la littérature appartient au « discours social », contribue à sa formation de manières diverses et ne peut être comprise qu'en relation avec lui⁴¹³. Mais, à ce niveau, la littérature aurait à offrir une connaissance spécifique, bien que sans aucune prétention d'utilité immanente. En effet, une fonction de « *supplément* du discours social » (id. :12) reviendrait à la littérature – c'est-à-dire qu'en se constituant comme pratique de discours qui « vient *après* », elle aurait la capacité de « rapporter au second degré » la rumeur cacophonique du discours social global (cf. id. : 17-18). C'est en ce sens que la littérature peut être « un trouble-fête » (id. :12).

Bien que la sociocritique examine avant tout le domaine du roman, il est vrai que ces considérations trouvent écho dans une bonne partie de la production poétique contemporaine. L'« écart productif » dont parle Angenot (id. : 13) est particulièrement prononcé parmi les poètes qui s'efforcent à faire la critique des discours, peut-être avec plus d'ardeur aujourd'hui que dans le passé⁴¹⁴. Ou qui, au dire de Jean-Michel Maulpoix, conçoivent le poème comme « ultime *lieu critique* » (Maulpoix, 2009 : 14).

Ces considérations peuvent s'étendre à divers horizons poétiques actuels, et avant tout au français. Tentons à présent de les restreindre au cadre plus étroit de la poésie portugaise contemporaine, en interrogeant la pertinence de ces données en son sein – avec l'objectif d'établir, à partir de là, une relation

valeurs » (Jouve, 2001 : 7) et à ce titre s'intéresse aux valeurs qu'un texte « affiche ouvertement » (id. : 11).

⁴¹³ Angenot part de la notion de « discours social », sur laquelle il base une bonne part de son travail et qu'il définit doublement, dans une œuvre antérieure, comme « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les média électroniques » et « les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* » (Angenot, 1989 : 13). À propos des relations de la littérature à cette discursivité globale, Angenot rappelle qu'elles peuvent prendre diverses formes : « reconduire et reproduire, désarticuler et recomposer [...] les discours sociaux », « établir ou conforter un appareil de commémoration et de légitimation, d'édification et d'enseignement », « pratique ludique et ironique », « entreprise délibérée d'opacification », « tentative de mise en langage des indicibles sociaux », etc. (Angenot, 1992 : 17).

⁴¹⁴ Antonio Rodriguez se montre plus prudent par rapport à cette interprétation, considérant que « qualifier le renouvellement actuel de la tradition de "lyrisme critique", de "lyrisme de la réalité" sous-entend que les formes passées n'étaient pas, ou peu, critiques et ancrées dans le réel » (Rodriguez, 2003 : 7).

avec les poétiques des auteurs que nous étudions. Avant tout, signalons tout de même qu'il est nécessaire de garder toujours à l'esprit, dans cette discussion, les circonstances spécifiques remarquables dans la société et dans le milieu éditorial portugais actuel qui entraînent une diminution de l'importance de la poésie (conduisant même à sa marginalisation)⁴¹⁵.

Le dernier fait marquant de la poésie portugaise peut être considéré comme étant la publication de l'anthologie *Poetas sem qualidades*, en 2002. Manuel de Freitas, qui l'organise, signe également la courte préface « O tempo dos poetas », qui se donne l'ambition de s'instituer en programme pour la nouvelle génération, et qui a suscité un débat pouvant être considéré comme considérable – si on garde une nouvelle fois à l'esprit combien est normalement modeste la répercussion que parvient à obtenir de nos jours une discussion autour du phénomène poétique. Dans ce texte, revendiquant simultanément le titre de Robert Musil et le motif baudelairien de la perte de l'auréole du poète, Freitas défend une conception de la poésie sans prétentions rhétoriques, qui vive en étroite relation avec le présent et entretienne des rapports avec le monde. Lisons un extrait de ce texte :

Ces poètes sont peu de choses. Ce ne sont pas, par exemple, des orfèvres de quartier, pas plus que des artisans mallarméens tardifs, des culturalisateurs du poème digestif, des paraphraseurs de luxe, des arrondisseurs des angles dont la vie regorge. Au contraire, nous pouvons trouver chez chacun d'eux un sentiment d'agonie (parfois très discret) et des signes évidents de trouble, de préoccupation ou de raillerie face à l'époque et au monde dans lesquels ils écrivent. Ce ne sont certes pas des poètes très rhétoriques (bien que l'on ne puisse jamais tout à fait fuir la rhétorique), mais ils témoignent d'une force – ou d'une admirable faiblesse – là où d'autres ne parviennent qu'à se donner une forme ou une structure anémique. En un mot, ils communiquent [...]. (Freitas, 2002a : 14)

⁴¹⁵ Pour l'analyse de certaines de ces circonstances, nous renvoyons à un article d'António Guerreiro de 2003 où sont analysés des aspects comme la réception critique compte tenu d'un modèle de presse qui « privilégie manifestement la divulgation au détriment de la critique » et un phénomène de « reconfiguration des milieux et des modes de circulation de la poésie » (Guerreiro, 2003 : 13).

Pedro Eiras, dans une étude dense autour de cette préface, y voit « une interprétation profane, sécularisée et désenchantée de la poésie » (Eiras, 2011 : 6) et un désir de vivre en harmonie avec le temps présent (qualifié par Manuel de Freitas de « sans qualités »)⁴¹⁶. L'essayiste se réfère à « une reformulation du concept de rhétorique, à la lumière d'une éthique et une politique – au moins » (id. : 47). Et il fait correspondre à cette éthique « une certaine réception désabusée de la poésie comme instrument d'analyse et de transformation du monde » (id. : 36). Rosa Maria Martelo voit elle aussi dans cette préface une « défense de la dépoétisation de la poésie » (Martelo, 2003 : 42), associant au terme « qualités » un sens essentiellement rhétorique. Faisant l'éloge de la stratégie argumentative de Freitas, la critique rappelle que le texte ne contient pas de proposition véritablement inédite (bien qu'elle estime novatrice la « clarté de son programme⁴¹⁷ ») et défend que les intentions déclarées sont cohérentes avec une sensibilité qui a déjà commencé à émerger dans la poésie du dernier quart du XX^e siècle. Cette sensibilité passerait par la « valorisation la plus immédiate, ou la plus lisible, avec l'expérience et, par conséquent, capable d'une plus grande complicité avec le lecteur » (id. : 43)⁴¹⁸.

Conférant définitivement un caractère générationnel aux valeurs qu'une poésie « sans qualités » sous-entend, António Guerreiro observe dans cette poésie l'affirmation d'un « *éthos* prédominant », dont il souligne deux caractéristiques propres : « la modestie comme principe constitutif de l'autoconscience du poème, et l'absence de prétentions quant à ce que peut être la poésie » (Guerreiro, 2003 : 14). Guerreiro rappelle que, par ses traits, cette « muse pauvre » est liée aux principes de la modernité baudelairienne selon l'interprétation de Walter Benjamin : la perte de l'auréole du poète impliquant

⁴¹⁶ Eiras pose des questions intéressantes sur la réutilisation de l'expression « sans qualités », qu'il considère équivoque (Eiras, 2011 : 19-23), et avance des hypothèses : « ne pas avoir (ou perdre) des qualités, cela revient, cela implique de, cela se confond avec – communiquer » (id. : 48) ou « être sans qualités [...], c'est citer des œuvres de tradition en leur ôtant la valeur de culte, en les laissant immanentes » (id. : 59).

⁴¹⁷ Selon Rosa Maria Martelo, « il serait nécessaire de remonter à l'intervention critique et à la poésie de Joaquim Manuel Magalhães dans les années 70/80 pour trouver, dans la poésie portugaise du dernier quart du XX^e siècle, une nécessité identique de clarification d'un programme poétique » (Martelo, 2003 : 42). D'ailleurs, dans sa préface, Freitas indique Magalhães comme une influence explicite (cf. Freitas, 2002a : 13).

⁴¹⁸ António Guerreiro est lui aussi d'accord pour affirmer que, par certaines de ses caractéristiques, la poésie portugaise la plus récente « semble donner continuité à une poétique survenue dans les années 1970 », mais il considère que la question est d'une certaine manière dépassée quand il déclare que cette poésie ne prétend plus retourner au réel mais partir de lui (cf. Guerreiro, 2003 : 17-18).

son rapprochement à la prose et l'« immersion dans son époque » (cf. id. : 15-17). Notons cependant que les intentions et le mot d'ordre de l'anthologie en question (ou de la génération qu'elle reflète) ne rassemble pas un consensus. Gastão Cruz, par exemple, prend une position assez critique face à une poésie qui, dit-il, se résigne à « l'incapacité de transfiguration du réel » et semble vouloir se restreindre à une « réalité low profile » (cf. Cruz, 2003 : 34-35)⁴¹⁹.

Un aspect qui nous semble important, et que souligne António Guerreiro, est l'importance d'une « non adhésion critique au contemporain » (Guerreiro, 2003 : 16). Comme le souligne Manuel de Freitas dans l'extrait transcrit plus haut, ces poètes montrent des signes de « trouble, de préoccupation ou de raillerie face à l'époque et au monde dans lesquels ils écrivent ». Luís Maffei estime qu'« aujourd'hui, dans cette poésie sans qualités, l'on part du réel, mais de manière à ce que la poésie, sans s'en dégager, découvre au sein même de ce réel d'autres hypothèses de réalité » (Maffei, 2005 : 155). C'est un aspect que met en évidence Rosa Maria Martelo, en identifiant la capacité de « résistance » de cette poésie qui, « dans un monde où l'exploitation de l'intransitivité des discours est devenue aussi quotidienne qu'insupportable », s'efforce d'inventer un langage « pur » (Martelo, 2003 : 51).

Environ dix ans après la publication de la préface « O tempo dos puetas », Martelo souligne l'« articulation entre éthique et esthétique » qui caractérise la production poétique contemporaine, où « les formes de reconfiguration de la subjectivité s'articulent bien souvent avec un regard profondément critique du monde contemporain » (Martelo, 2011 : 69). Fondant ces propos sur un « refus de la vision autonome de la poésie », l'essayiste considère que cette poésie, sans rejeter ses racines modernes et ses principes structurants « d'altérisation, d'impersonnalité, de feintise », cherche de nouvelles « formes d'engagement entre l'auteur et son œuvre, entre le texte et son contexte » (cf. id. : 68-69). Plus récemment encore, Pedro Eiras établit lui aussi une relation entre « l'excès même de monde, d'information, d'*ersatz* virtuels et de *marketing* » et la vocation critique de jeunes poètes qui « doivent

⁴¹⁹ Gastão Cruz regrette l'influence qu'un courant espagnol de poésie, dite « de l'expérience », a exercée sur une certaine poésie portugaise toute récente (cf. Cruz, 2003 : 34-35) – Rosa Maria Martelo (cf. Martelo, 2003 : 43-45) et Fernando Pinto do Amaral (cf. Amaral, 2003 : 23-24) font le même rapprochement, mais en termes moins négatifs. Cruz se félicite, malgré tout, de ce que certains poètes repris dans l'anthologie parviennent à « fuir l'amateurisme auquel les conduirait forcément la défense d'une poésie "sans qualités", théorisée avec tant de maladresse, s'ils la suivaient à la lettre » (Cruz, 2003 : 32).

répondre à un monde qui souvent se propose comme utopie et se révèle comme simulacre » (Eiras, 2014 : 135-136).

Ainsi semblent, sans surprise, se confirmer dans le contexte portugais les traits que nous avons commencé par associer dans cette section à la création poétique contemporaine de manière plus générale : recours au prosaïsme, atténuation des effets rhétoriques, attention au monde et au présent redoublée, portée critique. Ce que nous estimons être en mesure de proposer à présent, comme nous l'avons fait d'une certaine manière tout au long de ce travail et comptons encore le développer dans les prochains chapitres, c'est que Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes annoncent ces traits, qui devaient devenir dominants dans la poésie la plus récente. Chez ces auteurs, on trouve déjà clairement l'interprétation déflatée de la valeur et de la portée de la poésie (ou « *puizia* », terme qu'Assis avait déjà inventé dans *Variações em Sousa*, en 1984 – cf. MI : 142) ou l'idée que l'œuvre d'art est un « *ajuste de cantos* » (comme le propose Adília dans *A continuação do fim do mundo*, de 1995 – cf. Do : 269)⁴²⁰.

Il est vrai que ces poètes ne se coupent pas de l'époque qui est la leur et dans laquelle une plus grande attention au monde (ou un « retour au réel », formule qui dans ce cadre s'est largement répandue, comme nous l'avons analysé dans le chapitre 1.1) devient déterminante, de même que la reprise d'un lyrisme plus nettement intimiste (qui se traduit par un « retour au cœur », comme nous l'avons vu dans le chapitre 2.1). Cependant, nous croyons avoir déjà montré, au long de notre analyse, qu'Assis et Adília se distinguent de leurs contemporains précisément par la prise en charge des valeurs et des caractéristiques que nous avons observées dans le présent chapitre, à un moment où ceux-ci ne constituaient pas encore l'« *éthos* prédominant », pour reprendre l'expression d'António Guerreiro. Si bien qu'on peut voir aujourd'hui une revalorisation de leurs poétiques⁴²¹.

⁴²⁰ D'un autre côté, il est vrai également que les horizons où s'inscrivent essentiellement Assis et Adília sont bien différents : respectivement, les années 1960, sous le régime dictatorial, alors que dominait la croyance d'une possible autonomie de la parole poétique, et les années 1980, en démocratie et dans le courant de ce que l'on considérait déjà comme de la postmodernité. De même, le fait que le premier soit décédé en 1995 et le fait qu'Adília maintienne encore aujourd'hui un certain rythme de publication (bien que marqué par une poésie économe) auront aussi des implications distinctes. Mais ces différences seront surtout prises en compte dans le chapitre 1.3.

⁴²¹ Les œuvres de ces deux auteurs sont justement appréciées par les nouvelles générations. Manuel de Freitas, lisant *Cuidar dos vivos*, considère que la poésie d'Assis constitue « un cas

Il ne serait pas nécessaire de démontrer que cette poésie convoque en son sein le réel – et le réel à travers même ses objets les plus prosaïques : rappelons le rouleau-compresseur de « Estrada de Elvas » (MI : 16) ou la poêle de « Os peixes brancos » (Do : 18) avec lesquels nous avons présenté les deux poètes dans l'introduction. Depuis toujours, on a bien remarqué dans la création d'Assis une relation étroite entre l'œuvre et le quotidien, cet aspect étant même considéré comme « ce qui anime le mieux » sa poésie (Magalhães, 1981a : 215) ; et la tendance a également été soulignée chez Adília, qui « fait de son quotidien un authentique terrain de recherche de sa “matière” » (Neves, 2001 : 9)⁴²². La complicité avec le lecteur, remarquons-le, est l'une des conséquences de ce choix⁴²³. N'oublions pas, néanmoins, comme nous le verrons mieux dans le prochain chapitre, que le monde accueilli par la poésie d'Assis et d'Adília peut être à la fois vaste et minimal, extravagant et anodin et que la représentation du monde peut y revêtir les formes du quotidien le plus banal aussi bien que de l'histoire imaginaire voire délirante.

Par ailleurs, il convient peut-être d'insister davantage à ce moment de notre travail sur le côté plus proprement critique inhérent à cette représentation du monde. Il s'agit d'ailleurs d'un aspect qui aura quelque peu tardé à être reconnu comme significatif et à être valorisé dans la réception critique des deux auteurs⁴²⁴. Notre ambition est à présent de montrer à quel point cette composante est décisive. À cette fin, nous commencerons par constater, dans les deux œuvres, la présence de certains éléments plus clairement politiques, qui

assez isolé de valorisation du quotidien, du banal et du concret » et se trouvait donc « très en avance sur son temps » (Freitas, 2009a : 148-149). Et un autre des « poète sans qualités », José Mário Silva, valorisait, en 2005, la poésie d'Adília dans la littérature portugaise contemporaine, remarquant qu'y oscille « le prosaïsme du quotidien et l'aspiration au sublime » (Silva, 2005 : 3).

⁴²² Assis a reconnu dans un entretien : « Je suis très attaché au quotidien » (*apud* Santos, 2012 : 91). Adília s'inscrit elle aussi explicitement à l'intérieur d'une tradition importante de poètes ayant exploré ce domaine (cf. AL-E, 2001c : 20).

⁴²³ Ainsi, Eugénio Lisboa, dans une critique de *A musa irregular*, affirme que la poésie d'Assis se lit « comme une conversation d'un homme avec d'autres hommes » (Lisboa, 1991 : 24) ; et Nuno Júdice remarque que ses poèmes gagnent une certaine « proximité avec leur lecteur » à travers le « jeu d'interpellation de cet autre à qui il se destine » (Júdice, 1995 : 219). Luís Maffei, de son côté, souligne que la poésie d'Adília « parvient à parler à et avec les autres » (Maffei, 2007).

⁴²⁴ Notons, en effet, que des questions de l'ordre de la construction textuelle et de l'usage des éléments linguistiques et littéraires sont presque toujours ressorties de la réception critique de la poésie d'Assis et d'Adília : le mélange de style, les formes de contamination discursive, le caractère ludique, l'ironie, la tendance à la narrativité, etc. La lecture de cette poésie a été ainsi faite avant tout sous l'angle de la violation des codes poétiques.

peuvent même, avec précaution, être rapprochés du contexte de la poésie engagée.

Chez Assis, cet aspect est peut-être plus évident. Il est bien connu que, dans un premier temps, son parcours s'est approché d'un lyrisme néoréaliste politiquement engagé, qui était alors en train de se former dans la ville de Coimbra en opposition franche aux valeurs et *diktats* du Estado Novo (cf. Amaral, 1991 : 164). Assis en est même venu à affirmer, dans un article de jeunesse, qu'il incombe au poète une « interprétation digne et lucide [...] du substrat réel où il se trouve » (FAP-D, 1964 : 217)⁴²⁵. Nous pouvons d'ailleurs constater que, surtout à ses débuts, c'est-à-dire dans les ouvrages dont la publication a lieu alors que le régime dictatorial est encore en place, la poésie d'Assis se pare d'une considérable dimension politique.

Le livre de 1963 *Cuidar dos vivos* contenait des poèmes beaucoup plus clairs à ce niveau, et même assez programmatiques, qui ont été par la suite rejetés par l'auteur lorsque l'ouvrage a intégré la compilation de 1991⁴²⁶. Mais même dans cette version revue, l'on peut trouver des exemples concrets de dénonciation et d'injonction à la révolte. C'est le cas d'un texte comme « Poeta no supermercado » (MI : 21-22), contestataire par excellence et ne se privant pas d'un appel à la rébellion dans les vers qui suivent : « *Há países em que se espera / que o homem deixe crescer as patas / da frente, e coma erva, e leve / uma canga minhota como os bois* ». Ou encore de « Não posso » (MI : 20), où l'auteur fait mention ouverte de la répression par la référence à des « *carcereiros* » : « *despem a farda / e vão às Mercês e à Rinchoa / comprar cestos à beira da estrada / com morangos ou cravos* ».

Nous avons également déjà vu en profondeur, dans le chapitre 1.3, de quelle manière le décor de la guerre coloniale marque durablement la

⁴²⁵ Par exemple, dans cette première phase, Assis participe aux revues *Poesia útil* (FAP-D, 1962 : s/p) et *Poemas Livres* (FAP-D, 1968 : 27-33) et écrit des articles pour la revue *Vértice*. Une dimension sociale indéniable, et même une dimension d'engagement, transparaissent dans certains poèmes du premier livre, *Cuidar dos vivos*, publié dans le « Cancioneiro Vértice » (qui a révélé d'autres noms de la vague néoréaliste coïmbroise). Même après le décapage auquel ce livre a été soumis lors de son intégration dans *A musa irregular*, des signes de cet interventionnisme y subsistent. « *Indignar-me é o meu signo diário* », écrit l'auteur (MI : 21). Adília Lopes quant à elle révèle dans un entretien ses intentions de jeunesse : « je pensais que je devais écrire des poèmes sur des ouvriers mais je ne connaissais aucun ouvrier, c'était une impasse » (AL-E, 2000 : 38).

⁴²⁶ Dans la version originale, l'on trouvait en effet des poèmes à l'affirmation idéologique bien plus prononcée, comme nous le constaterons dans le point 3.3.

production d'Assis⁴²⁷. Dans le contexte de ce que l'auteur a lui-même appelé « *cancioneiro africano dos anos 60/70* » (MI : 202), on peut souligner la profonde porte politique d'un texte comme « *A missão dos setenta e dois* » (MI : 45-46), qui parodie le chapitre 10 de l'Évangile de Saint Lucas (cf. Martinho, 1996a : 6). Il s'agit là, à n'en pas douter, d'un des poèmes les plus crus sur la guerre, écrit dans un registre courageux et même un peu blasphématoire (« *Rogai pois ao deus da guerra / que mande homens / para a sua (dele deus) guerra* »), surtout en cette époque de dictature. De plus, les insertions ajoutées à la seconde version du livre de guerre, dès 1976, accentuent les positions politiques de l'auteur. Ceci nous semble incontestable dans des compositions comme « *A poia* » (MI : 69-70), dans laquelle est satirisé le projet colonial de « faire des Noirs de bons vrais Portugais » (« *Enquanto não se transformam / todos em bons portugueses* »), ou comme « *O desembarque aliado* » (MI : 67-68), composition polyphonique où apparaît le vers « *Orgulhosamente sós – em Lisboa* », tournant en dérision la célèbre devise de Salazar.

Lorsqu'au Portugal un régime démocratique est déjà en place, l'auteur semble ne pas donner suite dans son œuvre à une dimension aussi explicite politique. Dans les deux décennies qui ont suivi la Révolution de 1974, il est encore possible de trouver des poèmes où se manifeste une nette préoccupation pour les voies dans lesquelles s'engage le pays. Cependant, ceux-ci traduisent généralement des questions d'ordre civilisationnel et non la défense de modèles idéologiques spécifiques ou de propositions concrètes (comme par exemple dans *Memórias do contencioso*, de 1980⁴²⁸) ou se placent sous le voile d'un

⁴²⁷ Comme nous l'avons évoqué dans ce chapitre, cela n'est pas seulement remarquable dans l'ouvrage *Catalabanza, Quilolo e volta*, publié à l'origine en 1972, mais aussi dans certains poèmes faisant partie du premier livre, et par la suite dans de nombreux autres endroits, que nous avons déjà cités en temps voulu.

⁴²⁸ Une impression de turbulence sociale, en cette période d'intense redéfinition politique, trouve des échos dans ce recueil. Ainsi, dans un vers du poème « *Consolação, Peniche: Bottle-neck Blues* » (MI : 113-114) : « *andamos todos de ventas no ar há um partido que promete o céu em doses diárias de 25 miligramas* ». C'est également le cas du poème « *Campo de Ourique, Lisboa : litania para os dias velozes* » (MI : 121), au titre évocateur. L'inquiétude et une certaine confusion transmise par le passage vorace du temps (« *passa tanto tempo num minuto* ») renvoient, dans ce texte, à des données tant personnelles (« *serei avô com dignidade ?* ») que collectives (« *o meu voto é útil – dizem os oradores procurando-me na sala* »). Le vers si souvent cité « *não acerto com o Zeitgeist é escusado (e é inútil)* » représente bien cet état d'esprit préoccupé. On peut en déduire autant du poème « *Oxford Street, esquina com Orchard Street : a gaita de beijos* » (MI : 120), où est donnée en note de bas de page une strophe angoissée : « *que esperar da Europa? / as ruas pardas / desidratam a imaginação / o século XXI devia ser amanhã* ».

discours sardonique et fictionnel (comme cela a lieu avec les « Desversos » de *Respiração assistida*, datés de 1994 et 1995⁴²⁹).

Dès le départ, on ne s'attend pas à trouver de manière évidente les traces d'une intervention du même acabit dans la poésie d'Adília Lopes, cette dernière étant moins associée à un mouvement de contestation précis, n'ayant pas connu la participation à un événement traumatique comme la guerre et n'étant pas liée à un contexte dictatorial répressif⁴³⁰. Cependant, un des traits les plus remarquables de sa poésie, et l'un des plus originaux, est le fait qu'elle concilie de manière critique l'héritage salazariste avec l'environnement de la postmodernité qui caractérise le Portugal après son intégration à l'Union Européenne (cf., par exemple, Diogo, 1998 : 77 ou Eiras, 2001 : 176)⁴³¹.

L'auteure elle-même revendique l'inscription dans une généalogie l'engagement comme grille de lecture pour son œuvre, dans une note de *A Mulher-a-dias*, où elle affirme : « *os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida* » (Do : 445)⁴³². Et, en effet, on ne peut comprendre certains textes de *Florabela Espanca espanca*, recueil datant de 1999 (et rebaptisé depuis *Versos verdes*), que comme relevant d'une volonté d'intervention. C'est de cette manière qu'on lit un poème comme « Eu quero

⁴²⁹ Nous avons déjà étudié dans le chapitre 2.2 quelques exemples de cette voix critique un peu déguisée, comme le poème « [Trinta anos depois continuo revoltadíssimo] » (Ra : 34).

⁴³⁰ Cependant, un exemple de texte portant un message politique tout à fait transparent est « Dr. Salazar » (Do : 538-539) : « *Ele era / o nosso pai / e o nosso padrasto // Ele morreu // e em herança / deixou-nos / mais pobres* ». Et remarquons encore que l'auteure a participé à des interventions civiques comme la lecture du poème « Coisas de cerâmica » (Do : 505-506) au Palácio da Fronteira, dans un contexte de protestation contre la guerre en Irak (cf. Barrento, 2003 : 10).

⁴³¹ Cet aspect a déjà fait l'objet de travaux universitaires récents. Dans une thèse où sont comparées les dimensions éthiques de Sophia de Mello Breyner Andresen et d'Adília Lopes, Sofia de Sousa Silva a étudiée l'aversion d'Adília pour le culte du pouvoir et son intervention « contre les nouvelles fictions sociales » (Silva, 2007 : 68-72). António Sá Moura da Cruz a étudié l'œuvre d'Adília Lopes en parallèle avec celle de Luísa Neto Jorge sous la perspective de la résistance et a vu dans les poèmes adiliens la dénonciation de « manières subtiles d'exercer la cruauté » (Cruz, 2007 : 56). Paula Oliveira Cruz observe à son tour la manière dont Adília « érode candidement l'idéologie de la domesticité » qui repose sur les valeurs du Estado Novo, dans le chapitre de sa thèse intitulé « Esfera doméstica : as criadas » (Cruz, 2011 : 135-148).

⁴³² Les notes d'Adília dans certains de ses livres, comme celle de *A mulher-a-dias* à laquelle nous avons déjà fait référence, exposent diverses idées à propos de son époque que transmet sa poésie de manière plus ou moins implicite. Voir notamment celle de *O regresso de Chamilly*, en 2000 (Do : 439-440), où elle affirme : « *Neste meu tempo de horror económico, parece que tudo gira à volta das fodas* ». Ou celle de *César a César*, en 2003 (Do : 652-657), où, se référant à une époque révolue, elle déclare : « *Esses tempos eram crus, estes meus tempos são crus de outra maneira, mais perversa e mais hipócrita a meu ver* », donnant en exemple : « *Que as pessoas valham dinheiro e sejam olhadas e avaliadas pelo que luzem é o escândalo absoluto* » ; « *Horroriza-me o poder e o culto do poder* » ; « *Subestimar e sobrestimar é péssimo. Há que estimar, há que ser de igual para igual* ».

foder foder » (Do : 376-377), qui appelle explicitement à la révolution, et où apparaissent des vers comme « *a relação entre / as pessoas / deve ser uma troca / hoje é uma relação / de poder / (mesmo no foder)* ». Ou, dans le poème suivant (Do : 377-378), c'est de cette même manière que l'on comprend les affirmations « *Não sou / menos / que Einstein / nem que / Claudia Schiffer / não sou / mais / que uma osga / ou que uma barata* ». C'est encore cette perspective qui oriente la réception du poème « Fariseias » (Do : 387-388), qui décrit un certain profil de femmes : « *são calculistas / formigas carreiristas / cheias de sucesso / [...] / e depois não sabem dar / os bons-dias às mulheres-a-dias* ».

Il faut dire que ce n'est que plus tard qu'Adília se décidera à traiter de front certains thèmes dans sa poésie, qui atteindra alors, peut-on considérer, un degré d'engagement plus affirmé. C'est le cas de *A mulher-a-dias*, de 2002, qui renferme des textes plus directement liés à des questions féministes (cf. Do : 462-463) ou sexuelles (Do : 468-469) ; de *Poemas Novos*, de 2004 (rebaptisé *Ovos*), dans les textes duquel sont dénoncées les difficultés économiques (Do : 530 et 531) par opposition au profit (cf. Do : 546 et 549) ; ou de *Le vitrail la nuit* * *A árvore cortada*, de 2006, dont certaines compositions se réfèrent à l'esclavage (Do : 577) ou aux inégalités (Do : 578).

Cependant, l'on aurait tort de considérer que le penchant critique de la poésie d'Adília est absent de ses premières œuvres, dans lesquelles ces intentions ne sont pas aussi ouvertement affirmées dans le texte. Dans son premier ouvrage, *Um jogo bastante perigoso*, des poèmes comme « Gabinete de penitência » (Do : 12) ou « O Luna Parque » (Do : 13-14) s'insèrent clairement dans cette optique. De la même manière, il ne nous semble pas permis de déduire que la poésie d'Assis cesse d'avoir une portée critique après un premier moment où ses textes présentent un penchant politique plus prononcé (ou plus explicite). Rappelons que même dans son ouvrage posthume, *Respiração assistida*, l'on trouve des poèmes comme « [Este ministro é um mentiroso] » (Ra : 36).

De notre point de vue, la capacité critique de la poésie d'Assis et d'Adília doit être pensée à partir d'autres données, et non d'une quelconque soumission

à l'idéologique que l'on peut sans tarder éloigner de leur horizon⁴³³. En effet, pour les deux auteurs qui nous concernent, et plus largement pour la figure du poète tardif dont nous avons parlé au début de cette section, la possibilité d'une action de la poésie sur le monde ne prend plus nécessairement forme dans des textes dont l'intention explicite est d'examiner des « grands thèmes » ou qui parient sur les effets révolutionnaires d'un discours grandiloquent⁴³⁴. Elle peut être trouvée, comme nous l'avons affirmé au long de ces pages, à partir de la matière la plus banale et de l'énoncé le plus prosaïque. Les œuvres d'Assis et d'Adília proposent, en un sens large, un idéal poétique et éthique (ou, en un mot « poétique ») guidé par des valeurs et absolument incompatible avec la notion de grandeur⁴³⁵.

Les critiques les plus perspicaces parmi ceux qui ont étudié les deux poètes ont mis en évidence cet aspect, d'une manière ou d'une autre. Ainsi, à propos d'Assis, Joaquim Manuel Magalhães, dans une analyse qui se centre sur la représentation du quotidien, attire l'attention sur la « qualité politique indirecte de ses vers » (Magalhães, 1981a : 216). Gustavo Rubim a remarqué que dans sa poésie se manifeste une forte tendance au « désalignement » par opposition à des « figures de l'ordonnement collective » (Rubim, 1991 : 23). Manuel Gusmão indique la « dissonance » comme « une vertu » (Gusmão, 2003 : 70), insistant sur le fait que le poète utilise comme matière l'« expérience singulière et partageable du monde et de la vie » (id. : 73-74). Et Abel Barros Baptista souligne « le sens politique » et l'« engagement critique » qui marquent cette poésie (Baptista, 2012 : 12).

La composante critique de l'œuvre poétique adilienne a été étudiée de manière plus soutenue. Osvaldo Manuel Silvestre fut parmi les premiers à remarquer qu'Adília effectue une « incessante “critique du langage commun” »

⁴³³ C'est exactement en termes de « refus [...] de la soumission à l'idéologique » que, dès 1981, Joaquim Manuel Magalhães décrit la poésie d'Assis (cf. Magalhães, 1981a : 9). Et lorsque João Barrento veut parler d'une « déclaration de principes politiques » chez Adília, il propose à cette fin la devise : « contre l'amour du pouvoir, pour le pouvoir de l'amour » (Barrento, 2003 : 10).

⁴³⁴ Associant art moderne et idée de progrès, de futur, de révolution, Octavio Paz conclut, relativement à la poésie de la fin du XX^e siècle : « Son déclin [de la Révolution] coïncide avec celui des avant-gardes artistiques et poétiques. Rien d'étrange à cela : l'art moderne est né comme une réponse – à la fois l'écho et la réplique – face à la Révolution française, avec laquelle s'ouvre la modernité ; son sort se confond donc avec celui de l'idée révolutionnaire » (Paz, [1990] : 10).

⁴³⁵ Jean-Michel Maulpoix propose une interprétation qui nous semble ici pertinente : « [l]a poésie offre à chacun le pouvoir d'insister. Le pouvoir de tenir tête. Le pouvoir de garder ses défauts. D'accepter de ne pas savoir. De vouloir la perplexité. Le pouvoir de manquer de pouvoir » (Maulpoix, 2002 : 256).

(Silvestre, 1999b : 38)⁴³⁶. Elfriede Engelmayer a remarqué que l’auteure utilise sa poésie, parfois même de manière brutale, pour « formuler le totalitarisme des normes qui mettent chaque personne à sa place » (Engelmayer, 2000 : 470)⁴³⁷. Américo António Lindeza Diogo a considéré les textes bien connus autour des « cafards » comme représentatifs d’un regard qui embrasse « les objets et les activités [...] mondains et non sacrés, sales et non des “nus lisses entiers” » (Diogo, 2000 : 493). Mais peut-être Rosa Maria Martelo a-t-elle été celle qui a le plus attentivement observé dans cette œuvre des « préoccupations éthiques incontestables », attirant l’attention sur la « stratégie de résistance » qui implique la mobilisation d’un « langage dépoétisé » (Martelo, 2000 : 400)⁴³⁸.

Nous sommes donc parti de l’idée qu’une dimension critique et même politique sous-tend la création poétique chez Assis comme chez Adília, et ce bien au-delà des textes dont nous avons parlé plus haut autorisant une lecture plus immédiate en tant que textes d’intervention. C’est que la notion de politique peut (et, selon nous, doit) être comprise de manière complexe – ou, à nouveau, déflatée. Les valeurs que la poésie d’Assis et d’Adília véhiculent dans leur tout agissent à un autre niveau, plus large et pluriel, non explicitement revendicatif ou dénonciateur, mais pas moins impliqué pour autant dans une certaine idée de la société ou même une certaine conception de l’humain.

Les œuvres d’Assis et d’Adília véhiculent donc une « poétique » qui, comme nous l’avons défendu dans la première partie de ce travail, implique le choix de formes spécifiques de poésie narrative ; et qui se répercute également dans les choix relatifs à la représentation du sujet lyrique, comme nous l’avons vu dans la deuxième partie. Nous chercherons à présent à sonder un ensemble de valeurs qui se trouvent manifestes dans ces œuvres et qui s’adressent au lecteur. C’est cette dimension axiologique qui peut agir de manière décisive sur la formation de l’*éthos* individuel et, par conséquent, au sens que nous avons

⁴³⁶ En ce sens, Silvestre affirme que « d’un côté l’œuvre d’Adília insiste sur la grammaticalité la plus basique et transparente ; mais, d’un autre côté, cela ne fait que démontrer les limites de la grammaire en tant que système de règles qui *fait monde*, si souvent contre ou malgré lui-même » (Silvestre, 1999b : 48).

⁴³⁷ Engelmayer se réfère concrètement à un des textes les plus polémiques d’Adília, « A minha filha », publié dans l’ouvrage *Lua Negra. Dark Moon* de Terry Morgan (AL-D, 2000a : 80-81), dont nous parlerons dans le prochain chapitre.

⁴³⁸ Par exemple, Martelo a analysé la portée du regard critique d’Adília à partir de la notion d’ironiste, de Richard Rorty, d’où elle ressort diverses caractéristiques comme la méfiance à l’égard du bon sens (représenté, avant tout, dans le langage), la mise en question de l’évidence par la confrontation des perspectives ou la « redescription » de la cruauté comme stratégie de dénonciation et de dépassement (cf. Martelo, 2010a : 223-234).

explicité dans le présent chapitre, se répercuter sur la sphère sociale. Bien que tenter de recenser toutes les valeurs que ces poésies comportent constituerait une tâche démesurée, tant la vision du monde que ces auteurs nous proposent est fertile, nous tenterons dans le chapitre suivant de déterminer, parmi celles qui leur sont communes, les plus importantes.

3.2 Valeurs de Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes

En poursuivant notre analyse d'une interprétation déflatée du pouvoir de la poésie, que nous avons mise en relation dans le chapitre précédent avec une portée critique modeste mais réelle, nous étudierons dans ce chapitre quelques-unes des valeurs présentes dans les œuvres poétiques de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes et qui par conséquent sont transmises au lecteur. Nous commencerons par délimiter, dans leurs textes, quatre traits communs saillants, qui correspondent à des propositions concrètes pour « habiter le monde ».

Dans la mesure où cette discussion frôle le champ de l'éthique, nous nous pencherons ensuite sur cet autre trait spécifique qu'est l'attention spéciale accordée à l'être humain, considéré comme « être quelconque », selon la définition proposée par Giorgio Agamben. Dans cette perspective, et dans le sillage de Cesário Verde, nous étudierons dans quelques textes d'Assis et d'Adília ce qui peut être compris comme des représentations de cet « être quelconque ».

3.2.1 Quatre propositions d'habitation du monde

Une de nos conclusions au chapitre précédent était que la composante politique des œuvres d'Assis et d'Adília ne se limite pas au terrain dit « d'intervention » (même si, comme nous l'avons constaté, cette dimension ne se trouve pas complètement absente de leur poésie). En effet, de notre point de vue, et comme nous avons eu l'occasion de le défendre, c'est dans le cadre des valeurs transmises par le texte que l'on peut chercher une dimension critique agissant sur la société.

Cette dimension, répétons-le, implique toujours la réception faite par l'individu-lecteur. Comme le rappelle Vincent Jouve, « [l]e repérage des valeurs

est [...] un des moteurs essentiels de l'investissement du sujet » dans sa lecture et ce facteur confère une plus grande importance à l'« effet-idéologie qui se dégage du texte », c'est-à-dire, au « système de valeurs inhérent à l'œuvre » (Jouve, 2010 : 10). Nous distinguerons, dans cette première section, quatre éléments essentiels des œuvres d'Assis et d'Adília qui peuvent être perçus comme des propositions concrètes d'« habitation du monde » : l'affirmation d'un univers propre, la symbiose entre art et vie, l'ouverture au monde et l'attention portée au plus petit. Naturellement, ces éléments ne sont pas hermétiques, mais communiquent plutôt entre eux, comme nous le verrons.

a) l'affirmation d'un univers propre

La première caractéristique qui, dans ce cadre précis, nous semble mériter d'être mise en relief chez Assis et Adília est l'affirmation d'un univers propre, qui transite de la vie au texte. La nécessité de protéger cet espace personnel, qui est considéré comme précieux même s'il se présente souvent en mode déflaté, se convertit en valeur dans la mesure où elle représente un acte de défense de l'individu face aux contraintes et aux attaques d'un monde impitoyable.

Commençons par observer que ces deux poétiques connaissent leurs moments de découragement et même de désespoir. Dans son métier, le poète est un être assiégé par la réalité : « *[a]s bombas explodem na mesa de cabeceira* » (MI : 49). Comme l'apprend le renard d'Adília qui souhaitait jouer pour de vrai aux fables de La Fontaine, le monde est une forêt (réelle ou fausse, peu importe) qui n'offre pas de vraie alternative à la cruauté (« *ou se come ou se é comido* », Do : 155-156). Naturellement, le travail des deux poètes ne pourrait manquer de refléter cette conscience et certains poèmes se laissent parfois lire comme une capitulation amère – c'est le cas de « O garrote » (MI : 50-51), d'Assis (« *Vou ficar vivo encostado / a esta memória de trampa* »), ou de « Hospital do desterro » (Do : 342-343), d'Adília (« *bocados de mim / foram parar / ao lixo* »).

Il est alors fréquent que la poésie d'Assis et d'Adília, en se forgeant ou en se créant sur des terrains que l'on devine proches du vécu personnel, reflète des expériences traumatiques et se donne à lire comme des séquelles visibles :

« e o mais simples verso / tem grandes manchas cicatriciais » (MI : 132) ; « Textos / ensanguentados / como feridas » (Do : 555). Cependant, l'on peut admettre que, aussi bien dans un cas que dans l'autre, le ton choisi est le plus souvent optimiste : « e por falar em fridas / até as que mais doem / acabam por fechar » (Ra : 23) ; « A vida / é luta / e eu gosto / assim » (Do : 606)⁴³⁹.

À cela contribue sans doute, dans une large mesure, l'existence d'un refuge où le poète peut se proclamer comme être indépendant et libre. Il s'agit d'un espace d'intégrité que l'œuvre reflète, ou qu'elle permet de créer. Or, nous avons vu, dans la deuxième partie de ce travail, que la figuration du sujet lyrique dans la poésie d'Assis et d'Adília est plurielle, parfois insaisissable, parfois même conflictuelle. L'unité de ce sujet, nous l'avons vu, est encore et toujours mise en question, selon une pratique qui ne fait pas table rase des leçons modernistes de la fragmentation de l'identité : « não sou sequer quem muda mas um outro » (MI : 115) ; « eu não sou essa rapariga / eu sou a outra » (Do : 119). Cependant, à certains moments, ce que cette poésie suggère, c'est que, malgré toutes ces variations et contradictions, cette identité fluctuante correspond à un seul être – qui, à travers ces altérations, demeure toujours le même⁴⁴⁰.

Dans le poème sur la vieillesse « Interior com cão » (MI : 162), qui appartient à la dernière section de *Variações em Sousa* (recueil particulièrement marqué par des dédoublements et des rencontres avec des *autres* du passé) Assis conclut :

toda a máscara sufoca?

mas não para escapar a isto

usei-as talvez

quando me sento

à mesa e vejo aqui diante

⁴³⁹ Dans le poème « Animais de fogo » (MI : 18), de *Cuidar dos vivos*, Assis présentait déjà ce que l'on peut considérer comme une lettre d'intentions : « Não posso, não quero, não me vou deixar / transformar num poeta azedo ». Et dans le poème « Luna Parque » (Do : 13-14), de *Um jogo bastante perigoso*, Adília estimait « no Luna Parque / que é um sítio triste / pode não se ser triste / sai muito caro / mas poder pode-se ».

⁴⁴⁰ On peut considérer ici à nouveau la distinction entre *ipséité* et *mêmeté* que Paul Ricoeur a développée dans *Soi-même comme un autre* (cf. Ricoeur, 1990 : 11-38), et à laquelle nous avons fait allusion dans le chapitre 1.3.

*do papel branco as unhas devastadas
como por um ácido*

et, dans le poème « Out of the past » (Do : 385), de *Florbela Espanca espanca* (livre qui s'ouvre sur l'incipit « *Este livro foi / escrito / por mim*»), Adília affirme :

*A minha vida
foi um mau sonho
mas agora é minha
eu sou eu⁴⁴¹*

Le sujet semble en réalité déclarer sa loyauté au nœud intime qui le constitue tout en incluant, précisément, cette multiplicité latente. On peut comprendre en ce sens la capacité d'Assis, déjà évoqué dans le chapitre 2.3 à propos de « Versinhos a uma amiga finlandesa » (MI : 140), à respecter l'enfant qu'il a été lui-même, tout en le raillant. Entre cette image du passé, déclarée morte, et celle du présent (« *e cá estou pai de filhos um bocado estragado* », MI : 148) se profile une impression de continuité et de constance, qui ne s'oppose en rien à l'évolution naturelle. De même, certaines compositions d'Adília se laissent lire de cette manière, comme par exemple les poèmes où elle met en parallèle ses 21 ans et ses 45 ans (Do : 579-580) ou ses 12 ans et ses 47 ans (Do : 612-613). Le raisonnement qui sous-tend les œuvres des deux auteurs envisage le chemin parcouru par un individu comme une somme qui doit être acceptée dans sa totalité et ne peut faire l'objet ni de négation ni de trahison : « *As coisas / estão / partidas / perdidas / por minha / culpa / e causa // [...] / Porém / sem / minhas / culpa / e causa / (de partir / e perder) / eu não / era / a que sou* » (Do : 510).

Ce bastion intime est représenté comme un trésor qu'il faut à tout prix préserver⁴⁴², car en plus il est véritablement intransmissible⁴⁴³. Néanmoins, et

⁴⁴¹ Remarquons que ce poème est dédié à Wenceslau Passinhas, pseudonyme que l'auteure a déclaré avoir été créé par Miguel Tamen et qu'elle avait rejeté en faveur d'Adília Lopes (ce nom-là aussi est une création de Tamen) car elle le trouvait « très ridicule » et estimait que c'était « un nom d'homme » (cf. AL-E, 2001b : 7). Le même recueil contient un autre poème dédié à Elisabeth Passinhas (cf. Do : 390), peut-être une allusion au poème « A Elisabeth foi-se embora » (cf. chapitre 2.2). Celui-ci indique : « *A andar a pé / o meu poema / escreve-se / na cabeça* ».

de façon quelque peu paradoxale, ce trésor n'est pas entièrement contenu dans la figure étanche et univoque du sujet ; il s'étend dans une mémoire qui transcende celle d'un être isolé. Il s'agit en effet d'une mémoire de temps perdus, qui concerne aussi bien une génération qu'un seul individu⁴⁴⁴ ; une mémoire de lieux, qui elle aussi dépasse la biographie⁴⁴⁵ ; mais également une mémoire qui tient compte d'autrui, que ce soit par la référence à des personnes amies⁴⁴⁶ ou à la cellule familiale⁴⁴⁷, ou encore par le biais de la « pulsion généalogique » (Rubim, 2004 : 61) que Gustavo Rubim identifie dans la poésie d'Assis et qu'on rencontre aussi dans celle d'Adília⁴⁴⁸.

On soulèvera, à ce niveau particulier, deux questions importantes. D'une part, l'insertion dans une filiation donne à penser que certaines des valeurs revendiquées comme propres sont en réalité transmissibles. Ainsi, le poème « O Brasão dos Pachecos » (MI : 192-193) d'Assis suggère que l'humilité est une valeur reçue par hérédité : « *nós éramos e somos / gente insignificante / não vimos nos livros* ». Et dans le « Soneto aos filhos » (MI : 159-160) l'on trouve explicite le souhait de perpétuer cette valeur en la transmettant à la

⁴⁴² Il suffit de voir, par exemple, comme est mise en scène la violation de l'espace privé par ignorance et par incompréhension, dans le poème d'Adília « A operação » (Do : 112-113).

⁴⁴³ Signalons que l'impossibilité de transmission des sensations personnelles est un motif littéraire chez Assis, comme on peut le remarquer dans des poèmes comme « Bichos, céu e morte » (MI : 149-150) ou « Elegia mandada por carta ao Tim » (Ra : 24).

⁴⁴⁴ Par exemple, les souvenirs de l'enfance que l'on retrouve dans un poème comme « Últimos desejos » (MI : 152) de *Variações em Sousa* sont assez partageables ; et, dans le livre *Andar a pé*, Adília se réfère, dans le texte « 75 » (Ap : 12) à des événements qui éveillent certainement des mémoires collectives.

⁴⁴⁵ Les lieux sont si présents dans la poésie d'Assis qu'on pourrait la qualifier de « topomnémique » : de Coimbra (MI : 80) à Campo de Ourique (MI : 115), de Nambuangongo (MI : 43) à Fort Lauderdale (MI : 82), de Ourense (MI : 126) à São Tomé (MI : 159). La cartographie de la poésie d'Adília est plus imaginative, malgré des références comme « Rua José Estêvão, mon amour » (Do : 454).

⁴⁴⁶ L'amitié joue un rôle important pour les deux auteurs, comme le démontrent des poèmes tels que « Monsenhor, passando de bicicleta » (Ra : 25-26) ou « Armanda Duarte (1961) » (Do : 449-450).

⁴⁴⁷ Naturellement, cet aspect est bien plus évident dans l'œuvre d'Assis, dont participent pleinement sa femme (citons simplement « Memórias do contencioso », MI : 101-107, qui nous semble le plus réussi de ses poèmes d'amour) et ses enfants (« Kleine Nachtmusik », MI : 194, ou « O mocho e o macaco », MI : 162-163). Mais il est tout de même intéressant de constater dans l'œuvre d'Adília la présence d'une famille imaginée, que ce soit dans les dédicaces ironiques de *Clube da poetisa morta* (Do : 289) ou, de façon plus émouvante, dans le poème « Dois ciprestes » (Do : 398-399) : « *penso em ti / meu marido / não vivemos / no mesmo século / nem na mesma cidade / nunca nos cruzamos* ». Ce dernier poème a fait l'objet d'une analyse éclairante de la part de Fernando Guerreiro (Guerreiro, 2002 : 332-336).

⁴⁴⁸ Il a déjà été souligné que les ancêtres ont droit de comparution dans ces œuvres poétiques. En Assis, on songe aux grands-pères galiciens (« O meu avô não lia versos », MI : 139-140) et santoméen (« *Sum Paxê – apontamentos do neto* », Ra : 53-55), mais aussi d'autres aïeux. Dans la poésie d'Adília figurent la grand-mère Zé et la grand-tante Paulina (« 12 Haikai », Do : 296-297) ou le grand-père Raul (« Um quadro do meu avô Raul », Do : 613), ce dernier étant aussi l'auteur du dessin de couverture de *Dobra*.

descendance : « *não peço nada usai meu nome / [...] / mas livrai-vos do luxo e da soberba* »⁴⁴⁹. Adília aussi, dans des textes comme « *Patronymica Romanica* » (Do : 320) ou « *Z/S* » (Do : 320-321), laisse entendre que son identité personnelle se compose de ce qu'elle a reçu en héritage de sa mère et de sa grand-mère.

D'autre part, l'acceptation de cette filiation implique une conscience des aspects de conflictualité qui lui sont inhérents et, comme corolaire, une réconciliation avec le passé. Ainsi, Adília évoque une relation tendue avec sa mère en plusieurs moments de son œuvre (cf. « *A raposa a fazer de bicho* », Do : 387). Mais finalement elle avoue : « *Houve um momento / em que deixei de gostar / da minha mãe // [...] do meu pai // [...] // de mim // [...] Houve um momento / em que voltei a gostar / de todos // E todos estão aqui // Mortos e ausentes* » (Do : 590-591). De la même façon, la poésie d'Assis laisse supposer que la relation du poète aux parents a connu sa part d'ombre – ce que suggère notamment une composition comme « *Carta aos pais* » (MI : 195), rédigée en Angola et probablement jamais envoyée. Cependant, un poème comme « *Melioribus annis* » (MI : 150-151) présente un ton de conciliation : « *pais meus que estais no Lumiar lembrados sejam per omnia os vossos nomes além da cintura de Van Allen / criastes o miúdo com tanta delicadeza* ». Concluons donc que, d'une certaine manière, les désaccords sont aussi une part d'hérédité qu'il faut accepter et défendre.

b) la symbiose entre art et vie

Les poèmes d'Assis et d'Adília naissent très souvent d'expériences personnelles à la fois intimes et infimes ; mais ils s'ouvrent au monde extérieur par la suite, et créent une interaction avec le réel. Nous pouvons donc replacer cette poésie dans une optique où « la scène de l'écriture semble moins importante que l'expérience humaine qui la précède ou la prolonge » (Maulpoix,

⁴⁴⁹ Ce prolongement identitaire est également évident dans un des derniers poèmes de l'auteur, « *[O que vai ser avô saúdo-vos]* » (Ra : 56-57), dans lequel des fantômes d'ancêtres côtoient la silhouette de la petite-fille qui n'est pas encore née mais se révèle « *também feita do que eu sou* ».

1998 : 119)⁴⁵⁰. Le fait que la vie n'est pas moins importante que l'art est, d'ailleurs, un leitmotiv d'Assis et d'Adília. Cette idée revient fréquemment dans leurs textes et déclarations⁴⁵¹ ; elle est une constante de leurs œuvres et guide en bonne partie la définition qu'ils trouvent à leurs propres arts poétiques.

On peut lire de ce point de vue « Soneto contra as pessorrências » (MI : 128), texte de *A profissão dominante* (1982) qui est devenu l'un des plus cités d'Assis. Dans ce poème, l'auteur formule des considérations sur sa propre poésie et rejette ce qu'il considère comme des effets de mode (« *alegadas tendências / do tempo* ») et comme un langage rhétorique et creux (« *vãs experiências* »). Le sonnet mérite d'être retranscrit :

SONETO CONTRA AS PESPORRÊNCIAS

*É favor não pedirem a esta poesia
que faça o jeito às alegadas tendências
do tempo nem às vãs experiências
que sempre a deixaram de mão fria*

*o que iria bem mas mesmo bem seria
num jornal a coluna das ocorrências
as coisas da vida mais do que as pessorrências
editoriais do comentador do dia*

⁴⁵⁰ Nous avons déjà défendu dans le chapitre 2.2 qu'aussi bien Assis qu'Adília s'engagent dans une déflation du métier de poète. Par exemple, Assis lui préfère celui de journaliste, qu'il répute être sa profession dominante (« *Meu Deus como eu sou paraliterário* », MI : 125) ; et Adília associe l'action de composer des poèmes à un travail de ménage (« *a poetisa é a mulher-a-dias / arruma o poema / como arruma a casa* », Do : 447). L'établissement de ces parallèles rapproche l'art poétique de la vie de tous les jours : en effet, le reporter et la femme de ménage s'occupent du quotidien. En soi, les auteurs ne considèrent pas ces professions comme mineurs – d'ailleurs, on a bien souligné comment les enseignements du journalisme ont été mis à profit dans l'œuvre d'Assis (cf. Magalhães, 2004 : 61) – mais ces deux poèmes font certainement allusion, de façon critique, à des préjugés sociaux. Par exemple, Anna M. Klobucka a vu dans l'auto-désignation d'Adília en tant que femme de ménage (« *mulher-a-dias* ») le but de désacraliser le labeur poétique en l'associant à des travaux à la fois « socialement subalternes » et associés par connotation avec le sexe féminin – ce qui correspondrait à un processus d'infériorisation double (cf. Klobucka, 2009 : 275).

⁴⁵¹ Par exemple, à une question au sujet de ses débuts tardifs dans le roman, Assis répond : « Au long de toutes ces années j'ai fait quelque chose de très important : vivre », ajoutant aussi qu'il n'avait jamais considéré l'activité littéraire comme fondamentale dans sa vie (FAP-E, 1993a : 8). Adília, elle, a répondu à la question « Y-a-t-il une beauté qui puisse nous sauver ? » de la façon suivante : « Si la quête de la beauté nous empêche de vivre, alors il n'y a qu'une beauté qui nous perd » (Do : 601-602).

*o que vai mal com ela são as petulâncias
de que se vestem muitas redundâncias
dando-se públicos ares de sabedoria*

*que o leitor farto das arrogâncias
magistrais troca por outras instâncias
onde pode mandá-las pra casa da tia*

Le privilège accordé ici au vécu est chargé de significations. Pour commencer, selon cette conception, les événements qui rendraient plus digne la poésie (« *as coisas da vida* ») font partie du quotidien, comme le suggère le rapprochement aux nouvelles du journal⁴⁵². Ensuite, remarquons que ces nouvelles font partie d'un univers ouvertement populaire, la rubrique des faits divers étant une section à laquelle le lecteur commun jette un œil, par curiosité mais sans intention déterminée – et cela contrairement à l'éditorial, espace qui présuppose un lecteur bien plus intéressé par l'idée de se forger une opinion⁴⁵³. Le refus de la part du poète de transiger (« *que faça o jeito* ») avec des situations qui joueraient sans doute en sa faveur est un gage de dignité à travers l'affirmation de son propre chemin. En plus, l'image choisie véhicule l'idée d'une certaine modestie : tandis que l'éditorial présuppose une signature et la démonstration d'une autorité (« *públicos ares de sabedoria* »), la rubrique des faits divers implique, en effet, l'effacement du sujet.

Nous rencontrons des valeurs qui se conforment à celles-ci dans « Arte Poética » (Do : 12-13), composition où Adília marque sa détermination :

ARTE POÉTICA

*Escrever um poema
é como apanhar um peixe
com as mãos*

⁴⁵² Comme le constate António Guerreiro, Assis privilégie « l'événement de la vie sur sa transposition littéraire » (Guerreiro, 1987 : 20).

⁴⁵³ Le rapprochement à l'univers populaire est aussi donné par le recours à des expressions familiales données (« *de mão fria* », « *mandá-las pra casa da tia* »). Il faut observer, néanmoins, que cet usage n'est pas exclusif, comme c'est d'ailleurs la règle chez Assis. Loin des accents populistes, l'auteur adopte une forme culte (le sonnet) pour transmettre son message et concilie le registre populaire avec un autre bien plus soigné (« *de que se vestem muitas redundâncias* », « *outras instâncias* »).

*nunca pesquei assim um peixe
mas posso falar assim
sei que nem tudo o que vem às mãos
é peixe
o peixe debate-se
tenta escapar-se
escapa-se
eu persisto
luto corpo a corpo
com o peixe
ou morremos os dois
ou nos salvamos os dois
tenho de estar atenta
tenho medo de não chegar ao fim
é uma questão de vida ou de morte
quando chego ao fim
descubro que precisei de apanhar o peixe
para me livrar do peixe
livro-me do peixe com o alívio
que não sei dizer*

Le poème apparaît (et a bien sa place) dans *Um jogo bastante perigoso*, premier livre qui permet à Adília de montrer d'entrée de jeu ce qu'elle vaut. Sa conception du poète comme pêcheur est bien éloignée de celle abstraite et rationnelle de Fernando Pessoa (« *o poeta é um fingidor* », Pessoa, [1932a] : 94) ou de celle romantique et démiurgique de Sophia de Mello Breyner (« *o poeta é um escutador* », Andresen, 1972 : 77-80). Contrairement à ces interprétations, le poème est ici matière (« *peixe* »), son écriture correspond à une action concrète et ingénieuse (« *apanhar um peixe / com as mãos* ») et elle implique une lutte physique (« *corpo a corpo* »). Si l'acte de rédiger un poème est capital et même dangereux (« *é uma questão de vida ou de morte* »), cet art ne se dissocie pas de la vie ni ne prend son autonomie par rapport à elle. D'ailleurs, le dernier vers du poème nous signale qu'il y aura toujours une sphère du réel qui ne peut pas être « capturée » par le dicible⁴⁵⁴.

⁴⁵⁴ D'un autre côté, la sensation vitale de libération causée par l'accomplissement de la tâche (écrire le poème, ou attraper le poisson) est de l'ordre du vécu et pas de l'écrit. Comme le

Parfois, ce topique de la prévalence de la vie par rapport à l'art peut apparaître radicalisé. Chez Assis, le peu d'utilité de la poésie s'oppose à la variété de la vie dans un poème comme « *Explicação para um amigo* » (Ra : 50), où la feuille de papier qui accueillait l'écriture est plutôt offerte aux filles pour qu'elles puissent y peindre la diversité du monde : « *casas de andares, montes, flores, espirais de caminhos subtilíssimos com meninas sobraçando cestos, um Boeing por cima* » (Ra : 50)⁴⁵⁵. Chez Adília, le poème composite qui présente les épigraphes « *(anti-Camões)* », « *(anti-Ricardo Reis)* » et « *pró-Meendinho* » (Do : 361) est l'un des plus intéressants sur ce thème⁴⁵⁶. Dans le passage « *Que o livro / vá por / água abaixo / mas que maridos / me aconteçam* », l'inversion des valeurs est claire : les maris (au pluriel, vu qu'ils correspondent à des possibilités ouvertes) sont plus importants que le livre (unique, comme toute véritable œuvre d'art)⁴⁵⁷.

Mais il sera peut-être plus avéré de conclure que se crée, dans un cas comme dans l'autre, une symbiose entre les domaines de l'art et de la vie. La dernière composition de l'œuvre posthume d'Assis, « *Os melros cantores de Pardilhó* » (Ra : 58-59), semble étayer cette interprétation. Dans ce texte, la réflexion metapoétique auto-ironique (l'auteur trouve sa propre poésie dissonante) s'accompagne d'un salut aux merles qui accompagnent le poète à la fenêtre (et qui sont ceux qui véritablement composent de la musique). Nous pouvons voir d'un même œil, chez Adília, l'*incipit* de *A pão e água de colônia*. L'auteure y convertit en distique un vers de Cesário Verde (cf. Verde, [1884] : 80), « *Luta Camões no Sul / salvando um livro a nado* », et lui fait refléter les

remarque Elfriede Engelmayer à propos de ce poème, « ce qui importe en premier lieu n'est pas le chef-d'œuvre mais (sur)vivre » (Engelmayer, 2000 : 472).

⁴⁵⁵ Du reste, la superfluité de la poésie est fréquemment explicitée par l'auteur : « *e depois isto dos versos / passados anos já não passam de enganos* » (MI : 194) (cf. chapitre 1.3).

⁴⁵⁶ Dans ses trois parties, Adília propose des critiques des œuvres des auteurs auxquels elle fait allusion. Ainsi, et par exemple, elle nie la fusion camonienne entre celui qui aime (« *amador* ») et l'objet de l'amour (« *coisa amada* ») en même temps qu'elle rejette la métaphysique passive de Reis ; et elle confère un final heureux à la célèbre « *cantiga* » médiévale de Meendinho (dans laquelle l'« *amiga* » était condamnée à mourir, faute de présence de son « *amigo* »).

⁴⁵⁷ En absolu, nous sommes d'accord avec Lúcia Evangelista lorsqu'elle défend que dans l'œuvre d'Adília s'établit une relation intime entre vie et art (cf. Evangelista, 2011 : 82). Mas dans ce cas concret nous suivons cependant Elfriede Engelmayer lorsqu'elle affirme que, avec l'image parodique de Camões sauvant son épopée en nageant, Adília « renvoie sans équivoque l'art dans une position secondaire » par rapport à la vie (cf. Engelmayer 2000 : 472). À notre avis, ce choix doit être entendu dans le cadre d'un métarécit personnel que son œuvre construit au fur et à mesure. Ce poème symbolise ici un moment de doute et de rébellion : l'héroïne est prête à sacrifier son propre don (représenté par le « livre ») en échange d'une vie « normale » (avec de potentiels « maris »).

vers (typographiquement intervertis) « *Um livro no Sul / salva Camões de morrer afogado* » (Do : 61). Elle démontre ainsi la complémentarité entre art et vie : si, selon le célèbre mot de Camões, celui qui aime (« *o amador* » : Camões, ou n'importe quelle personne réelle, vivante) se transforme en objet aimé (« *coisa amada* » : l'art), ce dernier s'en trouve à son tour transformé (ou sauvé).

c) l'ouverture au monde

En même temps que vie et art sont solidaires chez Assis et Adília, l'ouverture de leur poésie à la diversité du monde est une constante et on le comprend avant tout grâce aux objets qu'elle fait siens. En effet, une des images de marque des deux auteurs consiste à concéder un statut poétique à des objets que d'autres conceptions esthétiques tendent à considérer comme mineurs. Leurs œuvres convoquent ouvertement le monde extérieur – chose que nous invite à constater l'extrait suivant de « *Tentas, de longe* » (MI : 14), du premier livre d'Assis :

*O meu coração debruça-se à janela
a ver pessoas e carros, e as folhas caindo.*

Cette poésie accueille toutes sortes de référents et d'objets : « *a torneira do gás* » (MI : 79) ; « *um disco / do Cat Stevens* » (Do : 217) ; « *transístores japoneses* » (MI : 67) ; « *o chapéu da boneca Lucinda* » (Do : 109) ; « *figado de vaca* » (MI : 170) ; « *arrufada com açúcar pilé* » (Do : 36) ; « *[a] cintura de Van Allen* » (MI : 151) ; « *quinze tampas / de iogurte Longa Vida* » (Do : 338) ; « *[u]ns jeans made in Oporto* » (MI : 131) ; « *[uma] tapete francesa / a imitar persa* » (Do : 430) ; « *vidro moído arsénico despenhadeiros* » (MI : 174) ; « *Mercurocromo bofetadas café com leite ópio* » (Do : 46). Les vers apposés en ouverture de *Respiração assistida* en guise de « *Santo e senha* » (Ra : 11) – c'est à-dire de « *mot de passe* » – gagnent à être lus en ayant à l'esprit la présence de cette multiplicité de référents : « *Desengajar a alegria / do chato amável mundo* ». La Terre a beau ne pas toujours être un lieu enthousiasmant, cette

poésie semble suggérer qu'il est possible d'y trouver d'innombrables prétextes pour se réjouir.

La poésie d'Assis insiste sur les plaisirs de la vie, comme les sensations (voir, par exemple, « Campo de Ourique, Lisboa : os cheiros », MI : 115), l'amitié (définie comme « *cântaro de água para matar a sede* » dans « Afonso Praça », Ra : 31) ou la découverte (on en trouve une bonne illustration dans « Inverness, Escócia », MI : 109/110). Même dans ses moments les plus dramatiques, elle rappelle l'importance des aspects positifs : ainsi, dans le poème « Enquanto o autor queima um caricoco » (MI : 93-96), en temps de guerre, la voix d'un ami propose une bière (« *vai 'ma cuca* ») ; et dans « *Dá lá a mão* » (MI : 194), face à des circonstances de santé inquiétantes, le sujet demande à son propre cœur de résister en des termes facétieux : « *não me godas coração* ».

L'œuvre d'Adília, de son côté, attire l'attention sur le fait qu'aimer la vie implique d'accepter la part de corruption qu'elle comporte forcément. Un texte comme « Louvor do lixo » (Do : 447-448) rappelle en effet que l'entropie est indissociable du fonctionnement du monde : « *é preciso agradecer o pó* ». De ce point de vue, sa « Meditação sobre Meditação » (Do : 471) est particulièrement incisive. L'auteure réfléchit sur un poème bien connu de Sophia de Mello Breyner Andresen, « Meditação do Duque de Gandia sobre a morte de Isabel de Portugal » (Andresen, [1958] : 31-32) ; mais, contrairement aux conclusions du texte original, où la mort et la pourriture sont rejetées, Adília soutient qu'il faut considérer ces éléments comme parts inhérentes à l'existence : « *A vida tem a ver / com a porcaria*⁴⁵⁸. » Et elle avertit, alors : « *amar mais o DTT e a lixívia / que o irmão / não é cristão / do irmão / os nazis / fizeram sabão* ».

L'importance du métissage et du contact entre réalités différentes est un aspect que tous les deux défendent. Dans le poème « A um amigo sobre o tema da miscigenação » (MI : 70), de *Catalabanza, Quilolo e volta*, Assis répond à des positions extrêmes avec un certain détachement ironique : « *Chamas tu desgraça / a uns negros amores ! / Bebe que isso passa : / há misturas piores*⁴⁵⁹ ». Et Adília, dans le texte « O leite da vida » (Do : 285-286), de *A Bela Acordada*, fait en sorte qu'une princesse puisse allaiter des animaux (et pas

⁴⁵⁸ Ainsi, tandis que le sujet du poème de Sophia proclamait « *Nunca mais servirei senhor que possa morrer* », celui d'Adília promet « *Só servirei senhor / que possa morrer / [...] / só a morte / é realmente real* ».

⁴⁵⁹ Dans un entretien, Assis a déclaré également : « Un jour, à mon avis, nous serons tous des métis, ce qui est une très bonne idée pour notre salut » (FAP-E 1995 : 3).

seulement des mammifères !): « *pôde dar de mamar a uma ninhada de cachorrinhos órfãos e a uma ninhada de lagartixas órfãs* ».

Comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre 1.2 et comme cela a été du reste bien remarqué par la critique (surtout dans le cas d'Adília), ces univers composites dialoguent avec plusieurs autres par le biais d'allusions, citations, pillages, dérivations, réécritures. Dans la poésie de ces deux auteurs se dessine ainsi un territoire personnel très vaste, irrégulier, parfois capricieux, qui comporte aussi ses imprécisions. Sous cet angle, l'œuvre d'Assis et d'Adília se constitue comme une encyclopédie ouverte, sans prétendre à la cohérence ou à la cohésion⁴⁶⁰.

En raison de cela, il serait malvenu de juger que leur poésie est un art qui se complaît superficiellement dans des effets baroques. Le témoignage poétique de la variété du monde, bien qu'il dénote une fascination, n'est pas une fin en soi. D'abord, nous comprenons vite que le recours à tout cet attirail hétéroclite ne se présente certainement pas comme la démonstration d'un vaste savoir⁴⁶¹. Ensuite, la présence de ces traits ne se confond pas, comme l'a défendu Fernando Luís à propos de la poésie d'Assis (Luís, 1989 : 76), avec des « jongleries » ; ou, comme l'a également affirmé Osvaldo Manuel Silvestre à propos de la poésie d'Adília, avec des « plaisanteries » (Silvestre, 1999b : 38). En réalité, si ce procédé témoigne d'un intérêt pour la complexité de la réalité environnante, il révèle aussi, et surtout, une attention permanente à ses éléments les plus simples.

⁴⁶⁰ Remarquons d'ailleurs que, étant donné la diversité et la plasticité des « entrées » qu'elles comportent, ces œuvres se rapprochent plus de *Wikipédia* que de *l'Encyclopoedia Britannica*. On y retrouve Restif de la Bretonne (MI : 63) et Beatrix Potter (Do : 195), Shirley Temple (MI : 95) et le Monsieur de La Palice (Do : 62), « *dr. Salazar* » (Ra : 34) et Sophia Peabody, fiancée de Nathaniel Hawthorne (Do : 70), « *o meu tio Manuel Mendes* » (MI : 64) et les chats Lucinda et Mémé (Do : 560), « *250 de Platão bem passados* » (MI : 152) et « *Sto António* » avec « *Rosa Luxemburgo / de braço dado* » (Do : 263). Ces exemples ne constituent même pas un millième de ce monde tendanciellement entropique, où rentrent aussi, naturellement, « *um tal Fernando Assis Pacheco* » (Ra : 45) et « *Adília / a idiota / da família* » (Do : 638).

⁴⁶¹ Autrement dit, les références qui se trouvent dans la poésie d'Assis et d'Adília n'entraînent pas la réception automatique de leurs œuvres comme *cultivées*, dans le sens que ce terme peut acquérir par rapport à la production d'autres poètes révélés dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle, comme, par exemple, Luís Filipe Castro Mendes, Paulo Teixeira ou Vasco Graça Moura.

d) l'attention portée au plus petit

Comme nous venons de l'affirmer, l'incorporation des fragments du monde les plus variés dans les textes d'Assis et d'Adília peut être perçue comme un exercice d'acceptation et d'ouverture. D'ailleurs, beaucoup des poèmes de ces auteurs traitent avec un soin particulier les aspects du monde généralement négligés et minimisés. En ce sens, ils démontrent une *attention portée au plus petit*.

Le poème « Mal de pátria » (MI : 195-196), qui intègre la section « Lote de salvados » de *A musa irregular* d'Assis, en est un bon exemple. Dans ce texte, la question du nombre de poètes portugais réputés importants internationalement (« à *escala europeia* ») est considérée comme moins sérieuse que celle de la survivance des cultures et traditions locales : « *quantas queijeiras restam / fiéis à rude bordaleira? / para onde vai Portugal?* ». De son côté, Adília, dans la note « N° 4711 » (Do: 527) qui ouvre le volume *Poemas Novos* (ou *Ovos*), attire elle aussi l'attention sur l'illusion d'un certain modèle de développement : « *Odeio auto-estradas, aprecio caminhos de cabras. [...] As auto-estradas (dos carros, da informação, da salvação) são feitas à imagem e semelhança das convencidas e convencionais pessoas* ».

Ces deux poèmes mettent en question une vision univoque de succès. Celui d'Assis, daté de 1985, s'éloigne du cadre de la « politique culturelle » exportable (concept dont les contours commençaient alors à se préciser) ; celui d'Adília, de 2004, adopte une attitude désabusée face à la réussite des politiques de « convergence » européenne qui se basaient, en bonne partie, sur la construction d'infrastructures plutôt que sur les personnes. L'un comme l'autre proposent alors une perspective déflatée à ce sujet.

Du reste, nous répétons que la *mimèsis*, chez Assis et Adília, n'exige pas forcément une matière excentrique ; au contraire, elle peut s'appuyer sur la réalité la plus simple. Lisons, à cet égard, le poème d'Assis « Lugar da igreja, Pardilhó » de 1982, du « Lote de Salvados » de *A musa irregular* (MI : 192) :

*O vento no castanheiro da Índia
a dançaneve das borboletas*

as mãos da tarde apertam a aldeia

que desfalece num arrepio

*só o cão do vzuelano ladra ladra
contra a golilha de ferro*

ou, en ce qui concerne d'Adília, les « Dois poemas sobre a minha rua »
(Do : 605), de *Caderno* (2007):

*Quando encostam
ou abrem
o portão
do Pátio do Duarte
na minha rua sossegada
à tarde
é como se músicos
afinassem os instrumentos
antes do concerto*

*Nas grades
pintadas de verde
do quartel
a glicínia
de flores lilases
encaracola*

Ces poèmes délimitent des espaces bien précis, que les lecteurs réguliers d'Assis et d'Adília peuvent associer à leurs environnements respectifs : Pardilhó, le village (« *aldeia* ») adopté par Assis, et la rue où habite Adília. On n'y retrouve pas la moindre prétention de grandeur, comme en témoignent leurs titres respectifs : dans le cas d'Assis, il s'agit d'un lieu (« *lugar* ») devant l'église, et non d'un parvis (« *adro* », terme que l'on s'attendrait dans un registre plus élevé) ; dans celui d'Adília, la rue est qualifiée simplement comme propre (« *minha* »), dans une opération de familiarité qui s'étend à la mention à la cour « *do Duarte* ». Ces espaces se recueillent dans une quiétude vespérale (les deux poèmes comportent le mot « *tarde* »), bien que cette quiétude ait quelque chose d'un peu menaçant chez Assis. Ils valorisent l'élément concret inanimé

(« *golilha* », « *grades* ») ou bien l'être végétal (« *castanheiro da Índia* », « *glicínia / de flores lilases* ») ou animal (« *borboletas* », « *cão* »). L'être humain se trouve absent (« *vzuelano* », « *Duarte* ») ou remplacé par les sons qu'il peut produire (« *Quando encostam / ou abrem* »). La juxtaposition d'images concilie habilement statisme et mouvement : le vent fait balancer le branchage du châtaignier, les papillons dansent ; la porte est ouverte, la glycine s'entortille.

À travers leur brièveté, ce sont là deux tableaux de sérénité. S'y démarquent la synesthésie (la couleur blanches des papillons et le vert des grilles, le mouvement des rameaux et de la porte, le son de l'aboyer du chien et du grincement de la porte, etc.), un brin d'humour (la corruption « *vzuelano* » d'Assis), des images fulgurantes (le son de la porte renvoie aux instruments qu'on accorde dans le poème d'Adília). S'y retrouve même une certaine part d'oppression occulte (« *as mãos da tarde apertam a aldeia* » ; une subtile référence à la caserne).

Comme l'on peut aisément le déduire, l'art de Cesário Verde fait écho dans cet ensemble de caractéristiques – ce dernier étant un poète qu'Assis aussi bien qu'Adília avouent admirer⁴⁶². Nous reconnaissons certes que ces deux exemples sont un peu exceptionnels par rapport à la verve habituelle des deux auteurs (si l'on oublie le ton de plus en plus dépouillé dans les derniers ouvrages d'Adília), mais il ne nous semble pas insensé de situer l'œuvre de l'un comme de l'autre sous l'influence tutélaire de Cesário – et cela à plusieurs titres.

Remarquons, plus particulièrement par rapport aux thèmes développés dans les parties antérieures de ce travail, que, comme l'affirme Helder Macedo, beaucoup de compositions du poète lisboète dénotent une « technique narrative » (Macedo, 1975 : 19) accentuée et que le sujet poétique qui y émerge peut être vu comme une « “persona” fictive » (id. : 23). Rappelons aussi, de façon plus générale, le recours à une écriture prosaïque à multiples facettes où

⁴⁶² Assis déclare son admiration pour Cesário dans un entretien de 1991 : « J'ai d'autres passions plus évidentes [que pour Pessoa] : Cesário, par exemple » (FAP-E, 1991a : 48). Adília aussi, dans un entretien à la revue *Inimigo rumor*, évoque les prédécesseurs de Fernando Pessoa, António Nobre et Cesário Verde pour affirmer qu'elle ne se sent pas isolée en ce qui concerne l'attention au quotidien (AL-E, 2001c : 20) ; et, dans sa chronique « Contrariedades », titre qui évoque celui d'un poème de Cesário, elle identifie celui-ci comme son poète favori (cf. AL-D, 2002e : 61). Ajoutons que Fernando Luís considère que, dans le volume *Varições em Sousa* d'Assis, « le décor urbain ainsi que l'accentuation de ses éléments » dénote l'influence de Cesário (Luís, 1989 : 75) ; et qu'aussi bien Célia Pedrosa (Pedrosa, 2007 : 95) que Raquel Góes de Menezes (Menezes, 2011 : 41-42) mettent en relief le fait qu'Adília cite Cesário dans son œuvre.

l'on lit « un constant glissement entre des codes » (Martins, 1988 : 61). Ajoutons que le réalisme si souvent souligné de Cesário, « d'intention essentiellement naturaliste » selon Óscar Lopes, se conjugue à une « critique [...] des catégories du sens commun » (Lopes, 1987 : 466-467)⁴⁶³. Ou encore que, selon la formulation de Rosa Maria Martelo, Cesário introduit l'imaginaire dans le réel – « geste poétique par excellence, un geste capable de réhabiliter le réel, en détruisant les marges d'une factualité pauvre qui en fait une prison suffocante et oppressive » (Martelo, 2005 : 61).

Ces données, et d'autres encore sans doute⁴⁶⁴, peuvent être pertinemment transposées dans le cadre d'une étude de la poésie de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes. Mais, selon nous, là où Cesário communique le plus avec nos deux poètes, c'est surtout dans l'attention particulière portée au plus petit, révélée avant tout par l'intérêt pour le quotidien. Cette valeur préside à leurs œuvres et se trouve en relation avec les autres valeurs que nous avons étudiées précédemment : ainsi, elle requiert l'affirmation d'un univers personnel propre, implique la concaténation de la vie et de l'art, est déterminante pour embrasser la variété du monde.

3.2.2 Le respect pour l'être quelconque

Au terme de la section précédente, nous avons déterminé brièvement en quoi les poétiques d'Assis et d'Adília se révèlent solidaires de celle de Cesário Verde. Une question additionnelle, certainement non négligeable, est celle de la réception que ce travail poétique a reçue. Nous le savons bien, le talent de Cesário a été incompris et marginalisé par ses contemporains et il a connu

⁴⁶³ Soulignons encore la richesse du poète ; comme nous rappelle Fernando Cabral Martins dans un ouvrage de la fin des années 1980, « les définitions d'une poétique verdiane oscillent au cours des temps : de romantique (José-Augusto França) à surréaliste (Adolfo Casais Monteiro), naturaliste (Vitorino Nemésio), parnassienne (Martinho Nobre de Melo), réaliste (Óscar Lopes) et pré-moderniste (Óscar Lopes) » (Martins, 1988 : 15).

⁴⁶⁴ On peut encore mettre en évidence, par exemple, la curiosité pour l'hétérogénéité de la ville, où « les choses se cumulent » (Buescu, 2007 : 27), qui est tout aussi présente dans la poésie d'Adília ; ainsi que l'éloge de la campagne comme l'espace d'une liberté et d'un style de vie sain et authentique, qu'on retrouve aussi chez Assis.

l'indifférence et la raillerie (cf. Barahona, 2009 : 163-164). Un parallèle peut être effectué avec la réception critique des auteurs auxquels nous consacrons cette étude – en tenant compte de certaines particularités qui ont valu plus d'indifférence à l'égard du travail d'Assis et plus de raillerie vis-à-vis de celui d'Adília (cf. annexe 1).

Si nous nous aventurons à mettre en regard ces scénarios de rejet, c'est parce qu'ils nous paraissent reposer sur des raisons analogues. Premièrement, le facteur le plus remarqué est celui de l'incompréhension esthétique : de même que les innovations de Cesário ont été considérées comme extravagantes, celles de nos auteurs ont également rencontré le dédain ou l'incompréhension, comme nous l'avons souligné. Par ailleurs, et cela constitue un facteur peut-être moins remarqué mais qui nous paraît également important, il y a toute une portée éthique, sociale, politique aussi bien dans la poésie de Cesário que dans celle d'Assis et d'Adília qui a peut-être contribué à inhiber leur réception.

Ainsi, au sujet du désintérêt pour l'œuvre de Cesário de la part de ses contemporains, Macedo lance une « hypothèse sociologique » : la vision de la société de ce poète serait pour eux « idéologiquement inacceptable » (Macedo, 1975 : 28). Les aspects décisifs d'une telle vision seraient, selon l'essayiste, l'observation de la réalité (faite à partir d'antinomies comme la ville et la campagne, la richesse et la pauvreté, l'industrie et la vie rurale) un républicanisme convaincu ou la défense du peuple (considéré comme fort et sain par opposition à une génération bourgeoise exsangue et malsaine). Serait-il approprié d'étendre à la production d'Assis et d'Adília l'expression « idéologiquement inacceptable » ? Peut-être bien, si l'on considère que les valeurs que ses œuvres professent sont en bonne mesure contraires à celles qui sont devenues dominantes dans le monde où elles s'insèrent. L'on peut d'ailleurs identifier dans la poésie d'Assis et d'Adília trois traits qui ressemblent à ceux que Macedo attribue à Cesário : l'intérêt pour le monde réel, une action civique consciente et le respect pour l'être commun.

Nous avons déjà donné assez d'exemples dans les pages précédentes du regard que cette poésie lance sur la réalité, à partir du quotidien et des aspects moins remarquables de l'époque contemporaine ; nous avons également souligné, notamment dans le chapitre 3.1, la dimension civique des œuvres de ces deux auteurs, qui se reflète aussi à travers les valeurs qu'elles défendent et par leur

vision critique de la société. Il nous reste à expliciter – bien que nous ayons déjà donné plusieurs indices à cet égard – dans quelle mesure cette poésie s’engage pour le respect de la personne humaine. Nous chercherons donc à démontrer dans les lignes qui suivent que cet aspect est fondamental dans la poésie d’Assis et d’Adília. Nous commencerons par affirmer que l’attention toute particulière accordée par leur poésie à l’individu le plus faible, voire marginalisé, relève de cet engagement pour la personne humaine. Comme nous le verrons, ce procédé vise à mettre en relief le principe selon lequel c’est l’être humain en absolu qui mérite considération – c’est-à-dire, l’être *quelconque*.

« L’être qui vient est l’être quelconque », préconise justement Giorgio Agamben dans son essai de 1990 *La communauté qui vient*. Le philosophe précise que l’on doit entendre l’adjectif *quelconque* (à l’instar du terme latin *quodlibet*) comme « l’être tel que de toute façon il importe » (cf. Agamben, 1990 : 9)⁴⁶⁵. Cet être singulier ne renvoie à aucune « appartenance » spécifique (ni à un ensemble ou une classe, ni à l’absence de toute appartenance) ; s’expropriant de toute identité, il est envisagé « relativement à son être-*tel*, à l’appartenance même » (id. : 10). Il doit être considéré comme un exemple, qui « vaut pour tous les cas du même genre et, en même temps, est inclus parmi eux » (id. : 16)⁴⁶⁶.

Agamben considère qu’au cours de l’histoire récente s’est formée une « petite bourgeoisie planétaire, où les anciennes classes se sont dissoutes » (id. : 64), et que celle-ci est la forme « sous laquelle l’humanité est en train d’avancer vers sa propre destruction » (id. : 66)⁴⁶⁷. Pourtant, comme il l’affirme, cette

⁴⁶⁵ Voici l’argumentation d’Agamben: « Dans l’énumération scolastique des transcendants (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*, l’étant quelconque est un, vrai, bon ou parfait), le terme qui, demeurant impensé en chacun, conditionne la signification de tous les autres, est l’adjectif *quodlibet*. La traduction courante au sens de “n’importe lequel, indifféremment” est certainement correcte, mais, dans sa forme, elle dit exactement le contraire du latin ; *quodlibet ens* n’est pas “l’être, peu importe lequel”, mais “l’être tel que de toute façon il importe” » (Agamben, 1990 : 9).

⁴⁶⁶ En effet, l’exemple se trouve entre le commun et le singulier, le genre et l’individu – il ne se particularise pas plus qu’il ne s’universalise. Il s’agit donc d’une singularité qui peut remplacer n’importe quelle singularité sans se confondre avec elle. Toujours selon le philosophe, quelconque « est la chose *avec toutes ses propriétés* ; aucune d’elles, toutefois, ne constitue une différence. L’indifférence aux propriétés est ce qui individualise et dissémine les singularités » (Agamben, 1990 : 25). Il s’agit donc d’« *une ressemblance sans archétype, c’est-à-dire une Idée* » (id. : 52), selon ce qui constitue une réinterprétation particulière du platonisme.

⁴⁶⁷ Sur ce point, Agamben se rapproche de la pensée de Pasolini à laquelle nous avons fait allusion dans le chapitre précédent, lorsqu’il postule que les sociétés actuelles vivent sous le signe du nazisme et du fascisme, et avancent vers l’indifférenciation : « Dans la petite bourgeoisie, les diversités qui ont marqué la tragi-comédie de l’histoire universelle sont exposées et recueillies au sein d’une vacuité fantasmagorique » (Agamben, 1990 : 65)

indifférenciation constitue également « une occasion inouïe », un moment historique où les hommes peuvent essayer de se libérer des questions identitaires pour « adhérer à [l']impropriété comme telle » et « faire de leur propre être-ainsi non pas une identité, mais une singularité commune et absolument exposée » (id. : 67). Agamben estime que le futur peut se fonder sur cette appropriation de l'impropriété, d'où le titre de l'ouvrage⁴⁶⁸.

Évidemment, une profonde dimension éthique sous-tend cette philosophie annonciatrice. Selon Agamben:

Le fait dont tout discours sur l'éthique doit partir, c'est qu'il n'existe aucune essence, aucune vocation historique ou spirituelle, aucun destin biologique que l'homme devrait conquérir ou réaliser. C'est la seule raison pour laquelle quelque chose comme une éthique peut exister : car il est clair que si l'homme était ou devait être telle ou telle substance, tel ou tel destin, il n'y aurait aucune expérience éthique possible – il n'y aurait que des devoirs à accomplir. [...] L'homme, en effet, est et doit être quelque chose, mais ce quelque chose n'est pas une essence, ni même proprement une chose : *il est le simple fait de sa propre existence comme possibilité ou puissance.* (id. : 47-48)

Nous essaierons de démontrer que les œuvres d'Assis et d'Adília gagnent à être lues à partir de telles données. Toutefois, avant cela, il nous paraît important de remarquer que la poésie de Cesário Verde est, à nouveau, un antécédent significatif. Son poème le plus accompli, « O sentimento dum ocidental » (Verde, [1884] : 79-88), nous donne un portrait des gens de la ville sous un angle qui nous paraît proche de cette dimension éthique. Concrètement, nonobstant le regard très personnel et même « magique » de Cesário – chargé de « métaphores transfiguratrices », selon Óscar Lopes (Lopes, 1987 : 466) – les hommes et les femmes qui font irruption dans ce poème y apparaissent entièrement en leur qualité d'êtres quelconques.

⁴⁶⁸ Agamben estime que si « les hommes pouvaient ne pas être ainsi, dans telle ou telle identité biographique particulière, mais être seulement le ainsi, leur extériorité singulière et leur visage, alors l'humanité accéderait pour la première fois à une communauté sans présupposé et sans objet, à une communication qui ne connaîtrait plus l'incommunicable » (Agamben, 1990 : 67). Dans le dernier chapitre de cet ouvrage de 1990, il anticipe, à partir des événements de Tiananmen, « la nouveauté de la politique qui vient » : « elle ne sera plus une lutte pour la conquête ou le contrôle de l'État, mais une lutte entre l'État et le non-État (l'humanité), disjonction irrémédiable des singularités quelconques et de l'organisation étatique » (id. : 88). Près d'un quart de siècle plus tard, nous pouvons déjà évaluer la pertinence de ces observations.

En effet, tous ces êtres sont considérés dans leur existence, indifféremment, c'est à-dire, dépossédés de toute propriété distinctive. Ainsi, si le texte représente des maîtres charpentiers (« *[s]altam de viga em viga* », « *[d]e jaquetão ao ombro* ») ou des poissonnières (« *hercúleas, galhofeiras, / correndo com firmeza* ») en pleine action, il ne s'efforce pas, à notre avis, de démontrer leur appartenance à des groupes déterminés, ces activités n'étant que circonstanciées. Le poème entreprend plutôt de rendre tangible leur présence, en tant que personnes concrètes et indéniables. Ces êtres, à l'instar de l'être quelconque d'Agamben, ne se laissent emprisonner ni dans le particulier ni dans l'universel – ils ne peuvent être considérés qu'en tant qu'exemples. D'ailleurs, s'ils sont contemplés au moment où ils agissent, sur le fait, et agissent logiquement selon leur métier propre à chacun, leurs occupations ne les définissent pas, tout comme leurs actions ne les compromettent pas :

*Num trem de praça arengam dois dentistas;
Um trôpego arlequim braceja numas andas;
Os querubins do lar flutuam nas varandas;
Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas!*

Mais nous pouvons rencontrer d'autres représentations de ce prototype de l'être quelconque dans des figures individuelles issues de poèmes de Cesário. Nous pensons, par exemple, à « Contrariedades » (Verde, [1884] : 35-38). Ce poème esquisse le portrait à la première personne d'un poète qui peut être vu comme une anticipation de la figure du poète moderniste (« *cruel, frenético, exigente* »)⁴⁶⁹. Le sujet poétique, plongé dans des considérations sur son propre caractère et sur le cercle artistique qu'il fréquente, regarde par la fenêtre et remarque sa voisine, une repasseuse pauvre (« *pobre engomadeira* ») qui travaille jusque tard. Cette figure intrigue le poète au point de dissiper son narcissisme : dans une organisation en strophes alternées, elle se met à partager avec lui le rôle de protagoniste. Nous recevons une caractérisation précise de cette femme (« *Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes* ») et même des éléments biographiques (« *morreram-lhe os parentes* »). Pourtant, elle est

⁴⁶⁹ Dans les deux premières strophes nous rencontrons en effet l'anticipation d'un génie capricieux comme celui de Mário de Sá-Carneiro (« *Que mau humor ! Rasguei uma epopeia morta / No fundo da gaveta* ») ainsi que des angoisses et désirs propres à Álvaro de Campos (« *Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes / E os ângulos agudos* »).

appréhendée par le poète, et donc par le lecteur, avant tout en tant qu'existence *autre*. La repasseuse correspond en somme à l'être quelconque : concret, indélébile, externe, cet être échappe à toute tentative de sens (et cela constitue, peut-être, la principale « contrariété » annoncée par le titre du poème).

Dans « Humilhações » (id. : 24-26) apparaît une figure qui peut être considérée de manière similaire. Ce poème fictionnel, l'un des plus connus de Cesário, a comme thème la fascination d'un sujet de condition humble pour une dame de haute classe sociale, avec comme toile de fonds la lutte des classes (« *E, muito embora tu, burguês, me não entendas, / Fiquei batendo os dentes de terror* »). Dans la dernière strophe, la composition transpose ce cadre conflictuel vers la colère soudaine que le sujet ressent lorsqu'apparaît devant lui une mendiante, qui lui demande une cigarette⁴⁷⁰. Cette pauvre vieille (« *velhinha suja* »), qui n'est convoquée qu'à la fin du poème, surgit elle-aussi comme une contrariété – au sujet poétique, au lecteur, au propre texte. Ce qui est mis en valeur, précisément grâce à ce désagrément, si déconcertant par rapport aux strophes précédentes, est l'existence inexorable de cet être, simple présence sans appartenance.

Dans les œuvres d'Assis et d'Adília il est également possible de trouver certains personnages reconnaissables comme entités absolument *autres*, ce qui nous permettra d'adopter un même point de vue. Chez Assis, nous pouvons fournir en exemple le poème « Oxford Street, esquina com Orchard Street : a gaita de beijos » (MI : 120), de *Memórias do contencioso*. Ce texte, en recourant à une construction syntactique irrégulière fondée sur la juxtaposition de fragments, donne l'image composite d'une figure particulière : un mendiant rencontré au coin de la rue (comme le titre de la composition le stipule). Il s'agit d'un homme pauvre et sale (« *de «cabelo / encardido* », « *sebo no casaco* ») qui, même confiné dans une chaise roulante, joue avec brio de l'harmonica, générant ainsi de la musique et de la beauté (« *o que chamamos alegria* »). On s'aperçoit bien de l'empathie du poète à l'égard de cette figure grâce au recours à un « tu » fraternel, à la promesse de conserver durablement

⁴⁷⁰ Ce passage permet sûrement d'autres interprétations, d'autant plus que la réaction de colère n'est pas explicite dans le texte. Mais nous trouvons tout de même beaucoup d'indices dans ce sens : la mention claire d'une présence indésirable (« *Pôs-se na minha frente* »), l'impressionnante prolixité adjectivale (notamment l'asyndète « *fanhosa, infecta, rota, má* ») et la comparaison implicite (« *piscando os olhos de coruja* »). Ceci nous invite à conclure qu'une telle lecture est tout à fait possible. Du reste, elle rend beaucoup plus problématique l'idée même de lutte des classes.

le souvenir de cette vision (« *até ao fim dos meus anos* ») ou encore au vœu impossible formulé à l'issue de la rencontre (« *se arranjasses maneira : um belo salto / cheio de swing* »).

Mais la figure d'altérité qui fait l'objet de ce poème se révèle finalement assez exceptionnelle, et il serait opportun d'ajouter un exemple encore plus évocateur de ce genre de composition, où l'autre apparaît un être quelconque. Ainsi, dans le sonnet « *As putas da avenida* » (MI : 163-164), de *Variações em Sousa*, le sujet, qui s'exprime à la première personne, remarque en quittant son lieu de travail un groupe de prostituées exposées au froid de janvier (« *a todas o griso ia aturdindo* »). Lisons deux strophes :

*vi-as às duas e às três falando
como se fala antes de entrar em cena
o gesto já comendo à voz de mando
do director fatal que lhes ordena*

*essa pose de flor recém-cortada
que para as mais batidas não é nada
senão fingirem lírios da Lorena*

Cet extrait nous donne à voir à la fois un théâtre visible (« *antes de entrar em cena* ») et un drame occulte (« *director fatal* »), ou encore une scène vivante (« *gesto* ») et son interprétation (« *fingirem* »). Si le portrait des protagonistes de ce texte est beaucoup moins empathique que dans le poème analysé précédemment, cela ne signifie pas pour autant, comme le fait clairement comprendre le texte, que la représentation se prétende neutre. Ici, les prostituées sont considérées comme des personnes qui méritent le respect, dont la dignité humaine (matérialisée par la métaphore des fleurs) n'est pas hypothéquée par un contexte dégradant. Elles présentent de l'intérêt non pas par leur condition spécifique, mais précisément en tant qu'êtres dont l'existence ne dépend pas de cette condition.

À la fin du poème, le propos se recentre sur la sensibilité personnelle du sujet (« *senti tanta pena* »). À la suite de quoi il est permis d'affirmer que, chez Assis, l'attention accordée à l'être humain, même envisagé en sa qualité d'être quelconque, se dissipe systématiquement dans la répercussion qu'il entraîne

dans la sphère intime du sujet poétique. Autrement dit, même si le portrait de ces individus est très juste, il n'est jamais affranchi de la présence du sujet lyrique ; et, pour cette raison, l'être quelconque n'y apparaît pas tout à fait exempt de sa circonstance. Nous allons voir maintenant que chez Adília, où la présence de l'autre est plus fréquente, la représentation de l'être quelconque est bien plus absolue, car détachée de tout contexte. À cela contribue sans doute le procédé de « redescription » auquel Rosa Maria Martelo a fait allusion, en s'appuyant sur les traits de la figure d'ironiste de Richard Rorty – c'est-à-dire, une « stratégie de dénonciation et de dépassement de la cruauté » qui peut paraître cruelle en elle-même (Martelo, 2010a : 231).

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, cette opération se présente comme une intervention civique et s'insère dans le cadre du questionnement des valeurs dominantes dans la société, qui s'est surtout affirmée dans les recueils d'Adília publiés après le tournant du siècle. Cependant, nous pouvons illustrer cette tendance grâce à deux poèmes parus dans le livre de 1993 *O peixe na água*. Le premier texte, « [O mongolóide alegre-se] » (Do : 193), s'intéresse à deux personnages identifiés comme « *o mongolóide* » et « *o atrasado mental* ». Tous les deux sont représentés cruellement, par le biais de constatations impitoyables, sans qu'on n'y trouve aucune intention d'édulcorer la réalité (« *o mongolóide alegre-se / com a viagem de autocarro / a que mais ninguém acha graça* »). S'ensuit alors une série inattendue et violente d'appréciations personnelles contrastantes, que le texte n'impute cependant pas à une voix précise :

duas penas vivas para os outros
pobres de espírito ricos de espírito
lixo biológico da luta pela vida
ganhadores
alquimistas

Ces cinq vers fonctionnent comme une clé multiple de lecture, en « redécrivant » la cruauté (« *lixo biológico* ») pour ensuite la renverser (« *ganhadores* ») et en conciliant des lieux-communs (« *pobres de espírito* ») avec des images novatrices (« *alquimistas* »). Le poème interpelle donc le

lecteur par la polyphonie, lui présentant une réalité manifeste mais complexe et sans lui offrir aucun regard réconfortant.

Nous retrouvons la même situation, et parfois même à un degré plus élevé, dans le poème suivant, « [Avó Alda de lar de terceira idade] » (Do : 194), qui, pour présenter un personnage, n'a recours qu'à des données factuelles :

*Avó Alda de lar da terceira idade
em lar da terceira idade
até morrer
a fugir para a rua
a partir braços
a arranhar a cabo-verdiana
contratada para tomar
conta dela
arrancou os anéis dos dedos deformados
e foi pô-los na terra do vaso
da begónia
na varanda*

Dans le texte, l'action se restreint peu à peu : elle s'initie avec une vision cyclique (« *de lar [...] / em lar* ») et même scatologique (« *até morrer* ») ; elle énonce ensuite des périphrases à valeur de gérondif pour représenter des actes récurrents (« *a fugir para a rua* »), qui décrivent un présent continu ; elle s'achève finalement sur un événement précis (et passé) qui achève le portrait. Aucune indulgence, aucune circonstance atténuante : l'être est présenté dans le texte tel quel, et le poème ne réclame rien de plus que son droit à l'existence.

Ce sont là quatre exemples extrêmes de comment, indépendamment de son contexte, de sa qualité, de son appartenance ou non à une classe, c'est l'être humain entendu en tant qu'être quelconque, indifférent, qui mérite le respect dans la poésie d'Assis et d'Adília. Invariablement, la personne qui suscite l'intérêt de ces auteurs est l'être qui vit en marge. Ceci constitue l'un des éléments absolument incontournables d'une éthique qui se dessine tout au long du parcours des deux poètes⁴⁷¹.

⁴⁷¹ Pour être exact, cette idée de respect absolu est valable par rapport à tous les êtres vivants. On y inclut, par exemple, le merle qui crée de la musique (MI : 190) ou les cafards qui survivront

Il convient maintenant d'observer qu'Assis et Adília recourent plus régulièrement au « je » poétique qu'à des figures d'altérité pour illustrer cette valeur du respect pour l'être quelconque, l'être humain en absolu. Nous pensons avoir donné des exemples significatifs de cette tendance dans les études approfondies de cas particuliers réalisées dans les chapitres finaux des deux parties antérieures de ce travail. Rappelons-nous du soldat « raté » de *Catalabanza, Quilolo e volta*, qui est en lui-même un roman de formation frustré ; ou du protagoniste romanesque et quelque-peu pathétique de *Maria Cristina Martins*, ouvrage où le romanesque se passe du roman (cf. chapitre 1.3). Ou songeons encore à l'autobiographie sans faits, déflatée, qu'est *Variações em Sousa*, où l'enfant est respecté dans sa dignité ; aux personnages du poète de Pondichéry et de Marianna Alcoforado, tous les deux défendus avec leurs spécificités dysphoriques de psychose et d'existence adolescente (cf. chapitre 2.3).

Ces exemples sont autant de cas très concrets d'un intérêt pour des protagonistes toujours représentés en ton mineur⁴⁷². Mais aucun de ces personnages ne correspond à une pure extériorité. Même lorsqu'ils sont apparemment *autres*, comme dans les cas des œuvres d'Adília autour de Maria Cristina Martins, du poète de Pondichéry ou de Marianna Alcoforado, ces figures utilisent volontiers le « je » et communiquent strictement avec le sujet lyrique qui se présente de façon plus récurrente en tant que figuration d'Adília (cf. chapitre 2.2). Dans les livres d'Assis, où domine la dimension mémorielle, ce

à l'holocauste (Do : 414). D'ailleurs, beaucoup d'animaux font partie de ces œuvres poétiques, des divers oiseaux d'Assis (cf., par exemple, MI : 15, 59, 149, 162) aux nombreux chiens d'Adília (cf., par exemple, Do : 84, 215, 285). Tous sont considérés dans leur dignité, y compris (et surtout) ceux qui sont déficients, comme « *[a] andorinha sem uma pata* » (Do : 34) ou « *o cão manco / deixado na serra pelos caçadores* » (Ra : 21). Chez Adília, surtout, la question du respect pour l'animal est pressante et se base sur l'équivalence : « *não sou / mais / que uma osga / ou que uma barata* », affirme l'auteure dans *Versos verdes* (Do : 377) ; et, dans un entretien de 2001, elle explique que les cafards figurent dans son œuvre dans un esprit de fraternité avec Saint François (cf. AL-E, 2001c : 22). L'identification avec l'animal le plus insignifiant répond à l'intention de prendre en considération la souffrance, de mettre en question son évidence (cf. Martelo, 2010a : 233). De plus, comme l'affirme Elfriede Engelmayer, « dans son empathie avec toutes les créatures, pas seulement les humains, [Adília] rejette également la hiérarchisation traditionnelle entre personnes et animaux » (Engelmayer 2000 : 274). D'où il résulte que la cruauté exercée par l'homme contre l'animal est fortement représentée par l'auteure : souvenons-nous, par exemple, des phoques sacrifiés par les chasseurs (Do : 322), des chatons noyés car indésirables (Do : 191) ou des poissons qui sont morts parce que Clarice Lispector, en train d'écrire, a oublié de les nourrir (Do : 290).

⁴⁷² Notons encore que ces livres, dans leur ensemble, sont marqués par la dysphorie : le choix de portraits antihéroïques de cas d'insuccès, l'attention à des faits insignifiants, le privilège de l'« anti-climax », etc.

renvoi est encore plus évident. Notre intention est donc de suggérer que, dans les œuvres de ces deux auteurs, c'est dans le cadre de l'autoreprésentation que l'idée du respect inconditionnel pour l'être humain trouve le plus souvent sa résolution.

Analysons sous cette perspective « Último tesão » (Ra : 43-44), poème de *Respiração assistida*, d'Assis. Ce poème ressemble à « Um tal Fernando Assis Pacheco » que nous avons déjà étudié (Ra : 45 ; cf. chapitre 2.2) : tous deux partagent la stratégie consistant à établir un dialogue avec un « je » transposé dans une *persona* ; mais ici le sujet s'adresse, en fait, à un « tu » :

*Alombo contigo há uma porção de anos
e vou-te dizer és um chato
não tens ponta de paciência
para a vida nem para ti próprio*

Le poème présente une série de considérations du sujet sur lui-même, dans la lignée du constat habituel chez le poète de son côté « gauche » ou « irrégulier » qui fait l'objet d'une moquerie aimable. Il y a certainement chez Assis un sentiment d'« écart », comme l'a formulé Fernando Pinto do Amaral (Amaral, 1998 : 35) ; ou de dissonance, comme Assis lui-même invite à le remarquer sur un ton léger, dans le célèbre vers de *Memórias do contencioso* « não acerto com o Zeitgeist é escusado (e é inútil) » (MI : 121)⁴⁷³. Toutefois, dans le cas de « Último tesão » en particulier, la dissociation permise par l'utilisation du « tu » est à l'origine d'un regard sur soi-même moins tendre. Entre la condescendance (« *meu inocente* ») et la déclaration de l'échec (« *qualquer um do teu tempo / está bastante melhor do que tu* »), les imprécations de ce poème adoptent un ton bien plus féroce qu'à l'accoutumée (« *és um adolescente retardado / faltou-te sempre a quarta do bom senso* »).

⁴⁷³ Ce côté « gauche » peut se rattacher, comme l'a remarqué Luís Miguel Nava, à son maître reconnu, Carlos Drummond de Andrade (cf. Nava, 1992 : 238). Notons que, dans « A profissão dominante » (MI : 125), l'inaptitude est admise par une formulation à la fois résignée et amusée, qui se rapproche de formes « picaresques », lesquelles sont du goût de l'auteur (« *meu Deus dá-me a tua ajuda semanal* »). Rappelons encore que, selon l'interprétation d'Assis, le protagoniste du roman *Trabalhos e paixões de Benito Prada* commence « pícaro » mais se surveille avec le temps, jusqu'à devenir un personnage « ennuyeux » avec une forte propension au lyrisme, caractéristiques dans lesquelles l'auteur se reconnaît (cf. FAP-E, 1993b : 3).

Et pourtant, dans une deuxième partie, le texte s'ouvre, avec générosité, sur un ton de confiance, à une appréciation différente :

*mas aqui entre amigos
vou-te dizer também
uma coisa importante não cedas
à tentação de mudar
fica nesta pele que é tua*

La conclusion du poème rend évident le fait que le sujet ne se reconnaît pas dans l'environnement qui l'entoure (« *o país mete dó* ») – la violence inhabituelle du langage employé est même un peu surprenante (« *guarda o último tesão / para mandares / meia dúzia de canalhas à tábuca* »). En ce sens, et à l'égard d'un contexte social et politique qui requiert une flexibilité morale ambiguë et des « compétences » adéquates aux valeurs dominantes, la revendication d'un côté « gauche » est aussi un geste d'affirmation morale. Nous percevons aisément dans ce poème, qui inscrit nettement le sujet confessionnel dans une circonstance politique, que cette inaptitude s'associe à la défense ferme de certains principes, dont l'humilité et la constance.

Il apparaît clairement dans ces strophes que le sujet ne regrette pas son appartenance à la catégorie des « ratés », elle constitue au contraire le motif d'une certaine fierté à ne pas trahir son essence – « *orgulho dos que não acertam na teta da deusa vaca* », comme on peut le lire dans un poème de *Memórias do contencioso* (MI : 113)⁴⁷⁴. Ainsi, si la figure du poète est régulièrement dépréciée dans les textes d'Assis, ou même déflatée (à l'instar de ce qui a lieu avec l'idée de poésie), le sujet y est tout de même respecté dans son intégrité – exactement comme un être quelconque.

Quelques-unes des valeurs que nous rencontrons dans l'œuvre de Fernando Assis Pacheco se trouvent déjà en puissance dans le titre choisi pour réunir toute sa poésie au début des années 1990, *A musa irregular*. Ce titre, qui constitue à première vue un oxymore, décrit la figure romantique et diaphane de la muse par un adjectif qui en fait une figure un peu boiteuse : la muse n'agit

⁴⁷⁴ Il s'agit du poème « *Consolação, Peniche: Bottle-neck blues* » (MI : 113). Citons également le poème « *F.A.P. fecit* » (MI : 166), où, sous le couvert d'un apparent mépris pour son propre art (« *desde o primeiro mal cozinhado verso* »), l'auteur réclame pour sa poésie le lecteur attentif et digne de confiance qu'elle mérite (« *um que me lê com respeito e vagar* »).

que par intermittence, lorsqu'elle se montre bienveillante⁴⁷⁵. Ce titre auto-ironique ne doit pourtant pas être compris exclusivement comme faisant référence à une inspiration déficiente. Dans l'œuvre d'Assis, la notion d'irrégularité agit à plusieurs niveaux : elle peut donc être extensible aux notions de poésie, de discours poétique, d'auteur, etc. Tel a d'ailleurs été invoqué dès le départ par l'auteur lui-même, et a été remarqué par certains critiques⁴⁷⁶, dont Gustavo Rubim, qui affirme que « l'affirmation de l'irrégulier se déploie sur trois ou quatre plans différents qui recouvrent toute l'écriture d'Assis Pacheco » (Rubim, 1991 : 23).

Rubim analyse ces différents plans, en soulignant des aspects que nous avons déjà remarqués dans ce travail⁴⁷⁷. Dans sa critique, toutefois, l'idée qui nous paraît pouvoir être mise en relation avec le point que nous sommes en train d'analyser est que cette irrégularité serait l'expression visible d'une « expérience du désalignement ». Si, dans l'article en question, l'expression surgit à propos du cycle des poèmes de guerre, elle ne s'y restreint pas ; en effet, selon Rubim, ce désalignement correspond plutôt à une façon de vivre en un sens plus large qui résiste au « passage [...] par les rangs de l'armée régulière »⁴⁷⁸.

Il ne fait aucun doute qu'Adília Lopes se dérobe, elle aussi, à ces rangs. Chez elle comme chez Assis, la figuration du sujet à la première personne sert l'intention de mettre en scène le respect pour l'être quelconque, qu'elle incarne elle-même (« *Adília / a idiota / da família* », Do : 638). Cette mise en scène est particulièrement présente dans les œuvres de la fin des années 1990 et elle se prolonge dans ceux de la première décennie du nouveau siècle, comme A

⁴⁷⁵ L'illustration que Bárbara Assis Pacheco a réalisée pour la deuxième édition de l'ouvrage est très intéressante. Un carré grossier est divisé par une ligne horizontale : dans la section inférieure, une muse est représentée allongée, un peu indolente, comme au repos ; dans la section supérieure, un portrait partiel donne à voir le poète, qui observe la divinité désirable mais indifférente, accompagné d'un oiseau noir (peut-être le même merle qui comparait dans « *Dueto com melro* », composition qui intègre la section « *Lote de salvados* », MI : 190).

⁴⁷⁶ S'exprimant sur le choix du titre, Assis le justifie par les « circonstances de publication », par les « tons divers » de sa production, par le fait que « le personnage en lui-même est irrégulier », par la « dissipation verbale » qui concilie le portugais classique et le portugais entaché de jargon, ou encore par les « syncrétismes » entre les langues ibériques (cf. FAP-E, 1991a : 38).

⁴⁷⁷ Le critique souligne la « relation inquiète avec l'idée même de poésie », le « discours poétique même qui se voit soumis à un travail d'intense désarticulation » et le « point de vue absolument individuel » par lequel les expériences vécues (comme celle de la guerre) trouvent une formulation originale, qui donne à voir un certain anticonformisme (cf. Rubim, 1991 : 23).

⁴⁷⁸ Ainsi, le désalignement qui se reflète dans l'écriture concerne bien d'autres domaines de la vie civile, ou de l'« ordonnancement collective », tels que « le mariage, la famille, l'école, la presse, le pays, la langue, les codes littéraires » (Rubim, 1991 : 23).

mulher-a-dias (2002). La confrontation de deux poèmes, l'un issu de ce recueil et l'autre, auquel le premier fait allusion, issu de *Um jogo bastante perigoso* (1985), est très révélatrice à cet égard.

Le poème « Um quadro de Rubens » (Do : 19-20), que renferme son premier livre, est représentatif de la tendance à présenter un « je » qui esquive le contact avec les autres (« *ora eu só suporto pessoas à distância* ») et se présente comme farouche ou inaccessible (« *ora eu sou intocável* ») – cette tendance est d'ailleurs habituelle dans les premiers titres de l'auteure, comme nous l'avons vu (cf. chapitre 2.2). La conclusion de ce poème, « *não há lugar para mim / num quadro de Rubens* », permet plusieurs interprétations, dont l'une des plus intéressantes, à notre avis, concerne la valeur concédée à l'œuvre artistique (Adília n'a pas sa place dans le canon artistique).

Dans *A mulher-a-dias*, dix-sept ans plus tard, on peut lire : « *Engordei 43 Kg / de 86 para cá / agora / gorda como estou / já caibo / num quadro de Rubens* » (Do : 481). En déplaçant profondément le sens d'origine de la formulation (en jouant notamment avec le double sens du verbe « *cabere* »), Adília altère aussi radicalement la place du sujet poétique – et cela avec humour. Le sujet n'est plus problématisé, en premier lieu, en termes de valeur artistique ou d'acceptation critique mais en termes « ergonomiques », c'est-à-dire, en tant que corps vivant, qui s'affirme par rapport à la grande « machine » sociale⁴⁷⁹.

Le « désalignement » d'Adília est bien visible dans un autre texte de cette période, « A minha filha », publié dans le volume *Lua Negra. Dark Moon* de Terry Morgan (AL-D, 2000a : 80-81). Dans ce texte, l'auteure fait l'éloge de la différence, y compris la sienne : « *Gosto de usar óculos, de ter sinais, de ter uma borbulha de vez em quando, de ter uma doença mental* ». Et, en considérant que la culture de son temps est une « *culture nazi*⁴⁸⁰ », elle conclut avec la phrase « *Em tempos de Hitler, é bom ser judia* ». La brutalité de cette

⁴⁷⁹ Osvaldo Manuel Silvestre affirmait déjà en 2000 que le sujet adilien « se déploie constamment en mille et un personnages – la jeune fille pubère, la fille en âge de se marier, la poète, la religieuse, la mystique, la chômeuse, la domestique, la vieille fille, la fonctionnaire, l'érudite, l'amante de chats et de petits oiseaux », avec la capacité d'« être toutes ces personnes dans l'exacte mesure où toutes ces personnes sont aussi anonymes que le sujet poétique peut l'être de nos jours » (Silvestre, 2000 : 28).

⁴⁸⁰ Évidemment, on peut établir ici un lien avec les déclarations de Pasolini et d'Agamben auxquelles nous avons fait référence, respectivement, dans le chapitre précédent et quelques pages plus tôt.

phrase et l'embarras qu'elle suscite doivent être considérés sous l'angle de la « redescription » de la cruauté dont nous avons déjà parlé et obligent à une relecture très attentive de son contexte (cf. Engelmayer, 2000 : 470).

La figure d'Adília se présente dans le poème comme le bouc émissaire d'une société normalisatrice qui réprime et sanctionne lourdement les représentations non conformes aux règles établies. Mais, dans un jeu risqué avec les représentations stéréotypées, il se trouve que c'est cette même figure (attractive parce que « boîteuse ») qui connaîtra un peu plus tard une forte médiatisation et sera exposée sur la place publique⁴⁸¹. En plus, comme Rosa Maria Martelo le rappelle, la réception de l'œuvre d'Adília part fréquemment de cette figure, annulant dangereusement les distances (cf. id. : 242-244)⁴⁸². Adília elle-même semble réfléchir sur ces sujets à au moins deux moments précis de son importante note à *César a César* (Do : 652-657) :

Escrevo e publico poemas por uma questão de generosidade. Instalo-me nesta pose como o faquir na cama de pregos. E não é uma pose, nem o mundo é um palco, nem o mundo é um circo. [...] Corro o risco de parecer ridícula e impudica ao escrever estas coisas. O poeta precisa de correr riscos e o do ridículo é um dos mais necessários. O poeta Eugénio de Andrade correu esse risco ao escrever "Rente ao chão". Estou certa que Eugénio de Andrade e os budistas me entendem nesse passo. (Do : 653 et 655)

Peu importe, dans cette perspective, si Adília est *vraiment comme ça*, puisque, de toute façon, la figuration du « je » – ou, dans un sens plus large, la *mimèsis*, ou l'art – ne souhaite pas atteindre la copie mais la *re-présentation*, par l'ajout d'un sens additionnel ou par la révélation d'un sens occulte. Nous pouvons donc parler plus proprement d'une *Dobra*, plutôt que d'une *Obra*, à

⁴⁸¹ Sur les moyens et les effets de ce processus, nous pouvons lire le chapitre « Aproximações », très riche et bien documenté, de la thèse de Paula Cristina Oliveira Cruz (cf. surtout Cruz, 2011 : 47-49). Comme le résume Burghard Baltrush, il a été question dans ce parcours d'« apparitions parfois grotesques dans des programmes de télévision de qualité douteuse, qui lui ont valu une image publique d'outsider loufoque et la transformèrent même en objet de raillerie » (Baltrush, 2007 : 3).

⁴⁸² Rosa Maria Martelo donne comme exemples d'une « projection » à partir de la figure de l'auteure le titre de l'anthologie d'Adília organisée par Valter Hugo Mãe, *Quem quer casar com a poetisa?*, et aussi ceux des textes critiques « As lengalengas da Menina Adília » d'Osvaldo Manuel Silvestre et « A menina que usava um Bic a bordo do Titanic » de Pedro Mexia. Martelo conclut que « d'une façon ou d'une autre, parce que sa figuration en tant qu'auteure consente à une lecture biographique, Adília Lopes est toujours désarmée par son image d'anti-poète enfantine » (cf. Martelo, 2010b : 242-244).

propos du travail poétique d'Adília. Le terme choisi par Adília est polysémique et renvoie, en portugais, et parmi d'autres possibilités, au *rabat* que l'on peut appliquer à un tissu (ou à un texte), ou au mouvement géologique du plissement⁴⁸³. Dans *Irmã barata, irmã batata*, l'auteure déclare: « *O maior elogio que o Ferdinand Schmatz me fez foi dizer-me "You are really real"* » (Do : 407). Son œuvre, nous suggère Adília, aspire donc à cette réalité *dédoublée* (« *dobrada* ») et, en ce sens, dans la pose du fakir il n'existe pas de pose.

Dans une étude déjà citée sur l'« efficacité critique de l'œuvre poétique adilienne », Rosa Maria Martelo défend que la contractualisation biographique de cette poésie opère une synthèse rare entre « l'exceptionnalité du poète, auquel les romantiques conféraient une condition de marginalité » et « la marginalité la plus commune de tous ceux qui s'accommodent mal des stéréotypes du monde » (Martelo, 2010b : 245). De ce point de vue, il nous semble que la constitution de soi-même en personnage, procédé adopté par l'auteure en plusieurs de ses recueils, est très significative. Ainsi, la figure dysphorique qui s'exprime à la première personne de façon parfois théâtrale (et recourant occasionnellement à des alter ego, comme nous l'avons vu) entreprend plus qu'un acte performatif sans conséquences ; elle communique par là un choix aux implications éthiques sérieuses⁴⁸⁴.

On a certainement moins remarqué un tel engagement chez Assis, bien qu'Abel Barros Baptista ait signalé à la lecture de son autobiographie en vers que chez lui « le sens politique et l'engagement critique ne se séparent pas de l'orientation vers soi-même » (Baptista, 2012 : 12). Or, s'il est certain que la poésie d'Assis fait également appel à une contractualisation biographique (à laquelle contribue forcément une part de jeu), il nous semble légitime d'affirmer qu'une adhésion à d'autres biographies se trouve implicite dans cette mise en scène : des biographies d'individus aux voix dissonantes dans la société et qui ont rarement droit au chapitre dans le texte littéraire. Ainsi, comme Adília, quand il parle « *sobre as minorias de um* » (MI : 121), le poète représente une minorité un peu plus vaste.

⁴⁸³ Sur d'autres sens possibles de ce terme, lire l'article d'António Cortez (Cortez, 2009 : 21).

⁴⁸⁴ Cet aspect a été développé par Lúcia Evangelista dans un mémoire de master où elle s'appuie sur la réflexion de Foucault au sujet de la « biopolitique ». Elle y défend que, à travers sa poésie, Adília démontre une « *esthétisation forcée – normalisatrice* » de la société contemporaine et que, à travers une « vie rampante », « elle *déforme* les trames discursives du système qu'elle dénonce » (cf. Evangelista, 2011 : 85-86).

Jean-Michel Maulpoix considère que, surtout dans le lyrisme contemporain, « le “moi” devient lieu de passage » et « le poète dit je “comme tout un chacun” » (Maulpoix, 1998a : 126)⁴⁸⁵. D’une façon similaire, nous estimons que la personne exposée par le texte dans les œuvres de ces auteurs, même lorsqu’elle est distinctement définie, n’est pas seulement valorisée comme un être unique, spécifié par ses caractéristiques particulières. Elle comporte aussi la valeur d’être *seulement* une possibilité parmi d’autres. Autrement dit, nous croyons que la personne adilienne et la personne assispachequienne (et cela même quand, ou surtout quand, elle s’identifie plus clairement comme figuration autographique) surgissent comme simples représentants du genre humain, modestes, humbles, indifférents en tant que tels.

C’est pour ces raisons que nous percevons avec une telle acuité la dignité dont se pare le sujet figuré dans la diversité de ses métamorphoses chez Assis et chez Adília (et cela malgré le fait que ces auteurs le présentent souvent sous un angle dysphorique ou ridicule) : précisément en raison de ce qu’il comporte de générique, sans se spécifier dans les caractéristiques d’un seul individu. « *A mulher-a-dias sou eu, é qualquer pessoa* » (Do : 445), nous dit Adília à propos du titre de l’un de ses recueils. En adoptant eux-mêmes la figure de l’être *quelconque*, ces auteurs nous signalent que c’est l’humanité, dans l’ensemble, qui mérite d’être respectée.

⁴⁸⁵ Dans ce passage, Maulpoix cite Jean-Claude Pinson. L’essayiste affirme encore que « [l]e geste lyrique est alors par excellence celui de l’offrande et du partage » (Maulpoix, 1998a : 126).

3.3 Étude de cas : le monde à travers le quotidien

Nous étudierons dans ce chapitre deux cas représentatifs d'une dimension éthique chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes. Pour cela, nous avons décidé de considérer des œuvres de ces deux auteurs qui répondent à différentes périodes historiques au Portugal : respectivement, *Cuidar dos Vivos*, pour les années 1960, et *Apanhar ar* et *Andar a pé* pour les années 2010. Bien qu'ayant trait à des contextes différents, ces volumes constituent des propositions déflatées de résistance où nous trouverons des points en commun.

Dans les deux sections, nous partirons du quotidien et des études réalisés sur ce concept, surtout dans le champ de la sociologie. Pour Assis, nous nous appuyerons sur les réflexions d'Henri Lefebvre, et particulièrement sur sa « théorie des moments ». Pour Adília, toujours en partant des constatations de Lefebvre, mais aussi de Zygmunt Bauman et d'autres penseurs contemporains, nous nous approcherons de considérations récentes d'Alain Touraine sur la possibilité de constitution de l'individu comme sujet.

3.3.1 *Cuidar dos vivos* : le quotidien en tant que résistance

Revenir au monde des années 1960 implique de croire en la révolution, de découvrir le pouvoir de la jeunesse, de marcher sur la lune, de combattre au Viêt Nam, de créer Mai 68. Le Portugal traverse d'autres expériences, elles aussi bien connues : vivre sous la dictature, s'engager dans la lutte étudiante, avoir des amis en prison, esquiver la police politique, embarquer vers la guerre d'Outremer. Même si elle était généralisée, cette atmosphère fortement répressive n'a sûrement pas affecté de la même manière le quotidien de tous les

Portugais⁴⁸⁶. Mais, durant l'année 1963, elle ne pouvait que marquer celui de Fernando Assis Pacheco, un jeune coïmbrois de 25 ans, consciencieux, qui publiait des articles et des poèmes politiquement engagés (cf. annexe 1), et dont le premier livre, *Cuidar dos vivos*, est sorti alors qu'il se trouvait déjà enrôlé en Angola.

« C'est l'époque des causes des choses », estime Luísa Mellid-Franco (Mellid-Franco, 1991 : 19), à propos du premier livre d'Assis – que nous privilégierons dans cette analyse. Et, certainement, l'intérêt pour ces causes, le fait de les vivre au quotidien et leur conversion en message poétique sont des aspects déterminants dans cette première phase⁴⁸⁷. On a déjà souligné, dans le chapitre 3.1, qu'une dimension d'intervention politique persiste même dans la version définitive de *Cuidar dos vivos* qui a intégré *A musa irregular* en 1991, notamment dans des textes comme « Não posso » (MI : 20) ou « Poeta no supermercado » (MI : 21-22). Mais ce penchant était, comme on peut s'en douter, bien plus prononcé dans l'édition d'origine.

En effet, dans la version publiée en 1963, nous pouvons lire des vers engagés (« [...] *E foi assim / a luta que lutámos : tão suada* », FAP, 1963 : 73) ; désespérés (« *Eu hei de amar serenamente / com tanto amigo na prisão* », id. : 32) ; ou pleins d'espoir (« *esperamos unidos o futuro, / o campo aberto e livre* », id. : 33). Ou encore une curieuse épitaphe, « Epitáfio (aos 23 anos de idade) » (id. : 74), qui commence par proclamer la fraternité (« *Fui irmão de todos os homens* ») et s'achève par une demande quelque peu néoromantique : « *Tu que te abeiras deste leito último: / sê grande no amor, grande na fraternidade. / E nunca me lamentes* ».

⁴⁸⁶ Naturellement, la fébrilité associée aux années 1960 a été aussi ressentie, dans une certaine mesure, au Portugal – ou, du moins, à Lisbonne. Récemment, on constate même une tendance à mettre en relief cette dimension, comme le certifie le succès du livre *Lx 60*, qui se penche sur cette autre perspective de la capitale dans la décennie en question (Vilela et Mrozowski, 2012).

⁴⁸⁷ Nous comptons comme étapes de la poésie de ces années 1960, au-delà de l'ouvrage indiqué, la publication de cinq poèmes, en 1968, dans le volume *Poemas Livres 3* (FAP-D, 1968 : 27-33). Ce sont avant tout des poèmes sur l'expérience de la guerre, mais on y trouve aussi une composition comme « Aqui » (MI : 182), qui fait clairement allusion à l'assassinat de Humberto Delgado (candidat présidentiel qui a tenu tête au régime dictatorial et a été exécuté par la police politique en 1965). En 1991, quand Assis a réuni son œuvre dans *A musa irregular*, il en a exclu quelques poèmes de *Cuidar dos vivos* ; mais il a intégré des textes de *Poemas Livres 3* dans la section « Lote de salvados ». Cette section, dont le but affiché est de faire le bonheur des chercheurs de curiosités (cf. MI : 202), inclut encore quelques autres poèmes de la décennie. Mais n'y figure pas, par exemple, le poème *Nam Binh*, avec lequel Assis a participé à l'anthologie *Vietname* (FAP-D, 1970 : 51).

Fernando Pinto do Amaral insère cet ouvrage dans la troisième vague néoréaliste de Coimbra, en attirant l'attention sur le portrait de l'oppression politique et de la monotonie – « la sensation que la vie avance tout en semblant s'arrêter » (Amaral, 1991 : 164). De son côté, un critique comme Manuel de Freitas rapproche certaines compositions issues de cette version originale des discours typiques du mouvement littéraire, mais juge que « toute ferveur néoréaliste » et « tout type de militantisme stéréotypé » (Freitas, 2009a : 147) s'en trouvent éloignés⁴⁸⁸. Pour notre part, nous jugeons que certains poèmes de ce recueil sont marqués par un ton clairement passionné. Prenons par exemple le poème « Ter unhas » (FAP, 1963 : 28), qui prend position contre les artifices littéraires (nous pouvons y lire une dénonciation des expériences formalistes de la décennie de 1960). L'auteur refuse explicitement la rhétorique : « *E é preciso (é importante) lutar contra / a retórica, quem sabe até se implícita / neste modo tão pouco definitivo / de dizer que é preciso ser homem* ». À la fin, cependant, le texte tombe justement dans une autre rhétorique, très enflammée, de type néoréaliste : « *Porque “ter unhas” é que é preciso. / Unhas para viver, unhas para morrer / - por uma ideia, um povo, um benefício* » (FAP, 1963 : 28)⁴⁸⁹.

C'est un exemple de discours aguerrri qui ne laisse pas de doute, nous semble-t-il, quant à une intention militante fondamentale. Ce livre se proposait très clairement de contrarier l'idéologie dominante de l'État Nouveau (*Estado Novo*) – qui se fondait, comme on le sait, sur les principes de l'obéissance, du respect de l'ordre et de la défense de valeurs univoques (déclinées dans la célèbre trilogie « Dieu, Patrie et Famille »)⁴⁹⁰. Et pourtant il est vrai que même la version d'origine de l'ouvrage, dont il faut souligner la grande diversité de ton, échappe à la monotonie qu'aurait pu lui conférer ce discours combatif.

⁴⁸⁸ Le critique constate tout de même qu'« il est indéniable que la question de la fraternité et le désir d'un futur moins sombre font partie de *Cuidar dos vivos* » (Freitas, 2009a : 147).

⁴⁸⁹ Freitas salue justement la « lucidité concise » de ce point de vue, qu'il oppose aux « temps de l'hyperformalisme autotélique » (cf. Freitas, 2009a : 148). Proposant une lecture un peu partielle du poème, le critique ignore donc cette *autre* rhétorique et valorise des coordonnées poétiques « très en avance sur leur temps » – qui, comme il transparaît, sont les mêmes que celles qu'il défend comme étant emblématiques des *Poetas sem qualidades* (cf. chapitre 3.1).

⁴⁹⁰ Pour une vision d'ensemble des valeurs qui ont orienté l'État Nouveau (*Estado Novo*), nous renvoyons à la partie « Ideologia e cultura » de l'ouvrage *Portugal e o Estado Novo*, sous la coordination de Fernando Rosas (Rosas, 1992 : 389-519) ou à la section « Dieu, patrie, autorité, famille, travail » de l'ouvrage *Salazarisme & Fascisme*, de Yves Léonard (Léonard, [1996] : 63-69).

C'est d'ailleurs cette caractéristique qui permet à Assis d'intégrer une version épurée du livre à *A musa irregular*. Il est en effet aisé d'identifier dans l'original les quelques poèmes trop engagés – et donc de les exclure. En d'autres termes, ce ton emphatique n'est pas réparti de façon égale dans tout le volume, mais prédomine seulement dans un certain nombre de compositions (on peut compter dix poèmes évincés de la compilation de 1991). Par ailleurs, dans une critique de 1965, José Bento faisait l'éloge de la diversité du recueil et remarquait qu'il compte parmi ces livres qui « ne correspondent rigoureusement pas [...] aux schémas » de la critique (cf. Bento, 1965 : 546)⁴⁹¹.

La structure de l'œuvre dénote déjà cet aspect. Originellement, *Cuidar dos vivos* contient quatre parties et un appendice (les deux poèmes envoyés d'Angola qu'Assis avait laissés prêts à être publiés, annexés par le père de l'auteur). La première de ces quatre parties présente une propension plus mélancolique, la deuxième se veut plus engagée, la troisième tourne autour de la plénitude de l'amour et la quatrième peut être lue, en guise de bilan, comme une déclaration de principes et d'intentions. Dans la version définitive, la quatrième partie ne conserve que deux poèmes sur cinq, et elle se fond avec la troisième partie. La deuxième partie connaît aussi un élagage substantiel (quatre des dix poèmes sont éliminés), d'où il résulte un ton encore engagé mais nettement moins militant.

Plutôt que de vider de sa dimension politique le livre en question, nous croyons que cette restructuration permet de mettre en valeur l'intention de départ. Selon nous, et comme nous prétendons le démontrer par la suite, cette intention consiste à imaginer un type d'engagement alternatif et quelque peu déflaté dans le combat contre les valeurs qui étaient alors en vigueur : un engagement qui s'appuie en bonne partie sur l'expérience de moments du quotidien. Nous avons déjà constaté, dans le chapitre 3.1, que le quotidien a été signalé à plusieurs reprises comme un trait essentiel de la poésie d'Assis. Nous

⁴⁹¹ José Bento prête attention à la variété de *Cuidar dos vivos* et constate que certains poèmes s'opposent à la tradition néoréaliste portugaise tandis que d'autres manifestent des intentions plus habituelles, mais « sans tomber dans une poésie de langage et thématiques préétablies » et en se démarquant, par exemple, par l'utilisation de l'ironie. Le critique considère même que « s'il était plus audacieux, plus à même de se risquer dans des domaines inconnus [...], *Cuidar do vivos* aurait été une remarquable entrée en matière » (cf. Bento, 1965 : 545-546). Fernando Guimarães, lui aussi, soutient que la poésie d'Assis « se partage entre une tendance à l'engagement [...] et une orientation propre aux années 1960 » mais que son auteur « a su trouver une position équidistante relativement à ces deux options » (Guimarães, 2008 : 70-71).

verrons maintenant de quelle façon et dans quel but le poète a mobilisé ce quotidien au service de son art dans *Cuidar dos vivos*.

Il convient de préciser à quel quotidien nous faisons référence, en cette année de 1963. S'agit-il de la séquence d'événements banals et répétitifs, anonymes, rythmés par la succession des jours – c'est-à-dire, à la vie qui *continue* malgré les contingences ? De l'impact dans la vie commune des particularités des années 1960 au Portugal que nous avons indiquées plus haut – autrement dit, d'une existence *ralentie* par ces circonstances au jour le jour et/ou décidée à les surmonter ? À ces deux aspects à la fois ? Ou à quelque chose d'autre ? Ce sont là des questions auxquelles nous espérons trouver réponse à la fin de cette analyse.

Pour l'instant, essayons de comprendre ce qui délimite le quotidien en lui-même. Selon l'analyse de Maurice Blanchot, dans un texte d'ailleurs publié un an avant *Cuidar dos vivos*, « le quotidien a ce trait essentiel : il ne se laisse pas saisir. Il échappe. » (Blanchot, [1962] : 357). Or, si, au départ de ce même texte, le quotidien se laisse définir comme « ordinaire », il contient aussi, d'après Blanchot, une part de subversion, que l'on prend rarement en compte. Ainsi, selon l'essayiste :

[L]e quotidien, c'est le suspect (et l'oblique) qui toujours échappe à la claire décision de la loi, même lorsque celle-ci cherche à traquer, par le soupçon, toute manière d'être indéterminée : l'indifférence quotidienne. (Le suspect : l'homme quelconque, coupable de ne pouvoir être coupable). [...] Le quotidien, c'est la platitude [...] mais cette banalité est pourtant aussi ce qu'il y a de plus important, si elle renvoie à l'existence dans sa spontanéité même et telle que celle-ci se vit, au moment où, vécue, elle se dérobe à toute mise en forme spéculative, peut-être à toute cohérence, toute régularité. (id. : 356)

Le quotidien trouve sa force dans cette existence *irrégulière*, indomptable, certainement chère à Assis. Toujours suivant la pensée de Blanchot, le quotidien serait expérience sans sujet, existence sans création, rumeur sans responsabilité. Espace par excellence de la liberté et de l'anonymat, il « dissout les structures et défait les formes » (id. : 362). Dans cette mesure, il constitue une sphère qui permet à Assis de faire preuve de « désalignement » devant des instances régulatrices et oppressives.

Henri Lefebvre est un des intellectuels qui se sont intéressé au quotidien de la façon la plus profonde et continue. Dans le premier volume de sa *Critique de la vie quotidienne*, publié après la Libération, il réhabilite cette notion, qu'il considère discréditée par l'art et la littérature, identifiant le quotidien à un domaine où se trouve la véritable « matière humaine » (Lefebvre, [1947] : 202)⁴⁹² :

N'est-ce pas dans la vie quotidienne que l'homme doit réaliser sa vie d'homme ? La théorie des moments surhumains est surhumaine. N'est-ce pas dans la vie de chaque jour (pas cette vie que nous menons mais une vie différente et déjà possible) qu'il faut posséder la vérité en une âme et un corps ? Si la vie supérieure, celle de l'« esprit », devrait être réalisée en une « autre vie » – arrière-monde mystique et magique – ce serait la fin de l'homme, l'aveu et la proclamation de sa faillite. L'Homme sera quotidien ou ne sera pas. (id. : 140)

Ce marxisme « déflaté », qui se donne comme champ d'action privilégié la vie concrète du quotidien et non une « autre vie » à venir, est peu commun. Il n'en reste pas moins une vision militante, car il ambitionne, même modestement, de transformer les conditions de la vie sociale par le bas : « Le marxisme [...] décrit et analyse *la vie quotidienne de la société* et indique les moyens de la transformer » (id. : 160)⁴⁹³. C'est aussi une conception nettement optimiste, qui oppose à l'aliénation multiforme les « possibilités qui s'ouvrent devant l'homme » dans l'espace de son quotidien. En effet, le sociologue considère que cet espace n'est pas immuable ; et même que les altérations humaines les plus profondes s'inscrivent, avant tout, dans cette dimension (cf. id. : 243-244).

Cependant, dans le deuxième volume de la série, *Fondements pour une sociologie de la quotidienneté*, publié en 1961, la perspective adoptée est bien différente. Lefebvre estime que, de plus en plus, le quotidien connaît une invasion substantielle des « techniques ». Ceci a lieu dans le cadre d'une société de consommation qui repose sur la formule « *croissance des besoins, aliénation*

⁴⁹² Lefebvre considère que « L'action définie par le marxisme [...] tend vers un nouveau type humain. Cet homme nouveau pense, mais pense au niveau du réel, de plain-pied avec le réel » (Lefebvre, [1947] : 199).

⁴⁹³ Henri Lefebvre a connu un certain nombre de problèmes à cause de ses positions personnelles, qui ont conduit à son expulsion du Parti Communiste Français.

du désir » (cf. Lefebvre, 1961 : 92), et crée une sensation de « vide » et un « inégal développement » :

[La vie quotidienne] est menée à l'extrême aliénation, c'est-à-dire à l'insatisfaction profonde, au nom des techniques récentes et de la « société de consommation ». Or, ces techniques rendraient possible une quotidienneté autre et différente. D'autre part, ces mêmes causes produisent partout les mêmes effets, nivellent les besoins sociaux, alignent les « désirs » les uns sur les autres ; elles remplacent les anciens « genres de vie » si divers, par des quotidiennetés analogues sinon identiques. (id. : 17)

Cette constatation amère diffère considérablement de celle du volume antérieur et ne cache pas son pessimisme. Aux yeux de Lefebvre, en moins de quinze ans, le quotidien est passé de lieu du possible, d'espace de liberté, à un territoire sous contrôle où se répand l'aliénation ; dans l'étape la plus extrême de son argumentation, l'appropriation du quotidien à l'œuvre est même comparée à une action de colonisation⁴⁹⁴.

Cuidar dos vivos a été publié peu après cette deuxième étude de Lefebvre. Nous croyons pourtant qu'il ne s'avèrerait pas utile d'y chercher les traces d'une évolution semblable, d'autant plus que les conditions de vie au Portugal au début des années 1960 sont assez différentes de celles que la France a connues alors⁴⁹⁵. Nous trouverons encore chez Lefebvre, toutefois, une clé qui nous permet d'analyser ce recueil à partir du quotidien. En continuant malgré tout à témoigner sa confiance en la valeur intrinsèque de la sphère du quotidien⁴⁹⁶, le sociologue reprend en effet une de ses théories qui dépasse une

⁴⁹⁴ Lefebvre écrit : « Les secteurs voués à l'inégal développement, momentané ou durable, se voient bientôt occupés, durement exploités, conservés » (Lefebvre, 1961 : 316). Le sociologue donne l'exemple des villes nouvelles, dans lesquelles « la vie quotidienne se rétrécit jusqu'à la vie privée » et où, « [d]ominé par des signaux, paradoxalement dissocié, le temps quotidien devient à la fois homogène et dispersé » (id. : 82-84). Dans l'œuvre *La vie quotidienne dans le monde moderne*, cette vision pessimiste se confirme : désormais, c'est en termes de résistance que la relation des citoyens au quotidien est pensée et il y est question de « conquête de la quotidienneté par une série d'actions – investissements, assauts, transformations » (Lefebvre, 1968 : 142)

⁴⁹⁵ Rappelons d'ailleurs que le premier volume d'Assis est assez pluriel. Même à l'échelle d'une seule composition, comme « Poema em continuação de um outro » (MI : 30-31), nous pouvons remarquer que des affirmations de découragement (« o século sem altura ») côtoient des moments d'espoir (« *Eu quero o dia claro* »).

⁴⁹⁶ Lefebvre continue de défendre une liaison stricte entre le quotidien et les principales « créations » de l'homme : « Ces activités supérieures naissent de germes contenus dans la pratique quotidienne » (Lefebvre, 1961 : 50). Il vaut la peine de suivre sa pensée sur ce point :

vision strictement marxiste et qui peut se révéler fertile pour notre analyse : la « théorie des moments » (id. : 340-357)⁴⁹⁷. Selon Lefebvre, le moment se distingue de l'instant ou de l'état par certaines caractéristiques : il contient une durée, avec commencement, accomplissement et fin ; il présente un contenu et une mémoire ; et c'est une forme, qui s'impose au temps et à l'espace, « de la répétition, de la reprise et de la réapparition, de la reconnaissance portant sur certains rapports déterminables avec l'autre (ou l'autrui) et avec soi » (cf. id. : 344-346).

Ponctuant le quotidien, le moment « *se discerne ou se détache à partir d'un mélange ou d'une confusion, c'est-à-dire d'une ambiguïté initiale* » (id. : 344). Il relève d'un choix personnel, d'une « modalité de présence ». Il s'affirme comme une liberté, quoiqu'éphémère (parce que le quotidien prendra fatalement le relais), et comme une fête, dont le seul sens est d'interrompre le flux de la journée. Plus important, « *tout moment devient un absolu* » (id. : 346) et, en ce sens, il propose l'impossible (et se propose aussi comme tel). Les moments se définissent alors comme « tentatives visant la réalisation totale d'une possibilité » (id. : 348) et donnent momentanément de l'ordre au chaos. Bien qu'ils soient intrinsèques à la vie quotidienne (où ils prennent forme), ils peuvent être compris « comme [s]es doubles, tragiquement magnifiques » (id. : 356), des instruments pour résister à l'aliénation⁴⁹⁸.

Nous estimons qu'il serait très opportun de lire *Cuidar dos vivos* en insistant sur la valeur de cet espace d'« accomplissement » fugace, qui

« Le plus important, c'est de noter que les sentiments, les idées, les styles de vie, les jouissances se confirment dans la quotidienneté. Même et surtout quand des activités exceptionnelles les ont créés, il leur faut revenir vers la vie quotidienne pour vérifier et confirmer la validité de la création. Ce qui se produit ou se construit dans les sphères supérieures de la pratique sociale doit montrer sa vérité dans le quotidien [...] C'est donc elle, la vie quotidienne, qui mesure et incarne les changements qui s'opèrent "ailleurs", dans les "hautes sphères" » (id. : *ibid.*).

⁴⁹⁷ Cette théorie est commune à plusieurs livres de Lefebvre, mais ne s'est jamais autonomisée et n'a été systématisée dans aucune œuvre de synthèse. Proche de la philosophie (ou, selon son auteur, de l'anthropologie), elle a connu récemment un intérêt renouvelé, à travers des études qui visent à la développer, comme celle de Remi Hess (Hess, 2009).

⁴⁹⁸ Remarquons que cette théorie constitue en elle-même une déflation à plusieurs titres. Pour commencer, elle s'érige contre le « moment unique, absolu, révélateur » qui caractérise la pensée existentialiste, en concevant une manière plus triviale de « devenir humain ». Elle rend compte d'une capacité partagée par toutes les consciences, même les plus communes, de créer des « compromis informes » avec le quotidien. En plus, il faut noter que le moment, bien qu'individuel, ne se détache complètement du social. D'ailleurs, il n'est même pas exclusif à l'homme et existe aussi à l'état végétal et animal, ne pouvant donc être séparé « d'une certaine vision de la nature » (cf. Lefebvre, 1959 : 235). Enfin, on doit prendre encore en considération que tout moment comporte un échec, dans le sens où « l'accomplir » équivaut à « l'épuiser » (cf. Lefebvre, 1961 : 348).

correspond au moment. La théorie présentée par Lefebvre au long de ces années peut nous aider, en effet, à comprendre comme Assis établit dans son premier livre un engagement singulier, qui se fonde sur la représentation, en mode mineur, de moments d'un quotidien personnel qui traduisent une dimension civique importante. En faisant du moment l'acte privilégié du poème, Assis défend une « liberté limitée mais réelle » où il y a de la place « pour l'invention et la découverte » (id. : 353). Cela lui permettra, simultanément, d'esquiver son époque et de la combattre.

Lefebvre défend que les moments qui, dans la nature, peuvent faire irruption dans le « clair-obscur » du quotidien sont en nombre limité : « le moment de la contemplation, le moment de la lutte, le moment de l'amour, le moment du jeu ou celui du repos » ; à ceux-ci se joignent les moments, plus spécifiquement humains, de l'activité créatrice de l'art (esthétique) et du jugement (éthique) (cf. Lefebvre, 1959 : 234-237). Dans *Cuidar dos vivos*, nous pouvons signaler des cas où certains de ces moments, considérés de façon autonome (même si, nous le verrons, cela n'est pas la règle), constituent la matière du poème. Nous avons déjà remarqué dans des analyses antérieures comment la représentation de certains moments spécifiques permet d'enrichir le sens du poème. Rappelons-nous, par exemple, du jeu (la sœur jouant du piano éveille le souvenir de l'ami décédé dans une accident de voiture, dans « Elegia, aproveitando Bach », MI : 16-17), de la contemplation (l'image de Iuri Gagárine montant au ciel devient symbole des ressources admirables de la vie, qui ne doit pas être gâchée en mélancolie, dans « Eu tinha grandes naus », MI : 19-20) ou de la définition d'une éthique (le poète qui interrompt des gestes quotidiens pour s'indigner et faire appel à la désobéissance, dans « Poeta no supermercado », MI : 21-22).

« Eu vi uma noiva sair do automóvel » (MI : 17-18), dans la première section de l'ouvrage, est aussi un exemple pertinent. L'image transmise par cette composition renvoie au quotidien, mais celui-ci est suspendu dans un moment de contemplation, qui permet de conférer une signification plus profonde à la situation. Ainsi, la figure de la triste mariée peut-être aperçue à distance (« *Ó noiva triste entre as noivas* ») devient représentative de toute une génération dans la fleur de l'âge qui connaît le deuil sans avoir le droit de le rendre public (« *Sei que vais já morta, ferida no coração* »). Le poète témoigne d'ailleurs sa

sympathie en réponse à la mariée morte-vivante : « *Aqui de longe envio com os olhos / um pequeno adeus, um punhado de terra*⁴⁹⁹ ».

Un autre exemple à prendre en considération est « O oleiro » (MI : 31-32), dernier poème du recueil (avant l'appendice), qui s'arrête sur un moment de la création artistique⁵⁰⁰. Dans ce texte, l'atelier du poète est comparé à celui du potier, son produit rapproché des objets en terre cuite, son pouvoir créatif transféré vers le soleil : « *O companheiro sol é que modela. / Eu empresto as mãos, ele sopra na minha arte, / e com o sopro do sol é uma jarra, / um prato, um alguidar* ». La concrétude de la tâche se reflète dans celle des objets présentés (« *louça útil* ») et même dans celle du langage, qui est proche ici de celui d'Alberto Caeiro⁵⁰¹.

Comme nous pouvons le constater, même si ces deux poèmes s'intéressent au quotidien, ils privilégient en réalité le moment qui suspend le cours implacable du temps : le moment funeste où l'on regarde la mariée descendre de la voiture et marcher vers son destin ; le moment festif où le potier se concentre sur la production de sa faïence. Selon la pensée de Lefebvre à laquelle nous avons fait allusion, l'irruption de ces laps de temps délimités mais féconds fournit une occasion de subversion⁵⁰². Ils offrent un espace de liberté personnelle (la contemplation, l'art), qui permet au sujet de se soustraire à la domination des forces extérieures en se réappropriant activement son temps pour ainsi « devenir sujet » (Hess, 2009 : 5).

⁴⁹⁹ La mariée qui paraît déjà morte et porte une robe qui n'est pas la sienne (« *de muitas folhas secas ao vento* ») trouve un parallèle inattendu dans la figure du poète assiégé du deuxième poème de guerre de l'appendice (MI : 35-36), puisque celui-ci aussi se voit contraint de s'habiller avec un uniforme qui ne lui appartient pas.

⁵⁰⁰ Comme on l'a déjà remarqué dans des chapitres antérieurs, une caractéristique d'Assis est la réflexion sur son art. Souvenons-nous, par exemple, de « *Arte poética, creio* » (MI : 80) ou de « *Soneto contra as pesporencias* » (MI : 128). Le moment de la création ne correspond pas ici à une activité solitaire, mais à une rencontre joyeuse avec d'autres êtres humains (« *Às vezes vem gente à oficina* »), qui participent à la fête (« *[...] e essa gente / põe-se no lugar do barro, prende-se à dança* »).

⁵⁰¹ Les vers suivants éveillent un écho de l'auteur de « O guardador de rebanhos » : « *O oleiro é a festa da gente, / e é a festa dos pássaros e do sol. / [...] / Quando vem a noite, vai com a noite / deitar-se numa casa, e adormece / pensando no sol, na gente e nos pássaros* ». Remarquons notamment l'absence de pronoms, obligeant à la répétition des noms – une stratégie qui, comme nous l'avons vu (cf. chapitre 1.2), est habituelle chez Adília Lopes.

⁵⁰² La relation du moment au temps est expliquée par Henri Lefebvre dans les termes que voici : « La durée, loin de se définir seulement comme linéaire ou comme coupée par des discontinuités, s'infléchit aussi comme une ligne en volutes ou spirales, comme un courant en tourbillons et remous [...]. Il se formerait donc à l'intérieur de chaque conscience individuelle ou sociale des durées intérieures à elles-mêmes pendant un certain laps de temps, se maintenant sans pour cela s'immobiliser ou se mettre hors du temps : les *moments* » (Lefebvre, 1959 : 234).

Plusieurs des moments définis par Lefebvre (le jeu, la contemplation, la lutte, le repos, l'art, le jugement...) se présentent comme tels dans *Cuidar dos vivos*. Remarquons cependant que, le plus souvent, ces moments convergent vers la représentation prioritaire d'un seul d'entre eux qui donne du sens aux autres. Il s'agit du moment de l'amour, prédominant dans le recueil, et que l'on peut même considérer comme son *leitmotiv*. Comme l'observe Nuno Júdice, la dimension amoureuse est plus présente dans ce premier livre que celle du combat politique (Júdice, 1998a : 223)⁵⁰³.

Bon nombre de poèmes attestent de la suprématie du moment de l'amour, autour duquel gravitent les autres moments. L'association du moment de la poésie à celui de l'amour, par exemple, survient dans « Sem que soubesses » (MI : 25). Dans ce poème, il est indiqué que toute l'écriture de l'auteur qui a précédé la rencontre de l'être aimé lui était en réalité déjà destinée (« *Andei pelas praças anunciando o teu nome, / chamei-te barco, flor, incêndio, madrugada* »), et le discours poétique s'avère ainsi être un instrument de recherche de l'amour. Une fois accomplie l'union désirée, le discours poétique devient une forme de communication directe : « *Hoje os versos são para entenderes* ».

La consommation de l'amour, tout au long de la troisième section du livre, est associée soit à des moments de lutte soit à des moments de repos. Par exemple, dans « Um campo batido pela brisa » (MI : 28-29), le corps nu de l'amante est défini par l'association à des images tumultueuses (« *barco subitamente entrado pela barra* », « *temporal* ») ; mais cette nudité qui perturbe le sujet permet également l'auto-découverte et une explosion d'énergie⁵⁰⁴. À son tour, dans « Esta areia fina » (MI : 29), c'est surtout le moment d'accalmie offert par l'amour qui est valorisé par le texte (« *este apaziguamento* », « *Um barco junto à margem* »).

En ce qui concerne le moment de l'amour comme contemplation et jeu, nous en trouvons une bonne synthèse dans « Seis aproximações » (MI : 26-28). Dans ce poème, le corps de l'amante est un territoire d'observation et

⁵⁰³ D'ailleurs, Nuno Júdice invoque la prédominance du lyrique sur l'épique dans l'œuvre d'Assis, « au-dessus des modes et des exigences du combat » (Júdice, 1998a : 223).

⁵⁰⁴ L'amour, qui est dans ce poème associé à la haute mer, permet une ouverture vers le monde extérieur – en contraste avec l'espace intérieur, qui est comparé à une réserve de possibilités limitées : « *De mão dada contigo entro por mim dentro / como em outros tempos na piscina / os leprosos cheios de esperança* ».

d'exploration émerveillée, qui est décliné en régions : les mains, les yeux, les cheveux, les lèvres, les oreilles, à nouveau les mains, et les seins. Assis recourt pour cela à des images poétiques tantôt inusuelles (les lèvres comme « *solitário peixe* ») tantôt triviales (les oreilles comme « *brancas formas quase de coral* »), tout en démontrant une certaine auto-conscience du lieu-commun (« *mas a imagem está tão gasta* »). Le poème semble suggérer que le jeu de l'amour est un champ d'innovation et de répétition, et le couple y est à la fois unique et représentatif de l'espèce humaine⁵⁰⁵.

Les moments d'amour vécus par le sujet représentent une source de plénitude, certes. Mais il importe ici de souligner qu'ils ne traduisent pas une félicité individuelle qui pourrait fonctionner comme échappatoire à la réalité. Ceci apparaît clairement à la lecture de « Versos à tua letra redonda » (MI : 25-26), poème qui transpose la déambulation amoureuse et ludique vers le corps de la calligraphie. Les lettres que l'amante écrit y sont associées à des bateaux (« *são galeras mandas / navegando o papel* ») ; bien qu'elles apportent au sujet un produit qu'il désire pour lui-même au premier chef (« *trazem-me das Índias / a tua especiaria* »), leur vocation première n'est pas de convertir ce bienfait en marchandise privée. Au contraire, la calligraphie de l'aimée (« *voz silenciosa / falando-me de tudo* ») permet au sujet de se maintenir en phase avec la réalité (« *Lembra-me a redondez / da tua letra o mundo* »).

L'amour se comprend donc, dans la poétique de ce livre, comme un moyen privilégié d'accéder au monde, qui n'empêche nullement une interaction avec la réalité. « Volta à amada em uma semana » (MI : 26) décrit métaphoriquement, au long de sept jours, un parcours où le sujet tombe amoureux et où ce processus d'ouverture est manifeste. Le texte commence par annoncer : « *No primeiro dia eu disse para mim mesmo / que o amor era a casa da minha vida* ». Les jours qui suivent le premier rendent compte de l'enivrement propre de la première phase de toute passion : « *as maravilhas / do amor quase me cegavam* » ; « *Precisava reentrar em mim* ». Les deux derniers jours révèlent cependant une autre dimension :

⁵⁰⁵ Le poème suggère encore que ce jeu s'exerce avec légèreté et gravité (« *enquanto, aplicado, vou morrendo / nos lábios da bem-amada* ») et comprend des approximations, des tentatives, des rectifications : ainsi, la strophe intitulée « *De novo as mãos* » corrige celle antérieure qui s'appelle « *As mãos* ».

*Mas no sexto dia eu era um oceano
banhando esse país rumorejante*

*aonde, com a guitarra ao ombro,
aportei no sétimo dia.*

Selon nous, le pays baigné par l’océan peut être identifié par métonymie à la patrie du sujet qui s’exprime. Le terrain de l’amour n’est donc plus un enclos privé, contrairement à ce que le premier jour laissait deviner, mais un espace ouvert, qui peut même se confondre avec la nation. En mettant pied à terre, le sujet lyrique apporte l’instrument qui lui permettra de chanter, comme on peut le lire dans les deux derniers vers. En somme, nous passons de la jouissance personnelle des délectations d’amour à une vision plus large, où l’amour se vit et se communique, spécifiquement sur le terrain national.

« *Comunicar esse amor. Fertilizá-lo* » : ce vers de « *Seria o amor português* » (MI : 24) résumerait alors l’intention manifeste de ce recueil. L’amour est ici non seulement ce qui se vit mais ce qui se propose à une société ankylosée et amère. José Bento témoignait déjà, dans une critique du livre de 1965, que « les moments d’un quotidien heureux » de cette poésie se trouvaient face à « un monde qui manque d’amour » (Bento, 1965 : 546). Et cette intention était annoncé d’entrée de jeu dans « *Cuidar dos vivos* » (MI : 15), le poème éponyme. Dans ce texte, après avoir cité les célèbres consignes du Marquis de Pombal au moment du tremblement de terre de Lisbonne de 1755 (« *prendre soin des vivants, enterrer les morts* ») – l’auteur déclare :

*Porque é preciso agora cuidar dos vivos,
pôr os mortos no seu lugar :
que não tomem o lugar dos vivos.
Abrir janelas, ao sol de Maio,
beber o sol, beber Maio e a vida.*

On établit ici, avant toute chose, une vision optimiste qui prend compte des potentialités de l’amour⁵⁰⁶. Les douleurs du passé sont évoquées dans le

⁵⁰⁶ Figurant dans la première section du volume, ce poème peut être lu comme l’antithèse des quatre textes qui le précèdent. Ils abordent aussi le sentiment de l’amour mais le sujet, suite à

poème, mais il n'y pas trace d'indécision ou de mélancolie. On y découvre une lumineuse lettre d'intentions pour le futur : « [...] *quero um amor / mais firme do que a terra, mais veloz que o vento, / uma cidade nova nos meus olhos* ». Le fait d'allier l'expérience de l'amour à la reconstruction de la ville est, à nos yeux, très significatif ; c'est l'indice d'une étroite relation entre l'harmonie dans la sphère privée et l'intervention dans l'espace public. D'ailleurs, dans un contexte dictatorial, le choix de postuler la règle élémentaire du Marquis comme titre de couverture se lit comme une injonction positive adressée tant aux contemporains qu'à soi-même : il est tout aussi fondamental de conquérir la liberté que de savoir la vivre dans l'espace du quotidien⁵⁰⁷.

Henri Lefebvre considère que le moment qui permet la fuite du quotidien et de l'aliénation est une occasion privilégiée de concrétiser la liberté. Mais cette occasion est aussi dictée par une exigence naturelle : « Chacun choisit son étoile, librement, c'est-à-dire avec l'impression d'une irrésistible nécessité intérieure. Personne n'est obligé de choisir » (Lefebvre, 1961 : 347). L'amour, dans ce premier livre d'Assis, correspond à cette nécessité intérieure qui permet l'émancipation et par la suite s'étend aux autres domaines de la vie. Dans cette optique, le moment de l'amour, qui peut comporter en lui-même plusieurs autres moments (lutte, repos, jeu, contemplation, acte créatif), assume également la fonction de détonateur d'un engagement distinct, en faveur du monde réel dans lequel le sujet s'insère⁵⁰⁸.

une expérience d'amour malheureuse, y cède à la prostration. Pour transmettre des sensations de profonde mélancolie, l'auteur a recours à des métaphores de type « météorologique ». Ainsi, ces poèmes convoquent un automne qui engendre la folie (« *Peso de Outono* », MI : 13) ; un mois de mai fait de pluie et vent (« *Sento-me na tua ternura. A chuva cai...* », MI : 13) ; un automne lourd et triste (« *Tentas, de longe* », MI : 14) ; un printemps orageux qui se concilie avec un cyclone au nord-est des Açores (« *Os amantes desencontrados* », MI : 14). Cette caractéristique se trouve d'ailleurs parsemée par les textes de tout le recueil, et elle se trouve même dans le poème « *Cuidar dos vivos* » (MI : 15), qui s'oppose dans une certaine mesure à ceux-ci.

⁵⁰⁷ L'optimisme n'est pas total dans ce recueil – et il ne l'est jamais chez Assis. Nuno Júdice considère que le titre *Cuidar dos vivos* indique « une préférence pour le côté positif de l'Histoire » (Júdice, 1995 : 138) mais il souligne que la deuxième partie de la déclaration historique y est sous-entendue. Margarida Calafate Ribeiro fait référence, elle aussi, au « côté solaire » d'une poésie « marquée par le goût de la vie et l'expérience de la passion et de l'amour », mais qui se conjugue avec le « côté lunaire de l'existence », entendu comme une ombre « liée à l'atmosphère de triste paralysie et de violence associée à l'inévitabilité de l'expérience de la guerre » (cf. Ribeiro, 1999).

⁵⁰⁸ Cette idée se trouve particulièrement développée dans la troisième section (définie thématiquement autour de l'amour), mais elle contamine également les autres sections. Le poème « *Guiarás o povo* » (MI : 23), le dernier de la deuxième section (où le trait de l'engagement est plus nettement appuyé) est un bon exemple. Le cœur y est représenté comme un navire perdu qui vogue par le monde, obstinément, à la recherche de l'amour (« [...] *se*

À ce sujet, nous pouvons observer le texte « *Aconselho-vos o amor* » (MI : 23), qui termine avec le vers « *Aconselho-vos a luta* ». L'usage de la majuscule dans ce vers final crée un reflet intérieur, un parallèle avec le titre du poème. Une continuité entre l'amour et la lutte est ainsi établie ; et l'on peut déduire que ces deux dimensions constituent, dans cet univers poétique (et éthique) le double visage d'un combat pour un monde plus juste. L'injonction exprimée dans le texte poursuit cette idée : « *Aconselho-vos a liberdade / do amor (que logo passa / [...] / para os gestos diários)* ». Le moment de l'amour est donc entendu comme un espace privilégié de liberté à même d'inspirer d'autres actions dans la vie courante.

La suggestion de l'amour comme espace quotidien d'opposition au régime nous semble extrêmement intéressant, surtout si l'on oppose cette idée au discours rhétorique quelque peu enflammé de certains poèmes de la version originale de ce volume⁵⁰⁹. Elle nous permet d'ailleurs de trouver une réponse aux questions que nous avons énoncées plus haut. Bref, le quotidien qui se présente comme matière de ce livre de 1963 ne gagne pas à être lu comme une représentation engagée du contexte spécifique du régime dictatorial dans lequel le sujet s'insère, en manière de dénonciation ; ni comme une tentative de fuite devant cette réalité oppressive, qui privilégierait des référents absolument détachés⁵¹⁰. Le moment de l'amour est simultanément une façon d'échapper et de s'engager auprès de ce quotidien dont il se détache, et en cela il permet de dépasser une aporie. Du reste, l'amour est défini dans des termes semblables dans le poème auquel nous avons fait référence (« *equilíbrio dos contrários* »).

Ainsi, d'un côté, dans *Cuidar dos vivos*, l'amour est un espace de réalisation personnelle qui peut s'opposer à la réalité qui l'entoure (et à la menace concrète de la guerre, qui, comme nous l'avons vu, plane sur l'œuvre). D'un autre côté, cet espace ne représente pas une finalité en soi, mais il

arruma como louco / sobre as ondas, e procura e procura »). Le titre démontre, pourtant, qu'il ne s'agit pas d'une quête strictement personnelle. À la femme aimée incombe la fonction d'éclairer le chemin non pas d'un individu mais de tout un peuple.

⁵⁰⁹ Il nous paraît important de remarquer, comme nous l'avons déjà fait en ce qui concerne l'œuvre *Variações em Sousa* (cf. chapitre 2.3), que l'affirmation vigoureuse de principes éthiques dans *Cuidar dos vivos* ne s'accompagne pas d'une représentation d'exploits personnels au-delà de l'expérience de l'amour.

⁵¹⁰ Rappelons que, parfois de façon assez caricaturale, une certaine critique a pris l'habitude de faire coïncider à ces alternatives l'opposition stricte entre un discours poétique néoréaliste politiquement engagé et des mouvements formels principalement des années 1960 assimilés à une conception autotélique de la poésie.

constitue une façon d'être attentif à la réalité environnante, de mieux appréhender le monde, et par conséquent de pouvoir le transformer⁵¹¹. Dans les grandes lignes, cette prouesse apparaît explicitement dans le poème « Com a tua letra » (MI : 30) :

*Porque eu amo-te, quer dizer, estou atento
às coisas regulares e irregulares do mundo.
Ou também: eu envio o amor
sob a forma de muitos olhos e ouvidos
a explorar, a conhecer o mundo.*

*Porque eu amo-te, isto é, eu dou cabo
da escuridão do mundo.
Porque tudo se escreve com a tua letra.*

Les locutions à valeur explicative (« *quer dizer* », « *Ou também* », « *isto é* ») attestent que l'expérience du moment de l'amour correspond, chez Assis, à une forme d'engagement civique. Dans son optique à lui, et particulièrement dans cette œuvre, faire ce choix implique de se montrer vigilant ; partager ses fruits ; et, ainsi, combattre l'obscurantisme dominant⁵¹². En conclusion, ce que *Cuidar dos vivos* affirme en un sens très large, et cela dans le contexte déprimant du salazarisme du début des années 1960, c'est qu'apprécier la vie (qui est d'ailleurs la vraie signification du titre) est la démarche la plus subversive, une manière possible d'accéder à la liberté dans le quotidien sans se plier à des impératives totalitaires. Dans le Portugal de 1963, il y a un certain héroïsme à vivre l'amour au jour le jour, sans peur, pleinement, et non selon les modalités pudibondes conformes au régime. L'amour comme résistance : voilà,

⁵¹¹ Dans un livre qui renvoie si fréquemment au champ de la navigation maritime, comme le démontrent les quelques citations de cette section, il est opportun de mettre en relation cette philosophie, ou vision de monde, avec celle de *Os Lusíadas*. En fait, dans le poème épique de Camões, l'Idée de l'Amour, associée à celle de la Connaissance, a le même pouvoir de mobiliser l'action humaine. Selon cette conception néoplatonicienne, il revient donc à l'Amour une « fonction de principe unificateur de l'univers », comme l'a bien expliqué Vítor Manuel de Aguiar e Silva (Silva, 1994 : 136).

⁵¹² Dans son interprétation du poème, Nuno Júdice affirme lui aussi qu'Assis « concilie une dénonciation [...] des choses *irrégulières* du monde avec l'atmosphère intime de l'espace amoureux », et insère ce poème dans la lignée de « Liberté », de Paul Éluard (Júdice, 1998a : 223).

dans ce premier livre, l'annonce d'une éthique déflatée, mais certainement fertile, qui prouve la capacité à se placer hors des normes.

3.3.2 *Apanhar ar* et *Andar a pé*: l'individu en tant que sujet

Entre *Cuidar dos vivos*, de Fernando Assis Pacheco, et *Andar a pé*, d'Adília Lopes, un demi-siècle s'est écoulé. Dans les premières années de la décennie de 2010, la technologie devient omniprésente, les scénarios de guerre se multiplient, les discours se radicalisent, les inégalités progressent, l'Europe se trouve en crise. Au Portugal, les avancées de quarante ans de liberté sont menacées par une grave crise économique qui rend le pays dépendant de créanciers internationaux, détériore les conditions de vie, fragilise la démocratie, oblige toute une génération, pourtant mieux qualifiée que jamais, à émigrer et donne lieu à bien des égards à un retour vers le passé. C'est dans ce contexte qu'Adília propose *Apanhar ar*, en 2010, et *Andar a pé*, en 2013, deux petits recueils intrigants.

Les minces ouvrages de cette nouvelle décennie⁵¹³, composés de textes très brefs, semblent signaler une nouvelle inflexion dans la trajectoire d'Adília Lopes, en réorientant sa production précédente, où l'on pouvait déjà distinguer deux phases⁵¹⁴. Il s'agirait-là d'une « poésie ménagée » (Dionísio, 2010), basée sur la « formule minime » (Mendes, 2012 : 197), comme il a été remarqué à propos de *Apanhar ar* ; ou d'un discours « à voix basse, menacé par un évident horizon de pénurie » (Parrado, 2013 : 10) et qui privilégie la « légèreté » (Martelo, 2014 : 221), comme il a été écrit à propos de *Andar a pé*. Il faudrait

⁵¹³ C'est aussi dans cette décennie que surgit *Café e caracol*, un ensemble de poèmes de 2011 qu'accompagnent des sérigraphies de huit artistes plastiques (Alexandra Ramires, Ana Neto, Amanda Kuhn, Carlos Alcobia, Daniela Crespi, Joanna Latka, Paulo Lourenço et Susana Romão) dans une édition tirée à 15 exemplaires seulement. En 2014, alors que ce travail se trouvait déjà en phase de relecture, a paru une réédition de *Dobra*, augmentée de ces poèmes, issus des ouvrages *Apanhar ar* et *Andar a pé*, et du recueil inédit *Variety is the spice of life* (AL, 2014).

⁵¹⁴ En effet, comme on l'a vu antérieurement (cf. chapitre 2.2), une première Adília, qui créait des fictions par le biais de stratégies impersonnelles, donnait lieu au tournant du siècle à une deuxième Adília, plutôt caractérisée par l'émergence d'un discours intime en rapport avec la figure de l'auteur – comme Américo António Lindeza Diogo l'a noté en premier (cf. Diogo, 2000 : 484).

noter que des attributs semblables avaient été répertoriés par rapport à *Caderno*, un maigre recueil de 2007 où des « recours [...] minimaux » (Guerreiro, 2008 : 41) étaient mis en œuvre. Nous pensons qu'ils s'insèrent même dans une lignée déjà annoncée par d'autres œuvres de la décennie précédente⁵¹⁵.

Apanhar ar et *Andar a pé* contiennent, respectivement, 18 et 13 textes, qui font preuve de cette « tendance à la raréfaction » (Freitas, 2012 : 34)⁵¹⁶. Le distique est la forme par excellence du premier ouvrage, tandis que le deuxième inclut des compositions en prose relativement longues, comme « Desporto » (Ap : 17-18), sur un ton qui rappelle celui des chroniques de l'auteur. Les deux ouvrages ont recours à un dialogue fructueux avec l'image : des dessins d'enfance d'Adília sont reproduits dans *Apanhar ar*, inspirés par de la musique (comme le suggère João Dionísio, c'est bien là un des sens de « prendre l'air » – cf. Dionísio, 2010) ; *Andar a pé*, à son tour, présente des illustrations de Bárbara Assis Pacheco qui établissent un lien avec certains de ses textes (et parviennent à capter leur légèreté, selon Rosa Maria Martelo – cf. Martelo, 2014 : 221)⁵¹⁷.

Certains traits communs ont été relevés au sujet de ces livres, tels que « l'inspiration et le renoncement » (Dionísio, 2010), la « restriction » et la « condensation poétique » (Mendes, 2012 : 197), le « dépouillement » (Freitas, 2012 : 34), l'« imposition du silence » (Parrado, 2013 : 10) ou la réduction « à l'essentiel », en se passant « de tout ce dont on peut se dispenser » (Martelo, 2014 : 223). Une déflation de la parole poétique serait donc plus à l'œuvre que jamais – d'ailleurs, elle est énoncée dans le premier texte d'*Apanhar ar*, avec le distique « *Musa parca / musa muda* » (Aa : 7). Comme écrit Luis Parrado, à propos de *Andar a pé*, cette écriture est « totalement contraire aux jeux et aux feux d'artifice poétiques » (Parrado, 2013 : 10).

⁵¹⁵ Remarquons, par exemple, le poème suivant de *A mulher-a-dias*, de 2002, stylistiquement et thématiquement proche des recueils que nous nous proposons d'étudier ici : « *Andar / pelo meu bairro / a falar / com os vizinhos / (cães, pardais, casas, árvores, gente) / passo a passo / dia a dia / cresce / a minha geometria / (a da mosca / no ar)* » (Do : 451).

⁵¹⁶ Manuel de Freitas a lui aussi affilié cette tendance dans le « triste et déconcertant *Caderno* » ; et il a fait remarquer, ironiquement, que sa courte critique de *Apanhar ar* contenait plus de caractères que le volume en lui-même (cf. Freitas, 2012 : 34).

⁵¹⁷ Entre *Apanhar ar* et *Andar a pé*, suggère Martelo, circule le mot « air » (« ar »), ce qui transmet une sensation de légèreté (cf. Martelo, 2012 : 221). Ce mot « ar » directement présent dans le premier titre l'est aussi indirectement dans le second à travers l'image convoquée, puisque « andar a pé » implique presque nécessairement un déplacement à l'extérieur, par opposition à la plupart des autres modes de transport qui supposent en général le confinement.

De ce point de vue, nous sommes presque obligé de considérer que, dans cette phase plus récente, Adília écrit contre un discours qu'elle-même a pratiqué antérieurement. En comparant les textes de cette décennie avec les poèmes loquaces, ingénieux et pleins d'embûches de *Um jogo bastante perigoso* (1985) ou de *O poeta de Pondichéry* (1986), la différence est vertigineuse. D'ailleurs, déjà en 2003, Pedro Mexia affirmait que les livres d'Adília publiés depuis la réunion de sa poésie dans *Obra* (2000) n'étaient « presque rien d'autre que des brouillons et des collections de plaisanteries » (Mexia, 2003 : 46). Et, en 2006, Manuel de Freitas considérait que, dans les ouvrages du nouveau siècle, se profilait « une impasse inquiétante, pour ne pas dire affligeante » (Freitas, 2006 : 65)⁵¹⁸. Ainsi, si la poésie d'Adília a toujours suscité des réactions contraires et très variées, cette nouvelle inflexion ne change pas la donne⁵¹⁹. Certains des poèmes de *Apanhar ar* et de *Andar a pé*, malgré toute leur simplicité, risquent de susciter plus d'embarras que certains poèmes scabreux d'autrefois comme « Eu quero foder foder » (Do : 376).

Nous croyons, avant toute chose, qu'il convient de prendre en considération un aspect en particulier : *Um jogo bastante perigoso* peut être lu sans tenir compte de *Andar a pé*, ne serait-ce que par la chronologie des publications ; mais on ne peut dûment interpréter *Andar a pé* sans se reporter à l'ensemble des ouvrages de l'auteure qui le précèdent. Nous voulons dire par là que les recueils plus récents d'Adília jouent avec le présupposé que la muse parcimonieuse (« *parca* ») était prolixe par le passé – et ce sous-texte conditionne forcément la réception de poèmes qui se donnent comme devise « *dar menos um passo* » (Aa : 11). Cependant, comme nous l'avons fait pour l'œuvre d'Assis, nous désirons faire une lecture autonome de ces deux ouvrages

⁵¹⁸ Mexia trouve pénible la lecture de *César a César* et énumère ses raisons : « Tel que le livre précédent, *César a César* est dédié à un chat décédé (Adília affirme qu'elle croit en la "Résurrection des Chats"). Tel que le livre précédent, celui-ci se complait dans des jeux, des jeux de mots, des devinettes, des anecdotes. Adília insiste sur des épigraphes d'une drôlerie douteuse, et s'adonne, à nouveau, à des poèmes en anglais et en français qui frôlent la nullité. Il y a aussi quelques pastiches et variations, et des notes finales dispensables » (Mexia, 2003 : 46). Freitas, à son tour, à propos des livres publiés entre 2000 et 2006, émet le jugement suivant : « On dirait que l'auteure, oublieuse de la vigilance qui guidait toujours son écriture désarmante, n'a plus à nous offrir que de pâles imitations d'elle-même ou des jeux de mots simples et inoffensifs » (Freitas, 2006 : 65).

⁵¹⁹ Luís Parrado affirme encore, de façon synthétique mais extrêmement efficace, dans sa critique de *Andar a pé* : « Adília Lopes n'est pas un nom consensuel dans la poésie portugaise. Ce livre ne changera pas cela » (Parrado, 2013 : 10). Pour un approfondissement des spécificités de la réception critique de l'œuvre adilienne, cf. l'annexe 1.

d'Adília, tous deux des années 2010 et centrés sur le quotidien. Pour cela, à nouveau, nous commencerons par nous appuyer sur la pensée d'Henri Lefebvre.

Nous avons eu l'occasion de constater dans la section précédente que, tout au long de son déroulement, la réflexion de Lefebvre sur le quotidien perd nettement en optimisme. Au début des années 1980, quand il publie son troisième ouvrage consacré à la vie quotidienne, le sociologue accentue encore son regard négatif. Il observe que dans cette dimension, conçue autrefois comme espace de liberté, s'immiscent de plus en plus des formes de pouvoir politique et économique. La figure du « citoyen » est dès lors remplacée par celle de l'« usager » des services publics ; et une technique de gestion économique « régit le vécu » (Lefebvre, 1981 : 81-83). La « recherche de la satisfaction » à chaque instant, ajoute-t-il, « engendre le malaise » dans la société, vu qu'elle présuppose « la fragmentation de "l'être" en activités, en intentions, en besoins, tous bien déterminés, isolés, séparables et séparés du Tout » (id. : 83)⁵²⁰.

Nous avons observé, lors de l'étude du premier ouvrage d'Assis, que les analyses de Lefebvre du début des années 1960 n'avaient pas forcément totale pertinence pour le contexte portugais de l'époque. Mais les choses sont clairement différentes dans les années 1980, lorsqu'Adília publie son premier livre. Il suffit de rappeler que, au cours de l'année suivant la publication de *Um jogo bastante perigoso*, le Portugal adhère à la Communauté Économique Européenne et voit son mode de vie se rapprocher de celui des autres pays européens – adhérant pleinement, dans la foulée, aux valeurs inhérentes à la société de consommation. Dans ce nouveau monde, nous dit Lefebvre, le quotidien se trouve converti en un espace indissociable de la marchandise. Selon le sociologue :

En 1981 bien plus qu'en 1960 [...] chacun sait comment vivre ; il le sait d'un savoir appris qui ne vient pas de lui et qu'il applique à son cas, gérant son affaire personnelle – sa vie quotidienne – selon les modèles élaborés et diffusés pour

⁵²⁰ Henri Lefebvre constate encore l'accroissement des inégalités dans la sphère du quotidien, à travers une série de formulations dont l'actualité est bien évidente : « Les défavorisés survivent à un niveau inférieur de la vie quotidienne tandis que les olympiens, au sommet ou proches de lui, émergent au-dessus du quotidien » ; « Les termes classiques de bourgeoisie ou grande bourgeoisie, ne conviennent plus exactement à ces dominateurs de la mondialité » ; « Les laissés-pour-compte survivent au niveau de l'*infra-quotidien* et les olympiens dans la *supra-quotidienneté* » (Lefebvre, 1981 : 88).

lui. Il applique ces modèles plus ou moins méthodiquement. En général les problèmes ne commencent que s'il faut choisir. L'embarras du choix ! Mais il arrive le plus souvent que les modèles se ressemblent à tel point que le choix est inutile et qu'il suffit de prendre au hasard : au petit bonheur la chance. Dès lors il n'y a de problème que pour celui qui refuse les modèles. (Lefebvre, 1981 : 82)

Sensiblement au même moment, paraît un autre livre – *L'invention du quotidien*, de Michel de Certeau – qui propose une vision très différente à ce sujet (bien que n'y soit jamais faite la moindre référence directe à la pensée de Lefebvre). Certeau ne conteste pas la formation d'une société de consommation, qui donne forme à une « marginalité massive [...] devenue majorité silencieuse » (Certeau, [1980] : XLIII) ; cependant, il considère qu'il ne faut pas déduire que la consommation implique par conséquent une totale approbation de la part des consommateurs. Et il affirme que les « usagers », inventent leur propre quotidien à partir de « mille manières de *braconner* » (id. : XXXVI)⁵²¹, chacun à sa guise, loin de la discipline à laquelle on les prétendrait voués, démontrant une créativité peu perceptible :

À une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une autre production, qualifiée de « consommation » : celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en manières d'employer les produits imposés par un ordre économique dominant. (id. : XXXVII)

« Il est toujours bon de se rappeler qu'il ne faut pas prendre les gens pour des idiots » (id. : 255), résume, dans des termes peu conventionnels, le sociologue. En bref, ce que Certeau conteste est l'idée de passivité face à l'intrusion des techniques de systèmes de production au quotidien ; il oppose à cela une « fabrication » privée, cachée, fondée sur des décisions personnelles et des compromis constants, qu'il arrive même à désigner comme « poïétique »

⁵²¹ Certeau donne comme exemple « l'analyse des images diffusées par la télévision (des représentations) et des temps passés en stationnement devant le poste (un comportement) » qui, selon sa théorie, « doit être complétée par l'étude de ce que le consommateur culturel "*fabrique*" pendant ces heures et avec ces images » (Certeau, [1980] : XXXVII). Un autre exemple serait celui de la lecture : chaque lecteur, considère le sociologue, « rend le texte habitable à la manière d'un appartement loué » (id. : XLIX).

(id. : XXXVII)⁵²². C'est donc une conception qui n'oblitére pas l'individualisme, et le met plutôt en valeur : cet aspect fondamental des sociétés occidentales contemporaines, visible surtout depuis les années 1980, est érigé en valeur prépondérante, en symbole positif de l'initiative et de la liberté.

Enfin, à l'heure actuelle, selon la vision de Lefebvre, l'individu serait commandé par la société de consommation qui le dominerait à travers son quotidien ; à l'inverse, Certeau affirme que l'individu peut échapper à cette domination en s'appuyant sur sa propre créativité. Leurs positions s'accordent pourtant sur un aspect : cette relation est inégale et se joue sans intermédiaire, directement entre l'individu et des formes de pouvoir supérieures et indiscernables – ou, selon la formulation d'Anthony Giddens, des « systèmes abstraits » avec lesquels la vie personnelle se trouve profondément imbriquée au quotidien (Giddens, [1990] : 127)⁵²³. En effet, toujours dans les années 1980, Ulrich Beck remarquait que la « société du risque » (dénomination qu'il employait suite à la catastrophe nucléaire de Tchernobyl), « le destin collectif se transforme d'emblée en destin *personnel*, en destin *individuel* » ; et l'unité de référence, plus que la classe ou la couche sociale, devient « *l'individu vivant dans le marché* » (id. : 194-195)⁵²⁴.

Cet aspect s'accroît dans un moment historique où les structures traditionnelles semblent obsolètes et où l'on assiste à une progressive désagrégation des sociétés – un moment que Zygmunt Bauman, au tournant du siècle, a proposé d'appeler une modernité *liquide*. Le rôle que l'on peut attribuer

⁵²² Plus récemment, cette vision optimiste revient, sous des formes proches. Par exemple, le penseur Jean-Claude Pinson a forgé le terme de « poétariat » pour désigner l'ensemble des travailleurs qui, à l'ère post-industrielle, et sous un nouveau modèle économique et technologique, se montre « attaché à modeler et gouverner sa vie, à costumiser au mieux son existence au moyen de tout le spectre des arts du quotidien » (cf. Pinson, 2013 : 25). À son tour, Michel Serres trouve la désignation « Petite Poucette » (dû à la capacité à envoyer des SMS avec son pouce) pour une génération qui a grandi dans le monde numérique. Le philosophe fait l'éloge de la capacité de cette génération à se sociabiliser dans les réseaux sociaux et l'oppose – avec un brin de démagogie – aux valeurs virtuelles qui auraient guidé les générations précédentes (cf. Serre, 2010 : 60-62).

⁵²³ En 1990, Giddens a signalé, que les individus fondent désormais leur « sécurité ontologique » sur une confiance totale et constante en des systèmes abstraits, réalité qui se manifeste d'ailleurs dans les moindres gestes du quotidien et qui consiste « beaucoup moins à “s'engager sans arrière-pensée” qu'à accepter tacitement les circonstances dans lesquelles on n'a pas le choix » (cf. Giddens, [1990] : 96-98). Cette situation se révèle dans des situations aussi banales que retirer de l'argent, allumer la lumière ou ouvrir le robinet (cf. id. : 120) et engendre des nouvelles formes de vulnérabilité psychologique et d'insatisfaction.

⁵²⁴ Selon Beck, la société du risque, où l'état d'exception menace de devenir un état normal, « se caractérise avant tout par un *manque* : l'impossibilité d'imputer les situations de menaces à des causes *externes* » (Beck, [1986] : 399).

à l'individu, dans ce contexte, est simultanément un rôle de pouvoir et de fragilité, de décision et de désorientation :

Aujourd'hui, les modèles et les configurations ne sont plus « donnés », encore moins « évidents » ; il y en a tout simplement trop, entrant en collision les uns avec les autres et dont les impératifs se contredisent, de sorte que tous se sont vu ôter une bonne part de leurs pouvoirs contraignants, coercitifs et impérieux. Ils ont changé leur nature et ont été réorganisés en conséquence : en tant qu'objets dans l'inventaire des tâches individuelles. Plutôt que de précéder les conduites de vie et d'encadrer leur évolution, ils doivent les suivre (et s'ensuire), être modelés et remodelés par leurs tours et détours. Les pouvoirs liquéfiant se sont déplacés du « système » vers la « société », de la politique vers les polices d'assurance vie – ou sont descendus du « macro » au niveau « micro » de la cohabitation sociale. (Bauman, 2000 : 7, notre traduction)

Bauman a étudié, au cours des dernières années, la façon dont l'état liquide de la contemporanéité influence la sphère privée. Un des livres les plus intéressants de ce point de vue est *S'acheter une vie*, dans lequel il observe un processus en cours de « *transformation des consommateurs en marchandises* » (cf. Bauman, [2007] : 15-23). Cette tendance peut être observée dans les façons que les individus ont de concevoir, de gérer et de promouvoir leur vie, avec comme but « [l']obtention des prix sociaux », et cela non seulement dans le cadre du marché de travail, mais dans celui des relations humaines⁵²⁵. Ce changement représente, pour Bauman, « la conquête, l'annexion et la colonisation de la vie par la Bourse des marchandises » (id. : 83).

Une des conclusions tirées sous cette perspective est que, actuellement, l'individu n'est plus seulement objet de l'influence de la société de consommation dans son quotidien : il manipule lui-même volontairement ce quotidien pour se convertir en produit. Comme le souligne Bauman, le « consumérisme [...] tient un rôle majeur dans les processus d'auto-identification individuelle et de groupe, ainsi que dans la sélection et la

⁵²⁵ Bauman commence par analyser l'évolution du marché de travail, qui exige de plus en plus des travailleurs d'« augmenter leur valeur marchande » et de se montrer « sans attaches, flexibles, “généralistes” et au final jetables » (cf. Bauman, [2007] : 18-20). Mais il observe des traits comme le rêve omniprésent de célébrité qui traduisent « le rêve de se transformer en une marchandise remarquable, remarquée et convoitée » (id. : 24).

recherche des politiques de vie individuelles » (id. : 43)⁵²⁶. Il s'agit là d'une perverse « poiétique », qui n'est pas destinée à la formation d'un *éthos* personnel, mais à la construction d'un produit attrayant en tant que tel. Il est donc largement permis d'estimer que l'encouragement de l'individualisme évident ces dernières décennies conduit à la négation de l'individu, dès lors qu'il stimule sa propre réification.

D'un autre côté, certaines autres théories tout aussi récentes suggèrent que l'individu est en train de s'investir d'un nouveau pouvoir, surtout à un moment d'anomie sociale où les institutions vivent une crise aggravée par la mondialisation. Danilo Martuccelli, par exemple, considère que « [l']individu, à l'échelle de notre vie singulière, est devenu l'horizon liminaire de notre perception sociale » (Martuccelli, 2012 : 7)⁵²⁷. Dans la réflexion globale sur le monde contemporain qu'il entreprend dans *Un nouveau paradigme*, Alain Touraine confère même à l'individu la capacité à résister « au monde impersonnel de la consommation » en se constituant comme sujet (Touraine, 2005 : 166)⁵²⁸.

Dans cet ouvrage de synthèse, Touraine juge que la nécessité d'exister comme sujet « au milieu des techniques, des règles, des formes de production, de pouvoir et d'autorité, mais aussi au milieu des affirmations identitaires et des pulsions guerrières » (id. : 152) est aujourd'hui plus pressante. Sur les décombres de la société, estime-t-il, se dessine un conflit central entre des forces non sociales (le marché, des guerres, des catastrophes possibles) et l'individu. Celui-ci est en manque de ressources mais essaie de se configurer comme sujet ; pour cela, il essaie de créer des institutions et des règles de droit qui renforcent sa liberté et sa créativité (cf. id. : 177). En outre, Touraine fait coïncider ce mouvement avec les mouvements sociaux actuels, où se vérifie un

⁵²⁶ L'on peut entendre d'ailleurs dans ce sens le grand essor des livres d'auto-assistance, qui donnent des formules pour construire des modes de vie, réaliser des projets personnels ou trouver la « félicité ».

⁵²⁷ Danilo Martuccelli défend que, à l'ère de la mondialisation, on passe de l'individualisme au singularisme « comme si les identités sociales étaient de moins en moins capables de cerner notre singularité » (id. : 23). Un reflet de cette situation serait la plus grande capacité des individus à lancer des mouvements de contestation, même quand ils se trouvent tous seuls.

⁵²⁸ Touraine considère que « [l']organisation sociale, menacée d'"en haut" par ce que nous nommons la globalisation, ne peut plus trouver en elle-même les moyens de son redressement. C'est "en bas", dans un appel de plus en plus radical et passionné à l'individu, et non plus à la société, que nous recherchons la force susceptible de résister à toutes les violences » (Touraine, 2005 : 30).

déplacement de la défense des « droits les plus abstraits vers les plus concrets » (id. : *ibid.*).

Le sociologue affirme que la volonté active « d’être l’acteur de sa propre existence » n’empêche pas la formation d’une véritable force collective, basée sur la reconnaissance : « [l]’idée de sujet fait apparaître en moi et en l’autre ce que nous pouvons avoir en commun » (id. 219)⁵²⁹. Nous retrouvons dans cette pensée déflatée certaines caractéristiques de celle de Howard Zinn, à laquelle nous avons fait référence dans le chapitre 3.1. Ainsi, une des conclusions de Touraine est que

le sujet, qui a été si longtemps projeté par les hommes au-dessus d’eux-mêmes, dans un paradis, une cité libre, une société juste, est entré en chaque individu, y est devenu affirmation de soi comme porteur du droit d’être un individu capable de s’affirmer contre toutes les forces impersonnelles qui le détruisent. (id. : 173)

L’affirmation de l’individu en tant que sujet comme réponse aux effets de l’individualisme aliénant : voici un résumé qui nous semble pouvoir constituer également une clé de lecture valable pour les ouvrages d’Adília Lopes les plus récents. C’est précisément dans ce sens que le quotidien y est utilisé comme une arme. D’ailleurs, déjà Elfriede Engelmayer avait considéré en 2000, dans une postface à la première compilation de poésie de l’auteure, que, ainsi bien dans la vie que dans l’art, Adília réclamait « la seule chose que peut réclamer celui qui veut rester en marge de la marchandisation et de la consommation dominantes : elle esthétise et sacralise son quotidien, place la vie avant l’art » (Engelmayer, 2000 : 469). Les poèmes d’Adília seraient donc à même de résister au « processus “naturel” de transformation en marchandise », conclut l’essayiste (id. : *ibid.*). Nous pouvons mettre en relation avec ceci l’idée, exprimée par Américo António Lindeza Diogo, que « les poèmes d’Adília sont complets » et ne peuvent donc pas être « détachés, séparés, circonscrits par ce qui leur manque » (Diogo, 2000 : 478) – en d’autres mots, ils résistent à la réappropriation et à leur reconversion en bien matériel.

⁵²⁹ Touraine rappelle que « [l]e sujet [...] est toujours individuel. Même quand il plonge dans l’action collective, il se sent défenseur d’un droit universel » (cf. Touraine, 2005 : 181). Cependant, il soutient qu’il n’y a « [p]as de sujet qui ne souffre du malheur des autres » (id. : 196).

Les poèmes de la phase la plus récente de l’auteure surprennent, avant toute chose, par leur complétude et leur concision. Des poèmes d’*Apanhar ar* comme « *A minha varanda velha / com quatro gerânios velhos* » (Aa : 14) ou « *A porta verde / da casa em frente* » (Aa : 19) transmettent en effet cette sensation d’achèvement. Ils provoquent des interrogations, inspirent des réflexions – mais pas en raison de quelque ruse cachée ou d’un accès promis à un monde transcendantal. Au contraire, ces poèmes surgissent nus, intacts, secs ; ils se donnent à lire comme les signes d’une perception individuelle du monde et n’offrent rien de plus qu’une porte vers ce monde. Lisons encore le troisième texte de ce recueil (Aa : 9) :

*À noite
com a iluminação pública
as sombras dos choupos
nas cortinas das janelas
da minha sala*

À la première lecture, ce texte active des attentes narratives chez le lecteur : suite à un complément circonstanciel de temps, une proposition subordonnée causale laisse présager l’apparition d’un événement. Cependant, cette impression se dissipe immédiatement, et nous nous trouvons devant la simple énonciation d’un fait, la projection de l’ombre des arbres sur les rideaux des fenêtres (cette sensation est intensifiée par l’absence de prédicat). Cette évocation fait partie d’une série de « moments qu’on aurait envie de considérer comme photographiques, d’une exactitude aiguë » (Freitas, 2012 : 34). On peut rapprocher ces compositions du haïku : la réalité y existe en tant que telle mais, comme les ombres, elle est l’indice de quelque-chose en plus, qu’il incombe au sujet d’interpréter. Dans ce cas précis, nous repérons d’abord un exercice de simplicité, de contemplation et de calme, du vécu de l’espace intime de la maison⁵³⁰.

⁵³⁰ Rosa Maria Martelo avait déjà constaté, dans des ouvrages postérieurs à 2000, un « désir de silence et de retour à la maison » (Martelo, 2010b : 245). Par exemple, citons ces vers, issus de poèmes de *César a César* (2003) : « *Faço-me / em casa // Sou caseira / como se diz / da mousse / e do pudim / no restaurante* » (Do : 494) et « *A casa / apavora-me / a casa / devora-me // Mas eu / não me vou / embora* » (Do : 495). Remarquons aussi que même le poème de *Apanhar ar* que nous avons ici analysé n’est pas exempt d’une vague sensation d’inquiétude et

Tant dans *Apanhar ar* que dans *Andar a pé*, la relation établie avec la réalité est une relation de simple constatation ou de « perception prosaïque du monde » (Dionísio, 2012). Dans un autre poème, le sujet lyrique annonce : « *Vi a tartaruga / do rés-do-chão* » (Aa : 13). Le relevé de ce fait immédiat et anodin présente quelque chose de magique : le deuxième vers décrit la tortue comme un être à ras le sol, lent et sans aspirations ; cependant, et précisément lorsqu'il insiste sur ce détail, le texte permet d'imaginer des tortues ailées, et offre alors un très léger effet surréel. Ces œuvres livrent ainsi une vision exacte du monde mais aussi la possibilité de le « voir d'une autre façon » (Martelo, 2014 : 221)⁵³¹.

Les textes qui renvoient vers l'univers de l'enfance, où domine effectivement ce regard dédoublé, très attentif à la réalité et simultanément capable de la transfigurer, sont assez nombreux dans *Andar a pé* (toutes proportions gardées, bien entendu). « Infância » (Ap : 10-11), justement, récupère le sentiment de magie à propos du souvenir d'un ascenseur intérieur chez une grand-tante, Tia Ermelinda, qui n'existait que pour des visites entre voisins et leur permettait ainsi de se passer de l'escalier. Adília conclut : « *Eu achava isto mágico* ». Rosa Maria Martelo parle d'un « enchantement avec les petites choses » (cf. Martelo, 2014 : 222-223) et donne l'exemple de « *Verdes anos* » (Ap : 13), où il est question d'un autre type de magie : celle des réactions chimiques des éléments avec l'eau qui libèrent diverses couleurs.

Le quotidien dans la ville est vécu autour de cette capacité d'émerveillement. João Dionísio considère, par exemple, que « *Apanhar ar* respire la ville tel un quartier et reconnaît en des points précis d'un quartier des manifestations de Dieu dialoguant »⁵³² ; et aussi que dans cet ouvrage apparaîtrait « moins une ville paralysée par ses désastres que reconnue pour ce qu'elle a à offrir » (Dionísio, 2010)⁵³³. On retrouve la même joie que celle de

de menace (la projection d'ombres à travers les vitres des fenêtres est d'ailleurs un motif récurrent des films d'horreur).

⁵³¹ Dans ce sens, Luís Maffei avait affirmé, dans une analyse de *Le vitrail la nuit * A árvore cortada* qu'Adília « dépasse le banal et élève ses vers à des stades d'une compréhension fine du monde » (Maffei, 2007) ; et aussi, relativement à *Caderno*, que sa poésie « ne s'intéresse pas tant que cela au prosaïque, mais plutôt à la compréhension que l'on peut tirer de l'observation de nombreux et divers phénomènes » (Maffei, 2009).

⁵³² Adília affirmait déjà en 2010 : « Je pense que Dieu (dans le christianisme, c'est une évidence) a un rapport avec l'oralité (manger, boire, parler, embrasser, respirer) et avec la marche » (AL-E, 2001c : 20).

⁵³³ Le poème « Lisboa » (Do : 550-551), de l'ouvrage *Poemas Novos* (postérieurement rebaptisé *Ovos*), de 2004, terminait avec ces vers : « *Cidade que se degrada / cidade que acaba* ». La Lisbonne de ces œuvres-ci, au contraire, semble se renouveler dans la redécouverte des détails.

Cesário Verde devant le quotidien dans un poème comme « *Chego cedo ao café / à hora a que estão a entrar / as batatas e as cebolas / os legumes dão-me paz* » (Aa : 18)⁵³⁴. Et, comme chez le poète du XIX^e siècle, il y a chez Adília la même capacité à métamorphoser le réel sans pour autant trahir son essence. Le distique « *Árvores de Inverno / desenhos no céu* » (Aa : 15) nous paraît un exemple parfait de cet art.

De ces exemples on peut inférer également que, dans ces œuvres, la relation établie avec la réalité et ses objets du quotidien n'est pas de l'ordre de l'appropriation ni même de l'utilité. La consommation implique l'insatisfaction permanente : comme le défend Zygmunt Bauman, à son degré le plus extrême, elle « associe le bonheur moins à la *satisfaction* des besoins [...] qu'à une *augmentation constante en volume et en intensité des désirs* » (Bauman, [2007] : 46). Le message d'Adília est radicalement opposé à cet engrenage et se formule en des termes clairs et très simples : « *Renuncia às coisas inúteis / e partilha* » (Aa : 17)⁵³⁵.

Les trois brefs poèmes aux titres construits autour d'adjectifs qui se succèdent dans *Andar a pé* établissent une éthique personnelle mais transmissible. Dans « *Prazenteira* » (Ap : 7), Adília se confronte à Pessoa⁵³⁶ en énonçant : « *Fernando Pessoa escreveu / gostava de gostar de gostar / eu gosto de gostar / tenho sorte* ». Dans ce poème, Adília poursuit, en contradiction avec le célèbre poète moderniste, « une sagesse dénuée de grands ornements » (Martelo, 2014 : 222). On y lit, d'une part, la « jubilation » ou la « jouissance de vivre » qui s'affirme « sereinement mais fermement » (cf. Parrado, 2013 : 10) ; d'autre part, une reconnaissance ou gratitude qui s'inscrit dans une vision chrétienne du monde prépondérante dans les derniers ouvrages

⁵³⁴ Remarquons que ces livres valorisent le café comme un espace urbain mixte, entre le privé et le public (« *lugar que é rua / e casa* », Aa : 20), vécu comme lieu de convivialité, de conversations, de diffusion des nouvelles (par exemple, dans le poème « [Sábado de manhã] », Ap : 6).

⁵³⁵ Ce poème constitue, en réalité, la versification de propos de Sœur Emmanuelle, référence bien explicitée dans le texte. Adília renonce ainsi à se présenter comme auteure ; elle se limite à souligner les préceptes en question par la coupure du vers. Cette opération répète d'ailleurs le geste inaugural de son œuvre poétique, le poème « *Memória para Esther Greenwood* » de *Um jogo bastante perigoso* (Do : 11).

⁵³⁶ La confrontation avec Pessoa est une opération récurrente chez Adília. Dans le chapitre 3.2 nous avons analysé deux poèmes qui peuvent être entendus comme des exemples d'une écriture « anti-Pessoa » (AL-E, 2001b : 7) : « *Arte poética* » (Do : 12-13) et « *Anti-Ricardo Reis* » (Do : 361).

de l'auteure⁵³⁷. Les deux autres poèmes, « Prestável » et « Pobrete mas alegrete » (tous les deux Ap : 7) sont liés à ce dernier aspect. Dans le premier, composé du distique « *Ser prestável / palavra antiga* », Adília attire l'attention sur l'importance d'une valeur tombée en désuétude : l'amour pour son voisin, ou *caritas*⁵³⁸. Dans le deuxième, « *Pobrete mas alegrete / alegrete sempre* », ce sont les traits de la joie et de la simplicité (transmis par le recours au diminutif) qui sont mis en relief.

Cette éthique de la déflation est d'autant plus vigoureuse qu'elle est énoncée en des termes élémentaires, ce qui constitue déjà une preuve de tempérance et d'humilité. Le discours le plus récent d'Adília s'assume comme parole pauvre, à rebours des discours les plus médiatisés, proclamant en toute simplicité des valeurs opposées à celles qui cherchent à s'imposer actuellement. Elle parvient à convaincre car elle ne prétend rien vendre. En plus, en des temps de crise, l'auteure propose un retour à l'essentiel, un focus, un filtre. Selon la formulation de Luís Parrado, un titre comme *Andar a pé* permet de discerner « un programme supérieur – éthique et esthétique ». Le critique ajoute qu'on peut y lire un « dessein » :

À la compulsion des abîmes contemporains – la divinisation de l'argent, de la vitesse, du gaspillage d'énergie et de ressources, de la prolifération des mots et des choses –, l'auteure préfère la lenteur, la délicatesse, le prodige de petits miracles poétiques et quotidiens. [...] En ce sens, « dar menos um passo » [vers de *Andar a pé*] est loin de représenter un simple mouvement de recul ou d'autodéfense. C'est bien plus que cela. D'une part, il s'agit d'un refus de l'obsession aliénée d'aller de l'avant à tout prix, rapidement et féroce. D'autre part, il y a là une affirmation de courage et de vitalité, d'une rare capacité à transformer ses faiblesses en forces. (Parrado, 2013 : 10)

⁵³⁷ Déjà dans *A mulher-a-dias* (2002) Adília manifestait sa gratitude : « *Obrigada, Senhor / por eu estar viva* » (Do : 451) ; et dans *César a César* (2003), elle se posait la question : « *Quem / nos roubou / o prazer / de existir ? // Porque / nos roubamos / o prazer / de existir ?* » (Do : 496).

⁵³⁸ Rosa Maria Martelo, à propos de la rencontre avec Dieu dans la poésie adilienne la plus récente, remarquait un « sens éthique [...] plus vif » dans la production de l'auteure, d'où se détachait la valeur de la *caritas*, actualisation chrétienne de la notion grecque d'*agapè* (cf. Martelo, 2010b : 248-250). L'on peut interpréter cette valeur comme l'amour pour Dieu mais aussi pour son voisin (cf. Preston, 1991 : 98). Pour le sens de cet amour du prochain chez Adília comme « partage du commun », lire les considérations de Lúcia Evangelista (Evangelista, 2011 : 97-101).

Selon cette interprétation, que nous partageons entièrement, l'exercice de la lenteur se confond donc avec celui de la prestesse, comme d'ailleurs le suggère le dessin d'un chat qui illustre la couverture de *Andar a pé* : deux pattes bien arrimées au sol, deux autres en l'air, tel est le signe d'un pas assuré et ferme, mais lent⁵³⁹. Et Adília trouve dans la pratique de la poésie le point de départ de son habilité à mesurer ses propres forces, en s'éloignant de tout excès, en faisant preuve de modération et d'économie. Par contraste avec l'art poétique de son premier volume (« Arte poética », Do : 12-13), dans lequel le poème était comparé à un poisson qui essaie de s'échapper et où la lutte entre l'auteur et son œuvre était décrite comme une question de vie ou de mort, voici le regard que porte l'auteure sur son travail dans un poème de *Apanhar ar* (Aa : 12) :

*Neste dia cinzento
procuro um verso
e não encontro
não tem importância*

Ces vers, qu'elle a écrits sans les avoir trouvés (« *não encontro* »), n'ont rien à voir avec l'indicible, marque poétique honorable qui laisse entrevoir les tourments de l'âme créatrice supérieure. Au contraire, ils contiennent une leçon de détachement qui se reçoit comme l'antithèse de l'inquiétude. Adília fait comprendre que l'art peut, ou doit, être une source de sentiments positifs et non d'angoisse⁵⁴⁰. On note encore que, dans ce texte, la poétesse préfère mettre l'accent sur la sphère de la vie plutôt que sur celle de la création poétique. Par ailleurs, elle y dessine un parcours qui part d'une angoisse pressentie (« *Neste dia cinzento* ») pour atteindre l'apaisement : la vie et l'art s'entremêlent dans ce circuit.

La relation qu'établissent aussi bien la vie que la poésie par rapport au temps est une autre question importante dans ces ouvrages, qui dénote une

⁵³⁹ Rosa Maria Martelo se réfère elle aussi au « pas léger » du chat dessiné par Bárbara Assis Pacheco et considère que ce livre « a quelque-chose de félin », qu'elle compare aux « enseignements » que les arts martiaux ont tiré de l'observation des chats et de « leur façon de tourner, de tomber, d'étirer tous leurs muscles lorsqu'ils sont au repos tout en étant capables de mobiliser leur corps entier, en une fraction de seconde, s'il leur faut attaquer ou bien fuir » (cf. Martelo, 2014 : 223).

⁵⁴⁰ Dans une chronique de 2002, Adília affirmait que la littérature était pour elle « une question de générosité, de partage, d'optimisme, de grandeur d'âme [*de a alma não ser pequena*] » (AL-D, 2002c : 85).

valeur proche de celle que nous venons d'évoquer. Luís Parrado, attirant l'attention sur la datation des poèmes de *Andar a pé* et sur la présence d'une forte composante mémorielle, juge que le temps est le point crucial du recueil ; et il pressent, dans la narration d'histoires simples appartenant au passé, le « combat courageux d'une femme contre la perte qui s'associe inévitablement à la fuite des jours » (cf. Parrado, 2013 : 10). Nous ne sommes pas totalement d'accord avec cette lecture. Nous croyons même que l'*éthos* prédominant dans ces textes est celui de l'acceptation du passage du temps et des pertes inhérentes à ce processus.

Par exemple, dans le susmentionné « Infância » (Ap : 10), Adília se souvient des gâteaux que préparait Felismina, la bonne de sa tante, auxquels elle avait justement donné le nom de « *felisminas* ». Adília conclut : « *Tenho pena de não ter ficado com a receita. Apetecia-me agora felisminas* ». Le temps a rendu ce souhait impossible à satisfaire ; cependant, il nous paraît que l'affirmation de cette restriction, faite par le biais d'expressions neutres comme « *Tenho pena* » et « *Apetecia-me* », s'accompagne plutôt d'une douce résignation. D'un autre côté, on constate que la structure même de *Andar a pé* – une petite série de compositions, presque toutes datées d'entre mars et mai 2013 – et la double nature des textes, à la fois annotations et évocations de souvenirs, nous invitent à associer le recueil à un journal, c'est-à-dire, à une écriture en rapport direct avec le passage des jours, peut-être dans l'intention de fixer le temps⁵⁴¹. Pourtant, rappelons-nous que, dans un entretien de 2008, l'auteure décrivait :

Ces dernières années je me suis un peu transformée. Je n'écris plus. J'ai arrêté d'écrire. J'écris mon journal, mais cela n'est pas publiable, cela va directement à la poubelle. C'est juste une écriture dont j'ai besoin pour survivre psychologiquement. Mais ce n'est pas quelque chose qu'il m'intéresse de conserver. (AL-E, 2008)

⁵⁴¹ Lúcia Evangelista étudie les relations de l'œuvre d'Adília avec le journal (Evangelista, 2011 : 57-72). La chercheuse met en évidence l'ironie habituelle d'une telle opération et remarque que, fréquemment, « quand le "je" du journal est converti en personnage ou en figure de l'écriture, il fuit sa détermination, se détache de l'identité d'un référent » (id. : 65). Il nous semble cependant que ce trait est moins accentué dans les poèmes des années 2010. Lisons, à titre d'exemple, le poème « Diário lisboeta » publié dans le quotidien *Público* en 2011 (AL-D, 2011 : 7).

Nous sommes tenté de rapprocher cette œuvre, et dans une certaine mesure aussi la précédente, du registre propre au journal – du reste, la déclaration du journal qui va directement à la poubelle n'est pas sans rappeler le peu d'importance accordée au vers non trouvé⁵⁴². Dans ce sens, ces minces recueils pourraient très bien n'être que des résidus du temps, des textes qui n'auraient peut-être survécu que par hasard (ce qui nous mène à nous demander quelle est la part de ce qu'Adília écrit qui aboutit à la publication). Dans ce cas prévaudrait aussi l'idée d'une acceptation du passage du temps et des pertes qui lui sont associées⁵⁴³.

Accepter le passage du temps tout en tirant parti de ses avantages semble être sous-entendu dans les vers « *Sábado de manhã / estar com a Armanda e o Gonçalo / no café / a ver os jornais / a tagarelar / a beber café e água* » (Ap : 6). On remarque d'abord l'acceptation totale du gaspillage de temps que comporte toute activité oisive. D'un autre point de vue, on y trouve l'idée implicite que les activités « improductives » (tels que voir les journaux sans les lire, ou papoter sans but précis) peuvent se révéler très fructueuses. Une telle valeur déflatée apparaît tout à fait contraire à l'esprit du temps ; et le contact humain est essentiel dans cette façon de procéder : en effet, dans ces œuvres, Adília semble s'être réconciliée avec les autres⁵⁴⁴.

Cependant, et cet aspect nous paraît encore plus important, dans *Apanhar ar* et *Andar a pé*, Adília semble s'être réconciliée avec elle-même⁵⁴⁵. Dans le texte « Desporto » (Ap : 17-18) elle se souvient de plusieurs pratiques sportives dans lesquelles elle s'est engagée tout au long de la jeunesse, entre ses 11 et 17 ans. Aucune expérience postérieure à cet âge n'est indiquée, comme si l'accomplissement de soi associé à ces exercices (« *Eu adorava* ») s'était éteint.

⁵⁴² Nous pouvons comparer cette constatation avec l'amertume décrite dans un texte d'*Irmã barata, irmã batata* : « *Tenho mais pena do meu filme, dos meus diários, da minha juvenília que deitei fora no contentor do lixo do meu prédio que dos livros ardidados da biblioteca de Alexandria* » (Do : 420).

⁵⁴³ Cette acceptation du passage du temps, du reste, est en consonance avec l'esprit d'opposition aux « abîmes contemporains » que Luís Parrado trouve dans le recueil – en effet, un de ces abîmes est à n'en pas douter le refus du vieillissement.

⁵⁴⁴ Dans *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*, de 2006, les autres étaient l'objet d'un double regard : au même temps « *uma ameaça / uma trapaça / um alçapão* » et « *deliciosos / como maçapão* » (Do : 567)

⁵⁴⁵ C'est également l'opinion de Rosa Maria Martelo. L'essayiste attire l'attention sur le fait qu'on ne retrouve pas dans *Andar a pé* « la violence et la cruauté si présents dans la remémoration de l'enfance », qui constituaient d'ailleurs des traits habituels des premiers livres de l'auteure. Martelo voit dans la légèreté de certains des textes plus récents d'Adília « l'expression de la coïncidence » tant désirée par le passé (quand celle-ci écrivait, en 1999, « *Eu sou a luva / e a mão / Adília e eu / quero coincidir / comigo mesma* », Do : 337) (cf. Martelo, 2014 : 222-224).

Cependant, le même texte, le dernier de l'ouvrage, termine avec une belle image de la pratique de « sports » dans l'actualité :

Agora aos 53 anos, ando a pé e danço mesmo sem música. Também gosto de me deitar no chão de papo para o ar na posição da pessoa a boiar no mar.

Toutes ces activités constituent des gestes susceptibles de remplir le quotidien – mais elles ont aussi toutes en commun aussi le fait d'esquiver la consommation. Rappelons que selon la pensée d'Henri Lefebvre à laquelle nous avons fait référence précédemment, l'individu voyait l'espace de son quotidien dominé par des pouvoirs indiscernables ; et que dans celle de Zygmunt Bauman, l'être humain était en passe de convertir son quotidien et sa propre identité en marchandise, participant ainsi volontairement d'une spirale de marchandisation. Adília semble se soustraire à de tels déterminismes, pour s'affirmer entièrement en tant que sujet libre, comme le suggérait Alain Touraine, et cela grâce à une expérience du quotidien ponctuée par les valeurs que nous avons signalées dans cette analyse – lesquelles sont très marquées par la déflation.

Le magnifique premier poème d'*Andar a pé* est l'illustration parfaite de cette éthique : « *A minha gata Lu / dá-me narigadas turrinhas* » (Ap : 5). Ce texte évoque une chose qui ne pourra jamais faire l'objet d'une marchandisation : la plénitude accordée par un moment d'affection pure, que l'on peut supposer constant (par l'utilisation du présent continu) et qui est transmis par une adjectivation inhabituelle (« *turrinhas* » sont des petits coups de tête que l'on échange généralement avec des bébés comme manière de communiquer de l'affection). Remarquons, enfin, que ce poème évoque un de ces instants simples mais rares d'entente et de tendresse entre des espèces différentes (possibles entre un être humain et un chat ou un chien). Cela constitue sans doute un de ces moments magiques de l'existence, cruciaux dans ces deux recueils, qui permettent l'émerveillement devant le monde.

CONCLUSION

L'intention de ce travail, telle qu'annoncée dans l'introduction, était de démontrer que le geste de déflation chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes consiste en un mouvement double, où l'on peut reconnaître les deux acceptions que les dictionnaires associent au terme. L'opération de « dégonflement » des instances (généralement enflées mais déjà épuisées) inhérentes à l'écriture poétique – le langage poétique, le sujet lyrique, la conception du monde – correspondrait à la création d'un « souffle » capable à la fois de leur conférer une plus grande vitalité et de leur restituer leur caractère d'intervention.

Que l'on pût associer le terme de déflation aux poétiques de ces auteurs était déjà un fait attesté avant que ne nous commencions cette étude. Comme nous l'avions indiqué, le mot avait été utilisé en relation à l'œuvre de chacun d'entre eux ; il dénotait alors une atténuation (ou même le sabotage) volontaire de la valeur attribuée aux éléments poétiques. Comme nous l'avons également démontré, cette spécificité a été largement remarquée, bien qu'en d'autres termes, dans leur réception critique ; elle a d'ailleurs guidé dans une large mesure les études réalisées tant à propos d'Assis (encore relativement peu nombreuses, comme nous l'avons vu) que d'Adília (bien plus nombreuses et développées).

Par ailleurs, un rapprochement entre ces deux auteurs n'avait encore jamais été tenté. Pourtant, comme nous espérons l'avoir montré à travers ce travail, ils ont bien des choses en commun, à commencer par le don de remettre en question toutes les évidences – y compris ces mêmes conventions que l'on a l'habitude de considérer comme naturelles à propos du discours poétique, à l'identité figurative et au monde lui-même. Rappelons à ce propos le poème d'Adília « Natura et Ars » (Do : 154-156), dans laquelle l'auteure imagine une catastrophe (« *fim da Terra* ») aux effets imprévus : « *sobrevivem apenas os telefones / as baratas e as listas de telefones* ». Dans ce scénario post-apocalyptique, la planète est visitée par des extraterrestres venus de Mars, mais :

*os marcianos não estabelecem uma relação
entre os telefones e as listas dos telefones
mas entre a lista dos telefones e as baratas
e essa relação é plenamente satisfatória*

Ce qu'un tel poème nous rappelle (et ce, dès le titre), c'est que tout code, à commencer par le code linguistique, est conventionnel et non naturel. Ce qui est défini, généralement par des instances détentrices de capital symbolique, comme *pleinement satisfaisant* en poésie (que ce soit au niveau du langage adopté, de la figuration du sujet ou de la représentation du monde) n'est rien d'autre que cela : une convention. C'est à cet accord établi *a priori* et perçu comme naturel – ou, si l'on préfère, à ce principe de la « convenance » – que s'en prennent Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes.

Dans ce procédé, le facteur de risque est déterminant, ce qui implique, de façon quelque peu absurde, un dosage calculé qui se rapproche justement du principe de « convenance ». C'est cela même que nous indique « *Arte poética, creio* » (MI : 79), poème d'Assis inclus dans *Viagens na minha guerra*, en 1972, qui contient le vers « *O trapezista sabe que um pequeno erro de cálculo basta para falhar o seu voo* ». D'une certaine manière, Adília, qui radicalise un certain nombre d'aspects qui affleurent chez Assis (ceci constituerait d'ailleurs un potentiel axe de recherche à développer), met ironiquement en scène les conséquences de ce risque, dans une des histoires du livre *O decote da dama de espadas (romances)*, de 1988 : « *A acrobata deu mal um salto mortal / e ficou um pouco coxa para o resto da vida* » (Do : 135). Cependant, comme elle le déclarera des années plus tard, le risque est nécessaire en poésie (« *O poeta precisa de correr riscos* », Do : 655).

Or, il est important de souligner que le risque le plus évident d'une poésie qui recourt régulièrement à un langage prosaïque, qui met en scène un sujet décevant ou décrit une réalité banale est de perdre son caractère *poétique*, c'est-à-dire de cesser d'être considérée comme poésie. À bien y regarder, ces instances sont en bonne partie constitutives de l'acte poétique en lui-même – selon la formule de Jean-Michel Maulpoix, la poésie se constitue comme « espace où le sens, le sujet et le monde restent en observation » (Maulpoix,

2002 : 250). Cependant, un poème d'Assis comme « F.A.P. fecit » (MI : 166), de l'ouvrage *Variações em Sousa*, est l'illustration pratique de ce qu'un travail de « dégonflement » des instances poétiques n'implique pas nécessairement son annulation, mais peut au contraire leur conférer un « souffle vital ». Il suffira de lire un bref extrait de cette composition (dont le titre, d'ailleurs, est déjà un programme poétique en puissance, par la conciliation de l'acronyme journalistique et du terme latin érudit) :

*o livro é o que é nenhum enleio
nenhuma assinatura a baixo preço
não estou nessa tal lista e tem também
a confissão banal dos mil cagaços
de morrer (dores intercostais músculos
caindo na barriga da perna)
como se eu fosse à noite um filho terno
e teu, leitor, que o não desamparaste*

Dans cette simple strophe, la déflation touche les trois dimensions que nous avons considérées. L'écriture poétique, à commencer par celle du propre auteur, est dépouillée de toute trace de sublime (« *o livro é o que é nenhum enleio* »). Le sujet lyrique, loin d'être emphatisé, se replie sur une position de fragilité et de dépendance face au lecteur (« *como se eu fosse à noite um filho terno / e teu* »). Et le monde est abordé comme une matière pauvre, ostensiblement vulgaire (« *músculos / caindo na barriga da perna* »). Mais cet extrait montre également qu'une étincelle poétique est possible à partir de réalités déflatées. Ainsi, ce huitain fait apparaître les qualités poétiques de l'auteur (par exemple, la facilité discursive, la conciliation des tons, le dosage dans la transgression lexicale) ; ainsi que la présence indéniable d'un sujet qui s'accomplit dans l'acte de l'écriture poétique (et qui affirme même une certaine dignité : « *não estou nessa tal lista* ») ; mais encore la matière poétique tout à fait incontournable (c'est-à-dire, la finitude pressentie : « *a confissão banal dos mil cagaços / de morrer* »).

« La vraie poésie ignore l'affirmation facile », affirmait, en 1979, António Ramos Rosa (Rosa, 1979 : 15), et nous pensons que ce postulat est entièrement valide pour les œuvres d'Assis et Adília. Dans son livre *A poesia moderna e a*

interrogação do real, le poète-critique interrogeait les relations que le mot poétique établit avec la réalité ; et affirmait que le poète peut partir du réel, mais que l'acte poétique implique une « rupture ». Or, même si la poésie des auteurs étudiés ici part presque toujours des réalités les plus triviales et prosaïques en ce qui concerne le langage, le sujet et le monde, nous pensons que s'appliquent entièrement à eux les propos de Ramos Rosa qui suivent:

La rupture que l'acte poétique implique est, en effet, un déconditionnement vis-à-vis du conventionnalisme social, une désankylose, d'où il survient que le réel, en se dilatant, apparaisse au poète non pas comme donné une fois pour toutes, mais comme champ total de possibilités indéfinies (à définir), ou plutôt, comme la possibilité elle-même en cours d'affirmation, ou encore, la virtualité en cours d'actualisation. [...] Ce que dévoile le mot poétique, ce ne sont donc pas les choses que le poète nous donne, mais leur présentation dans de nouvelles relations, moins grâce à une invention qui les fonde absolument que par un processus d'équivalences libres qui nous apportent petit à petit le mouvement même des relations avec ce réel découvert. Ainsi, dans cette perspective, l'on en viendra à comprendre pourquoi l'on voit dans la poésie le réel absolu, dès lors que la vraie poésie nous touche toujours grâce à la révélation de quelque chose à la fois mystérieux et évident. (id. : 15-16)

Nous allons à présent tirer les leçons de cette recherche, lors de laquelle nous avons tenté d'évaluer les moyens avec lesquels Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes se sont engagés dans la difficile opération de dévoiler le « réel absolu » grâce à la déflation poétique. Pour cela, nous commencerons par un parcours synthétique à travers les trois parties de ce travail, en nous appuyant sur les réflexions d'António Ramos Rosa, dans l'intention de démontrer le double mouvement de « dégonflement » et de « souffle », propre à la poétique de déflation. Ensuite, nous proposerons une approche transversale des études de cas réalisées, afin de démontrer comment ce double mouvement est enchevêtré aux trois niveaux où il a lieu.

Dans la première partie de cette étude, à propos du langage poétique, nous avons fait le choix de nous pencher sur l'usage concret que font Assis et Adília des formes narratives dans une poésie qui se laisse justement qualifier de « prosaïque ». Dans le chapitre 1.1, nous avons voulu montrer, plus

concrètement dans le cas de la littérature portugaise, que la pratique de la narrativité en poésie a ressurgi ces dernières décennies après une période durant laquelle certaines conceptions la tenaient pour condamnable. Comme nous l'avons alors défendu, cette pratique mérite d'être mise en évidence chez les deux auteurs étudiés, en vertu de l'étendue, de la variété et de l'importance qui caractérisent ces formes, de même que les intentions spécifiques qu'elles charrient. C'est d'ailleurs largement en raison d'un recours régulier à la poésie narrative, surtout par rapport à d'autres poétiques dominantes dans l'horizon littéraire de l'époque, que ces œuvres ont été considérées comme plus *communicantes*. Mais, sur la base de notre étude, nous estimons pouvoir affirmer que, chez nos auteurs et dans ce domaine précis, l'idée qu'António Ramos Rosa a exprimée dans les termes ci-dessous est encore très pertinente :

La parole poétique est en même temps désintégratrice et intégratrice. Elle indétermine (ou « inexprime l'exprimable », comme dirait Barthes) les signifiés, non pour détruire le sens, mais pour créer de nouvelles significations qui représentent une nouvelle manière d'exister ou d'être dans le monde. [...] Communication ne veut pas dire en poésie annulation de la complexité, de l'ambiguïté, de l'obscurité constitutives de tout acte réel, de tout acte d'existence. (id. : 19).

Nous pensons en effet que notre analyse a démontré que le choix spécifique de la poésie narrative ne fait pas disparaître, chez nos auteurs, les caractéristiques propres à la dimension poétique évoquées par Ramos Rosa. À un niveau plus formel, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1.2, le relevé des types de recueils narratifs d'Assis et d'Adília et l'observation de certains des procédés dont ils se servent dans ce cadre ont mis en évidence une grande variété et une grande originalité. Par ailleurs, une étude approfondie des cas particuliers des recueils *Catalabanza*, *Quilolo e volta* et *Maria Cristina Martins*, dans le chapitre 1.3, a montré combien les compositions ouvertement narratives pouvaient être complexes et polysémiques. En effet, des signifiés qui peuvent à première vue paraître univoques s'y révèlent finalement assez indéterminés et permettent de « créer de nouvelles significations ».

Nous avons cherché, dans une deuxième partie, à évaluer les modes de figuration du sujet lyrique chez Assis et Adília, auquel correspond une présence

excessive mais mineure – et souvent ambiguë. Comme nous avons pu le constater dans l’approche théorique réalisée dans le chapitre 2.1, la question du statut qui doit être attribué à cette entité n’est pas facile à résoudre. Nous avons alors établi qu’il ne nous semblait plus possible de défendre, dans le cadre de cette discussion, des conceptions extrêmes conférant au sujet lyrique soit une position de feintise et d’altérité radicale, soit une position opposée d’authenticité biographique absolue. C’est pourquoi nous avons accordé notre préférence à une interprétation large du concept de figuration, qui nous a d’ailleurs semblé le plus indiqué en ce qui concerne les modes d’expression du « je » chez ces auteurs. Comme nous l’avons observé dans le chapitre 2.2, ceux-ci sont déterminés par la fluidification, que ce soit dans un domaine plutôt identifiable comme celui de l’autographie, ou écriture de soi, ou à la frontière ténue entre figuration et fiction. Ce qui nous permet, pour recourir à nouveau à António Ramos Rosa, d’estimer à sa juste valeur toute l’opportunité de l’affirmation suivante :

C’est à travers le langage que le poète découvre le monde, et le monde qu’il « deveras sente » n’est en aucune manière celui qu’il connaissait avant, celui du passé, celui qui s’est déjà produit, mais un monde qui, par l’action que le poète exerce sur le langage et vice versa, s’est constitué, révélant une potentialité infinie, une nouvelle manière d’être ouvert au futur. (id. : 34)

Nous avons eu l’occasion de constater, dans le chapitre 2.3, les procédés propres à Assis et Adília pour créer des mondes poétiques où ils se constituent comme sujets. Le cas de *Variações em Sousa*, d’Assis, s’est montré particulièrement édifiant quant à la manière dont ce monde que le poète prend en charge comme étant le sien ne gagne de réalité que dans le texte, même lorsque son discours repose entièrement sur des expériences authentiques. C’est-à-dire que le monde dans lequel le sujet se constitue comme tel ne correspond pas strictement à celui que l’auteur a vécu empiriquement mais à celui qui a été créé au cours du processus poétique. C’est aussi dans ce sens que les protagonistes ouvertement fictionnels de *O poeta de Pondichéry* et *O marqués de Chamilly*, d’Adília, peuvent être envisagés en tant que sujets et permettent même l’interprétation selon laquelle ils constituent des alter ego

figuratifs de l'auteure. Dans cette perspective, texte et sujet coïncident ; et les « personnages » d'Assis et d'Adília sont des sujets poétiques à part entière.

Dans la troisième et dernière partie du travail, nous nous sommes interrogé sur la conception du monde qui sous-tend l'œuvre d'Assis et d'Adília, sachant que leurs textes convoquent régulièrement de la matière considérée comme peu noble. Nous avons voulu proposer, dans le chapitre 3.1, une conception modeste du rôle et du pouvoir de la poésie dans le monde contemporain – bien qu'elle montre d'une manière qui nous semble éloquente ses mérites et sa portée concrète, par l'intermédiaire de l'individu. Cette perspective nous a d'ailleurs permis de souligner une tendance critique plus prononcée dans la poésie contemporaine – mais déjà visible chez Assis et Adília, que l'on peut à ce titre considérer comme précurseurs.

Dans le chapitre 3.2, nous avons avancé des exemples concrets de valeurs présentes dans les œuvres de ces auteurs qui peuvent avoir une portée décisive sur leurs lecteurs, en particulier si nous considérons la notion d'*éthopoiein*, à laquelle nous avons fait référence. Mais nous avons également insisté sur le fait qu'il y a une vraie portée critique dans la défense de ces valeurs. Ceci découle, d'une manière incontestable à nos yeux, de la considération pour l'être humain comme « être quelconque », qui, comme nous l'avons observé, peut apparaître sous des traits variés, que ce soit chez Assis ou chez Adília – la codification de l'identité de soi étant un aspect fondamental dans ce processus.

L'étude approfondie de *Cuidar dos vivos*, d'Assis, et de *Apanhar ar et Andar a pé*, d'Adília, nous a permis d'approfondir cette réflexion. Ces recueils, situés à des moments historiques, sociaux et même littéraires très différents (les années 1960 et 2010), dialoguent avec leur époque d'une manière particulière, comme nous l'avons vu. Partant d'expériences du quotidien que l'on pourrait dire mineures, cette poésie problématise et interroge, de manière parfois subtile, la réalité convoquée dans le texte, même si à la première lecture elle paraît se limiter à ses aspects les plus élémentaires. Or, à nouveau, comme le dit bien António Ramos Rosa :

La poésie que l'on suppose être une poésie de la réalité, sous prétexte qu'elle reflète, ou que l'on suppose qu'elle reflète la réalité sociale, est, pour peu qu'elle ne dépasse pas ce niveau, beaucoup plus déconnectée du véritable réel – qui est

précisément ce que la poésie authentique commence par interroger à travers sa propre manière d'être – que la poésie qui vit de l'interrogation, de la question qu'elle se pose à elle-même, qui est son unique réalité, autrement dit, sa manière à elle d'atteindre le réel (id. : 91)

Ce bref résumé du parcours tracé à travers les trois parties du travail nous permet de rappeler les moyens par lesquels s'opère une déflation au niveau du langage, du sujet et du monde et, ainsi, de constater le double mouvement de « dégonflement » et de « souffle » dont nous avons parlé. Il nous semble néanmoins tout aussi important de souligner le fait que l'action exercée à chacun de ces trois niveaux n'est pas étanche, mais qu'elle entraîne au contraire une implication mutuelle entre eux. Pour le prouver, nous ferons une dernière récapitulation, plus transversale cette fois, en partant de la comparaison de nos études de cas particuliers, et donc en nous appuyant sur les analyses que nous avons faites (à savoir dans les chapitres 1.3, 2.3 et 3.3) de *Câu Kiên : um resumo / Catalabanza, Quilolo e volta* (que nous avons considérée comme une seule œuvre double, datant de 1972 et 1976) et *Maria Cristina Martins* (1995) ; *Variações em Sousa* (1987) et *O poeta de Pondichéry* (1986) et *O marquês de Chamilly* (1987) ; *Cuidar dos vivos* (1965) et *Apanhar ar* (2010) et *Andar a pé* (2013).

En ce qui concerne plus particulièrement la déflation exercée au niveau du langage poétique, nous avons proposé, pour *Câu Kiên / Catalabanza* d'Assis, et *Maria Cristina Martins* d'Adília, une approche qui évaluait l'hybridité générique, notamment par le rapprochement de ces volumes de poésie avec le roman. Nous avons cependant constaté que l'interprétation de *Câu Kiên / Catalabanza* sous la perspective du *Bildungsroman* (ou roman de formation), que nous avons envisagée dans un premier temps, n'était pas la plus adéquate pour rendre compte de la spécificité de l'expérience racontée dans l'ouvrage ; et nous avons adopté la désignation de *Bildsdichtung* (ou poésie de formation), proposée par l'auteur lui-même. Quant à *Maria Cristina Martins*, nous avons pu vérifier que le *romanesque*, catégorie mobilisée pour ce « roman en vers », y était employé sans les supports narratifs qu'il présuppose, se constituant ainsi en « romanesque sans roman », selon la formule de Roland Barthes.

Notons toutefois que l'analyse des autres ouvrages, bien qu'elle ne se soit pas focalisée sur ce niveau du langage, permet de mettre en évidence des cas assez semblables. *Variações em Sousa* peut être rapproché de l'autobiographie en vers, mais propose en réalité une autobiographie sans faits. Tant *O poeta de Pondichéry* que *O marquês de Chamilly* sont des « romans en vers » ponctués d'anachronismes, d'incohérences et d'une absence significative d'évènements. Dans *Cuidar dos vivos*, nous avons souligné l'usage novateur du texte engagé pour la valorisation d'une thématique amoureuse d'opposition originale. Et dans *Apanhar ar* et *Andar a pé*, nous avons mis en relief la conversion en poésie d'annotations qui se rapprochent parfois de l'écriture du journal intime.

Dans chacun de ces cas, pourra-t-on résumer, le langage poétique part d'éléments qu'il n'a pas l'habitude de prendre en charge comme lui étant propres (l'expérience de formation, le romanesque, le roman historique, le journal intime) ou utilise certains registres spécifiques (l'autobiographie, le texte engagé) de manière inhabituelle. Nous avons encore eu l'occasion d'attester, dans ces ouvrages et dans d'autres, l'usage de stratégies communes aux deux auteurs qui sont souvent indiquées comme caractéristiques de leur écriture poétique (écriture prosaïque, contamination discursive, mélange de styles, élaboration d'une syntaxe particulière, parodie et hybridité générique, etc.). Dans leur ensemble, ces recours, qui dénotent une perception un peu déviante de ce qui peut être considéré comme relevant du style, est ce qui permet à la poésie d'Assis et d'Adília de gagner en complexité et en ambiguïté et lui insuffle une nouvelle valeur.

Pour vérifier les modes particuliers (et déflatés) de figuration du sujet chez nos deux auteurs, nous avons privilégié les ouvrages *Variações em Sousa*, d'Assis, et *O poeta de Pondichéry* et *O Marquês de Chamilly*, d'Adília. Nous avons observé que, si *Variações em Sousa* frôle le registre autobiographique, le sujet lyrique qui émerge de ce recueil ne se constitue pas tout à fait par la remémoration d'évènements décisifs, mais il forge plutôt son identité à travers des épisodes qui peuvent être qualifiés de mineurs. Le poète anonyme et la religieuse poétesse protagonistes de *O poeta de Pondichéry* et *O marquês de Chamilly*, qui correspondraient quant à eux à des alter ego figuratifs d'Adília, apparaissent dans une large mesure comme des sujets marginaux,

dysphoriques, remettant en question par leurs histoires la notion même de succès.

Mais nous avons eu aussi l'occasion d'identifier des sujets marqués par des caractéristiques assez semblables dans les autres études de cas particuliers que nous avons faites, bien qu'en ce qui les concerne nous ne nous soyons pas spécialement penché sur ce niveau de figuration du sujet. Dans *Câu Kiên / Catalabanza*, le sujet se présente à la fois comme soldat et narrateur ratés. Dans *Maria Cristina Martins*, le sujet oscille entre une protagoniste dysphorique et une antagoniste avec laquelle elle se confond. Le sujet de *Cuidar dos vivos*, au lieu d'être déterminé par ses propres actions, trouve sa vraie substance dans l'expérience de l'amour dont il s'imprègne. Et dans *Apanhar ar* et *Andar a pé*, le sujet dénote un tempérament très doux, marqué par la modération et par la résignation, presque silencieux.

En un mot, dans l'ensemble de ces recueils, le sujet lyrique est associé à une figure mineure, qui s'affirme comme telle en tendant vers l'épisodique, l'échec, la dysphorie, la raréfaction. Nous avons vu, au sein de ces recueils mais aussi en d'autres endroits des œuvres des auteurs, que ce sujet décevant devient d'autant plus intéressant et complexe qu'il est marqué par la fluidification au moyen d'une longue série de procédés (distension, dissimulation, pastiche, usurpation, substitution, etc.) ; et qu'il est même possible d'exprimer à travers lui la figure de « l'être quelconque » (Agamben). C'est précisément au moyen de formes floues et un peu insaisissables de figuration du sujet lyrique que la poésie d'Assis et d'Adília parvient à le rendre plus présent et opératoire en vue des fins qu'elle poursuit.

Pour finir, nous avons privilégié *Cuidar dos vivos*, d'Assis, et *Apanhar ar* et *Andar a pé*, d'Adília, pour démontrer que les poétiques de ces deux auteurs ont vocation à réfléchir, dans l'optique de la déflation, un monde concret et marqué par les référents les plus banals. À ce propos, nous avons vu comment, dans *Cuidar dos vivos*, le panorama austère et opprimant des années 1960 au Portugal est brisé par l'irruption de l'amour dans l'espace du quotidien, autour duquel se constituent des moments de plénitude, et où l'on peut même apercevoir les traces d'un combat. Et, dans *Apanhar ar* et *Andar a pé*, nous avons observé qu'il est possible d'opposer aux sentiments d'angoisse et d'inquiétude qui marquent les premières années de la décennie de 2010 une

expérience du quotidien reposant sur des valeurs minimales, définies par la simplicité et par l'authenticité.

Par ailleurs, dans les études de cas qui ne reposent pas prioritairement sur ce niveau de la conception du monde, nous trouvons aussi des décors proches de ceux que nous venons de voir. Ainsi, dans *Câu Kiên / Catalabanza*, le monde de guerre décrit était marqué par la précarité et se définissait en tout point comme antihéroïque. Dans *Maria Cristina Martins*, le monde, bien que particulièrement complexe, tournait autour des référents les plus triviaux, comme par exemple une boutique de tissus. Dans *Variações em Sousa*, l'univers coïmbrois représenté était détourné de ses traditionnels *topoi* orgueilleux pour faire place à une autre ville, dissolue dans la mémoire. Et, dans *O poeta de Pondichéry* et *O marquês de Chamilly*, les mondes baroques que l'on s'attendrait à rencontrer cédaient le pas à des mondes intimes assez triviaux.

Pour résumer, autour de cette dimension, l'on peut considérer que le monde où s'enracinent tous ces recueils ne s'accommode d'aucune manifestation de grandeur ou d'aucune aspiration au transcendantal. Comme nous l'avons étudié à partir non seulement de ces livres mais également d'autres ouvrages, le monde de cette poésie embrasse toutes sortes de matières, même celle considérée généralement comme triviale ; et elle véhicule des valeurs concrètes simples mais essentielles (affirmation d'un univers propre, symbiose entre art et vie, ouverture au monde, attention portée au plus petit) d'où l'on peut déduire comme valeur suprême le respect pour l'être humain. C'est alors, à partir de cette conception du monde humble mais bien défendue, que le monde hébergé par la poésie d'Assis et Adília se présente comme espace consistant et significatif d'un point de vue axiologique.

Cette relecture de notre recherche – faite, dans un premier temps, à travers une présentation plus systématique des aspects développés dans ses trois parties, et ensuite à travers une approche transversale des études de cas effectuées – nous permet de tirer des conclusions définitives. Avant tout, nous avons observé que cette poésie, bien que partant de réalités mineures, réalise bien la « rupture » à laquelle se référait António Ramos Rosa. Dans les interstices d'un langage, d'un sujet et d'un monde décevants (ou « dégonflés »), l'œuvre poétique de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes permet d'accéder au « réel absolu ». Cette rupture nous semble d'autant plus importante qu'elle

se constitue en partie contre ce qui aujourd'hui encore est pressenti comme le propre de la poésie lyrique. Ainsi Assis et Adília recourent aux énoncés les plus plats, à la figuration de soi la plus dysphorique, aux expériences du quotidien les plus banales, mais soumettent ces données à une transfiguration (ou à un « souffle ») qui les change en révélation poétique. À travers ce processus, leurs œuvres dévoilent, et laissent dévoiler, un langage transparent en apparence mais d'interprétation complexe, un sujet considéré comme mineur mais significatif dans son immanence, un monde qui paraît trivial mais qui a de profondes implications.

Nous considérons donc que nos hypothèses de base sont validées par le travail réalisé. Dans leurs œuvres, Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes réalisent un travail régulier et systématique de déflation qui opère sur les trois instances fondamentales de la poésie : le langage, le sujet et le monde. Cette action se constitue, nous le répétons, en un mouvement double. D'une part, la déflation consiste à « dégonfler » ces entités, par la mise à distance d'un langage poétique, d'une figuration du sujet et d'une conception du monde reposant toutes sur des conventions. D'autre part, elle permet de leur conférer un nouveau « souffle » vital, ce qui d'ailleurs garantit le caractère poétique des œuvres elles-mêmes. Ajoutons encore que ce travail est transversal, puisqu'il a lieu aux trois niveaux simultanément et les enchevêtre au passage.

En vertu de ces caractéristiques, la poétique de déflation de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes peut être associée à l'idée d'une « littérature mineure », qui a été pensée en premier lieu par Franz Kafka. En effet, dans l'essai *Kafka – Pour une littérature mineure* (Deleuze et Guattari, 1975), Gilles Deleuze et Félix Guattari partent de la définition de l'écrivain tchèque pour chercher à découvrir ce à quoi pourrait correspondre cette notion. Selon Kafka, qui donne l'exemple de la littérature juive à Varsovie ou Prague, « [u]ne littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, mais celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » (id. : 29). Cependant, les deux philosophes, analysant sa réflexion, en arrivent à la conclusion suivante :

Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que « mineur » ne qualifie plus certaines

littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). Même celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue, comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi. (id. : 33).

Deleuze et Guattari formulent l'idée selon laquelle un « usage mineur » de la langue invite l'écrivain à « [ê]tre *dans* sa propre langue comme un étranger » (cf. Deleuze et Guattari, 1975 : 48) – comme on le devine, une telle pratique de la littérature sera toujours minoritaire mais aussi facilement minorisée. Soulignons cependant, comme nous l'avons déjà indiqué dans le chapitre 3.1, que dans le panorama actuel de l'écriture poétique au Portugal on remarque de plus en plus un *éthos* qui peut être perçu comme mineur, et qui se réfléchit, naturellement, sur le langage, sur le sujet et sur le monde convoqués dans le texte. Retracer la filiation de ce mode prédominant parmi les voix créatrices les plus jeunes dans le cadre de la poétique de déflation constituerait, selon nous, une voie de recherche féconde (et il reste à analyser l'influence que, en ce sens, les œuvres des auteurs étudiés auront exercé sur ces poètes). Du reste, le pendant déflationniste de la poésie contemporaine nous semble compréhensible à la lumière de son parcours et du moment spécifique qu'elle connaît aujourd'hui. Au final, si la poésie tend à devenir le plus marginal des discours, il faut s'attendre à ce qu'elle revendique pour elle-même l'idée qu'« [i]l n'y a de grand, et de révolutionnaire, que le mineur » (id. : 48).

BIBLIOGRAPHIE

1. FERNANDO ASSIS PACHECO

1.1 Bibliographie active

a) Œuvres littéraires (FAP)

- **FAP (1963)**, *Cuidar dos vivos*, Coimbra : Cancioneiro Vértice.
- — (1972), *Câu Kiên: um resumo*, Lisbonne : Édition de l'auteur, non commerciale.
- — (1976a), *Memórias do contencioso*, Lisbonne : Édition de l'auteur, non commerciale.
- — (1976b), *Catalabanza, Quilolo e volta*, Coimbra : Centelha.
- — (1978a), *Siquer este refúgio*, Lisbonne : Édition de l'auteur, non commerciale.
- — (1978b), *Enquanto o autor queima um caricoco seguido de Sons que passam*, coll. O Oiro do Dia, Porto : Editorial Inova.
- — (1979), *Walt ou o frio e o quente*, Lisbonne : Bertrand. [Réédition en 1998, col. Pequenos Prazeres, Lisbonne : Edições Asa. Réédition en 2007, Lisbonne : Assírio & Alvim]
- — (1980), *Memórias do contencioso e outros poemas*, Porto : Erva Daninha.
- — (1982), *A profissão dominante*, Lisbonne : Édition de l'auteur, non commerciale.
- — (1984a), *Nausicaah!*, Lisbonne : Édition de l'auteur, non commerciale.
- — (1984b), *Variações em Sousa*, Lisbonne : Édition de l'auteur, non commerciale.
- — (1986), *A bela do bairro e outros poemas*, Lisbonne : Édition de l'auteur, non commerciale.
- — (1987), *Variações em Sousa*. Lisbonne : Hiena Editora. [Réédition en 2004, Coimbra-Lisbonne : Cotovia et Angelus Novus]
- — (1991a), *A musa irregular* (œuvre poétique complète), Lisbonne : Hiena Editora. [Réédition en 1996, Lisbonne : Edições Asa. Réédition en 2006, Lisbonne : Assírio & Alvim]
- — (1991b), *Made in Lisbon*, Lisbonne : Édition de l'auteur, non commerciale.
- — (1993), *Trabalhos e Paixões de Benito Prada, galego da província de Ourense, que veio a Portugal ganhar a vida*, coll. Finisterra, Lisbonne : Edições Asa. [Réédition en 2012, Lisbonne : Assírio & Alvim]

- — (2001), *Retratos Falados*, Lisbonne : Edições Asa.
- — (2003), *Respiração Assistida*, Lisbonne : Assírio & Alvim.
- — (2005), *Memórias de um Craque*, Lisbonne : Assírio & Alvim.

b) Écrits divers (FAP-D)

- **FAP-D (1961)**, « Apontamento sobre Trindade Coelho » (article), in *Vértice* n° 213, vol. 21, juin 1961, Coimbra, pp. 435-438.
- — (1962), « “ O oleiro ” » (poème), in *A poesia útil*, Coimbra : Édition des auteurs, s/p.
- — (1964), « Da poesia universitária e outra » (article), in *Vértice*, vol. 24, 1964, Coimbra, pp. 214-219.
- — (1968), « “ O que fica em Balacende ”, “ Rio Quilolo ”, “ Outro nome para as noites ”, “ Aqui ” et “ Ciclo do prisioneiro (excertos) ” » (poèmes), in *Poemas Livres 3*, Porto, pp. 27-33.
- — (1970), « Nam Binh » (poème), in LOURES, Carlos et SIMÕES, Manuel (org.), *Vietname*, Tomar : Nova Realidade, p. 51.
- — (1972a), « Para quando já não fores autor dos teus versos » (préface), in MANSOS, Manuel João, *Alentejo Maior*, Lisbonne : Prelo, pp. 13-16.
- — (1972b), « Viagens na minha guerra » (poèmes), in *Novembro, Textos de poesia*, Lisbonne [Non consulté].
- — (1976), « “ O escritor à barra ”, “ Camelo, Moto, Horatio ” et “ À Bárbara ” » (poèmes), in *Pasárgada* n° 1, Dossier «A literatura em Portugal de 25 de Abril de 1974 a 25 de Novembro de 1975», Hiver 1976, Lisbonne, pp. 52-53.
- — (1977), « 5 poemas postos no correio para O Auroto de Osselôa onde afinal não se fala apenas da morte, esse mau passo », in *O Auroto de Osselôa*, Albergaria-a-Velha [Non consulté].
- — (1990), « Desversos » (poèmes), in *As escadas não têm degraus* n° 3, Lisbonne : Edições Cotovia, pp. 105-111.
- — (1991a), « O artista em 1956 e em Trouxa » (témoignage), in *Jornal de Letras* n° 453, 12.03.1991, p. 46.
- — (1991b), « Coimbra com o miúdo de volta » (témoignage), in BARROS, Jorge (org.), *Um olhar português*, Lisbonne : Círculo dos Leitores, pp. 99-111.
- — (2005), « O medo de não regressar [Cartas da guerra] » (lettres), in *Jornal de Letras* n° 917, 06.12.2005, pp. 11-12.
- — (2012), « O que escrevia dias antes de morrer » (cinquième chapitre du roman inachevé *A minha vida entre os notáveis de Baden-Württemberg* et récit «O alferes Quitério»), in *Ler: Livros & leitores* n° 110, février 2012, Lisbonne : Círculo de Leitores, p. 32-34.

c) Entretien (FAP-E)

- **FAP-E (1978a)**, « Sou o Fernando Assis Pacheco, 41 anos, um pasmado sem cura » (propos recueillis par Rogério Petinga), in *A Luta*, 13.11.1978, pp. 12-14.
- — **(1978b)**, « Fernando Assis Pacheco: “ o Walt não é o livro do senhor da Cornélia ” », in *O Jornal*, 15.12.1978, p. 24.
- — **(1990)**, « Sou um poeta tardio - Entrevista a FAP » (propos recueillis par D.S), in *Diário de Lisbonne*, 31.07.1990, p. 32.
- — **(1991a)**, « Retrato falado de Fernando Assis Pacheco » (propos recueillis par Rogério Rodrigues et Torcato Sepúlveda), in *Público Magazine*, 24.02.1991, pp. 42-51 [republié in *PACHECO, Fernando Assis, Retratos Falados*, Lisbonne : Edições Asa, pp. 21-45].
- — **(1991b)**, « O poeta mora ao lado » (auto-entretien de Fernando Assis Pacheco), in *Jornal de Letras* n° 456, 02.04.1991, pp. 8-9.
- — **(1993a)**, « “ A minha posteridade vai ser isto: ir morrendo... ” » (propos recueillis par Mário Santos), in *Público Fim-de-semana – Leituras*, 02.07.1993, p. 8.
- — **(1993b)**, « “ Sinto-me pícaro no dia-a-dia ” » (propos recueillis par Torcato Sepúlveda), in *Público – Leituras*, 24.09.1993, pp. 1-3.
- — **(1993c)**, « Entrevista com Fernando Assis Pacheco », (propos recueillis par Miguel Viqueira), in *Grial* n° 120, automne 1993, Santiago: Editorial Galaxia, pp. 475-498 [republié sous le titre « Fernando Assis Pacheco, entre Galicia y Portugal » in *Espacio/Espaço Escrito* n° 15/16, 1998, Badajoz : Disputación de Badajoz, pp. 33-50].
- — **(1994a)**, « A fala do escriba » (propos recueillis par João Paulo Cotrim), in *Ler: Livros & leitores* n. 26, Printemps 1994, Lisbonne : Círculo de Leitores, pp. 42-51 [republié in *PACHECO, Fernando Assis, Retratos Falados*, Lisbonne : Edições Asa, pp. 47-72].
- — **(1994b)**, « Entrevista com Fernando Assis Pacheco » (propos recueillis par Manuel López et Luis Parga), in *Boca Bilingüe* n° 10-11, octobre 1994, Lisbonne : Instituto Español de Lisbonne, pp. 7-12.
- — **(1995)**, « Microretrato – Entrevista com Fernando Assis Pacheco » (propos recueillis par Rui Pego), in *Correio da Manhã*, 18.04.1995, p. 3.

1.2 Bibliographie passive

- **AMARAL, Fernando Pinto do (1998)**, « As “ coisas/ que doem muitas vezes ” – Uma leitura da melancolia na poesia de Fernando Assis Pacheco », in *Relâmpago* n° 3, octobre 1998, Lisbonne : Fundação Luís Miguel Nava et Relógio d’Água Editores, pp. 31-35.

- — (2002), « “ Canção do ano 86 ” - Fernando Assis Pacheco », in SILVESTRE, Osvaldo Manuel et SERRA, Pedro (org.), *Século de ouro - Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Braga-Coimbra-Lisbonne : Angelus Novus et Cotovia, pp. 375-378.
- — (1998), « Ternura do avesso », in *Público – Leituras*, 28.11.1998, pp. 1-2 [republié sous le titre « Fernando Assis Pacheco » in *Arte de Marear*, 2002, Lisbonne : Publicações Dom Quixote, pp. 150-152].
- AURÉLIO, Diogo Pires (1979), « Walt is this » (recension à *Walt*), in *Expresso-Revista*, 10.02.1979, p. 29.
- BAPTISTA, Abel Barros (2012), « Respiração assistida », in *Ler: Livros & leitores* n° 110, février 2012, Lisbonne : Círculo de Leitores, p. 12.
- BARROS, Júlia (2011), « Fernando Assis Pacheco », post du blog *Farrapos de Memória*, 25/03/2011. Disponible sur : <http://lelodemoncorvo.blogspot.fr/2011/03/fernando-assis-pacheco.html> (consulté le 29/08/2014).
- BATISTA, António Pedro Costa Moura (2002), *Alguns testemunhos « literários » de alguns acontecimentos « históricos »*, Mémoire de Master en Théorie littéraire, Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne.
- BELARD, Francisco (1995), « Aquele rapaz de Coimbra », in *Expresso – Revista*, 08.12.1995, pp. 136-137.
- — (2012), « Cuidar dos vivos », in *Ler: Livros & leitores* n° 110, février 2012, Lisbonne : Círculo de Leitores, p. 62.
- BENTO, José (1965), « Três livros de poesia – *Cuidar dos Vivos* (FAP), *Corpo de Esperança* (José Carlos de Vasconcelos), *Praça da Canção* (Manuel Alegre) » (recension), in *O Tempo e o Modo* n° 27, mai 1965, pp. 544-549.
- — (1995), « Rio da Hispânia », in *Jornal de Letras* n° 657, 20.12.1995, p. 16.
- CABRITA, António (1998a), « Viagens na minha guerra », in *Expresso*, 21.11.1998, p. 38.
- — (1998b), « Conheci-o com espinhas... », in *Espacio/Espaço Escrito* n° 15/16, Badajoz : Disputación de Badajoz, pp. 82-83.
- CARDOSO, Miguel Esteves (1995), « Venha daí o Assis Pacheco! », in *O Independente*, 07.12.1995, p. 27.
- CARDOSO, Norberto do Vale (2005), *Autognose e (Des)memória: Guerra colonial e identidade nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre*, Mémoire de Master, Braga, Université du Minho.
- CATTANEO, Carlo Vittorio (1982), « A contra-epopeia de F. Assis Pacheco » (recension à *Memórias do Contencioso*), in *Expresso - A Revista*, 20.02.1982, p. 26.
- CAVALIERI, Silvia (2001), « La ferita (ri)velata – Vietname o della poesia politica ai tempi del fascismo », in *Rivista di Studi Portoghesi e*

Brasiliiani, III, Pisa-Rome : Istituto editoriali e poligrafici internazionali, pp.93-101.

- **COELHO**, Eduardo Prado (2004), « Um comboio pode esconder outro », in *Público – Mil Folhas*, 13.03.2004, p. 16 [republié in *A poesia ensina a cair*, 2010, Biblioteca Eduardo Prado Coelho, Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 45-48].
- **CRUZ**, Gastão (1973), « Fernando Assis Pacheco – *Câu Kiên*: um resumo » (recension) in *A poesia portuguesa hoje*, Lisbonne : Plátano, pp. 199-201 [publié originellement in *Crítica* n° 8, juin 1972].
- **FREITAS**, Manuel de (2009a), « Incipit #6: Fernando Assis Pacheco », in *Telhados de Vidro* n° 12, mai 2009, Lisbonne : Averno, pp. 146-150.
- **GEMMELN**, Klees van (1998), « Debe de haber alguna galáxia donde vive... », in *Espacio/Espaço Escrito* n° 15/16, Badajoz : Disputación de Badajoz, pp. 86-88.
- **GUERREIRO**, António (1987), « *Variações em Sousa* » (recension), in *Expresso – A Revista*, 31.10.1987, p. 20.
- — (1995), « Poesia insolente », in *Expresso – Revista*, 08.12.1995, p. 138-139.
- **GUIMARÃES**, Fernando (1988), « Fernando Assis Pacheco – *Variações em Sousa* » (recension), in *Colóquio/Letras* n° 104/105, juillet-octobre 1988, Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 158-159.
- — (2008), « As possíveis tangentes ao neo-realismo e ao surrealismo », in *A poesia contemporânea portuguesa – do final dos anos 50 ao ano 2000*, 3ème édition, Vila Nova de Famalicão : Quasi Editores, pp. 69-73.
- **GUSMÃO**, Manuel (2003), « *Respiração Assistida* – algumas notas para lhe assistir », postface à **PACHECO**, Fernando Assis, *Respiração Assistida*, Lisbonne : Assírio & Alvim, pp. 63-75 [republié in *Tatuagem & Palimpsesto - da poesia em alguns poetas e poemas*, 2010, Lisbonne : Assírio & Alvim, pp. 508-520].
- **JORGE**, João Miguel Fernandes (1995), « O jogo dos dias », in *Jornal de Letras* n° 657, 20.12.1995, p. 18.
- **JÚDICE**, Nuno (1995), « A alegria da linguagem », in *Expresso – Revista*, 08.12.1995, p. 138 [republié in *As máscaras do poema*, 1998, Lisbonne : Aríon Publicações, pp. 219-221].
- — (1998a), « Uma poesia da vida », in *As máscaras do poema*, Lisbonne : Aríon Publicações, pp. 222-225 [publié originellement in *Espaço/Espacio escrito* n° 15/16, 1998, Badajoz : Disputación de Badajoz, pp. 63-64].
- **KLEIMAN**, Olinda (2013), « Fernando Assis Pacheco: une esthétique du desastre, une poétique du “ je ” », in **LAURENT**, Maryla et **KLEIMAN**, Olinda (dir.), *Souffrance et littérature dans l'êtrême oppression*, collection Le Rocher de Calliope, Paris : Numilog, pp. 160-179.

- **LISBOA**, Eugénio (1991), « Carta ao Fernando Assis Pacheco a propósito da *Musa Irregular* », in *Jornal de Letras* n° 480, 17.09.1991, p. 24.
- **LOPES**, Óscar (1996) « Derivas da poesia de intervenção: anos 50, 60 e 70 », in SARAIVA, António José et LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17^{ème} édition, corrigée et actualisée, Porto : Porto Editora, pp. 1068-1073.
- **LUÍS**, Fernando (1989), « Fernando Assis Pacheco, *Variações em Sousa*, Hiena Editora, Lisbonne, 1987 » (recension), in *As escadas não têm degraus* n° 1, janvier 1989, Lisbonne : Cotovia, pp. 75-77.
- **MAGALHÃES**, Joaquim Manuel (1981a), « Fernando Assis Pacheco: *Memórias do contencioso* e outros poemas », in *A Capital*, 28.02.1981, p. 9 [republié in *Um pouco da morte*, 1989, Lisbonne : Editorial Presença, pp. 215-217].
- — (1981b), « Fernando Assis Pacheco », in *Os dois crepúsculos – sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisbonne : A regra do jogo, pp. 193-203.
- — (1995), « Um poeta culto », in *Jornal de Letras* n° 657, 20.12.1995, pp. 13-14.
- — (2004), « Fernando Assis Pacheco, uma publicação póstuma » (recension à *Respiração Assistida*), in *Expresso – Actual*, 03.07.2004, p. 60-61.
- **MARTINHO**, Fernando J. B. (1996a), « A confissão e a guerra », in *Jornal de Letras* n° 658, 03.01.1996, pp. 4-6.
- — (2004), « “ A morte que não tem consolo ” » (recension à *Respiração Assistida*), in *Relâmpago* n° 14, avril 2004, Lisbonne : Fundação Luís Miguel Nava, pp. 134-136.
- **MARTINS**, Maria João (1994a), « Coimbra – Fernando Assis Pacheco entre “ futricas ” e “ escolares ” », in *Ler: Livros & Leitores* n° 26, printemps 1994, Lisbonne : Círculo dos Leitores, pp. 140-141.
- **MELLID-FRANCO**, Luísa (1991), « A causa das coisas ditas e das deixadas por dizer », in *O Jornal Ilustrado*, 05.04.1991, p. 19.
- **NAVA**, Luís Miguel (1992), « A *musa irregular* de Fernando Assis Pacheco » (recension), in *Colóquio/Letras* n° 125/126, juillet-décembre 1992, Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 236-239 [republié in *Ensaaios reunidos*, 2004, Lisbonne : Assírio & Alvim, pp. 260-263].
- **NEVES**, Susana (1998), « Um retrato de F. A. P. – Passava-se com a vida », in *Espacio/Espaço Escrito* n° 15/16, Badajoz : Disputación de Badajoz, pp. 7-21.
- **PEDROSA**, Inês (2012), « O Assis », in *Ler: Livros & leitores* n° 110, février 2012, Lisbonne : Círculo de Leitores, p. 83.

- **PINA**, Manuel António (2005) « Posfácio », postface à PACHECO, Fernando Assis, *Memórias de um Craque*, Lisbonne : Assírio & Alvim, pp. 103-105.
- **PITTA**, Eduardo (2010), « Fernando Assis Pacheco » in *Aula de poesia*, Lisbonne : Quetzal, pp. 115-119.
- **PIRES**, José Cardoso (1995), « E havia Outono? », in *Jornal de Letras* n° 657, 20.12.1995, p. 15.
- — (1998), « Um recado entre muitos », in *Espacio/Espaço Escrito* n° 15/16, Badajoz : Disputación de Badajoz, pp. 57-58.
- **PRAÇA**, Afonso (1995), « Assis Pacheco 1937-1995 », in *Visão*, 07.12.1995, pp. 44-47.
- **RIBEIRO**, Margarida Calafate (1999), « No plaino abandonado um poeta cercado – a memória da guerra colonial na poesia de Fernando Assis Pacheco », communication au VI^e Congrès de l'Associação Internacional de Lusitanistas, UFRJ-UFF. Disponible sur: http://www.geocities.ws/ail_br/oplainoabandonado.htm (consulté le 22.03.2014)
- — (2004), *Uma história de regressos. Império, guerra colonial e postcolonialismo*, Porto : Edições Afrontamento.
- — et **VECCHI**, Roberto (org.) (2011), « Era uma barco cheio. Guerra colonil e memória poética: uma antologia possível », introduction à *Antologia da memória poética da guerra colonial*, Porto : Edições Afrontamento, pp. 21-32.
- **RODRIGUES**, Rogério (1991), « Musa irregular só no tempo », in *Jornal do Fundão*, 19.04.1991, p. 17.
- — (2012), « Roteiro sentimental em 11 cenas », in *Ler: Livros & leitores* n° 110, février 2012, Lisbonne : Círculo de Leitores, pp.35-37.
- **RUBIM**, Gustavo (1991), « A experiência do desalinamento », in *Público – Fim de semana*, 05.04.1991, p. 23.
- — (2004), postface à PACHECO, Fernando Assis, *Variações em Sousa*, Coimbra-Lisbonne : Cotovia et Angelus Novus, pp. 57-61.
- — (2012), « A infância triunfal », in *Ler: Livros & leitores* n° 110, février 2012, Lisbonne : Círculo de Leitores, pp. 40 et 86.
- **SANTOS**, Maria Nazaré Gomes dos (1996), « Pacheco, Fernando Assis » in MACHADO, Álvaro Manuel (org.), *Dicionário de literatura portuguesa*, Lisbonne : Editorial Presença, pp. 357-358.
- **SANTOS**, Mário (1998), « O coração dominante », in *Público – Leituras*, 28.11.1998, p. 2.
- **SANTOS**, Nuno Costa (2012), *Trabalhos e Paixões de Fernando Assis Pacheco*, Lisbonne : Tinta da China, 212 p.
- **SEPÚLVEDA**, Luís (1995a), « Volveré a Lisboa? », in *Jornal de Letras* n° 657, 20.12.1995, p. 19.

- **SEPÚLVEDA**, Torcato (1995b), « Morreu o poeta, romancista e jornalista Fernando Assis Pacheco » et « Essa dama de beijos húmidos », in *Público*, 01.12.1995, pp. 2-3.
- **SIMÕES**, Manuel (2001), « *Hiroxima e Vietname: memória poética e consciência ética* », in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, III, Pisa-Rome : Istituto editoriali e poligrafici internazionali, pp.87-91.
- **SILVA**, Rodrigues da (1987), « A promessa de um grande livro », in *Diário Popular*, 05.06.1987, p. 26.
- **SILVA**, José Mário (2012), « Aproximações ao Assis », in *Ler: Livros & leitores* n° 110, février 2012, Lisbonne : Círculo de Leitores, p. 55.
- **SILVESTRE**, Osvaldo Manuel (2009), « Fernando Assis Pacheco » (note biobibliographique) in REIS-SÁ, Jorge et LAGE, Rui (org.), *Poemas portuguesas – Antologia da poesia portuguesa do séc. XII ao séc. XXI*, Porto : Porto Editora, p. 1703.
- **SOARES**, Francisco (1998), « A guerra d'África », in *Espacio/Espaço Escrito* n° 15/16, Badajoz : Disputación de Badajoz, pp. 67-69.
- **TABUCCHI**, Antonio (1995), « Vai faltar-me muito », in *Jornal de Letras* n° 657, 20.12.1995, p. 17.
- **VASSALO** (2010), « Fernando Assis Pacheco », post du blog *Grandes Senhores* (20.09.2010). Disponible sur : http://grandessenhores.blogspot.fr/2010_09_01_archive.html (consulté le 29.08.2014).
- **VASCONCELOS**, José Carlos de (1991), « Assis, em seis andamentos », in *Jornal de Letras* n° 456, 02.04.1991, p. 11.
- — (1995), « Então agora vamos ficar sem o Assis Pacheco », in *Jornal de Letras* n° 656, 06.12.1995, p. 2.
- — (2001), « Assis: a arte do jornalismo », préface à PACHECO, Fernando Assis, *Retratos Falados*, Lisbonne : Edições Asa, pp. 5-20.
- — (2005), « Cartas da Guerra – Beça, Assis e Praça: três destinos paralelos », in *Jornal de Letras* n° 917, 06.12.2005, p. 10.
- **VENÂNCIO**, Fernando (2012), « A escrita vertiginosa », in *Ler: Livros & leitores* n° 110, février 2012, Lisbonne : Círculo de Leitores, p. 41.
- **VIEIRA**, Vergílio Alberto (1998), « Por quem o Outono dobra – uma leitura da poesia de Fernando Assis Pacheco », in *Espacio/Espaço Escrito* n° 15/16, Badajoz : Disputación de Badajoz, pp. 65-66.

2. ADÍLIA LOPES

2.1 Bibliographie active

a) Œuvres littéraires (AL)

- — (1985), *Um jogo bastante perigoso*, Lisbonne : Édition de l'auteur.
- — (1986), *O poeta de Pondichéry*, Lisbonne : & etc [traduction vers l'italien en 1988, *Il poeta di Pondichéry*, Rome : Empiria; traduction vers le français en 1993, *Maria Cristina Martins & Le poète de Pondichéry*, Paris : Fourbis ; traduction vers l'allemand en 1997, *De dichter van Pondichéry*, Rotterdam : Poetry International Rotterdam ; traduction vers l'espagnol en 1998, *El poeta de Pondichéry*, Mexico : Trilce Ediciones].
- — (1987), *A pão e água de Colónia (seguido de uma autobiografia sumária)*, Lisbonne : Frenesi et & etc [traduction vers le français en 2005, *Au pain et à l'eau de Cologne*, Romainville : Al Dante].
- — (1987), *O marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*, Lisbonne : Hiena.
- — (1988), *O decote da dama de espadas (romances)*, Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda et Gota de Água.
- — (1991), *Os cinco livros de versos salvaram o tio*, Lisbonne : Édition de l'auteur.
- — (1992), *Maria Cristina Martins*, Lisbonne : Black Sun Editores [traduction vers le français en 1993, *Maria Cristina Martins & Le poète de Pondichéry*, Paris : Fourbis].
- — (1993), *O peixe na água*, Lisbonne : & etc.
- — (1995), *A continuação do fim do mundo*, Lisbonne : & etc.
- — (1997), *A bela acordada*, Lisbonne : Black Sun Editores.
- — (1997), *Clube da poetisa morta*, Lisbonne : Black Sun Editores. [Traduction vers l'allemand en 2000, *Klub der toten Dichterin*, Berlin : Tranvía]
- — (1998), *O poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins*, Braga-Coimbra : Angelus Novus.
- — (1999), *Sete rios entre campos*, Lisbonne : & etc.
- — (1999), *Florbela Espanca espanca*, Lisbonne : Black Sun Editores (rebaptisé *Versos Verdes à Dobra*).
- — (2000), *Irmã barata, irmã batata*, Braga-Coimbra : Angelus Novus.

- — (2000), *Obra* (œuvre poétique complète; inclut l'inédit *O regresso de Chamilly*), Lisbonne : Mariposa Azul.
- — (2000), *Quem quer casar com a poetisa?* (anthologie), Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.
- — (2002), *A mulher-a-dias*, Lisbonne : & etc.
- — (2002), *Antologia*, Rio de Janeiro-São Paulo: 7 Letras et Cosac & Naify.
- — (2003), *César a César*, Lisbonne : & etc.
- — (2004), *Poemas novos*, Lisbonne : & etc. (rebaptisé *Ovos à Dobra*).
- — (2004), *Caras baratas*, Lisbonne : Relógio d'Água.
- — (2006), *Le vitrail la nuit / A árvore cortada*, Lisbonne : & etc.
- — (2007), *Caderno*, Lisbonne : & etc.
- — (2008), *Anonymat et autobiographie* (anthologie), Cotras: Le bleu du ciel.
- — (2009), *Dobra* (œuvre poétique complète), Lisbonne : Assírio & Alvim. [2ème édition élargie en 2014 ; inclut l'inédit *Variety is the spice of life*, Lisbonne : Assírio & Alvim]
- — (2010), *Apanhar ar*, Lisbonne : Assírio & Alvim.
- — (2011), *Café e Caracol*, Lisbonne : Contraprova.
- — (2013), *Andar a pé*, Lisbonne : Averno.
- — (2014), *Dobra* (2ème édition élargie ; inclut l'inédit *Variety is the spice of life*), Lisbonne : Assírio & Alvim.

b) Écrits divers (AL-D)

- — (1984), « “[Desde as cozinhas na cave onde] ”, “ A correspondência biunívoca ” » (poèmes), in AAVV, *Anuário de Poesia – Autores não publicados*, Lisbonne : Assírio & Alvim, p. 13-14.
- — (1991), « “[Sou uma contorcionista] ”, “ Charles d’Orléans ”, “ Correspondência ” » (poèmes), in *Hífen* n° 6 («Heresias»), Porto, pp. 18-19
- — (1994a), « A educação pela literatura em Portugal » (chronique sous pseudonyme de MORAES, Maria Aurélia), in *O dia*, 08/06/1994, p. 13.
- — (1994b), « A minha tese de mestrado em Saramago » (chronique sous pseudonyme de MORAES, Maria Aurélia), in *O dia*, «Ideias e Factos», 25/06/1994, p. IV.
- — (2000a), « A minha filha » (chronique), in MORGAN, Terry, *Lua Negra (Dark Moon)*, Lisbonne : Assírio & Alvim, pp. 80-81.
- — (2000b), « Hans Magnus Enzensberger » (poème), in *Zentral Park* n° 2, Braga : Angelus Novus, p. 157.
- — (2001a), « A minha mãe bebé » (chronique), in « Crónicas da vaca fria », *Público – Pública*, 11.03.2001, p. 4.

- — (2001b), « Penamacor » (chronique), in « Crónicas da vaca fria », *Público – Pública*, 22.04.2001, p. 6.
- — (2001c), « Sancha Pança » (chronique), in « Crónicas da vaca fria », *Público – Pública*, 06.05.2001, p. 6.
- — (2001d), « Fazer prosa, fazer rosa » (chronique), in « Crónicas da vaca fria », *Público – Pública*, 17.06.2001, p. 8.
- — (2001e), « O aguilhão da morte » (chronique), in « Crónicas da vaca fria », *Público – Pública*, 15.07.2001, p. 8.
- — (2001f), « Notícia de torto » (chronique), in « Crónicas da vaca fria », *Público – Pública*, 29.07.2001, p. 8.
- — (2001g), « O meu novo livro » (témoignage sur *A mulher-a-dias*), in *Rodapé – Revue de la Bibliothèque Municipale de Beja* José Saramago, n^o 5, Été 2001, Beja : Câmara Municipal de Beja, p. 51.
- — (2001h), « Sabedoria judaico-chinesa » (poème), in *Rodapé - Revue de la Bibliothèque Municipale de Beja* José Saramago, n^o 6, Automne-Hiver 2001, Beja : Câmara Municipal de Beja, p. 31.
- — (2002a), « A escada » (chronique), in « Crónicas do meu moinho », *Público – Pública*, 10.03.2002, p. 10.
- — (2002b), « Boas » (chronique), in « Crónicas do meu moinho », *Público – Pública*, 07.04.2002, p. 12.
- — (2002c), « Conto tonto » (chronique), in « Crónicas do meu moinho », *Público – Pública*, 02.06.2002, p. 85.
- — (2002d), « Mental e mentol » (chronique), in « Crónicas do meu moinho », *Público – Pública*, 30.06.2002, p. 93
- — (2002e), « Contrariedades » (chronique), in « Crónicas do meu moinho », *Público – Pública*, 11.08.2002, p. 61.
- — (2002f), « Historietas lisboetas » (chronique), in « Crónicas do meu moinho », *Público – Pública*, 25.08.2002, p. 53.
- — (2002g), « Pen / pencil » (chronique), in « Crónicas do meu moinho », *Público – Pública*, 22.09.2002, p. 61.
- — (2002h), « Ave Eva » (nouvelle), in *Rodapé - Revue de la Bibliothèque Municipale de Beja* José Saramago, n^o 7, Été 2002, Beja : Câmara Municipal de Beja, pp. 68-69.
- — (2004), « Adília Lopes - Resposta à pergunta “ Como se faz um poema? ” » (témoignage), in *Relâmpago* n^o 14, avril 2004, Lisbonne : Fundação Luís Miguel Nava, pp. 29-30.
- — (2006), « A bolsa » (nouvelle), in ZANITH, Pedro (org.), *O homem que desenhava a cabeça dos outros*, Cruz Quebrada – Dafundo : Oficina dos Livros, pp. 13-18.
- — (2011), « Diário Lisboeta » (poème), in *Público – P2*, 21.05.2011, p. 7.

c) Entretiens (AL-E)

- — (1993), « Adília Lopes: escrever é um prazer, é como resolver um mistério » (propos recueillis par Mário Santos), in *Público - Leituras*, 18.06.1993, p.8
- — (1998), « Uma poetisa e o dinheiro », *Jornal do Fundão* n° 2696 – & *Piimba! – Couve literária do Jornal do Fundão* n° 3, 24.04.1998, p. 15.
- — (2000), « Como não sei música improviso » (propos recueillis par Leonor Pinhão), in *Livros* n° 7, 07/03/2000, pp. 36-38.
- — (2001a), « Entrevista com Adília Lopes » (propos recueillis par Dina Margato), *Jornal de Notícias*, 28.02.2001, p. 36.
- — (2001b), « Adília Lopes: uma anã aos ombros do gigante » (propos recueillis par António Cortez et Marta Mestre), in *Rodapé - Revue de la Bibliothèque Municipale de Beja José Saramago*, n° 4, Printemps 2001, Beja : Câmara Municipal de Beja, pp. 6-9.
- — (2001c), « Entrevista com Adília Lopes » (propos recueillis par Osvaldo Manuel Silvestre et Américo António Lindeza Diogo), in *Inimigo Rumor* n° 10, Rio de Janeiro : 7 Letras, pp. 18-23.
- — (2003), « Depois da literatura vem o paraíso » (propos recueillis par Sérgio Paulo Guimarães de Sousa), in SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de, *Literatura & cinema - ensaios, entrevistas, bibliografia*, Coimbra : Angelus Novus, pp. 61-71.
- — (2005a), « Entrevista com Adília Lopes » (propos recueillis par Carlos Vaz Marques), in *Diário de Notícias – DNA* n° 446, 17/06/2005, pp. 12-19. Disponible sur : http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_guerreiro.html (consulté le 08.08.2014).
- — (2005b) « Entrevista a Adília Lopes » (propos recueillis par les élèves de portugais de l'École José Gomes Ferreira), blog Gaveta de Nuvens. Disponible sur : <http://gavetadenuvens.blogspot.fr/2005/09/entrevista-adlia-lopes.html> (consulté le 12.11.2013).
- — (2007) «Entrevista com Adília Lopes» (propos recueillis par Sofia Sousa Silva), in *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*, Thèse de Doctorat, Pontifice Université Catholique du Rio de Janeiro. Disponible sur : http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0310636_07_Indice.html, (consulté le 25.02.2014).
- — (2008), « Entrevista com Adília Lopes » (propos recueillis par Célia Pedrosa), in *Inimigo Rumor* n° 20, Rio de Janeiro-São Paulo : Cosac Naify et 7 Letras, pp. 96-108. Disponible (partiellement) sur :

<http://www.cosacnaify.com.br/noticias/inimigorumor/entrevista2.asp>
(consulté le 22.11.2013).

2.2 Bibliographie passive

- **ALBUQUERQUE**, Pedro (1996), « Make Love. Then Make It Again » (recension à *A Continuação do Fim do Mundo*), in *Diário do Alentejo*, 1.11.1996, p. 17.
- **ALMEIDA**, Ana Bela et **BALTRUSCH**, Burghard (2007), « Entre o essencialismo rural de Fisteus e o pós-modernismo urbano de Lisbonne – uma comparação (im)possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes », in *Actas do VII Congresso Internacional de Estudos Galegos. Mulheres en Galicia. Galicia e outros pobos da Península. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003*. Barcelona, Sada: Edicións do Castro, pp. 299-311.
- **BALTRUSCH**, Burghard (2007), « Traduciendo entre la entropía e la subversión: la obra postmoderna de Adília Lopes », in *Ibero-Romania*, n° 65, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, pp. 1-17. Disponible sur [http://www.academia.edu/222988/Traduciendo entre la entropia y la subversion la obra postmoderna de Adilia Lopes](http://www.academia.edu/222988/Traduciendo_entre_la_entropia_y_la_subversion_la_obra_postmoderna_de_Adilia_Lopes) (consulté le 21.02.2014).
- **BARRENTO**, João (1996), « Balanço de poesia do ano de 1995 », in *Vértice*, n°73, Coimbra, pp. 11-13.
- — (2003), « Todos os meus poemas são poemas eróticos » (recension à *César a César*), in *Público - Mil folhas*, 22.11.2003, p. 10.
- **BESSA**, Carlos (2005), « Poemas novos e antologia » (recension à *Poemas Novos et Caras baratas*), in *Expresso - Actual*, 23.04.2005, p. 72.
- **COELHO**, Eduardo Prado (1993), « A literatura portátil », in *Público - Leituras*, 16.04.1993, p. 12.
- — (2003), « E Deus é o Girassol » (recension à *César a César*), in *Público - Mil folhas*, 13.09.2003, p. 15 [republié in *A poesia ensina a cair* (2010), Biblioteca Eduardo Prado Coelho, Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 115-118].
- **CORREIA**, Arlindo (2001), « Adília Lopes » (site). Disponible sur : <http://www.arlindo-correia.com/200301.html> (consulté le 01.09.2014).
- **CORTEZ**, António Carlos (2009), « Adília Lopes – Dobrar a Dobra » (recension), in *Jornal de Letras* n° 1023, 16.12.2009, p. 21.
- **CRUZ**, António José Sá Moura da (2007), *Poesia e resistência: Luiza Neto Jorge e Adília Lopes*, Mémoire de Master en Littérature Portugaise Moderne et Contemporaine, Faculté de Lettres de l'Université de Porto.

- **CRUZ**, Paula Oliveira da (2011), *Educação para a decepção em Adília Lopes: mecanismos de sabotagem do sujeito poético do discurso*, Thèse de Doctorat, Université de Saint-Jacques de Compostelle.
- **DELUY**, Henri (1993), « En-tête », préface à LOPES, Adília, *Maria Cristina Martins & Le poète de Pondichéry*, trad. par Henri Deluy, Paris : Fourbis, pp. 7-10.
- **DESTREMAN**, Lionel (1998), « Adília Lopes, Maria Cristina Martins & Le poète de Pondichéry », in *Pretexte*, n° 18/19 (Littératures Contemporaines - Spécial Portugal), été-automne, Paris, pp. 43-44.
- **DIOGO**, Américo António Lindeza (1997), « O novo livro de Job », in *Companhia dos poetas: pastoral, cepticismo, museu imaginário*, col. Cadernos do Povo – Ensaio, Braga – Pontevedra : Irmandades da fala da Galiza e Portugal, pp. 97-132.
- — (1998), « Posfácio - poemas com Pessoa », postface à LOPES, Adília, *O poeta de Pondichéry seguido de Maria Cristina Martins*, Braga-Coimbra : Angelus Novus, pp. 67-88.
- — (2000), « Posfácio », postface à LOPES, Adília, *Obra*, Lisbonne : Mariposa azul, pp. 475-494.
- **DIONÍSIO**, João (2010), « Mais alguma coisa. Sobre Apanhar Ar de Adília Lopes », in *A Phala*, 16.12.2010. Disponible sur : <http://phala.wordpress.com/2010/12/16/mais-alguma-coisa-sobre-%C2%A0Apanhar-ar%C2%BB-de-adilia-lobes/> (consulté le 22.05.2014)
- **DUARTE**, Gonçalo (2011), « “ A minha gata morreu. Agora, já me posso suicidar ”: microformas de Adília Lopes », in ÁLVARES, Cristina et KEATING, Eduarda (org.), *Atas do Simpósio Internacional «Microcontos e outras microformas»* (Université du Minho, 6 et 7 octobre 2011), Centre d’Études Humanistes, pp. 95-108. Disponible sur : http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/cehum_simpomicro_goncaloduar.te.pdf (consulté le 11.09.2013).
- **EIRAS**, Pedro (2001), « Economia e libertação », in *Relâmpago* n° 9, Lisbonne : Fundação Luís Miguel Nava et Relógio d’Água Editores, pp. 176-178.
- **ENGELMAYER**, Elfriede (2000), « Posfácio », postface à LOPES, Adília, *Obra*, Lisbonne : Mariposa Azul, pp. 469-472.
- — (2004), « Posfácio », postface à LOPES, Adília, *Caras baratas*, Lisbonne : Relógio d’Água, pp.273-281.
- **EVANGELISTA**, Lúcia (2011), *Vida em comum. A poética de Adília Lopes*. Mémoire de Master en Études Littéraires, Culturelles et Interartistiques, Faculté de Lettres de l’Université de Porto. Disponible sur : <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/57408/2/TESEMESLUCIAEVANGELISTA000148379.pdf> (consulté le 30.01.2014).

- **FARRA**, Maria Lucía Dal (2008), « Caligrafias: Marianna e Florbela na letra de Adília », in *Itinerários* nº 26, São Paulo: UNESP, pp. 235-243. Disponible sur : <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/1180/960> (consulté le 18.11.2013).
- **FREITAS**, Manuel de (2006), « Os desastres de Adília » (recension à *Le Vitrail * la Nuit / A árvore cortada*), in *Expresso – Actual*, 17.06.2006, p. 65.
- — (2010), « Adília Lopes – Apanhar ar » (recension), in *Expresso – Actual*, 11.12.2010, p. 34.
- **GUERREIRO**, António (1993), « Maria Cristina Martins » (recension), in *Expresso - Cartaz*, 09.01.1993, p. 14.
- — (2001), « A morte do artista » (recension à *Obra et à Irmã barata, irmã batata*), in *Expresso - Cartaz*, 10.03.2001, pp. 46-47.
- — (2008), « Entre a rua e o mundo » (recension à *Caderno*), in *Expresso – Actual*, 19.01.2008, p. 41.
- — (2009), « Duas obras poéticas reunidas, dois percursos muito diferentes no panorama da poesia portuguesa contemporânea » (recension a *Dobra*), in *Expresso – Actual*, 07.11.2009, p. 36.
- **GUERREIRO**, Fernando (2002), « “ Dois cipestres ” - Adília Lopes », in SILVESTRE, Osvaldo Manuel et SERRA, Pedro (org.), *Século de ouro - Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Braga-Coimbra-Lisbonne : Angelus Novus et Cotovia, pp. 332-336.
- **KLOBUCKA**, Anna M. (2009), « E vários os caminhos (sobre Adília Lopes e Ana Luísa Amaral) », chapitre V de *O formato mulher - a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, Coimbra : Angelus Novus, pp. 261-331.
- **LEAL**, Filipa (2005), *Aspectos do cómico na poesia de Alexandre O'Neill, Adília Lopes e Jorge de Sousa Braga*, Mémoire de Master en Études Portugais et Brésiliens, Faculté de Lettres de l'Université de Porto.
- **LISTOPAD**, Jorge (1997), « Non-sense de Adília », in *Jornal de Letras* nº 700, 13.08.1997, p. 12
- **LOURENÇO**, Jorge Fazenda (1986), « O poeta de Pondichéry », in *Expresso – A Revista*, 22.11.1986. p. 11.
- **LUDOVICO**, Sara Raquel André (2004), *Do Fim do Mundo e sua Continuação: práticas intertextuais em Nuno Bragança e Adília Lopes*, Mémoire de Master en Études Portugaises, Université Nova de Lisbonne.
- **MÃE**, Valter Hugo (2001), « Quem quer casar com a poetisa? Uma intromissão na vida afectiva de Adília Lopes » in LOPES, Adília, *Quem quer casar com a poetisa?*, Vila Nova de Famalicão: Quasi, pp. 171-192.

- **MAFFEI**, Luís (2007), « Come pão, poetisa » (recension à *Le vitrail * la nuit / A árvore cortada*), in *Pequena morte* (revue numérique) n° 6. Disponible sur : <http://www.pequenamorte.net/14-2/#.Umt6wfnIYlQ> (consulté le 09.10.2013)
- — (2009b), « Como tocar um dia-noite » (recension à *Caderno*), in *Pequena morte* (revue numérique) n° 19. Disponible sur : http://www.pequenamorte.net/14-14/#.UmuF4_nIYlQ (consulté le 09.10.2013).
- **MARTELO**, Rosa Maria (2000), « Recensão crítica a Obra », in *Colóquio/Letras*, n° 157/158, juillet-décembre 2000, Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 398-401.
- — (2010a), « Contra a crueldade, a ironia », in *A forma informe - leituras de poesia*, Lisbonne : Assírio & Alvim, pp. 223-234.
- — (2010b), « As armas desarmantes de Adília Lopes », in *A forma informe*, Lisbonne : Assírio & Alvim, pp. 235-252.
- **MELO**, Sónia Rita Cardoso (2004), *A perigosa sedução de Adília Lopes: a paródia e a re-escrita das histórias*, Mémoire de Master en Théorie de la Littérature et Littérature Portugaise, Braga, Université do Minho.
- **MENDES**, Phabulo (2012), « Resenha: Lopes, Adília, *Apanhar ar* », in *Desassossego* n° 7, São paulo : Université de São Paulo, pp. 197-198. Disponible sur : <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47661/51401> (consulté le 03.02.2014).
- **MENEZES**, Raquel (2011), *O projeto literário Adília Lopes*, Mémoire de Master en Littérature Portugaise, Faculté de Lettres, Université Fédérale de Rio de Janeiro. Disponible sur: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/MenezesRG.pdf> (consulté le 10.10.2013).
- **MEXIA**, Pedro (2003), « A menina que usava uma bic a bordo do Titanic », in *Jornal de Notícias*, 19.09.2003, p. 46.
- **NEVES**, Susana (2001), « O salto da cobra » (recension à *Obra*), in *Público – Mil Folhas*, 10.02.2001, p. 9.
- **PARRADO**, Luís (2013), « Adília Lopes. Resiste, move-se e escolhe “ Andar a pé ” », in *Jornal i – LiV*, 19/10/2013, pp. 10-11.
- **PEDROSA**, Célia (2007) « Releituras da tradição na poesia de Adília Lopes », in *Via Atlântica*, V, 11, São Paulo : Centre d’Études Portugais de l’Université de São Paulo, pp. 85-99. Disponible sur : <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50666> (consulté le 19.03.2014).
- **PEREIRA**, Ricardo Araújo (2009), « Uma reflexão acerca de lixo », in *Visão*, 26.03.2009, p. 106.

- **PITTA**, Eduardo (1993), « Os livros da margem », in *Colóquio/Letras* n° 129/130, juillet 1993, Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 204-205.
- — (1996), « Adília Lopes – *A Continuação do Fim do Mundo* » (recension), in *Ler: Livros & Leitores* n° 34, Lisbonne : Círculos dos Leitores, p. 101 [republié sous le titre « Adília Lopes » in *Aula de Poesia*, 2010, Lisbonne : Quetzal, pp. 17-19].
- — (2005), « Adília Lopes – *Caras Baratas* » (recension), in *Ler: Livros & leitores* n° 67, Lisbonne : Círculos dos Leitores, pp. 99-100 [republié sous le titre « Poetisa Pop » in *Aula de Poesia*, 2010, Lisbonne : Quetzal, pp. 146-149].
- **QUINTAIS**, Luís (2009), « Uma arte da leveza » (recension à *Dobra*), in *Relâmpago* n° 25, octobre 2009, Lisbonne : Fundação Luís Miguel Nava, pp. 143-145.
- **REGO**, Paula (2001), « Sobre Adília Lopes », in *Público - Mil Folhas*, 10.02.2001, p. 9.
- **ROCHA**, Mário (2000), « A revolução dos bebés », in *Expresso - Cartaz*, 12.02.2000, p. 13.
- **SAN PAYO**, Patrícia (1988), « Recensão a *Um Jogo Bastante Perigoso, O Poeta de Pondichéry, A Pão e Água de Colónia (Seguido de Uma Autobiografia Sumária), O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* », in *Vértice*, n° 3, juin 1998, Coimbra, pp. 112-113.
- **SILVA**, José Mário (2005), « Editorial », in *Diário de Notícias – DNA* n° 446, 17/06/2005, p. 3
- **SILVA**, Sofia de Sousa (2005), « O indisciplinador de almas e a mulher-a-dias », in *Gândara* (revue numérique) n° 1, Rio de Janeiro: Pontifice Université Catholique. Disponible sur : http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/gandara_13.html (consulté le 21.09.2013).
- — (2006), « “A abóbada não caiu” : Adília Lopes lê Alexandre Herculano », in *Pequena Morte* (revue numérique) n° 4. Disponible sur : <http://www.pequenamorte.net/a-abobada-nao-caiu-adilia-lobes-le-alexandre-herculano-sofia-de-sousa-silva/#.UmtzifnIYIQ> (consulté le 21.09.2013).
- — (2007), *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*, Thèse de Doctorat, Pontifice Université Catholique du Rio de Janeiro. Disponible sur : http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0310636_07_Indice.html (consulté le 22.09.2013).

- **SILVESTRE**, Osvaldo Manuel (1998), « Recordações da casa amarela. A poesia de Ana Luísa Amaral », in *Relâmpago* n° 3, octobre 1998, Lisbonne : Fundação Luís Miguel Nava et Relógio d'Água Editores, pp. 37-57.
- — (1999a), « A idade maior », in *Expresso - Cartaz*, 20.11.1999, p. 35.
- — (1999b), « As lenga-lengas da menina Adília », in LOPES, Adília, *Floribela Espanca Espanca*, Lisbonne : Black Sun Editores, pp. 37-77.
- — (2000), « Adília Lopes espanca Floribela Espanca », in *Inimigo Rumor* n° 10, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 24-28 [publié originellement in *Ciberkiosk* revue numérique disparue, n° 8, mars 2000].
- — et **SERRA**, Pedro (2002), « Lopes, Adília » (note biobibliographique) in *Século de ouro - Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Braga-Coimbra-Lisbonne : Angelus Novus et Cotovia, p. 621.
- — (2009), « Adília Lopes » (note biobibliographique) in REIS-SÁ, Jorge et LAGE, Rui (org.), *Poemas portugueses – Antologia da poesia portuguesa do séc. XII ao séc. XXI*, Porto : Porto Editora, p. 1997.
- **SUMARES**, Manuel (2000) « A família: elástica ou rígida? Reflexões sobre os aforismos de Adília Lopes », in LOPES, Adília, *Irmã Barata, Irmã Batata*, Braga-Coimbra : Angelus Novus, pp. 29-34.
- **SÜSSEKIND**, Flora (2002) « Com outra letra que não a minha », postface à LOPES, Adília, *Antologia*, Rio de Janeiro-São Paulo : 7 Letras et Cosac & Naify, pp. 203-224.
- **VASSALO** (2011), « Adília Lopes », post du blog *Grandes Senhores* (02.07.2011). Disponible sur: http://grandessenhores.blogspot.fr/2011_07_01_archive.html (consulté le 29.08.2014).

3. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

3.1 Œuvres théoriques

- **ABBOTT**, H. Porter (1988), « Autobiography, Autography, Fiction : Groundwork for a Taxinomy of Textual categories », in *New Literary History*, vol. 19, n° 3, Spring 1988, Virginia: The Johns Hopkins University Press, pp. 597-615.
- **ADORNO**, Theodor [1955], *Prismes*, trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, 1986, Paris : Payot.
- — [1958], « Discours sur la poésie lyrique et la société », in *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, 1984, Paris : Flammarion, pp. 45-63.
- — [1965], *Métaphysique – concept et problèmes*, trad. de l'allemand et présenté par Christophe David, 2006, Paris : Payot.
- **AGAMBEN**, Giorgio [1977], *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, 1989, Paris : Payot.
- — [1985], *Idée de la prose*, trad. de l'italien par Gérard Macé, 1988, Paris : Christian Bourgois.
- — (1990), *La communauté qui vient*, trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris : Seuil.
- — (2008), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. de l'italien par Maxime Rovere, Paris : Éditions Payot & Rivages.
- **AMARAL**, Fernando Pinto do (1988), « O regresso ao sentido – anos 70/80 », in *A phala – um século de poesia*, Lisbonne : Assírio & Alvim, pp. 159-167.
- — (1991), *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente*, Lisbonne : Assírio & Alvim.
- — (2003), « A porta escura da poesia », in *Relâmpago* n° 12 (*Nova poesia portuguesa*), avril 2003, Lisbonne : Fundação Luís Miguel Nava, pp. 19-27.
- **ANGENOT**, Marc (1989), *1889 – Un état du discours social*, Longueuil : Le Préambule.
- — (1992), « Que peut la littérature », in NEEFS, Jacques et ROPARS, Marie-Claire (org.), *La politique du texte – enjeux sociocritiques*, Lille : Presses Universitaires de Lille, pp. 9-27.
- **ARISTOTE** [s/d], *La Poétique*, trad. du grec de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov, 2011, Paris : Seuil.

- **AUERBACH** [1946], *Mimésis – la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, 1968, Paris : Gallimard.
- **BAKHTINE**, Mikhaïl [1975], *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, 1993, Paris : Gallimard.
- **BARAHONA**, António (2009), « Posfácio », postface à VERDE, Cesário, *O livro de Cesário Verde*, Lisbonne : Assírio & Alvim.
- **BARAHONA**, Margarida (1987), « Sujeito, tempo e espaço na crítica de poesia », in *Colóquio/Letras* n° 95, janvier-février 1987, pp. 5-8.
- **BARRENTO**, João (1988), « Palimpsestos do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos 80 », in *Colóquio/Letras* n° 106, novembre-décembre 1988, Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 39-46.
- — (2000), « Um quarto de século de poesia portuguesa », in *Semear* n° 4, Rio de Janeiro, pp. 281-304.
- **BARTHES**, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Deuil.
- — [1968], « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 1984, Paris : Seuil, pp. 63-69.
- — (1970), *S/Z*, Paris : Seuil.
- — (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris : Seuil.
- — (1973), *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil.
- — [1975], « Le jeu du Kaléidoscope » (entretien ; propos recueillis par Jen-Louis Ezine), in *Œuvres complètes*, tome III, ed. de 1995, Paris : Seuil pp. 310-314.
- — (1982), « Le chant romantique », in *L'obvie et l'obtus* (1982), Paris : Seuil, pp. 253-258.
- **BAUDELAIRE**, Charles [1869], *L'Art romantique*, in *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres Œuvres critiques*, ed. de 1990, Classiques Garnier, Bordas : Paris, pp. 533-805.
- **BAUMAN**, Zygmunt (2000), *Liquid modernity*, Cambridge : Polity Press.
- — [2007], *S'acheter une vie*, trad. de l'anglais par Christophe Rosson, 2008, Arles : Actes Sud.
- **BATTEUX**, Charles [1746], *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, édition de 1989, Paris : Aux amateurs de livres.
- **BEAUJOUR**, Michel (1977), « Autobiographie et autoportrait », in *Poétique* n° 32, novembre 1977, Paris : Seuil, pp. 442-458.
- — (1980), *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'Autoportrait*, Paris, Seuil.
- **BECK**, Ulrich [1986], *La société du risque – Sur la voie d'une autre modernité*, trad. de l'allemand de Laure Bernardi, préface de Bruno Latour, 2001, Paris : Aubier.

- **BENJAMIN**, Walter [1933], « Expérience et pauvreté », in *Œuvres II*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, 2000, Paris : Gallimard, pp. 364-372.
- — [1936], « Le conteur – Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, 2000, Paris : Gallimard, pp. 114-151.
- **BENVENISTE**, Émile [1965], *Problèmes de linguistique générale I*, 1996, Paris : Gallimard.
- **BERARDINELLI**, Alfonso (1994), *La poesia verso la prosa*, Turin : Bollati Boringhieri.
- **BENOIT**, Éric (2007), « Dans les fragments d'un miroir en éclats (l'autobiographie, entre prose et poésie) », in *Modernités n° 24 (L'irressemblance – Poésie et autobiographie)*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 21-36.
- **BLANCHOT**, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris : Gallimard.
- — [1962], « La parole quotidienne », in *L'entretien infini*, 1969, Paris : Gallimard, pp. 355-366 [publié originellement in *Nouvelle revue française* n° 114, p. 1070-81].
- **BONNEFOY**, Yves (1983), *La présence et l'image*, Paris : Mercure de France.
- **BOOTH**, Wayne C. [1961], *The Rhetoric of Fiction*, 2ème édition de 1983, Chicago-Londres : The University of Chicago Press.
- **BRÉMOND**, Henri (1926), *La poésie pure*, Paris : Grasset.
- **BRICCO**, Elisa (dir.) (2012), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) – Figurations, configurations et postures énonciatives*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- **BRODA**, Martine (1997), *L'amour du nom – Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris : José Corti.
- **BROOKS**, Peter (1984), *Reading for the plot*, New York: Alfred A. Knopf.
- **BUESCU**, Helena Carvalhão (2007), « Movimento, flânerie e memória cultural » in BUESCU, Helena Carvalho et MORÃO, Paula (org.) *Cesário Verde – Visões de artista*, Porto : Campo das Letras, pp. 27-36.
- **CARMO**, José Palla e (1987), « Uma trindade – Ezra Pound, T. S. Eliot, Fernando Pessoa », in *Colóquio/Letras* n° 95, janvier-février 1987, Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 26-37.
- **CERTEAU**, Michel de [1980], *L'invention du quotidien – 1. Arts de faire, 1990*, Paris : Gallimard.
- **CHAVANNE**, Judith (1998), « Le poète tardif », in *Le nouveau recueil* n° 46, mars-mai 1998, Seyssel : Champ Vallon, pp. 132-138.
- **COHEN**, Jean (1966), *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion.

- **COLLECTIF MAUVAISE TROUPE (2014)**, *Constellations : trajectoires révolutionnaires du jeune 21e siècle*, Paris : L'Éclat.
- **COLLOT, Michel (1989)**, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris. Presses Universitaires de France.
- — (1996), « Le sujet lyrique hors de soi », in RABATÉ, Dominique (dir), *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, pp. 113-125.
- — (1997), *La matière-émotion*, Paris : Presses Universitaires de France.
- — (1998), « Lyrisme et réalité », in *Littérature*, n° 110, juin 1998, Paris : Larousse, pp. 38-48.
- **COMBE, Dominique (1989)**, *Poésie et récit – une rhétorique des genres*, Paris : José Corti.
- — (1992), *Les genres littéraires*, Paris : Hachette Supérieur.
- — (1996), « La référence dédoublée – le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in RABATÉ, Dominique (dir), *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, pp. 39-63.
- **COMPAGNON, Antoine (2001)**, « Théorie de la littérature : la notion de genre », (cours) in *Fabula – la recherche en littérature* (site). Disponible sur : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php> (consulté le 10.06.2004).
- **COURTOIS, Jan-Patrice (2007)**, « Le régime autobiographique a-t-il un sens en poésie ? », in *Modernités* n° 24 (*L'irressemblance – Poésie et autobiographie*), Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 47-64.
- **CROCE, Benedetto (1951)**, *La poésie. Introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature*, trad. de l'italien par D. Dreyfus, Paris : PUF.
- **CRUZ, Gastão (1973)**, *A poesia portuguesa hoje*, Lisbonne : Plátano Editora.
- — (1999), *A poesia portuguesa hoje* (2^{ème} ed., corrigé et augmentée), Lisbonne : Relógio d'Água.
- — (2003), « “ Nova poesia ” et “ poesia nova ” », in *Relâmpago* n° 12 (*Nova poesia portuguesa*), avril 2003, Lisbonne : Fundação Luís Miguel Nava, pp. 29-37.
- **CULLER, Jonathan (1975)**, *Structuralist Poetics – Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Londres : Routledge & Kegan Paul.
- **DARRIEUSSECQ, Marie (1996)**, « L'autofiction, un genre pas sérieux », in *Poétique* n° 107, septembre 1996, Paris : Seuil, pp. 369-380.
- **DEBORD, Guy (1962)**, *La société du spectacle*, Paris : Buchet-Chastel.
- **DEGOTT, Bertrand (2007)**, « Mesure et démesure dans l'autobiographie en vers », in *Modernités* n° 24 (*L'irressemblance –*

- Poésie et autobiographie*), Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 65-75.
- **DEGUY**, Michel (1987), *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, coll. Fiction & Cie, Paris : Seuil.
 - **DELEUZE**, Gilles et **GUATTARI**, Félix (1975), *Kafka : Pour une littérature mineur*, Paris : Éditions de Minuit.
 - **DERRIDA**, Jacques (1986), « La loi du genre », in *Parages*, Paris : Galilée, pp. 251-287.
 - **DE MAN**, Paul [1971], *Blindness and Insight*, 2nd édition (revised), 1983, Minneapolis: University of Minnesota Press.
 - — [1979], « Autobiography As De-Facement », in *The Rhetoric of Romanticism*, 1984, New York : Columbia University Press, pp. 67-81.
 - **DE ROOY**, Ronald (1997), *Il narrativo nella poesia moderna – proposte teoriche & esercizi di lettura*, Florence: Franco Cesare Editore.
 - **DIDI-HUBERMAN**, Georges (2009), *Survivance des lucioles*, Paris : Les Éditions de Minuit.
 - **DIOGO**, Américo António Lindeza (1993), *Modernismos, pós-modernismos, anacronismos – para uma história da poesia portuguesa recente*, Lisbonne : Cosmos.
 - **DIONÍSIO**, Eduarda (1993), *Títulos, acções, obrigações. Sobre a cultura em Portugal 1974-1994*, colecção Tempos Modernos, Lisbonne : Salamandra.
 - **DOUBROVSKY**, Serge (1988), *Autobiographiques*, Paris : Presses Universitaires de France.
 - **DUCHET**, Claude [1979], « Sociocritique. Position et perspectives » (Introduction à *Sociocritique*), in *Un cheminement vagabond*, Paris : Honoré Champion, pp. 106-108.
 - **ECO**, Umberto [1962], *L'œuvre ouverte*, trad. de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, 1965, Paris : Seuil.
 - — [1979], *Lector in fabula*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, 1985, Paris : Bernard Grasset.
 - **EIRAS**, Pedro (2011), *Um certo pudor tardio – Ensaio sobre os «poetas sem qualidades»*, coll. Estudos de literatura comparada 4, Porto : Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) et Edições Afrontamento.
 - — (2014), « Des poètes en temps de détresse : la nouvelle poésie portugaise aujourd'hui », in *Les langues néo-latines* n° 369, «Regards sur le Portugal contemporain», juin 2014, Paris : Société des langues néo-latines.
 - **ELIOT**, T. S. [1917], « La tradition et le talent individuel », in *Essais choisis*, trad. de l'anglais et présentés par Henri Fluchère, 1999, Paris : Seuil, pp. 27-37.

- **ESTY**, Jed (2012), *Unseasonable Youth – Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development*, New York : Oxford University Press.
- **FOUCAULT**, Michel [1969], « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et écrits I – 1954-1988*, Paris : Gallimard, pp. 789-821.
- — [1982], *L'herméneutique du sujet – Cours au Collège de France (1981-1982)*, ed. 2001, Hautes Études, Paris : Seuil et Gallimard.
- — (1983), « L'écriture de soi », in *Corps écrit n° 5*, Paris : Presses Universitaires de France, pp. 3-23.
- — [1984], *Le courage de la vérité – Le gouvernement de soi et des autres II – Cours au Collège de France (1983-1984)*, ed. 2009, Hautes Études, Paris : Seuil et Gallimard.
- **FOWLER**, Alastair (1982), *Kinds of literature – An introduction to the theory of genres and modes*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.
- **FREITAS**, Manuel de (2002a), « O tempo dos poetas », in *Poetas sem qualidades 1994-2002*, Lisbonne : Averno, pp. 9-15.
- **FRIEDRICH**, Hugo [1956], *Structures de la poésie moderne*, trad. de l'allemand par Michel-François Demet, 1976, Paris : Denoël.
- **FRYE**, Northrop [1957], *Anatomie de la critique*, trad. de l'anglais par Guy Durand, 1969, Paris : Gallimard.
- — (1988), *L'écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, trad. de l'anglais par Cornelius Crowley, Saulxures : Circé.
- **FUSILLO**, Massimo (2002), « Fra epica e romanzo », in MORETTI, Franco (org.), *Il romanzo, volume II – Le forme*, Torino: Einaudi, pp. 5-35.
- **FUKUYAMA**, Francis (1992), *La fin de l'Histoire et le dernier homme*, trad. de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris : Flammarion.
- **GANS**, Eric (1981), « Naissance du Moi lyrique », in *Poétique n°46*, avril 1981, Paris : Seuil, pp. 129-139.
- **GENETTE**, Gérard (1972), *Figures III*, Paris : Seuil.
- — (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil.
- — (1982), *Palimpsestes*, Paris : Seuil.
- — et al (1986), *Théorie des genres*, Paris : Seuil.
- — (1991), *Fiction et diction*, Paris : Seuil.
- **GIDDENS**, Anthony [1990], *Les conséquences de la modernité*, tr. de l'anglais de Olivier Meyer, 1999, Paris : L'Harmattan.
- **GLEIZE**, Jean-Marie (1983), *Poésie et figuration*, Paris : Seuil.
- **GODEAU**, Florence (2007), « Visions d'avenir, désillusions à venir. Quelques remarques sur un topos du roman de formation : la projection imaginaire de soi », in CHARDIN, Philippe (dir.) *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris : Kimé, pp. 313-324.

- **GODENNE**, René (1995), *La nouvelle*, 2^{ème} ed, Paris : Honoré Champion Editeur.
- **GREIMAS**, A. J. (1983), *Du sens II*, Paris : Seuil.
- **GUERREIRO**, António (2003), « Alguns aspectos da poesia contemporânea » in *Relâmpago* n^o 12 (*Nova poesia portuguesa*), avril 2003, Lisbonne : Fundação Luís Miguel Nava, pp. 11-18.
- **GUIMARÃES**, Fernando (1989), *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, Lisbonne : Editorial Caminho.
- **GUSDORF**, Georges (1991a), *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob.
- — (1991b), *Lignes de vie 2 : auto-bio-graphie*, Paris : Odile Jacob.
- **GUSMÃO**, Manuel (2010), « Da poesia como razão apaixonada 2 », in *Tatuagem & Palimpsesto – da poesia e alguns poetas e poemas*, Lisbonne : Assírio & Alvim, pp. 46-59.
- **HAMBURGER**, Käte [1957], *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, 1986, Paris : Seuil.
- **HAMON**, Philippe (1984), *Texte et idéologie*, Paris : Presses Universitaires de France.
- **HEGEL**, G. W. F. [1835], *Esthétique*, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, 1979, coll. «Champs», Paris : Flammarion, 4^o vol.
- **HESS**, Remi (2009), *Henri Lefebvre et la pensée du possible – Théorie des moments et construction de la personne*, Paris : Economica et Anthropos.
- **HÜHN**, Peter et **KIEFER**, Jens (2005), *The narratological analysis of lyric poetry – Studies in English Poetry from the 16th to the 20th century*, Berlin-New York : Walter de Gruyter.
- **HUTCHEON**, Linda (1985), *A theory of parody*, New York-Londres : Methuen.
- — [1989], *The politics of postmodernism*, 2^{ème} ed., 2002, Londres-New York : Routledge.
- **INGARDEN**, Roman [1935], *L'œuvre d'art littéraire*, trad. de l'allemand par Philibr Secretan, 1983, Lausanne : L'Age d'homme.
- **ISER**, Wolfgang [1976], *L'acte de lecture – Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, 1985, Bruxelles : Pierre Mardaga.
- **JACKSON**, John E. (1978), *La question du sujet. Un aspect de la modernité poétique européenne*, Neuchâtel : Éditions de la Baconnière.
- **JAKOBSON**, Roman [1963] (2003), *Essais de Linguistique générale – 1. Les fondations du langage*, Paris : Les éditions de Minuit.
- **JAUSS**, Hans Robert [1972-1975], *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, 1978, Paris : Gallimard.

- **JENNY**, Laurent (1976), « Le poétique et le narratif », in *Poétique* n° 28, 1976, Paris : Seuil, pp. 440-449.
- — (1984), « Poétique et représentation », in *Poétique* n° 58, avril 1984, Paris : Seuil, pp. 171-195.
- — (1996), « Fictions du moi et figurations du moi », in RABATÉ, Dominique (dir), *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, pp. 99-111.
- **JOUVE**, Vincent (2001), *Poétique des valeurs*, Paris : Presses Universitaires de France.
- **JÚDICE**, Nuno (1992), « Em busca dos discursos perdidos – caminhos da recente linguagem poética », in *O processo poético*, Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 151-156.
- — (1998b), « O cânone narrativo na poesia portuguesa contemporânea », *As máscaras do poema*, Lisbonne : Aríon Publicações, pp. 187-197.
- — (2008), « Lirismo e modernidade », in BUESCU, Helena Carvalhão et BASÍLIO, Kelly Benoudis (org.), *Poesia e arte – a arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*, Lisbonne : Caminho, pp. 283-291.
- **KAEMPFER**, Jean (1998), *Poétique du récit de guerre*, Paris : José Corti.
- **KRISTEVA**, Julia (1969), *Sèméiôtikè*, Paris : Seuil.
- **LAGMANOVICH**, David (2006), *El microrrelato – teoría e historia*, Palencia : Menoscuarto.
- **LEAL**, Maria Luísa (1996), *A construção do sujeito na poesia de Raul de Carvalho*, Beja : Câmara Municipal de Alvito.
- **LEFEBVRE**, Henri [1947], *Critique de la vie quotidienne I – Introduction*, 1977, Paris : L'Arche.
- — (1959), *La somme et le reste*, Paris : La Nef de Paris.
- — (1961), *Critique de la vie quotidienne II – Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris : L'Arche.
- — (1968), *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris : Gallimard.
- — (1981), *Critique de la vie quotidienne III – De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*, Paris : L'Arche.
- **LEJEUNE**, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil.
- — (1983), « Le pacte autobiographique (bis) », in *Poétique* n° 56, Paris : Seuil, pp. 416-434.
- — (2002), « Écrire sa vie en vers », in *La faute à Rousseau* n° 29, février 2002, Ambérie-en-Bugey : Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique, pp. 30-32.
- **LÉONARD**, Yves [1996], *Salazarisme & Fascisme*, 2^{ème} ed. révisée, 2003, Paris : Chandeigne.

- **LOPES**, Óscar (1987), « Cesário Verde ou do Romantismo ao Modernismo », in *Entre Fialho e Nemésio*, vol. II, Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- **LOURENÇO**, Eduardo (1974), *Tempo e poesia*, col. Civilização Portuguesa, Porto : Inova.
- **LUKÁCS**, Georg [1920], *La théorie du roman*, trad de l'allemand par Jean Clairevoye, 1989, Paris : Gallimard.
- **LYOTARD**, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris : Éditions de Minuit.
- **MACÉ**, Marielle (2000), « Barthes “ romanesque ” », Colloque en ligne : L'Actualité de Roland Barthes, in *Fabula – La recherche en littérature* (site). Disponible sur : www.fabula.org/forum/barthes/18.php
- — (2011), *Façons de lire, manières d'être*, Paris : Gallimard.
- **MACEDO**, Helder (1975), *Nós – Uma leitura de Cesário Verde*, Lisbonne : Plátano.
- **MAFFEI**, Luís (2005), « Os poetas sem qualidades – em busca da contemporaneidade possível », in *Revista de Letras*, vol. 45 – nº 1, São Paulo : Université Estadual Paulista, pp. 151-171.
- **MAGALHÃES**, Joaquim Manuel (1981c), *Os dois crepúsculos – sobre poesia portuguesa actual e outra crónicas*, Lisbonne : A regra do jogo.
- — (1989), *Um pouco da morte*, Lisbonne : Editorial Presença.
- **MALLARMÉ**, Stéphane [1887] « Avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil » in *Œuvres Complètes* (2003), Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, Paris : Gallimard, pp. 677-678.
- **MARCOU**, Loïc (ed.) (2001), *L'autobiographie – anthologie*, Étonnants classiques, Paris : Flammarion.
- **MARTELO**, Rosa Maria (2003), « Reencontrar o leitor », in *Relâmpago* nº 12 (*Nova poesia portuguesa*), avril 2003, Lisbonne : Fundação Luís Miguel Nava, pp. 39-52.
- — (2005), « Relendo “ O sentimento dum ocidental ” », in VERDE, Cesário, *O sentimento dum ocidental*, Porto : Campo das Letras, pp. 37-67.
- — (2007), « Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961 », in *Vidro do mesmo vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto : Campo das Letras, pp. 9-51
- — (2011), « Algumas interrogações em torno de vinte anos de poesia », in *Textos e pretextos* nº 14, printemps-été 2011, Centre d'Études Comparatistes de la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne, Torres Vedras : Livro do dia, pp. 68-70.
- **MARTINHO**, Fernando J. B. (1996b), « “ Pouco antes do fim do século ” – um olhar sobre a poesia portuguesa nos anos 90 », in PIWNIK,

- Marie-Hélène (org.), *La littérature portugaise – regards sur deux fins-de-siècle (XIX^e-XX^e)*, Bordeaux : Maison des pays ibériques, pp. 83-95.
- — (2000), « Depois do modernismo, o quê? – O caso da poesia portuguesa », in *Semear* n^o 4, Rio de Janeiro, pp. 69-86.
 - **MARTINS**, Fernando Cabral (1988), *Cesário verde ou a transformação do mundo*, Lisbonne : Comunicação.
 - **MARTINS**, Manuel Frias (1986), *10 anos de poesia em Portugal (1974-1984). Leitura de uma década*, Lisbonne : Caminho.
 - — (1994b), « Poesia portuguesa contemporânea: o dito e o não dito », in *Vértice* n^o 59, II Série, mars-avril 1994, Coimbra, pp. 54-56.
 - **MARTUCCELLI**, Danilo (2010), *La société singulariste*, Paris : Armand Colin.
 - **MAULPOIX**, Jean-Michel (1996), « La quatrième personne du singulier – esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », in **RABATÉ**, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, pp. 147-160.
 - — (1998a), *La poésie comme l'amour – Essai sur la relation lyrique*, Paris : Mercure de France.
 - — (1998b), « Le danseur de corde », in *Le nouveau recueil* n^o 46, mars-mai 1998, Seyssel : Champ Vallon, pp. 79-82.
 - — (2000), *Du lyrisme*, Paris : José Corti.
 - — (2002), *Le poète perplexe*, Paris : José Corti.
 - — (2009), *Pour un lyrisme critique*, Paris : José Corti.
 - **MIDDLEBROOK**, Diane Wood (1991), *Anne Sexton – a biography*, Boston : Houghton Mifflin Company.
 - **MORÃO**, Paula (2011), *O secreto e o real – Ensaio sobre literatura portuguesa*, Lisbonne : Campo da Comunicação.
 - **MORETTI**, Franco [1987], *Il romanzo di formazione*, versão italiana de 1999, Torino: Einaudi
 - — (1999), « Prefazione 1999 », in *Il romanzo di formazione*, Torino: Einaudi, pp. IX-XXI.
 - **MORIN**, Edgar (1962), *L'esprit du temps*, Paris : Bernard Grasset.
 - **MORTIER**, Daniel (2007), « Le roman d'éducation comme genre dans l'horizon de réception », in **CHARDIN**, Philippe (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris : Kimé, pp. 263-273
 - **MOURA**, Paulo (2013), « Poetas como nós », in *Público-Ípsilon*, 29.03.2013, pp. 6-11.
 - **MURAT**, Michel (2004), « Reconnaissance au romanesque », in **DECLERCQ**, Gilles et **MURAT**, Michel (dir.), *Le romanesque*, Paris : Presses Sorbonne, pp. 223-232.
 - **NIETZSCHE**, Friedrich [1872], *Naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, 1986, coll. Idées, Paris : Gallimard.

- **NUNES**, José Ricardo (2008), « A vida e a escrita nalguma poesia portuguesa recente – sumário », in EIRAS, Pedro (coord.), *Jovens ensaístas lêem jovens poetas*, Porto : Deriva, pp. 143-156.
- **PASOLINI**, Pier Paolo [1975], « L'article des lucioles », in *Écrits corsaires*, trad. de l'italien par Philippe Guilhon, 1976, Paris : Flammarion, pp. 180-189.
- **PAVEL**, Thomas (2003), *La pensée du roman*, Paris : Gallimard.
- — (2004), « L'axiologie du romanesque », in DECLERCQ, Gilles et MURAT, Michel (dir.), *Le romanesque*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 283-290.
- **PAZ**, Octavio [1990], *L'autre voix – Poésie et fin de siècle*, trad. de l'espagnol par Jean-Claude Masson, 1992, coll. Arcades, Paris : Gallimard.
- **PINGAUD**, Bernard (2007), *La bonne aventure – Essai sur la «vraie vie», le romanesque et le roman*, Paris : Seuil.
- **PINSON**, Jean-Claude (1995), *Habiter en poète*, Seyssel : Champ Vallon.
- — (2002), *Sentimentale et naïve – nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel : Champ Vallon.
- — (2008), *À Piatigorsk, sur la poésie*, Nantes : Éditions Cécile Default.
- — (2013), *Poéthique – Une autothéorie*, Seyssel : Champ Vallon.
- **PLATON** [s/d1], *La république*, trad. et notes par Georges Lerouz, 2008, Paris : GF-Flammarion.
- — [s/d2], *Ion*, trad., intro. et notes par Jean-François Pradeau, 2001, Paris : Ellipses.
- **PRESTON**, Ronald (1991), « Christian ethics », in SINGER, Peter, *A Companion to Ethics*, Oxford: Blackweel, pp. 91-105.
- **RABATÉ**, Dominique (dir.) (1996a), *Figures du sujet lyrique*, Paris : PUF.
- —, SERMET, Joëlle de et VADÉ, Yves (dir.) (1996b), *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- — (2007), « Poésie et autobiographie : d'un autre caractère ? », in *Modernités* n° 24 (*L'irressemblance – Poésie et autobiographie*), Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 37-46.
- — (2013), *Gestes lyriques*, Paris : Corti.
- **REIS**, Carlos et **LOPES**, Ana Cristina Macário (2011), *Dicionário de Narratologia*, 7^{ème} édition, Coimbra : Editora Almedina.
- **REVAULT D'ALLONNES**, Myriam (2012), *La crise sans fin – Essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris : Seuil.
- **RICHARDS**, I. A. [1929], *Practical Criticism – a study of Literary Judgment*, ed. 1954, Londres : Routledge & Kegan Paul Ltd.
- **RICŒUR**, Paul (1969), « La question du sujet: le défi de la sémiologie », in *Le conflit des interprétations*, Paris : Seuil, pp. 233-262.

- — (1975), *La métaphore vive*, Paris : Seuil.
- — (1983), *Temps et récit – tome I*, Paris : Seuil.
- — (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.
- RIFFATERRE, Michael (1971), *Essais de stylistique structurale*, trad. de l'anglais par Daniel Delas, Paris : Flammarion.
- ROBIN, Régine (1992), « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », in NEEFS, Jacques et ROPARS, Marie-Claire (org.), *La politique du texte – enjeux sociocritiques*, Lille : Presses Universitaires de Lille, pp. 95-121.
- ROBERT, Marthe (1972), *Roman des origines, origines du roman*, Paris : Bernard Grasset.
- RODRIGUEZ, Antonio (2003), *Le pacte lyrique*, Hayden : Mardaga.
- — (2012), « Fiction, figuration et diction en poésie lyrique – Énonciation et pragmatique dans la théorie française contemporaine », in BRICCO, Elisa (dir.), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) – Figurations, configurations et postures énonciatives*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 143-159.
- ROSA, António Ramos (1979), *A poesia moderna e a interrogação do real – I*, Lisbonne : Arcádia.
- ROSAS, Fernando (coord.) (1992), *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, volume XII de SERRÃO, Joel et MARQUES, A. H. de Oliveira (dir.), *Nova História de Portugal*, Lisbonne : Presença.
- SARTRE, Jean-Paul (1947), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1987), « Fiction, feinte et narration », in *Critique* n° 481-482, juin-juillet 1987, Paris : Éditions de Minuit, pp. 555-576.
- — (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris : Seuil.
- — (2004), « La catégorie du romanesque », in DECLERCQ, Gilles et MURAT, Michel (dir.), *Le romanesque*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 291-302.
- SERRES, Michel (2012), *Petite Poucette*, Paris : Le Pommier.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1983), *Teoria da Literatura*, 5^{ème} ed. corrigida, Coimbra : Almedina.
- — (1994), « Função e significado do episódio da “ Ilha dos Amores ” na estrutura de *Os Lusíadas* », in *Camões: labirintos e fascínios*, Lisbonne : Cotovia, pp. 131-143.
- — (2008), « Sin poética hay poetas: ensaio de poética histórica. Sobre a fortuna da lírica ocidental », in BUESCU, Helena Carvalhão et BASÍLIO, Kelly Benoudis (org.), *Poesia e Arte – A arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*, Lisbonne : Caminho, pp. 229-251.

- **SILVESTRE**, Osvaldo Manuel (1999c), «Anos magros», *Expresso – Cartaz*, 30.12.1999, p. 26.
- — et **SERRA**, Pedro (2002), « Desaprender (com) a História », introduction à *Século de Ouro – Antologia crítica de poesia portuguesa do século XX*, Braga-Coimbra-Lisbonne : Angelus Novus et Cotovia.
- **STAËL**, Madame de [1813], *De l'Allemagne*, I, éd. de 1968, Paris : Flammarion.
- **STAIGER**, Emil [1946], *Les concepts fondamentaux de la Poétique*, trad. de l'allemand de Raphaël Célis et Michèle Gennart de 1990, Bruxelles : Leeber-Hossman.
- **STIERLE**, Karlheinz (1977), « Identité du discours et transgression générique », in *Poétique* n° 32, novembre 1977, Paris : Seuil, pp. 422-441.
- **STRUVE-DEBEAUX**, Anne (dir.) (2001), *Écritures contemporaines 4 – L'un et l'autre – Figures du poème dans la poésie contemporaine de langue française*, Paris-Caen : Lettres Modernes Minard.
- **TADIÉ**, Yves (1996), « Hugocentrisme et diffraction du sujet », in RABATÉ, Dominique, SERMET, Joëlle de et VADÉ, Yves (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 85-99.
- **THIBAUDET**, Albert (1938), « Du romanesque » et « La psychologie romanesque », in *Réflexions sur le roman*, Paris : Gallimard, pp. 109-116 et 213-220.
- **TODOROV**, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil.
- — (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris : Seuil.
- **TOMASEVSKIJ**, Boris [1923], « Literature and Biography », in MATEJKA, Ladislav (ed.), *Readings in Russian Poetics : formalist and structuralist views*, 2002, Londres : Dalkey Archive Press, pp. 46-55.
- **TOURAINÉ**, Alain (2005), *Un nouveau paradigme – Pour comprendre le monde d'aujourd'hui*, Paris : Fayard.
- **TYNIAOV**, Iouri [1924], « Le fait littéraire », in *Formalisme et Histoire littéraire*, trad. du russe et notes par Catherine Depretto-Genty, 1991, Lausanne : L'âge de l'homme, pp. 212-231.
- **VADÉ**, Yves (1996), « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in RABATÉ, Dominique (dir), *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, pp. 11-37.
- **VALLS**, Fernando (2008), *Soplando vidrio*, Madrid : Páginas de espuma.
- **VECCHI**, Roberto (2010), *Excepção atlântica – pensar a literatura da guerra colonial*, Porto : Edições Afrontamento.
- **VERCIER**, Bruno (1975), « Le mythe du premier souvenir », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 75ème année, n° 6, 1975, p. 1029-1040.

- **VILELA**, Joana Stichini et **MROZOWSKI**, Nick (2012), *Lx 60 – A vida em Lisboa nunca mais foi a mesma*, Lisbonne : Dom Quixote.
- **WELLEK**, René et **WARREN**, Austin [1949], *La théorie littéraire*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno, 1971, collection Poétique, Paris : Seuil.
- **WIMSATT**, W. K. et **BEARDSLEY**, Monroe [1946], « L'illusion de l'intention », trad. de l'anglais par Danielle Lories, in LORIES, Danielle (ed.), *Philosophie analytique et esthétique*, 1988, Paris : Klincksieck, pp. 223-238.
- **ZANOTTI**, Paolo (1998), *Il modo romanzesco*, Bari : Laterza.
- **ZINN**, Howard [1994], *L'impossible neutralité – autobiographie d'un historien & militant*, trad. de l'anglais par Frédéric Cotton, 2006, Marseille : Agone.

3.2 Œuvres littéraires

- **ABELAIRA**, Augusto [1959], *A cidade das flores*, 2^{ème} édition, 1962, Lisbonne : Bertrand.
- **AFONSO**, D. Pedro [1344], *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ed. de Luís Filipe Lindley Cintra, fac-simile de 1983, Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- **ANDRESEN**, Sophia de Mello Breyner (1958), *Mar novo*, Lisbonne : Guimarães.
- — [1962], *Livro sexto*, 2^{ème} ed., 1964, Círculo de Poesia, Lisbonne : Moraes Editores.
- — (1972), *Dual*, Círculo de Poesia, Lisbonne : Moraes Editores.
- **ANTUNES**, António Lobo (1999), *Livro de crónicas*, 2^{ème} ed., Lisbonne : Dom Quixote.
- **ALCOFORADO**, Mariana [1699], *Les lettres de la religieuse portugaise*, 1994, Paris : L'Harmattan.
- **BERTO**, Al (1987a), *O medo*, Lisbonne : Contexto.
- — **DOMINGOS**, Paulo da Costa et **BAIÃO**, Rui (org.) (1987b), *Sião*, Lisbonne : Frenesi.
- **BOCAGE**, Manuel Maria Barbosa du [s/d], *Obras de Bocage*, 1968, Porto : Lello & Irmão.
- **BRANDÃO**, Fíama Hasse Pais (1967), *Barcas novas*, Lisbonne : Ulisseia.
- **BRAGA**, Jorge Sousa [1981], *Plano para salvar Veneza*, in *O Poeta Nu*, 1991, Lisbonne : Fenda.
- **BRITO**, Casimiro de (1966), *Jardins de guerra*, Lisbonne : Portugalíia.

- **CAEIRO**, Alberto [1931], « O guardador de rebanhos », in PESSOA, Fernando, *Ficções do Interlúdio (1914-1935)*, ed. de Fernando Cabral Martins, 1998, Lisbonne : Assírio & Alvim, pp. 243-249.
- **CAMÕES**, Luís de [s/d], *Rimas*, ed. de Álvaro J. da Costa Pimpão, 1994, Coimbra : Almedina.
- — (1572), *Os Lusíadas*, préface et notes d'Álvaro Júlio da Costa Pimpão, présentation d'Aníbal Pinto de Castro, 1992, Lisbonne : Instituto Camões.
- **CAMPOS**, Álvaro de [1935], « [Todas as cartas de amor] », in *Livro de versos*, 3^{ème} ed. de Teresa Rita Lopes, 1997, Lisbonne : Editorial Estampa, pp. 355-356.
- **CASTRO**, Rosalía de [1863], *Cantares gallegos*, in *Obras completas* vol. 1, 1993, Biblioteca Castro, Madrid : Turner Libros.
- **CHANDEIGNE**, Michel (org.) (2003), *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine 1935-2000*, Paris : Gallimard.
- **DIDEROT**, Denis [1796], *Jacques le fataliste et son maître*, in *Contes et Romans*, 2004, Paris : Gallimard.
- **DOUBROVSKY**, Serge (1977), *Fils*, Paris : Galilée.
- **FREITAS**, Manuel de (2002b), [SIC], Lisbonne : Assírio & Alvim.
- — (org.) (2009b), *A perspectiva da morte: 20(-2) poetas portuguesas do século XX*, Lisbonne : Assírio & Alvim.
- **GARRETT**, Almeida [1828], *Romanceiro*, org., préface et notes de Augusto da Costa Dias, Maria Helena da Costa Dias et Luís Augusto Costa Dias, 1983, Lisbonne : Estampa.
- **HELDER**, Herberto (1964), *Os passos em volta*, Lisbonne : Portugália.
- **JORGE**, João Miguel Fernandes, **MOLDER**, Jorge et **MAGALHÃES**, Joaquim Manuel (1980), *Uma exposição*, Lisbonne : Na Regra do Jogo.
- **JÚDICE**, Nuno (1982), *A partilha dos mitos*, Lisbonne : Na Regra do Jogo.
- **JUNQUEIRO**, Guerra [1874], *A morte de D. João* (1990), Porto : Lello.
- **LAMARTINE**, Alphonse de [1849], « Première préface des *Méditations* », in *Avertissements, préfaces et propos sur la poésie et la littérature*, 2009, Paris : Honoré Champion, pp. 137-156.
- **MALDONADO**, Fátima (1983), *Os presságios*, colecção Forma, Lisbonne : Presença.
- **MIRANDA**, Francisco de Sá de [1595], *Poesias*, ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 1989, Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- **MOURA**, Vasco Graça (1985), *A sombra das figuras*, Lisbonne : Édition de l'auteur.
- — (1997), *Poemas com pessoas*, Lisbonne : Quetzal.
- **NAVA**, Luís Miguel [1984], *Rebentação*, in *Poemas* (1987), Porto : Limiar.

- **OLIVEIRA**, Carlos de (1978), *Finisterra*, Lisboa : Sá da Costa.
- **OSÓRIO**, António (1981), *O lugar do amor*, Porto : Gota d'Água.
- **PARRA**, Nicanor [1977], *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, in *Obras completas & algo +*, 2011, vol. II, Barcelona : Círculo de Lectores et Galaxia Gutenberg, pp. 3-31.
- — [1979], *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, in *Obras completas & algo +*, 2011, vol. II, Barcelona : Círculo de Lectores et Galaxia Gutenberg, pp. 35-75.
- **PEREIRA**, Helder Moura [1989], *Carta de rumos*, in *De novo as sombras e as calmas* (1990), Lisbonne : Contexto.
- **PESSANHA**, Camilo [1920], *Clepsydra*, ed. de Gustavo Rubim, tiré à part de *Colóquio/Letras* n° 155/156, janvier 2000, Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian.
- **PESSOA**, Fernando, [1914], « Chuva Oblíqua – poemas interseccionistas », in *Ficções do Interlúdio*, ed. de Fernando Cabral Martins, 1998, Lisbonne : Assírio & Alvim, pp. 13-18.
- — [1924], « [Pobre velha música !] », in *Ficções do Interlúdio*, ed. de Fernando Cabral Martins, 1998, Lisbonne : Assírio & Alvim, p. 66.
- — [1932a], « Autopsicografia », in *Ficções do Interlúdio*, ed. de Fernando Cabral Martins, 1998, Lisbonne : Assírio & Alvim, p. 94.
- — [1932b], « Autopsychographie », trad. de Michel Chandeigne et Patrick Quillier, in *Je ne suis personne – Une anthologie*, 1994, Paris : Christian Bourgois Éditeur, pp. 95.
- — [1934], *Mensagem*, ed. de Fernando Cabral Martins, 1997, Lisbonne : Assírio & Alvim.
- **PINTO**, Fernão Mendes [1614], *Peregrinação*, ed. de 1988, ed. d'Adolfo Casais Monteiro, Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- **PLATH**, Sylvia (1963), *The bell jar*, ed. de 1971, New York : Harper & Row.
- **SÁ**, Isabel de (1986), *Em nome do corpo*, Lisbonne : Rolim.
- **SÁ-CARNEIRO**, Mário de [1915], « A batalha de Marne », in *Cartas Escolhidas*, vol. II, s/d, Mem Martins : Publicações Europa-América, pp. 181-183.
- **SENA**, Jorge de (1969), *Peregrinatio ad loca infecta*, Lisbonne : Portugália.
- **SEXTON**, Anne (1960), *To Bedlam and part way back*, Boxton : Houghton Mifflin Company.
- **SILVESTRE**, Osvaldo Manuel et **SERRA**, Pedro (org.) (2002a), *Século de ouro - Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Braga-Coimbra-Lisbonne : Angelus Novus et Cotovia.
- **TAVARES**, Gonçalo M. (2010), *Uma viagem à Índia*, Lisbonne : Caminho.
- **TEIXEIRA**, Paulo (1988), *A região brilhante*, Lisbonne : Caminho.

- **VASCONCELOS**, José Carlos de (**1964**), *Corpo de esperança*, Coimbra : Édition de l'auteur.
- **VELHO**, Álvaro [**1499**], «La relation attribuée à Álvaro Velho», in *Voyages de Vasco da Gama – Relations des expéditions de 1497-1499 & 1502-1503*, trad. et notes de Paul Teyssier et Paul Valentin, présentation de Jean Aubin, 1995, Paris : Chandeigne.
- **VERLAINE**, Paul [**1873**], *Romances sans paroles*, in *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, ed. de 1962, Paris : Gallimard.
- **VERDE**, Cesário [**1884**], *O livro de Cesário Verde*, éd. de António Barahona, 2004, Lisbonne : Assírio & Alvim.
- **WORDSWORTH**, William [**1806**], *Prelude*, ed. de Mark L. Reed (2 vols) 1991, The Cornell Wordsworth, Ithaca et Londres: Cornell University Press.

ANNEXES

Annexe 1

Présentation comparative des biobibliographies de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes

Etant donné le manque de traductions et d'études en français concernant les deux auteurs sur lesquels nous nous penchons dans ce travail, nous nous proposons de faire ici une présentation comparative des biobibliographies de Fernando Assis Pacheco *et* d'Adília Lopes. D'un point de vue purement biographique, cet exercice n'est pas aisé : comme ce travail même le signale, il s'agit de deux citoyens avec des parcours de vie inégaux qui dialoguent avec deux pays différents (le Portugal pré- et post-25 avril 1974). De même, ces œuvres, qui se présentent comme très personnelles, sont parues dans des conditions assez particulières. Seulement les contextes de réception critique ne semblent pas être totalement distincts, bien que des spécificités dans le traitement accordé à chacun soient à relever.

Cependant, étant donné que toutes les œuvres littéraires s'interpellent, toutes les biographies peuvent être mises en parallèle à des niveaux déterminés. Et entre les vies et les productions poétiques de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes on rencontre des affinités inattendues et fulgurantes, comme nous prétendons le démontrer.

Confrontation entre biographies

Ayant comme ligne d'horizon ces productions poétiques et leur réception critique, nous partirons de quelques éléments biographiques concernant ces deux auteurs pour mieux pouvoir les contextualiser. Soulignons d'abord que d'un simple parallèle entre les éléments de ces deux parcours, dans leurs traits les plus généraux, il ne résulte pas de points de contacts évidents.

Ainsi, Fernando Assis Pacheco est né le 1^{er} février 1937, à Coimbra, fils de José M. V. Assis Pacheco, médecin, et de Maria da Conceição Mendes de Assis Pacheco. Suite à une formation en Philologie Germanique, à la Faculté de Lettres de l'Université de Coimbra, il a fait la guerre en Angola, entre 1963 et 1965. Par la suite, il a déménagé à Lisboa, où il aurait travaillé en tant que journaliste. Il a publié plusieurs livres de poésie (réunis en 1991 dans *A musa irregular*), une nouvelle et un roman. Il s'est marié avec Rosário Ruella Ramos

en 1963, et de cette union sont nés six enfants (Rita, Ana, Rosa, Catarina, Bárbara, João). Il est décédé le 30 novembre 1995, à Lisbonne.

De son côté, Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira est née le 20 avril 1960, à Lisboa, fille de Júlio Fidalgo de Oliveira, enseignant de dessin, et de Maria José Viana, biologiste. Adília Lopes, le pseudonyme adopté, est apparu en 1983. Formée en Langues et Littératures Modernes près de la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne, on ne lui connaît pas de profession stable au-delà de celle d'écrivaine. Elle a publié essentiellement de la poésie (réunie pour la première fois en 2000, en *Obra*, et postérieurement en 2009, en *Dobra*, qui a connu une deuxième édition, élargie, en 2014). Elle est célibataire et n'a pas d'enfants.

Tout d'abord, il faut faire remarquer une différence – qualitative mais aussi, et premièrement, quantitative – en ce qui concerne les éléments qui permettent de tracer la vie des auteurs. Le chercheur intéressé par le parcours biographique d'Assis trouvera à sa disposition un abondant matériel pour l'aider dans cette tâche⁵⁴⁶, ce qui n'est pas du tout le cas pour Adília. Il suffirait même de consulter les épitaphes à Assis publiées dans des éditions commémoratives qui lui ont été dédiées dans des journaux et revues pour recueillir maintes données sur sa vie⁵⁴⁷. Souvent répétés, ces éléments s'apprennent par cœur. Au contraire, on ne trouve pas des témoignages expansifs de la part des collègues du milieu littéraire qui reflètent une connaissance approfondie du parcours

⁵⁴⁶ Sont disponibles un article élargi de Susana Neves, « Um retrato de F.A.P. » (Neves, 1998 : 7-21), une bonne synthèse de Afonso Praça dans la revue *Visão* (Praça, 1995 : 44-47) et une biographie de 212 pages – ou, selon les termes de l'auteur, une « chronique biographique » – de Nuno Costa Santos (Santos, 2012). Il existe aussi une utile biobibliographie, suivant ordonation chronologique, dans les pages 18 à 20 du *Jornal de Letras* n° 657 de 20.12.1995; et la fiche biobibliographique rédigée par Assis lui-même, reproduite dans les rabats de la couverture de la deuxième édition de *A musa irregular*, publiée chez Edições Asa en 1996.

⁵⁴⁷ Assis avait développé de multiples relations d'amitié avec des collègues journalistes et écrivains. Naturellement, ces personnes possèdent les meilleurs moyens à leur disposition pour témoigner. Néanmoins, les panégyriques à Assis impressionnent par la présence d'éloges si nombreux et variés qu'il devient difficile de les résumer. On sélectionnera quelques traits esquissés, en tenant compte de cette profusion : vaste culture (Luís Sepúlveda – Sepúlveda, 1995a : 3), « joie débordante » (Eugénio Lisboa – Lisboa, 1996 : 7), talent pour la conversation (João Miguel Fernandes Jorge – Jorge, 1995 : 18), ironie et humour (Antonio Tabucchi – Tabucchi, 1995 : 17), altruisme et modestie (Miguel Esteves Cardoso – Cardoso, 1995 : 27), générosité avec capacité didactique (Klees van Gemmen – Gemmen, 1998 : 87). Pour une vision plus large, l'on peut consulter les dossiers des éditions n° 657 et 658 du *Jornal de Letras* (respectivement de 20.12.1995 et 03.01.1996) et la revue *Espácio/Espaço escrito* n°15/16, de 1998.

d'Adília. Les informations que l'on connaît sont presque toujours d'elle-même⁵⁴⁸.

Si aucun des deux poètes n'élude des réponses concrètes sur sa biographie, il y a une remarquable appétence par cet aspect dans l'appréciation de l'œuvre d'Assis, comme s'il était difficile de séparer l'homme de l'artiste⁵⁴⁹. Eduardo Prado Coelho a indiqué, à propos de *Respiração Assistida*, le livre de poésie posthume, qu'il lui était impossible de lire cet ouvrage sans voir l'auteur devant lui (cf. Coelho, 2004 : 16)⁵⁵⁰. Or, suite à une lecture extensive de la bibliographie critique produite sur le poète, et même pour celui qui ne l'a jamais fréquenté, la sensation acquise est un peu semblable. Ainsi, d'une certaine manière, nous pouvons parler d'une saturation d'aspects biographiques en ce qui concerne Assis. Rien de semblable ne peut être signalé par rapport à Adília. Les données que l'on connaît de sa vie ne sont que quelques entretiens, des notes biobibliographiques un peu plus longues ou ce que l'auteure a volontairement écrit dans des chroniques⁵⁵¹. Une approche aux deux auteurs qui commence par des aspects biographiques implique donc la concaténation de deux méthodes : l'une, de sélection et filtrage parmi l'abondance de documents consacrés au premier ; l'autre de sondage et, occasionnellement, de déduction à partir du peu d'éléments relatifs à la deuxième.

Tout au long de l'enfance et de la jeunesse, une certaine façon de vivre la ville de Coimbra (ou, peut-être, de vivre *dans* cette ville) aura marqué Assis,

⁵⁴⁸ Contrairement à Assis (cf. FAP-E, 1994a : 49) on n'a jamais attribué à Adília une relation de forte convivialité avec d'autres figures du monde littéraire. Cependant, l'auteure a indiqué en 1993 qu'elle montrait ses poèmes, entre autres, à Miguel Tamen et à Fiama Hasse Pais Brandão (cf. AL-E, 1993 : 8). Il faut aussi tenir en considération qu'il n'a pas eu d'occasions propices à des louanges, comme des prix importants (pour Assis, ces éloges se sont multipliés surtout après son décès).

⁵⁴⁹ Francisco Belard l'a bien résumé : Fernando Assis Pacheco était quelqu'un « dont le caractère et l'intégrité sont difficiles à séparer dans un jugement, final ou provisoire, la partie de l'écrivain, la partie du professionnel, la partie de l'observateur participant dans la vie, le monde, les personnes et leur leçon des choses » (Belard, 1995 : 136). On peut même défendre qu'une considérable popularité comme journaliste et figure publique ait contribué pour l'inhibition d'une lecture vraiment critique en faveur d'excessives considérations appuyées sur des éléments biographiques.

⁵⁵⁰ Les mots exacts de Eduardo Prado Coelho sont : « Je n'arrive pas à lire les poèmes de Fernando Assis Pacheco sans le voir devant moi. Les critiques peuvent bien s'efforcer de séparer le sujet de l'énonciation du sujet de l'énoncé – qu'importe, Fernando est là » (Coelho, 2004 : 16).

⁵⁵¹ La publication la plus conséquente de chroniques d'Adília Lopes s'est faite dans le quotidien *Público*, entre 2001 et 2003. Il est pour nous évident que les déclarations faites à cette occasion doivent être filtrées, compte tenu que ces textes participent à un processus littéraire, même s'ils transmettent exactement l'impression contraire. Cependant, les quelques données factuelles qu'on y trouve sont confirmées dans d'autres lieux (entretiens, notes bibliographiques) et sont donc dignes de crédit.

comme nous pouvons clairement le deviner dans le livre de poésie *Variações em Sousa* et des chroniques réunies dans *Memórias de um craque*⁵⁵². Dans son univers personnel se répercute aussi une trace de ruralité ancestrale, peut-être due à ses racines galiciennes. Par contre, l'univers propre à Adília est essentiellement urbain et lisboète⁵⁵³. Du vécu de l'enfance, tant Assis comme Adília ont révélé quelques détails dans leurs œuvres, et en particulier dans leurs chroniques, ainsi que dans des notes et entretiens. Cependant, il faudra être prudent dans la lecture d'œuvres poétiques qui, comme celles-ci, se prêtent parfois à des confusions biographiques. Avec cette précaution dans l'esprit, et sachant que leurs témoignages à ce sujet ne sont pas très clairs, il est tout de même possible de lire entre les lignes de certaines déclarations sur le passé de tous les deux une vision du monde qui n'était pas toujours en accord avec celle des parents.

Dans le cas de Fernando Assis Pacheco, il ne sera pas déraisonnable de considérer les références aux discussions entre les parents ou l'association du «silence» à la figure du père⁵⁵⁴. Quand l'auteur évoque l'enfance dans un entretien, on pourra même percevoir l'expression subtile de chagrin provoqué par une certaine distraction de son père à son égard⁵⁵⁵. La biographie dédiée à Assis n'explicite pas ces intuitions, comme d'ailleurs l'on s'y attend, et ne révèle

⁵⁵² Dans l'étroit environnement d'une petite ville de 40 mille habitants pris en otage par la vie académique, le déménagement vers le quartier de Olivais a été déterminant. Ce quartier était alors une zone limitrophe décrite par l'auteur comme « une île splendide ». Cette localisation stratégique lui permettait d'échapper à la rivalité historique entre étudiants et «futricas» (les habitants locaux, majoritairement des petits commerçants) et de se situer « dans la frontière entre ces deux populations » (cf. Martins, 1994 : 140). Peut-être le choix du quartier lisboète de Campo de Ourique comme résidence dans la vie adulte peut être interprété comme un prolongement de cette « île ».

⁵⁵³ L'auteure-même déclare : « Je vois de plus en plus clairement que mon histoire est une histoire lisboète. C'est pour cela que je ne sors pas de Lisbonne » (AL-D, 2001f : 8). Cependant, l'on découvre dans la chronique «Penamacor» quelques impressions des périodes vécues pendant l'enfance dans la région portugaise centrale de Beira Interior, d'où était originaire le père de la poète (cf. AL-D, 2001b : 6).

⁵⁵⁴ Au-delà des poèmes significatifs «Morro do Aragão» (MI : 46-47) et «Genérico» (MI : 75-76) de *Catalabanza, Quilolo e volta*, nous pouvons remarquer les vers suivants de «Dito a meu pai em tempo de agonia», de *Variações em Sousa* (MI : 159): « o olhar brando e tudo o que não dizes / e eu feito num oito adivinhava ».

⁵⁵⁵ À propos de sa vocation de journaliste, et faisant référence à un petit journal d'enfance qu'il avait conçu et qui s'appelait *Micróbio*, Assis explique : « il s'agissait d'un journal gratuit, d'un seul exemplaire, fait dans les feuilles des agendas que mon père recevait en tant que médecin. J'ai été le seul lecteur de la plupart des numéros. Mon père aura peut-être lu, occasionnellement... » (FAP-E, 1990 : 32).

que certaines petites mésententes⁵⁵⁶. Naturellement n’y manquent pas les témoignages de la famille sur le garçon joyeux et actif que l’on retrouve dans les chroniques *Memórias de um craque* (mais prenons en considération également les très nombreuses témoignages de sa mélancolie). De toutes façons, un épisode intime en particulier est bien connu: celui d’une intervention directe du père pour que son fils participe à la guerre en Angola⁵⁵⁷. Les lettres envoyées de l’Angola à sa femme et à ses parents, publiées par *Jornal de Letras* en 2005, démontrent clairement un différend là-dessus⁵⁵⁸.

Adília Lopes, de son côté, mentionne, dans un entretien accordé à des élèves d’une école secondaire en 2005, une enfance pas très heureuse, déterminée par des maladies et par l’absence de contact avec d’autres enfants (AL-E, 2005b). Par la même occasion, elle laisse entendre quelques dissonances familiales et révèle qu’elle ne s’entendait pas bien avec ses parents, ce qui l’a décidée à choisir un pseudonyme. En 2001, elle avait déjà déclaré avoir grandi «dans une maison de forte entropie» (AL-E, 2001c : 21) et, dans une chronique, elle affirmait:

Je crois que les familles, les maisons des familles, sont des endroits où l’on souffre plus que dans les hôpitaux, les écoles, les hôpitaux psychiatriques, les prisons, les lieux d’État, impersonnelles [...]. Notre famille oscille toujours entre la famille sacrée de la crèche de Bethléem et la famille de la Mafia sicilienne. (AL-D, 2001a: 4)⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ Nous pouvons indiquer l’interférence du père pour qu’il s’inscrive dans un cours de Droit, ou, plus tard, et cela à titre anecdotique, ses admonestations pour qu’il se coupe les cheveux (cf. Santos, 2012 : 25 et 125)

⁵⁵⁷ Les circonstances de l’enrôlement ont été traumatiques. Selon les révélations de sa sœur, Fernando Assis Pacheco a reçu un « ultimatum » de son père, défenseur de la guerre : si le fils désertait, lui-même s’enrôlerait (cf. Neves, 1998 : 12). A ce propos, il est intéressant de lire les interprétations de Margarida Calafate Ribeiro, même si on peut être en désaccord avec ses termes et juger certaines de ses conclusions abusives (cf. Ribeiro, 2001 : 74).

⁵⁵⁸ Dans une lettre à sa femme datée du 11.09.1963, Assis s’épanche : « Écouter mon père parler de ses tendances militaires, par exemple, m’est insupportable. Je ne sais pas si, quand je reviendrai, il aura l’obligeance d’oublier que je viens de la guerre » (FAP-D, 2005 : 11). À la fin d’une lettre adressée à ses parents datée du jour suivant, et suite à une description de Zala comme champ de bataille, il fait ses adieux en demandant : « Pensez-vous encore que nous vivons dans le meilleur des mondes ? » (id. : 12).

⁵⁵⁹ Des références plus ou moins ouvertes à l’environnement familial de l’auteure se trouvent dans les chroniques «Historietas lisboetas» (AL-D, 2002f : 53) et «Pen/pencil» (AL-D, 2002g : 61).

Également importantes pour les auteurs ce sont les figures des aïeux. L'œuvre poétique d'Adília est pleine de grands-parents et grands-tantes⁵⁶⁰. Et la généalogie intéressait aussi Assis, comme on peut le constater en lisant les poèmes «Soneto aos filhos» (de *Variações em Sousa*) ou «O brasão dos Pachecos» (de «Lote de salvados» d'*A musa irregular*) et, de façon encore plus évidente, son écriture de fiction⁵⁶¹.

La lecture a revêtu une importance considérable pour la formation et de Fernando Assis Pacheco⁵⁶² et d'Adília Lopes⁵⁶³. Cependant, une attitude différente de la part de la famille de chacun face à la manifestation de ce goût se laisse deviner. L'alors étudiant de Coimbra avait grandi dans une famille avec des habitudes culturelles prononcées et a été stimulé à la lecture, au point qu'on lui a permis d'y consacrer une année sabbatique après avoir décidé d'abandonner le cours de Droit⁵⁶⁴. L'auteure lisboète, elle, a affirmé dans la chronique « Frazer prosa, fazer rosa » : « Chez moi personne n'aimait la poésie. À chaque fois que quelqu'un récitait un poème à la télévision, on enlevait le son de l'appareil » (AL-D, 2001d : 8)⁵⁶⁵.

⁵⁶⁰ Avó Maria (grand-mère paternelle), avó Zé (grand-mère maternelle) et tia Paulina (grand-tante) sont des présences constantes dans l'œuvre de l'auteure.

⁵⁶¹ Le roman *Trabalhos e paixões de Benito Prada* (1995), qui raconte l'histoire d'un émigré galicien qui part d'Ourense vers Coimbra, est inspiré partiellement de la figure du grand-père maternel, Santiago Doalho. Sont connus au moins deux autres projets de roman qui n'ont pas été réalisés, l'un sur la vie du grand-père paternel, qui s'appelait lui aussi Fernando Assis Pacheco, à São Tomé (on trouve des poèmes sur cet ancêtre à *Respiração Assistida*), et un autre roman inspiré de la vie de son père, qui aurait pour titre *Um bonito rapaz* (cf, por ex, Praça, 1995 : 47).

⁵⁶² À plusieurs reprises, Assis s'est exprimé sur la façon dont il a découvert les auteurs qui l'ont influencé, des lectures de jeunesse – de Michaux et Ponge à T. S. Eliot et Ezra Pound – aux révélations tardives, comme Camilo Castelo Branco ou les classiques espagnols. L'entretien de 1991 au quotidien *Público* est, à ce titre, exemplaire. Il y évoque notamment la découverte qui a été pour lui le poète brésilien Carlos Drummond de Andrade : « Il a été mon Pessoa, mon Camões, le poète de langue portugaise qui m'a donné le coup de pouce décisif pour mon goût par la poésie » (FAP-E, 1991a : 48). Plusieurs témoignages convergent vers l'idée qu'il était un lecteur vorace, doté d'une « érudition enthousiaste, qui n'avait rien d'universitaire ou de professionnel », selon Eduardo Prado Coelho (Coelho, 2004 : 16).

⁵⁶³ Adília a déclaré que c'est le roman *Clarissa*, de Erico Veríssimo, qu'elle a découvert à dix ans, qui lui a fait comprendre qu'elle « allait être écrivaine et que la littérature était [s]a maison » (AL-E, 2001c : 22). Elle a régulièrement cité les noms de Nuno Bragança et Roland Barthes et a admis que Sophia de Mello Breyner, Ruy Belo et Sylvia Plath ont été des influences majeures (AL-D, 2004 : 30). Mais elle a aussi décrété que Cesário Verde était son poète favori (AL-D, 2002e : 61).

⁵⁶⁴ Son père, un homme cultivé (il avait été rédacteur d'une revue, *Calhabé e Circulação* – cf. FAP-E, 1991a : 45) a accordé à son fils un compte ouvert dans une librairie pour qu'il puisse commander des livres étrangers. Ce geste est devenu un élément presque légendaire dans la biographie d'Assis.

⁵⁶⁵ Assis a déclaré que son père était son premier lecteur. Adília, dans une chronique de 2001, a révélé : « Encore aujourd'hui mon père me dit, à propos de la poésie : "Oublie cela. Cela n'apporte pas du pain à table" » (AL-D, 2001d : 8).

La première circonstance factuelle commune aux deux auteurs est un changement de cours en faveur des études en Lettres. Après la première année de Droit ratée, en 1955, Assis s'inscrit dans le cours de Philologie Germanique de la Faculté de Lettres de l'Université de Coimbra. Adília s'est inscrite en 1978 en Physique à la Faculté de Sciences de l'Université de Lisbonne, mais au bout de trois ans, et malgré une bonne moyenne, elle a décidé d'abandonner cette formation pour suivre le cours de Langues et Littératures Modernes, notamment la spécialité en Études Portugaises et Françaises⁵⁶⁶. Elle suit un cours en Bibliothéconomie, option de Bibliothèque et Documentation.

En dépit de son engagement dans la vie académique, qui a touché plusieurs domaines, on retrouve régulièrement chez Assis une certaine tendance à dévaloriser cette période de formation universitaire⁵⁶⁷. Au-delà du bien connu désintérêt pour le Droit, même la formation en Lettres s'est révélée, selon ses propres termes, « pratiquement inutile » (FAP-E, 1990 : 32). Un de ses vers les plus cités est précisément « '59 confesso não me ensinou nada de nada » (MI : 142)⁵⁶⁸. Adília, quant à elle, a évoqué avec enthousiasme, plus d'une fois, sa « formation de scientifique » (AL-E, 2001c : 20), expression à laquelle elle donne un sens large⁵⁶⁹, et a proclamé son vif intérêt pour les sciences exactes. Elle a été plus réservée à propos de ses études en littérature.

⁵⁶⁶ Sur cette réorientation, Adília a rappelé à plus d'une occasion ce que lui a dit le professeur de Thermodynamique José Pinto Peixoto : « il a dit que j'allais enseigner à mes collègues ce qu'était l'entropie et que j'allais conter combien de "que" avait *Peregrinação* [l'œuvre de Fernando Mendes Pinto] » (AL-E, 2001c : 21).

⁵⁶⁷ Dans un révélateur auto entretien écrit en 1991 pour *Jornal de Letras*, Assis demande et répond : « Qui étais tu à Coimbra? / Une chose sans importance [*coisa de somenos*] » (FAP-E, 1991b : 8) ; il répertorie par la suite quelques-unes des expériences qu'il répute frustrées dans sa vie académique, comme la participation à des groupes de théâtre universitaires CITAC (dont il a été le co-fondateur) et TEUC (au sein duquel il a voyagé à Cabo Verde). On peut lire aussi le témoignage au suggestif titre « O artista em 1956 e em trouxa » [« L'artiste en 1956 et en idiot »] (FAP-D, 1991a : 46). C'est aussi une période où s'affirme une conscience politique, vécue par exemple dans l'Association Académique de Coimbra, comme s'en souvient José Carlos de Vasconcelos (cf. Vasconcelos, 2001 : 10). La sœur du poète, Maria Manuela, établit d'ailleurs un rapport entre cet aspect et l'échec en Droit (cf. Neves, 1998 : 8).

⁵⁶⁸ Cependant, il faudra mettre en relief la dissertation de licence sur le poète Stephen Spender et la poésie anglaise des années 1930, qui l'a mené à un séjour d'études en Heidelberg, en Allemagne.

⁵⁶⁹ Un exemple : « Sur la carte d'identité de ma mère figure qu'elle est née le 20 avril 1927, mais j'ai toujours su que c'était une erreur. Cela a beaucoup contribué pour ma formation en tant que scientifique. J'ai toujours douté de la presse, des documents écrits, de l'Histoire, du marxisme-léninisme » (AL-D, 2001a : 4).

Malgré une formation si diversifiée, que d'ailleurs elle revendique dans des présentations⁵⁷⁰, on ne connaît pas d'Adília Lopes, comme nous l'avons déjà affirmé, aucune profession au-delà de celle d'auteure littéraire. Elle-même a admis, dans un entretien datant de l'année 2000 : « De fait, je n'ai pas de profession » (AL-E, 2000: 38). Et, dans un entretien de 2005, elle a déclaré sentir la nécessité d'avoir une profession qui l'enthousiasme autant que celle de poétesse (cf. AL-E, 2005b).

D'un autre côté, il est devenu désormais un lieu-commun de reproduire un des titres de Fernando Assis Pacheco, *A profissão dominante*, pour aborder sa liaison étroite avec le journalisme et les évidentes qualités qu'il a démontré dans son exercice. Il a rejoint *Diário de Lisboa* en 1965, de façon un peu improvisée, et est passé par plusieurs rédactions, mais son nom est surtout associé au groupe Projornal et, plus durablement, à *O Jornal*⁵⁷¹. « La profession m'a choisi, et il semble qu'elle n'a pas très mal choisi », a déclaré, sans fausses modesties, dans l'auto-entretien qu'il a rédigé pour *Jornal de Letras* (FAP-E, 1991b : 9)⁵⁷². Les témoins de son excellence comme reporter et interviewer⁵⁷³, ainsi que l'esprit démontré dans ses colonnes devenues mythiques tels que « Bookcionário », ne manquent pas⁵⁷⁴.

⁵⁷⁰ Voici ce qu'elle affirme en entretien à *Inimigo Rumor* : « je suis poétesse, je suis linguiste (nous le sommes tous), se suis physicienne, je suis bibliothécaire, je suis documentaliste » (AL-E: 2001c : 19).

⁵⁷¹ En 1965, Assis a commencé à travailler à *Diário de Lisboa*, à l'invitation de son beau-frère, étant donné que la famille Ruella Ramos était associée au journal, un fait qu'il n'a jamais dissimulé (cf. FAP-E, 1991a : 50). Il s'y maintient jusqu'en 1971, année dans laquelle il décide de participer à la rénovation du journal *República*. Dans la période de 1973-74, il écrit pour la revue *Ele* avec Alexandre O'Neill et Mário-Henrique Leiria. Il revient à *Diário de Lisboa* en 1974, où il restera jusqu'en 1979. Au sein du groupe Projornal, Assis a été rédacteur et chef de rédaction de *O Jornal*, il a écrit pour l'hebdomadaire *Se7e* (dont il a été directeur-adjoint) et pour *Jornal de Letras* (dont il a été membre du conseil éditorial et chef de rédaction) – malgré cela, il avait pour norme d'esquiver les postes de responsabilité (cf. Pedrosa, 2012 : 83) – et il a aussi participé à la création, en 1993, de la revue *Visão*. Tout au long de sa carrière, il a collaboré encore avec les titres *Notícias da Tarde*, *Musicalíssimo*, *Mais* et *Diário 16*.

⁵⁷² Il a écrit pour la revue *Vértice* quando il était jeune et ses talents y étaient déjà évidents (prenons comme exemple l'article sur Trindade Coelho de 1961 – cf. FAP-D, 1961 : 435-438).

⁵⁷³ Fernando Assis Pacheco « était la propre idée du reporter », (Silva, 2012 : 55), célèbre par son écriture imaginative (Pires, 1995 : 15) et le « regard très humain sur les choses » (Tabucchi, 1995 : 17). Il est encore donné comme modèle de comment bien préparer et mener un entretien (Rodrigues, 1991 : 17 ; Pedrosa 2012 : 83). Sur ses fonctions et talents de journaliste, on peut lire la préface de José Carlos de Vasconcelos à *Retratos Falados*, volume de 2001 qui collige quelques-uns des entretiens conduits par Assis (Vasconcelos, 2001 : 5-20).

⁵⁷⁴ Dû à cette célèbre rubrique de recensions littéraires, dont il a été responsable à *O Jornal* pendant des années, il a été considéré comme « le premier des journalistes culturels » (Pitta, 2010 : 115). L'auteur lui-même reconnaît cependant une excessive bienveillance dans ses recensions : « le "sermon" est correct. J'ai offert le purgatoire à quelques âmes qui mériteraient plutôt l'enfer » (FAP-E, 1991a : 51).

Non moins célébré a été le talent d'Assis en tant que chroniqueur. Une démonstration parfaite de son art, dans la frontière entre journalisme et littérature, sont les textes à teneur autobiographique « *Memórias de um craque* », qu'il a écrit pour le journal sportif *Record* en 1972 et dont la publication en livre est de 2005, chez Assirio & Alvim. Adília Lopes aussi a écrit des chroniques en bonne partie autobiographiques pour la revue du dimanche du quotidien *Público*, notamment « *Crónicas da vaca fria* » et « *Crónicas do meu moinho* ». Bien que l'expérience de chroniqueuse n'ait pas perduré, elle a encore collaboré à d'autres publications et ses textes ont connu une considérable répercussion⁵⁷⁵.

La prose n'est pas étrangère aux deux poètes : Assis a publié le petit roman (*noveleta*) *Walt* (1978) et le roman *Trabalhos e paixões de Benito Prada* (1993) ; Adília a publié de façon diffuse des nouvelles ⁵⁷⁶ et certains textes de classification difficile. Il faut enfin remarquer que les auteurs ont connu également des expériences d'écriture dans le domaine du théâtre (Adília Lopes), du scénario pour le cinéma ou des paroles de chanson (Assis Pacheco)⁵⁷⁷.

⁵⁷⁵ À son pic d'activité, Adília a collaboré avec la revue *Livros* (qui s'est autonomisée du journal *O Independente*) et a écrit plusieurs textes pour la revue *Rodapé*, de la Bibliothèque Municipale de Beja. Comme Eduardo Pitta l'a révélé (cf. Pitta, 1996 : 101), elle a aussi signé une colonne de « tradition iconoclaste » dans le journal *O dia* sous l'hétéronyme de la « philologue » Maria Aurélia Moraes, intitulée « The APE in the SPA (O Macaco nas termas) » [« Le singe dans les termes »] (cf. AL-D, 1994a : 13 et 1994b : IV). Sur son expérience la plus réussie, dans la revue de dimanche du quotidien *Público*, Elfriede Engelmayer affirme : « Peu de chroniqueurs(-euses) de *Pública* ont causé autant d'écho, sous la forme de lettres de lecteur(e)s (d'admiration, de rejet) comme Adília Lopes » (Engelmayer, 2004 : 276).

⁵⁷⁶ Par exemple, les nouvelles « Ave Eva » dans la revue *Rodapé* n° 7 (AL-D, 2002h : 68-69) ou « A bolsa » du volume collective organisé par Pedro Zamith *O homem que desenhava a cabeça dos outros* (AL-D, 2006 : 13-18). De même, les textes de *A bela acordada* sont plutôt des nouvelles que des poèmes, et certaines de ses chroniques reproduisent des nouvelles anciennes. L'auteure a promis un volume de réunion pour ses textes en prose, qui devrait s'appeler *Prosas rosas* (AL-D, 2002b : 12), mais celui-ci n'a jamais été publié. Et dans un entretien de 2005 elle se réfère à deux projets échoués : une trilogie théâtrale (*A caixa em Tóquio*) et une autobiographie romancée qui s'appellerait *Notícia de Torto* (cf. AL-E, 2005b). Elle a quand même affirmé dans une chronique : « Je déteste écrire en prose car cela me distrait, m'amuse, c'est pour moi une aliénation. Et aussi parce que cela m'expose, d'une manière que mes poèmes ne font pas » (AL-D, 2002c : 85).

⁵⁷⁷ Assis a fait ses preuves dans l'écriture de paroles de chanson (comme « Nini dos meus quinze anos », interprétée par Paulo de Carvalho et devenue célèbre) et de textes pour le cinéma (notamment les films *Num mar de moliço*, *Pedro Só* et *Bárbara*, de Alfredo Tropa). Adília a écrit la pièce de théâtre *A birra da viva*, mise en scène par Lúcia Sigalho qui a obtenu une certaine répercussion dans la presse (cf. Rocha, 2000 : 13), mais reste inédite.

Parcours poétique

En ce qui concerne le parcours poétique des auteurs nous trouvons également une série inattendue de circonstances concordantes. Selon des déclarations et d'Assis et d'Adília, l'écriture de poésie est arrivée relativement tard dans leur vie, ou du moins ils l'ont ressenti ainsi⁵⁷⁸. La publication de leurs premiers recueils s'est produite à des âges rapprochés : Fernando Assis Pacheco a publié *Cuidar dos vivos* en 1963, quand il avait entre 25 et 26 ans (cf. FAP-E, 1991a : 48) ; Adília Lopes a débuté à 25 ans, avec *Um jogo bastante perigoso*, qui date de 1985. Dans les deux cas, l'édition de l'ouvrage a été autofinancée. Mais pour les deux auteurs le fait le plus significatif est sans doute que l'apparition du premier livre s'associe à une expérience traumatique.

En effet, c'est déjà de l'Angola qu'Assis envoie à son père la version finale du livre pour publication. En 1963, tout jeune marié, après deux ans de service militaire au Portugal⁵⁷⁹, il part pour faire la guerre en Angola, et il y découvre une réalité à laquelle le pays se montrait « complètement aveugle et sourd » – tels sont ses termes dans une lettre envoyée à sa femme, datée du 21 juin 1963 (FAP-D, 2005 : 11). Comme on le sait bien, l'expérience de la guerre est un événement capital dans la vie de l'auteur. Il est mis en service du Bataillon 437, à Nambuanguo et Zala, en plein centre du conflit, et vit une expérience-limite pour laquelle il ne se sent pas du tout préparé⁵⁸⁰. En septembre de cette même année, il est évacué vers la clinique de neuropsychiatrie de l'Hôpital Militaire de Luanda. Il restera pourtant sur le territoire jusqu'en juin 1965, travaillant dans le quartier-général, en s'occupant de rapports (FAP-E, 1991b : 9)⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ Lisons à ce propos les déclarations d'Assis dans un entretien à titre révélateur (« Sou um poeta tardio », FAP-E, 1990 : 32) et la confession d'Adília à la revue *Rodapé* (AL-E, 2001b : 7).

⁵⁷⁹ Après ses études universitaires, Assis effectue en 1961 et 1962 son service militaire à l'École Pratique de Chevalerie de Santarém et au Régiment de Chevalerie (RC3) de Estremoz.

⁵⁸⁰ Dans une autre lettre à son épouse, datée du 11 septembre 1963, il confie : « Je serais capable de vendre des peignes et des savonnettes jusqu'à la fin de ma vie. Mais je ne suis pas capable de tirer des balles, et je ne suis pas capable de réfléchir ni de me contrôler quand je suis sous le feu » (FAP-D, 2005 : 11).

⁵⁸¹ Assis n'a jamais caché l'influence de la guerre dans sa vie. Dans un entretien à un programme radiophonique, en 1991, il a déclaré : « aujourd'hui encore, au milieu d'une insomnie persistante, j'écoute parfois des tirs éloignés [...] ils sont déjà très faibles, je les écoute à peine, mais ils me font encore suer dans mon lit » (*apud* Mellid-Franco, 1991 : 19). Dans l'auto-entretien auquel nous avons déjà fait référence, il mentionne également la question des mémoires de la guerre, en des termes semblables (cf. FAP-E, 1991b : 9).

Quant à Adília, c'est elle-même qui fonde sa naissance en tant qu'auteure dans la grande dépression qu'elle a traversé en 1981⁵⁸². Dans sa chronique « Mental e Mentol », elle aborde en toute franchise cette période dans laquelle on lui a diagnostiqué une maladie mentale⁵⁸³. Elle s'y réfère notamment aux épreuves que connaissent les personnes qui vivent dans cette situation : « Il y a un préjugé par rapport à la maladie mentale qui n'existe pas par rapport à d'autres maladies. C'est pour aider à défaire ce préjugé que j'écris ceci » (AL-D, 2002d : 93). Dans une autre chronique, bien à son style, elle fait le bilan de vingt ans de traitement et établit un lien entre les séquelles de cette circonstance et les séquelles de guerre⁵⁸⁴.

Nous ne prétendons nullement laisser implicite l'idée que ces deux traumatismes sont équivalents ; de toute évidence, il s'agit de situations distinctes, qui correspondent à des contextes spécifiques. Ce que l'on signale plutôt est que, pour les deux auteurs, l'affirmation première en tant que poètes est à mettre en relation avec des moments de crise profonde. On conçoit donc ce *début* comme primordial pour la lecture de ces ouvrages, dans lesquels il est, du reste, explicitement représenté – et auxquelles il est en large mesure sous-jacent.

Notons maintenant une différence significative. *Cuidar dos vivos* peut être compris comme un livre précédent à l'expérience de guerre, malgré certaines particularités de son édition qui impliquent déjà cette expérience (notamment l'intégration de deux poèmes envoyés de Nambuangongo)⁵⁸⁵. Or, si le style d'Assis peut être déjà identifié dans ce premier volume, on y repère encore quelques indécisions de jeunesse qui soit l'associent à une troisième vague néoréaliste qui surgissait alors à Coimbra⁵⁸⁶, soit laissent apparaître

⁵⁸² « De ce plongeur au fond du bourbier, de la fosse, telle un Prométhée, un Prométhée qui va chercher le feu au fond de la boue, est née Adília Lopes en 1983. Adília Lopes est un nom de chrême. Maria José est le nom de baptême » (AL-E, 2001c : 19).

⁵⁸³ Dans un entretien de 2000, Adília a précisé que sa maladie est une psychose schizo-affective (cf. AL-E, 2000 : 38).

⁵⁸⁴ « Vingt ans de psychiatrie m'ont laissé avec 40 kg de plus et une distension abdominale qui me permet d'avoir une place assise dans tous les transports publics. En fin de compte, je suis une vétérane de guerre » (AL-D, 2001f : 8).

⁵⁸⁵ Le père d'Assis, au moment de préparer la publication du livre (qu'il a lui-même financé) a pris la décision de joindre au volume ces deux poèmes que le fils lui avait envoyé d'Angola par courrier. Cette circonstance a fait que les poèmes en question soient des premiers sur la guerre coloniale, précédés uniquement par ceux, favorables au conflit, d'António Salvado (une étude de Margarida Calafate Ribeiro confirme ces données – cf. Ribeiro, 2001 : 76).

⁵⁸⁶ Rappelons que cette troisième vague néoréaliste de Coimbra est associée à la publication des revues *Poesia útil* et *Poemas Livres* (Assis a publié des poèmes dans toutes les deux) et aux titres publiés dans la collection « Cancioneiro Vértice », que *Cuidar dos vivos* inaugure et dont on peut encore citer les livres *Corpo de Esperança*, de José Carlos Vasconcelos, en 1964, et

d'autres influences⁵⁸⁷. Par contre, *Um jogo bastante perigoso* est la révélation d'une auteure pleinement décidée, originale et inclassable, qui dans les trois années suivantes publiera quatre autres livres, tous si incisifs : *O poeta de Pondichéry*, *A pão e água de Colónia (seguido de uma autobiografia sumária)*, *O marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* et *O decote da dama de espadas (romances)*.

Assis, lui, attendra neuf ans avant de lancer, en 1972, dans une édition non commerciale de 500 exemplaires, *Câu Kiên: um resumo*, un livre qui se propose de raconter la guerre mais lucidement, fait comprendre que cela constitue une expérience intransmissible. Ce volume présente, comme d'ailleurs trois des titres d'Adília que nous avons cité (*O poeta de Pondichéry*, *O marquês de Chamilly*, *O decote da dama de espadas*), une organisation interne structurante, une forte unité thématique et une teneur narrative prononcée. Nous constatons également, dans ces premiers ouvrages, un penchant pour le travestissement, stratégie ambiguë qui sert l'intention de simultanément occulter et mettre en valeur des référents cachés. Dans le livre d'Assis, cela se fait par le recours à une toponymie vietnamienne disséminée dans le texte⁵⁸⁸ ; dans ceux d'Adília, à travers la réutilisation de *personae* dramatique qui

Praça da Canção, de Manuel Alegre, en 1965 (cf. Guimarães, 2008 : 69). Certains poèmes de la première phase d'Assis peuvent, en effet, être affiliés à cette vague, même s'il faut constater une évidente singularité – comme le propre auteur défend, dans ce volume « il y a déjà quelque chose qui est au moins signe de mon refus d'inféodation au néoréalisme » (FAP-E, 1991a : 48). D'ailleurs, l'auteur procédera plus tard à une reformulation du volume quand il l'intégrera à *A musa irregular*, en éliminant des textes et des passages plus ouvertement politiques (cf. Amaral, 1991 : 164).

⁵⁸⁷ On peut considérer que, dans ce livre de 1963 («*no ano mais desabrigado da minha vida*», MI : 18), Assis cherche à définir une poétique propre par essais. Nous y découvrons ainsi des routes que l'auteur ne poursuivra pas. Par exemple, y est visible une certaine influence de Herberto Helder dans un poème comme «*Peso de Outono*» – spécifiquement dans la strophe «*Eu vi as amantes ensandecerem / com esse peso de Outono. Perderem as forças / com o Outono masculino e sangrento. / Os gritos a meio da noite / das amantes a meio da loucura voavam / como facas para o meu peito*» (MI : 13). Assis a lui-même reconnu dans ce livre « une trace de Herberto » (FAP-E, 1991b : 8) ; et cette influence a aussi été soulevée par Manuel de Freitas (cf. Freitas, 2009a : 146). En «*Um vento leve, uma espuma*», nous pouvons aussi repérer le recours à un imaginaire métaphorique dans la lignée d'Eugénio de Andrade : «*Do beijo fica um sereno / olhar, o amor de coisas / minúsculas e humildes, / um pássaro que vai e vem / da nossa boca às palavras*» (MI : 15).

⁵⁸⁸ Sur la décision d'adopter un « camoufage vietnamien », un entretien de l'auteur de 1978 est éloquent (FAP-E, 1978a : 12). Une nouvelle version du livre, avec des modifications et quelques ajouts, a été publiée après la Révolution portugaise, en 1976 ; le changement le plus évident est la restauration sans équivoques de la toponymie angolaise, déjà visible dans le nouveau titre *Catalabanza, Quilolo e volta*. Postérieurement, comme il l'expliquera dans une note à *A musa irregular*, l'auteur décidera de conserver dans la réunion de son œuvre poétique la deuxième version de 1976 mais en lui donnant la date de 1972, ce qui constitue une manœuvre quelque peu apocryphe (cf. MI : 201).

appartiennent à d'autres univers (un poète rejeté par Diderot dans *Jacques le Fataliste*, la religieuse Mariana Alcoforado).

Adília Lopes a été très prolifique dans ce que l'on peut considérer une première phase de sa production poétique (qui peut être étendue jusqu'en 2000, date de la publication de l'œuvre complète dans *Obra*)⁵⁸⁹. Au-delà de deux éditions d'auteur (son premier livre et aussi *Os 5 livros de versos salvaram o tio*, de 1991), elle a publié douze autres volumes – on cite, en plus des titres déjà évoqués, *Maria Cristina Martins* (1992), *O peixe na água* (1993), *A continuação do fim do mundo* (1995), *A bela acordada* (1997), *Clube da poetisa morta* (1997), *Sete rios entre campos* (1999), *Florabela Espanca espanca* (1999) et *Irmã barata, irmã batata* (2000)⁵⁹⁰. Ce parcours a été fait chez de petites maisons d'édition alternatives (ou « ethniques », selon l'expression de Osvaldo Manuel Silvestre – Silvestre, 2009: 1997), telles que Hiena, & etc, Black Sun ou Angelus Novus.

Il n'est pas forcé de comparer ces conditions de publication avec celles de la poésie de Fernando Assis Pacheco en 1976, date de *Catalabanza, Quilolo e volta* (la nouvelle version de *Câu Kiên: um resumo*), et en 1991, quand l'œuvre complète est republiée sous le titre *A musa irregular*⁵⁹¹. D'abord parce que les éditions commerciales de l'auteur ont été publiées par des petites maisons d'édition : c'est le cas notamment de *Enquanto o autor queima um caricoco seguido de sons que passam*, (1978, chez Inova) *Memórias do contencioso e outros poemas* (1980, chez Erva Daninha) ou *Variações em Sousa* (1986, chez

⁵⁸⁹ Américo António Lindeza Diogo est celui qui a le plus clairement identifié deux phases dans la production de l'auteure. Selon ce critique, à une première phase correspond plutôt l'indétermination conceptuelle et à une deuxième phase l'irruption d'un « Je » (Diogo, 2000 : 484). Cependant, il sépare ces deux phases à la fin de la décennie de 1990, quand ses textes commencent explicitement à dénoter un volontaire « manque de qualité » et une certaine grossièreté (id. : 490). Osvaldo Manuel Silvestre, quant à lui, avait identifié un moment de changement en *Sete Rios Entre Campos*, de 1999, d'où ressortait un « désenchantement du monde [...] formulé en termes performatives et déssublimés » (Silvestre, 1999a : 35).

⁵⁹⁰ À cette liste s'ajoute une double réédition, *O poeta de Pondichéry* suivi de *Maria Cristina Martins* (1998), ce qui fait un total de 14 publications entre 1985 et 1999. Notons aussi que *A bela acordada* et *Irmã barata, irmã batata*, étant deux livres en prose, ils seront inclus dans le volume qui, selon l'auteure, réunit « tous [s]es livres de poésie » (Do : 7).

⁵⁹¹ Nous ne prenons pas en considération ici la publication de son petit roman (*noveleta*) *Walt*, en 1978, étant donné que ce livre n'appartient pas au champ poétique. Ce récit sur la mobilisation des jeunes pour la guerre, qui réactualisait la stratégie de camouflage vietnamien, l'auteur s'engageait dans une « guérilla contre l'ankylose narrative d'une bonne partie de notre prose de fiction » (FAP-E, 1978b : 24). Pour cela, le livre recourrait à des expédients linguistiques, rendant visible, néanmoins, une structure quelque peu fragile. Une réception critique pas très enthousiaste (cf., par exemple, Aurélio, 1979 : 29) a peut-être joué un rôle pour les décisions futures de l'auteur concernant la visibilité de ses publications.

Hiena)⁵⁹². Ensuite, et surtout, car la plupart de la publication poétique d'Assis tout au long de ces années s'est faite dans un régime de « presque confidentialité », pour utiliser une expression de Nuno Júdice (Júdice, 1995 : 138).

Le cas le plus radical des formes marginales de publication, en ce qui concerne Assis, ce sont ses célèbres « plaquettes », des éditions d'auteur composées dans l'atelier de J. J. Magalhães et offertes aux amis : *Memórias do contecioso* (1976), *Siquer este refúgio* (1978), *A profissão dominante* (1982), *Variações em Sousa* (1984), *Nausicaah!* (1984) et *A bela do bairro* (1986)⁵⁹³. Rappelons, en plus, qu'une partie de l'œuvre poétique d'Assis (tout comme celle d'Adília) se trouve dispersée dans plusieurs revues⁵⁹⁴. Dans cette stratégie de volontaire dissémination et confidentialité, Abel Barros Baptista a remarqué une « résistance à concéder à la poésie la complétude d'une œuvre, fût-elle définie en des termes d'auteur ou commerciales » (Baptista, 2012 : 12).

Dûe en partie à ces circonstances-là, la publication de l'œuvre complète a été un moment importante dans l'édition aussi bien de Fernando Assis Pacheco que d'Adília Lopes. L'opération, on l'a déjà indiqué, a eu lieu respectivement en 1991 (avec *A musa irregular*, chez Hiena) et en 2000 (avec *Obra*, chez Mariposa Azul – qui incluait le titre inédit *O regresso de Chamilly*). Les temps, comme l'a bien noté Américo António Lindeza Diogo, étaient propices à la forme de l'anthologie, entendue comme « capital culturel » (cf. Diogo, 2000 : 475). La publication de ces volumes a constitué, plus qu'une consécration, une sorte de

⁵⁹² La prédilection pour les petites maisons d'édition, déjà mise en relief par Joaquim Manuel Magalhães (cf. Magalhães, 1981a : 9), est confirmée par l'auteur dans un entretien : « Ma poésie ne s'accorde pas bien avec des grandes maisons d'édition : le grand éditeur ou moi, l'un des deux détonnerait » (FAP-E, 1991b : 9).

⁵⁹³ Assis a expliqué le processus de création de ses « plaquettes » dans la note finale de *A musa irregular* (MI : 201). Constituées de peu de pages, ces éditions non commerciales (« *não venais* ») sont d'une simplicité qu'on retrouve aussi dans ses dédicaces, comme celle de *Nausicaah!* : « pour l'occasion de votre mariage, faute d'un meilleur cadeau » (MI : 202).

⁵⁹⁴ Telle était déjà le cas de *Viagens na minha guerra*, textes publiés à *Novembro*, *Textos de poesia* (FAP-D, 1972b). On peut indiquer aussi, dans ce cadre, les poèmes envoyés par l'auteur au journal *O Arauto de Osselôa*, de Albergaria-a-Velha (FAP-D, 1977), ainsi que les *Desversos* du n° 3 de la revue *As escadas não têm degraus* (FAP-D, 1990 : 105-111). On trouve dans la même situation encore des poèmes qui ont paru dans la revue *Pasárgada* (FAP-D, 1976 : 52-53) et n'ont pas été annexés à *A musa irregular* (comme « Camelo, Moto, Horatio » et « À Bárbara »). Quant à Adília, elle a par exemple publié des poèmes dans le n° 6 de la revue *Hífen* (AL-D, 1991 : 18-19) ; et certains n'ont jamais été inclus dans l'œuvre complète comme « Hanz Magnus Enzensberger », dans le n° 2 de *Zentral Park* (AL-D, 2000b : 157) ou « Sabedoria judaico-chinesa » dans le n° 6 de la revue *Rodapé* (AL-D, 2001h : 31).

révélation des deux auteurs en question⁵⁹⁵. Ces œuvres ont fait connaître, chacune à son temps, des poètes qui publiaient depuis un certain moment, avaient une production solide et une valeur indéniable – mais qui, étaient passés jusqu'alors inaperçus.

A musa irregular et *Obra* constituent des points d'arrivée pour les deux auteurs ; il deviendra en effet difficile de lire la production qui les suit sans la mettre en relation avec ces deux volumes. En ce qui concerne Adília, dans ce sens, peu importe si l'on considère l'édition de 2000 ou sa réactualisation de 2009, intitulée *Dobra* et parue chez Assírio & Alvim.

Dobra incorpore déjà les livres qu'Adília a publiés dans la décennie de 2000 : *A mulher-a-dias* (2002), *César a César* (2003), *Poemas novos* (2004), *Le vitrail la nuit / A árvore cortada* (2006) et *Caderno* (2007). S'ensuit une nouvelle édition, en 2014, qui intègre aussi bien les titres *Apanhar ar* (2010), *Café e Caracol* (2011), *Andar a pé* (2013) et *Variety is the spice of life* (2014). Dans ces dernières années, la production de l'auteure tend vers la raréfaction (ce qui se reflète aussi dans la dimension et dans l'extension des propres textes) ; et sa voix poétique semble s'appauvrir de façon intrigante⁵⁹⁶.

Assis est décédé subitement en 1995⁵⁹⁷ ; mais son recueil de poèmes inédit, qu'il avait laissé pratiquement prêt pour la publication (et où était très présente l'idée de la mort), n'est paru qu'en 2003, sous le titre *Respiração Assistida*⁵⁹⁸. Pour une histoire complète de sa production, nous nous devons de rappeler l'incursion réussie dans la fiction en 1993 avec le roman *Trabalhos e*

⁵⁹⁵ À ce propos, José Cardoso Pires a invoqué, dans un texte laudatif publié à l'occasion du décès de Fernando Assis Pacheco (et dans lequel il s'adresse directement au poète), les vers « que tu as rendus rares toute ta vie jusqu'au jour où tu as ouvert ton manteau et les as secoués au monde comme une poussière fine de lumineuses merveilles » (Pires, 1995 : 15).

⁵⁹⁶ Dans les recensions aux livres publiés tout au long du nouveau siècle, plusieurs critiques, comme Manuel de Freitas, ont constaté cette « tendance vers la raréfaction » (Freitas, 2010 : 34). Et l'auteure a, en effet, écrit dans le livre *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*, de 2006 : « Acabou / o tempo / das rupturas // Quero / ser / reparadora / de brechas » (Do : 574-575).

⁵⁹⁷ Assis avait déjà souffert d'un infarctus en 1983, avait été opéré d'urgence d'un anévrisme de l'aorte en mars 1994 et avait en outre souffert d'un début d'AVC onze jours avant la date de l'accident fatal. Sur les circonstances précises de son décès, survenu à l'entrée de la librairie Buccholz, à Lisbonne, plusieurs versions ont été diffusées via la presse. Toutes concordent pourtant sur le fait que ses derniers mots ont été pour demander une chaise.

⁵⁹⁸ Puisque le volume en question n'avait pas encore un intitulé définitif, son coordinateur éditorial, Abel Barros Baptista, s'est décidé pour le titre d'un de ses poèmes, en se faisant valoir des raisons dont on a reconnu la pertinence (cf. Gusmão, 2003 : 75), même si cette décision n'a pas été saluée à l'unanimité (cf. Magalhães, 2004 : 60). Quelques-uns des poèmes de ce livre avaient été déjà publiés dans plusieurs revues (cf. Ra : 81-82).

paixões de Benito Prada (après le relatif échec de *Walt*, en 1978)⁵⁹⁹. Enfin, mentionnons la (ré)édition de ses œuvres chez Assírio & Alvim, qui comporte des nouveautés, malgré le fait qu'elle se trouve encore incomplète⁶⁰⁰.

Réception critique

L'histoire de la réception critique des poétiques de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes nous paraît très significative, et cela à plusieurs titres. Commençons par noter que, pendant les premières années de publication, l'attention que le travail des deux poètes a reçue dans la presse et le monde académique a été modeste. Ce bilan qui se constate facilement quand on considère les références bibliographiques dont on dispose jusqu'à la publication des œuvres complètes respectives, *A musa irregular* et *Obra* (c'est-à-dire, dans la période qui s'étend de 1963 à 1991, pour Assis, et de 1985 à 2000, pour Adília).

Les auteurs se sont montrés parfaitement lucides quant à cette situation. Fernando Assis Pacheco a constaté, avec un peu d'amertume, en 1991:

⁵⁹⁹ Le premier chapitre de *Trabalhos e paixões de Benito Prada* est particulièrement impressionnant, teint d'une cruauté rare ; s'y succèdent des chapitres intenses et rythmés. En raison de la structure narrative de l'enchaînement d'aventures, ainsi que de certaines particularités du langage adopté, on a remarqué des « résonances du roman picaresque » (Santos, 1996 : 357), que l'auteur n'a pas réfuté. À son terme, le livre frise la réalité alternative jouant avec l'hypothèse d'un assassinat du Général Franco durant sa visite à Coimbra en 1949. L'auteur ne se décide cependant pas à concrétiser cette idée – ce qui aurait peut-être ajouté une certaine vigueur en manque dans la partie finale du roman. Le roman est remarquable du point de vue linguistique, essayant un « croisement de territoires linguistiques » (FAP-E, 1994b : 9) du portugais, du galicien et du castillan. Sur la forte influence de la culture espagnole, en générale, et galicienne, en particulier, dans l'imaginaire d'Assis (et cela dès le jeune âge), nous trouvons plusieurs témoignages : consultons, par exemple, l'entretien de l'auteur au n° 120 de la revue *Grial* (FAP-E, 1993c : 475-498).

⁶⁰⁰ Du très riche héritage journalistique d'Assis, il n'a été publié qu'un volume d'entretiens, *Retratos Falados*, chez Asa, en 2001. À l'occasion de l'édition de ses œuvres chez Assírio & Alvim, ont été annoncés d'autres volumes qui porteraient le titre *Repórter de serviço*, *Bookcionário* et *Teclado nacional*, mais qui n'ont pas encore été publiés (Francisco Belard se montre assez pessimiste au regard de perspectives futures dans ce sens – cf. Belard, 2012 : 62). En ce qui concerne concrètement l'œuvre poétique, les vers de *Made in Lisbon* (« la dernière édition "ad usum amicitii" du poète, quelques simples feuilles A4 mises dans une enveloppe », selon Mário Santos : cf. Santos, 1998 : 2) restent encore inédits. Il y a aussi des témoignages sur un ensemble de poèmes fescennins polycopiés pour des amis d'*O Jornal* (cf., par exemple, Sepúlveda, 1995b : 3, Rodrigues, 2012 : 37 et Pedrosa, 2012 : 83). De son œuvre de fiction inachevée, existent quelques chapitres de *A minha vida entre os Notáveis de Badem-Württemberg*, une narrative autobiographique sur le séjour à Heidelberg à la fin des années 1950, qui était censé intégrer la collection « Pequenos Prazeres » chez Asa et dont un chapitre a été publié en 2012 dans le n° 110 de la revue *Ler* (cf. FAP-D, 2012 : 32-34).

Mais à la fin de 30 ans d'écriture j'ai la sensation d'avoir fait quelque chose de solide. N'importe quel poète prétend un effet de miroir, prétend se voir reflété quelque part. Et jusqu'à présent je ne me reflétais nulle part. Ma bibliographie passive est presque nulle, l'attention qu'on m'accorde n'est que de l'estime. Comme dans un joli opéra au Théâtre San Carlos : j'ai un certain succès en ce qui concerne les jumelles, mais je n'obtiens pas d'applaudissements. Et ce n'était pas le docteur Jorge de Sena qui se tordait de plaisir s'il avait un petit applaudissement en vie. Le docteur Assis Pacheco aimerait qu'on lui dise, tant qu'il est vivant, qu'il a écrit deux ou trois trucs bien. (FAP-E, 1991a : 50)

Adília Lopes, à son tour, a affirmé dans un entretien de 1993:

[...] je n'écris pas pour le bahut, ni pour la postérité, j'aime avoir une réaction dans l'immédiat. Je n'ai jamais eu une critique de Joaquim Manuel Magalhães et j'aimerais en avoir, je ne suis pas dans l'História da Literatura Portuguesa d'Óscar Lopes et j'aimerais y être, je n'ai jamais eu un prix : tout cela est important pour moi... (AL-E, 1993 : 8)

Il est évident que tant Assis qu'Adília avaient une bonne conscience de leur propre valeur⁶⁰¹, tandis que la critique a pris du retard à démontrer la même capacité. Cela est dû à plusieurs facteurs. Avant toute chose, la réception était rendue difficile par des moyens d'édition et de diffusion assez spécifiques pour les livres de ces auteurs (pendant un certain temps, leur production ne circulait pas aisément).

D'un autre côté, la lecture des ouvrages des deux poètes a été certainement orientée (et même contrainte et limitée) par l'immanence de la figure des propres auteurs, des personnalités publiques qui présentaient des traits proches du domaine de la légende⁶⁰². Dans ce cadre, la réception de l'œuvre d'Assis s'est basée considérablement sur le capital de sympathie acquis

⁶⁰¹ Malgré une modestie récurrente et une tendance à minoriser son œuvre, le poète invoquait (certainement pas par hasard) Camilo Pessanha comme un exemple en sa faveur lorsqu'on lui reprochait d'avoir peu écrit et de tenir « en deux-cents pages » (cf. FAP-E, 1991b : 9). Quant à Adília, elle a repris ses déclarations de 1993 que nous avons cités dans un autre entretien de 2001 et elle a précisé : « Je peux paraître mégalomane. Mais j'ai conscience de ma valeur. Ce que je faisais était une critique à Joaquim Manuel Magalhães et à Óscar Lopes » (AL-E, 2001c : 23).

⁶⁰² Naturellement, et comme on l'a vu dans la deuxième partie de ce travail, la propre poésie des deux auteurs joue avec cette dimension et convoque même une lecture sur la base de ces prémisses. Dans un certain sens, donc, la figure de l'auteur, étant exogène, participe de l'œuvre. Il faut mettre en relief, cependant, que la force de ces représentations a généré bien des équivoques dans la compréhension du travail d'Assis et d'Adília (sur le cas concret d'Adília lisons Martelo, 2010b : 242-245). Cet aspect a sans doute contribué pour un certain effacement d'une réception vraiment *critique*.

par l'auteur en tant que journaliste populaire⁶⁰³. Et la visibilité publique qu'a atteinte Adília en tant que « poétesse pop » a aussi interféré dans l'évaluation de son travail⁶⁰⁴.

Cependant, pour un certain éloignement de la critique, a été décisif surtout une certaine incompréhension vis-à-vis de la manifeste « sécularisation » de cette poésie – nous faisons ici appel à un concept qui a été appliqué tant à l'œuvre d'Assis (Silvestre, 2009 : 1703) qu'à celle d'Adília (Guerreiro, 2001 : 46). Il faut remarquer, à ce propos, qu'une certaine irrévérence transgressive n'a pas pesé de la même manière dans la réception du travail des deux poètes. Sans doute, le fait qu'Assis ait été un homme respecté et bien connu dans le milieu littéraire et qu'Adília soit une femme toujours vue comme *outsider* y ont contribué. En tout cas, nous ne aventurerons pas sur ce chemin, qui exigerait de longues réflexions sur des questions sociales et de genre. Nous nous limiterons donc à affirmer qu'il y a eu parfois une prédisposition à comprendre l'œuvre (et la figure) d'Assis comme exemple d'une salutaire irrévérence, proche de la tradition satyrique⁶⁰⁵, et celle d'Adília comme marque d'une extravagance déraisonnable que l'on peut rapprocher du *toc*⁶⁰⁶.

⁶⁰³ Assis était un journaliste hautement apprécié et une figure assez populaire au Portugal dans la deuxième moitié des années 1970. Après la Révolution de 1974, il a présenté une émission de télévision d'interviews littéraires, *Escrever é lutar* ; et il a participé en 1977 au célèbre programme *A Visita da Cornélia* (pour l'histoire de cette participation, intéressante à plusieurs niveaux, lisons Santos, 2012 : 119-128). Au « journaliste-poète » on a associé un caractère expansif et un esprit facétieux. On le considérait « un champion de la convivialité » (la formule est de l'écrivain Dinis Machado, *apud* Santos 2012 : 52) et son manifeste goût pour la vie lui a valu la renommée de bon-vivant (cf. Coelho, 2004 : 46). Surtout dans les dernières années de sa vie, certaines caractéristiques de l'écrivain étaient devenues légendaires, comme le résume José Mário Silva : « l'Assis bon coup de fourchette, l'Assis lecteur omnivore, l'Assis attentif aux plus jeunes, l'Assis amical, si lucide et généreux » (Silva, 2012 : 55). Font partie encore de cette mythologie les tribulations domestiques propres à une famille nombreuse : sont en grand nombre les témoignages, parfois même avec des détails excessifs, de comment on vivait « dans cette maison-là » (cf. Magalhães, 2004 : 60). Et puis certains objets-fétiches appartiennent désormais au domaine public : c'est le cas de cette machine à écrire *Olivetti* qui, selon maints témoins, l'auteur « martelait » à deux doigts.

⁶⁰⁴ Adília s'est auto désigné ainsi dans le poème « Adormecer », du livre *O peixe na água*, de 1993 de cet épithète lui a été par la suite associé dans un grand nombre de textes (curieusement elle a rayé ce vers du poème dans l'édition de *Dobra*, cf. Do : 189). L'auteure a atteint un point culminant de visibilité au début de 2001, dû à une plus grande attention prêtée à son œuvre mais, surtout, à sa participation à des émissions de télévision tels *Zapping*, sur RTP2, et *Herman Show*, sur SIC (cette dernière actuation a été assez critiquée – cf. AL-D, 2001c : 6). Elle a acquis sur la scène médiatique l'image d'une femme d'âge moyen célibataire et solitaire, quelque peu extravagante, vivant entourée de chats. Osvaldo Manuel Silvestre et Américo Lindeza Diogo considèrent que cette conversion de l'auteure à une « figure populaire » a représenté « peut-être le dernier équivoque entraîné par son œuvre » (AL-E, 2001c : 18).

⁶⁰⁵ Par exemple, Nuno Júdice a fait l'éloge du « génie vocabulaire [d'Assis] qui se situe dans la lignée des grands maîtres de l'oralité, de Nicolau Tolentino à Alexandre O'Neill » (Júdice, 1995 : 138). Pourtant, Assis avait réagi dans un entretien au quotidien *Público* de 1991 à des

Soulignons, néanmoins, que le mode le plus fréquent de dissociation par rapport à ces poétiques n'a pas été la critique négative, mais plutôt l'effacement de la critique. Les deux auteurs ont ainsi été plus ignorés que critiqués⁶⁰⁷. Il est vrai que la réunion de ses volumes de poésie en *A musa irregular* et *Obra* correspond à un moment de virage dans l'attention qu'on a prêté aux deux auteurs, comme on l'a déjà indiqué précédemment. Cela étant dit, il ne faut pas non plus croire que la publication des œuvres complètes a conféré immédiatement un statut de premier plan sur la scène poétique à chacun d'entre eux.

Une vraie reconnaissance en tant que poète n'a jamais été unanimement concédée à Fernando Assis Pacheco de son vivant. La réception critique mesurée que sa poésie a pu rencontrer n'était pas à la hauteur de ses mérites, comme cela a été souligné⁶⁰⁸ presque vingt ans après son décès. Cependant, des signes d'un intérêt renouvelé pour sa poésie s'accumulent. La republication de son œuvre chez Assírio & Alvim, la plus prestigieuse maison d'édition portugaise de poésie, est en soi un symptôme d'une certaine canonisation. Récemment des critiques de compétence reconnue comme Gustavo Rubim et Manuel Gusmão

rapprochements qui lui avaient été faits dans ce sens par d'autres critiques (par exemple, Lopes, 1996 : 1071) il y a souligné qu'il ne se sentait « en rien proche de l'Abbé de Jazente ou de Nicolau Tolentino » et qu'il trouvait absurde qu'on cherche de tels airs de famille pour des écrivains tels qu'Alexandre O'Neill – ainsi que, nous le supposons, lui-même (Pacheco-E, 1991a : 37).

⁶⁰⁶ En ce qui concerne Adília, ce n'est que très récemment qu'un critique comme Luís Quintais a considéré Mário Cesariny ou Alexandre O'Neill comme « des exemples évidents de quelque chose qui l'a précède et qui pourra faire partie de son programme » (Quintais, 2009 : 143). Nous pouvons consulter sur le site de Arlindo Correia un article de la journaliste Clara Ferreira Alves qui attribue à l'auteure des « opinions de toc » (*apud* Correia, 2001) ; ainsi que lire les considérations d'Adília à ce sujet dans la chronique « Sancha Pança » (AL-D, 2001c : 6).

⁶⁰⁷ Dans une recension élogieuse à *Variações em Sousa*, Fernando Luís regrette que « beaucoup de personnes » jugent que l'ironie d'Assis ne soit que des « tours d'adresse » (Luís, 1989 : 76). Pourtant, sont très rares des critiques ouvertement défavorables à l'auteur. Il n'y a que Rodrigues da Silva qui considère que celui-ci « ne se prend pas au sérieux comme écrivain » et parle, à propos de ce même livre d'« une poignée de bons vers à peine, et d'autres moins bons, car trop faciles » (Silva, 1987 : 26). Quant à Adília, Osvaldo Manuel Silvestre fait allusion à des « lecteurs plus dénués – ou bêtes – d'Adília qui, comme certains spectateurs illettrés de l'art contemporain, affirment : “ J'aurais pu faire cela ! ” » (Silvestre, 2000 : 26) ; mais ce genre de lecteurs (comme d'ailleurs les spectateurs en question) normalement ne se manifestent pas par écrit. Des critiques franchement négatives à Adília sont aussi rares : nous repérons, par exemple, celle de Pedro Mexia, qui déplore une accentuée perte de qualité dans l'évolution de l'œuvre adilienne, avec quelques poèmes qui « frôlent la nullité » (Mexia, 2003 : 46).

⁶⁰⁸ Déjà en 1982, en recension à *Memórias do contencioso*, Carlo Vittorio Cattaneo se plaignait du manque d'attention de la part des critiques (cf. Cattaneo, 1982 : 26). A l'occasion de la publication de *A musa irregular*, Eugénio Lisboa, lui, exhortait : « Laissez tomber “ les dix qui resteront ”, les instruments de mesure et les anthologies définitives ! » (Lisboa, 1991 : 24). Après le décès du poète aussi, cet effacement de la critique a été déploré à plusieurs reprises (cf., par exemple, Cabrita, 1998b : 83 et Pires, 1998 : 57).

se sont ralliés à certains de ses bons lecteurs de première heure (comme Luís Miguel Nava, Joaquim Manuel Magalhães ou Nuno Júdice).

En ce qui concerne Adília Lopes, à vrai dire, nous ne pouvons plus considérer d'actualité l'opinion d'Elfriede Engelmayer dans le postface à *Obra*, en 2000, lorsqu'elle regrettait que la lyrique de l'auteure soit « connue de si peu de lecteurs » et « ignorée par une partie substantielle de la “ critique académique ” » (Engelmayer, 2000 : 469). En effet, surtout autour de cette date, l'attention critique qu'Adília a reçu est passée d'assez discrète à assez vigoureuse⁶⁰⁹. Nous pouvons même défendre que l'irruption de sa voix dissonante a été le dernier « cas » de la poésie portugaise avec une considérable répercussion publique⁶¹⁰. Depuis lors, et malgré un abandon de la scène littéraire vaguement annoncé⁶¹¹ (et même relativement concrétisé), son œuvre a conquis un nombre toujours plus conséquent de lecteurs et un visible accroissement de statut. En 2005, Carlos Bessa la décrivait comme étant « pratiquement canonisée » (Bessa, 2005 : 72), et son entrée dans le catalogue d'Assírio & Alvim, en 2009, en est la preuve. Aux critiques qui l'ont remarqué assez tôt (comme Osvaldo Manuel Silvestre et Américo António Lindeza Diogo), se sont ajoutés d'autres comme Rosa Maria Martelo, Anna M. Klobucka, Manuel de Freitas ou Pedro Eiras.

Nous pouvons donc conclure qu'un relatif processus de consécration des deux auteurs est actuellement en cours. Il faudra remarquer, pourtant, qu'il s'effectue selon deux modes différents. Dans le cas d'Assis, nous devons mettre en relief plusieurs sessions publiques d'évocation et hommage de l'écrivain ainsi que la parution de certains numéros spéciaux de journaux et revues consacrés à

⁶⁰⁹ Certains des livres d'Adília ont même provoqué assez de discussions, sur un ton polémique. Eduardo Prado Coelho, par exemple, a constaté que sa poésie suscite dans plusieurs secteurs de la vie culturelle « une sorte de réaction liminaire » et a ensuite fait référence à des lectures métathéoriques « qui excédaient en certaine mesure, ou plutôt déplaçaient, les intentions de Adília Lopes » (Coelho, 2003 : 15). Manuel de Freitas aussi a regretté des « tours d'adresse herméneutiques » chez certains lecteurs d'Adília (Freitas, 2006 : 65).

⁶¹⁰ Eduardo Pitta a considéré qu'elle était devenue « le cas, et pas un cas » de la littérature portugaise et que, après la disparition des grands communicateurs comme David Mourão-Ferreira ou Fernando Assis Pacheco, elle est restée « seule sur scène » (Pitta, 2005 : 99). Nous devons tenir en considération qu'à la fin des années 1990, quand Adília commençait à acquérir une plus grande notoriété, des poètes de grande popularité et poids institutionnel, tels que Sophia de Mello Breyner Andresen ou Eugénio de Andrade, étaient encore vivants et profondément vénérés (cf. Diogo, 2000 : 477). C'était alors ce canon littéraire qu'Adília venait déstabiliser. Cela aide à comprendre qu'on ait parlé de son « cas » en dehors des cercles restreints de lecture et critique de poésie.

⁶¹¹ Dans un entretien de 2003, l'auteure a révélé : « je sens de plus en plus que je n'éprouve plus la nécessité d'écrire. Je perds le besoin de faire de la littérature » (AL-E, 2003 : 69).

l'auteur (nous nous trouvons donc plutôt dans le champ de la célébration)⁶¹². Par contre, son œuvre rencontre une revalorisation de la part des nouvelles générations⁶¹³ et sa place dans l'histoire de la poésie portugaise du XX^e siècle connaît une évidente revalorisation, par exemple à travers l'insertion de ses poèmes dans des anthologies d'intention clairement canonique⁶¹⁴. Néanmoins, s'il est certain que de plus en plus de critiques considèrent sa production poétique originale et importante, des études universitaires continuent de manquer. Sont pratiquement inexistantes des thèses, des mémoires ou même des articles de fond dédiés exclusivement à son œuvre (sauf dans le cadre de l'écriture de guerre, seul aspect à recevoir une attention systématique⁶¹⁵). En plus, le nom de Fernando Assis Pacheco est encore inconnu au-delà des frontières portugaises (et galiciennes).

La poésie d'Adília Lopes, en revanche, a connu une certaine diffusion, comme l'attestent la publication d'une anthologie de son œuvre au Brésil et quelques traductions de ses livres dans d'autres langues (italien, castillan, français, allemand). L'auteure est populaire entre les jeunes lecteurs de poésie et son œuvre est à même d'intéresser des publics pas particulièrement connaisseurs de ce genre (cf. Engelmayer, 2004 : 276-277). Enfin, bien qu'elle ne soit toujours pas encore représentée à un niveau institutionnel⁶¹⁶, l'impact qu'elle provoque dans l'académie est assez considérable : sont en bon nombre les mémoires de master et les thèses de doctorat qui lui ont été consacrés au Portugal, au Brésil, en Galice ; de même, il existe bien des études développées

⁶¹² Par exemple des dossiers des revues *Espaço/Espacio escrito* (n° 16, de 1998), ou *Ler* (n° 110, de 2012) lui ont été consacrés.

⁶¹³ Manuel de Freitas l'a considéré « l'un des plus importants poètes portugais de la deuxième moitié du XX^e siècle » (Freitas, 2009a : 146).

⁶¹⁴ En plus de figurer dans l'importante anthologie *Sião* (Berto, 1987b : 109-111), Fernando Assis Pacheco est représenté dans d'autres anthologies de la poésie portugaise du XX^e siècle qui proposent volontairement un canon restreint, comme *Século de Ouro*, de Osvaldo Manuel Silvestre et Pedro Serra (Silvestre et Serra, 2002 : 373-374), *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine*, de Michel Chandeigne (Chandeigne, 2003 : 215-226) et *A perspectiva da morte: 20(-2) poetas portuguesas do século XX*, de Manuel de Freitas, (Freitas, 2009b : 241-263).

⁶¹⁵ Des études sur le thème de la guerre coloniale dans l'œuvre d'Assis ont été concrétisées par Margarida Calafate Ribeiro individuellement (Ribeiro, 1999) ou en partenariat avec Roberto Vecchi (Ribeiro et Vecchi, 2011 : 21-32), et aussi par Olinda Kleiman (Kleiman, 2013 : 160-179). Encore dans le cadre de ce sujet, la valeur de témoignage de la poésie d'Assis a pour origine des mémoires de master d'António Batista, à l'Université de Lisbonne (Batista, 2003), et de Norberto do Vale Cardoso, à l'Université du Minho (Cardoso, 2004), dans les deux cas en établissant une relation avec d'autres œuvres littéraires.

⁶¹⁶ Adília a participé également à *Sião* (Berto, 1987b : 215-218) et à *Século de Ouro* (Silvestre et Serra, 2002 : 330-331), mais elle n'a pas été incluse dans les sélections de Michel Chandeigne et de Manuel de Freitas auxquels nous avons fait référence auparavant.

sur sa poésie, qu'ils prennent la forme de recensions, postfaces, articles et même livres (ces études, qui souvent s'interpellent, sont aussi de lecture plus dense)⁶¹⁷.

« Le poète habite à côté » : ainsi Assis a intitulé l'auto entretien qu'il a conçu pour *Jornal de Letras* en 1991 (FAP-E, 1991b : 8-9)⁶¹⁸. Cela est une belle formule pour l'art poétique de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes – mais elle traduit aussi bien la réception critique que ces deux auteurs ont premièrement reçu. Comme on l'observe, cependant, à partir de cette brève exposition, cette poésie quelque peu latérale commence à être valorisée. Comme a conclu Adília dans une chronique, « la science ne s'occupe des cochons qui volent jusqu'au moment où l'on observe des cochons qui volent. Et avec les lettres la même chose se passe » (AL-D, 2001a : 4).

⁶¹⁷ La poésie de Adília a donné naissance à des études approfondies qui peuvent s'insérer dans des champs spécifiques de la théorie de la littérature, tels le *camp* (Diogo, 1998 : 67-88) ou le *kitsch* (Mãe, 2001 : 171-192) ; qui réfléchissent sur le statut du langage (Silvestre, 1999b : 37-77) ou sur le domaine de la para-traduction (Baltrusch, 2007 : 1-17) ; ou encore qui convoquent des dimensions particulières tels que la théologique (Sumares, 2000 : 29-34), la sociopolitique (Martelo, 2010a : 223-234) ou la féministe (Klobucka, 2009 : 261-331). Les mémoires de master sur la poétique adiliennne se penchent sur les pratiques intertextuelles établies avec l'œuvre de Nuno Bragança, dans le cas de Sara Ludovico, à l'Université Nouvelle de Lisbonne (Ludovico, 2004) ; sur la parodie et la réécriture d'histoires, dans le cas de Sónia Cardoso Melo, à l'Université du Minho (Melo, 2004) ; sur le comique dans l'œuvre d'Adília Lopes, Alexandre O'Neill et Jorge Sousa Braga, dans le cas de Filipa Leal, à l'Université de Porto (Leal, 2005) ; sur la relation entre poésie et résistance, à partir d'une comparaison avec la poétique de Luiza Neto Jorge, dans le cas d'António Sá Moura da Cruz, à l'Université de Porto (Cruz, 2007) ; sur la configuration de l'auteure en tant que projet littéraire fondé sur la notion de feintise, dans le cas de Raquel Goes de Menezes, à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (Menezes, 2011) ; et sur la dimension esthétique et éthique dans le rapport entre vie et poésie, dans le cas de Lúcia Liberato Evangelista, à l'Université de Porto (Evangelista, 2011). Il existe aussi des thèses de doctorat qui portent sur la relation entre la poétique d'Adília Lopes et celle de Sophia de Mello Breyner Andresen, de Sofia de Sousa Silva, à la Pontificie Université Catholique de Rio de Janeiro (Silva, 2007) ; et sur les mécanismes de sabotage du sujet poétique et du discours, de Paula Oliveira Cruz, à l'Université de Saint-Jacques de Compostelle (Cruz, 2011).

⁶¹⁸ Le titre portugais (« O poeta mora ao lado ») est d'autant plus suggestif qu'il fait allusion au film fortement subversif de Billy Wilder *The seven year itch*, de 1955 (dont le titre au Portugal était *O pecado mora ao lado*).

Annexe 2

Entretiens de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes

«Fernando Assis Pacheco. A fala do escriba»

Propos recueillis par João Paulo Cotrim, in *Ler: Livros & leitores* n. 26, Printemps 1994, Lisbonne : Círculo de Leitores, pp. 42-51.

Com a publicação de *Trabalhos e Paixões de Benito Prada* (Asa), Fernando Assis Pacheco regressou à ficção, depois de, há anos, ter reunido a sua poesia num único volume — *Musa Irregular* (Hiena). E livros de poemas em edição rudimentar, folhas volantes que circulam entre amigos, um romance (*Walt*, na Bertrand), o trabalho de jornalista a vida toda; Esta é a fala de um grande amor pelos livros, pelas histórias de gente comum e familiar, pela arte de transcrever o mundo nessas páginas que nos fazem acreditar no sentido de qualquer coisa que é capaz de se chamar literatura e que acompanha a nossa vida.

«faço versos para retardar o acidente coronário / podia fazer ginástica de manutenção que era o mesmo»

MEMÓRIAS DO CONTENCIOSO

[É uma voz cava, sujeita à respiração de asmático a que diz:]... há uns entrevistados que se cagam todos de emoção quando um gajo lhes faz perguntas. Agora que estou nesse papel também me vejo à rasca.

Que papel prefere?

O de entrevistador, claro. É nele que estou à vontade. Voltaria a ele com muito gozo, apesar do trabalho que dá. Habituei-me entretanto a fazer entrevistas com gravador, e é preciso muita atenção para produzir um texto fiável, de acordo com o discurso da entrevista, que não é sempre aquilo que se tira em bruto do gravador. Lembro-me de, por exemplo, trabalhar cerca de trinta horas para tirar do gravador uma longuíssima entrevista com o Jorge Amado em que queria que o texto final reproduzisse, vá lá, em noventa por cento o essencial do que ele me tinha dito.

Foi essa a mais trabalhosa?

Até hoje. A preparar foi uma outra com o Rafael Alberti, em Mérida. Foram duas noites a reler coisas do bicho, a afinar o questionário e a imaginar uma estratégia decente. Essa foi muito complicada, porque se tratava de entrevistar um homem já de oitenta e tal anos, muito velho que me tinha dito ao telefone que estava *mui pachucho*, ou seja, sentia-se doente. Ele queria dizer que estava gagá. Não estava, claro que não estava! Estava era com uma namorada e não me queria dizer. E não me disse nunca que aquela senhora era a namorada com quem veio depois a casar. Quando começou a conversa disse: «É minha sobrinha...»; comi essa sem problema nenhum, mas a meio da entrevista percebi que não era, havia ali uma intimidade que não era de sobrinha para tio e isso fez-me derrapar um pouco. Queria fazer um questionário pequeno, para não cansar um homem daquela idade, só que ele estava desejoso de falar. Na véspera tinha sido homenageado em palco aberto, no Teatro Romano, tinha sido uma *velada* irrepitível, e a emoção, ele guardava-a toda no dia seguinte. De modo que, por tudo isso, foi muito difícil chegar a

bom termo a entrevista. Sobretudo porque tinha as pilhas do gravador quase a dar o bafo e só dei por isso em Lisboa. Há pouco tempo reli-a, e fiquei pasmado com a presciência dele. Tinha-me falado do que se estava a passar na então ainda URSS, e previa coisas dramáticas e disse-me algumas outras coisas sobre o povo russo e a sua religiosidade e sobre a política russa que eu na altura não entendi. **[A voz tem uma modulação que quase compõe um sotaque.]** Hoje vejo que agiu comigo com a máxima franqueza.

Qual foi a entrevista que lhe deu mais gozo?

Veio a ser uma entrevista publicada numa única página da revista do semanário *O Jornal*. Eu tinha tido aí uma secção, chamada «Retratos Falados», com umas entrevistas longas, que davam muito trabalho, e às tantas propus umas conversas rápidas a que chamei «Photomaton». Numa das primeiras que fiz, vinha de uma reportagem em Espanha e cacei um pastor. Vinha com quatro ovelhas e assustou-se porque pensou que eu fosse um fiscal de alguma daquelas coisas que os alentejanos tanto temem. E eu era pior que fiscal. Era uma figura que ele não conhecia de parte nenhuma, com um gravador na mão, e um livro de apontamentos na outra mão e na outra mão a esferográfica, já vamos em três mãos... As ovelhas espantaram-se e fugiram. Lá foi reco-leccionar as ovelhas, que se assustaram uma segunda vez quando o repórter fotográfico avançou, era o Joaquim Lobo. Acabei por me sentar no chão e disse: «Ó senhor Ludgero vamos então conversar.» E ele: «Ah, é para conversar!» Abriu-se-lhe o entendimento. Foi uma entrevista muito bonita, muito rápida. Foi

mesmo isso, um *photomaton* por dentro de uma pessoa que não tinha muito tempo e além do mais estava muito doente. Era um trabalhador dos mármoreos reformado, com silicose e portanto com graves dificuldades de respiração, que se considerava sobrevivente de um meio paupérrimo. Fizemos as contas os dois, ele tirava de rendimento daqueles ovelhas quase nada ao fim do ano. Tinha aquelas quatro ovelhas para se entreter durante o ano e, felizmente, uma ovelha estava cheia e ia ter pelo menos um borrego, já era um lucro. Vieram-me as lágrimas aos olhos quando me lembrei de lhe perguntar: «O que é que o senhor gosta como petisco aqui?» (Era perto de Estremoz.) «Ah, o que eu mais gostava era de um borreguinho de ensopado, mas não vou ter sorte nenhuma. O borrego que vai nascer é para vender.» Esse homem dei-me a volta à cabeça, num encontro de meia hora, máximo. Depois tratei o texto o melhor possível, publiquei-o e esperei. Às vezes ainda há um leitor benévolo que diz: «Está bonito!» Houve uma leitora que disse: «Está muito bonito!» Foi a Pilar del Rio, mulher do José Saramago, que passado muito tempo me disse: «A conversa com o pastor, que coisa espantosa.» Foi, de facto, uma conversa espantosa.

Nos últimos tempos passou-se para o outro lado...

Essa é a parte pior da minha vida nestes dias. Passei a ser espremido por entrevistadores como você, que espero não me esprema muito...

Não, até podemos arrumar já isto. Disse-me ao telefone que já tinha dito tudo. Não falta mesmo nada?

Exactamente. Até tomei algumas notas para lhe falar de coisas de que me tenho

esquecido ou que pura e simplesmente não sabia. Por exemplo, meu avô materno, que é a matriz principal do protagonista deste romance, chamava-se Santiago Doallo Alvarez, tinha vários irmãos que, para mim, já estavam todos mortos e enterrados. Pois vim agora a descobrir que ainda há um sobrevivente que, pelas minhas contas, é homem que ameaça um dia destes fazer cem anos. É um tio-avô chamado Eládio, viúvo, que vive em Orense, com uma filha. A última notícia que tive dele foi há mais de quinze ou vinte anos, tinha ele um pequeno comércio de vão de escada. Vendia *tebeos*, o que os Espanhóis chamam às revistinhas de banda desenhada, brinquedos. Já não era Carnaval, mas tinha serpentinas, *confeti* e apitos de Carnaval, coisas assim, era um negócio modestíssimo. Falando há pouco tempo com uma tia minha, concluí que o tio Eládio ainda estava vivo. Cometi involuntariamente, das duas últimas vezes que fui a Orense, a indelicadeza de não ter procurado este tio Eládio. Espero ainda lá ir a tempo de o ver vivo. É um personagem curioso, muito extravagante, que viveu sempre um pouco afastado do resto da família. Acho que resolveu viver com pouco dinheiro. E tinha um desgosto na vida: uma filha freira. Ele nunca o aceitou. Ainda para mais, foi para a Colômbia, e ele nunca mais a via, pensou. Afinal não foi assim, a filha «desfreirou-se», não sei se para casar, mas para fazer uma vida de todos os dias e ainda veio vê-lo. Vive com urna outra filha (que foi, creio, professora primária), em circunstâncias de pouco dinheiro, poucas diversões e muita velhice, que é o que ele tem sobretudo. A doença dele é a velhice. Aliás, é uma família onde as pessoas morriam de velhas. Só o meu avô é que

morreu num desastre de viação estúpido em Espanha. Esta é a história que a família colecionou, e crê-se que é verdade. Ia ele a caminho de umas termas, quase na fronteira com França, toda a vida se tinha queixado de uns males urinários e intestinais, quando parou para fazer um chichi. Ao voltar foi atropelado por um táxi. Foi urna morte completamente estúpida.

A família tem um peso enorme na sua vida...

Sobretudo a nuclear: o meu pai e a minha mãe, que morreram os dois há pouco tempo, com um intervalo de menos de um ano. Não foi um drama, a escrita do livro não foi drama nenhum, mas ficou «entalada» entre as mortes de meus pais. Isso custou-me muito porque foram figuras importantes da minha vida que desapareceram para todo o sempre. Ficou a memória que tenho deles, a memória fotográfica, ficaram os livros, alguns escritos, sobretudo do meu pai, cartas, e ficou o silêncio. Vim a descobrir aquilo que já tinha lido em livros: *a morte é o silêncio*. Nunca mais oiço a voz deles. Às vezes, durante a noite, estou para adormecer, parece-me ouvir o meu pai falar [**É agora uma voz comovida.**] Procuo que essa sensação não se prolongue, é insuportável e às vezes tenho a ilusão de que, tocando o telefone, é a minha mãe que vai falar do outro lado.

Prolonga essa noção de família?

Sou perseguido por essa noção de família. Sou pai de seis filhos: cinco filhas e um filho. Para «agravar» esses lados familiares tenho agora uma filha que trabalha comigo no mesmo sítio, uma jovem estagiária, na *Visão*. A família está muito à minha volta, e cultivamos o espírito familiar. Este ano,

quando sair o *Benito Prada* no Círculo de Leitores, a minha filha mais velha já terá trinta anos e ainda nem sequer casou. Nenhuma delas se lembrou de constituir, ela própria, família. Há umas ameaças, uns arremedios, mas ainda nenhuma casou.

A lista está esgotada?

Não! Não tinha ainda contado que não cheguei a conhecer o meu bisavô, o pai deste meu avô, que era uma figura de que todas as pessoas da aldeia me falavam com muito gosto, contando sempre histórias invulgares do senhor que se chamava Luís e não gostava de trabalhar. Também porque aquelas terras são pobres e não apetece trabalhá-las. As pessoas emigram, mas aquele meu bisavô ficou sempre ali. Morreu muito velho, preparava-se para festejar os cem anos. Foi um homem que se *deixou viver*, mais do que viveu. Tinha um prazer na vida: tocava instrumentos de sopro, era clarinetista. Com isso fez viver a família, tocava em feiras. Esta figura faz-me falta, gostava de a ter conhecido, estava já muito velho quando eu era um rapazinho novo.

Porquê uma história de família?

Era uma história mais amadurecida dentro da minha cabeça. Publiquei um primeiro livro de prosa, *Walt*, em 1978, que foi um falhanço...

Porquê, vendeu pouco?

Isso não, o livro vendeu quase dez mil exemplares. Se era para eu ficar rico, quase que ficava com aquele livro! É claro que não se fica rico a vender livros em Portugal, mas vendeu muito acima da minha expectativa. Só que rapidamente me apercebi de que a construção narrativa era frouxa. Não tinha tido mão naquela história, e tinha feito uma aposta falhada: jogava muito no calão, numa gíria que equilibrava entre a gíria

militar, apanhada nos quartéis, e a gíria do meio escolar de Coimbra. Isso usado com fins literários não cola. Hoje nem me atrevo a reler o livro, porque só ia ficar tristíssimo. Nos quinze anos seguintes fui sempre alimentando a ideia, não era de sair daquele falhanço, era de repetir a tentativa de prosa. De qualquer maneira, o falhanço fez-me parar muitos anos.

É a causa principal?

Não explico de outra maneira ter estado parado tanto tempo. Não é que eu quisesse fazer uma obra-prima, que a não fiz, mas queria ter disponibilidade de tempo, psicológica, e planificar bem a história de modo a não voltar a cair nesses erros de principiante. Sabia que não ia fazer agora um livro de principiante, mas queria um livro *sólido*. A história que eu instalei na minha cabeça foi logo uma história de galegos. Não sabia bem como é que ela ia evoluir, mas tinha essa tal matriz que era o meu avô, algumas das aventuras que me contou e as que coleccionei de outros galegos na emigração. Tudo já era, para mim, matéria suficiente para arrancar. Decidi então, com toda a seriedade do mundo, pedir uma licença sem vencimento. No ano que mediou entre a minha decisão e o início da escrita, não terei feito outra coisa útil senão ler coisas sobre a Galiza, muitos autores galegos no original (no caso do Torrente Ballester e da Pardo Bazán em castelhano, mas foram também muito úteis) mas não esquecendo aquilo a que chamei na altura, pomposamente, um *diagrama da história*, um fio narrativo demarcado em episódios. Quando resolvi parar, já com uma data, morreu o meu pai. Foi um choque tão grande que cheguei a pensar não ter coragem para avançar. Passados dois ou

três meses achei que sim. Era mesmo a morte de meu pai que me levava a escrever o livro. Ele não o podia já ler, mas ia escrevê-lo em sua memória, porque lhe devia uma coisa muito bonita: foi ele que me levou pela primeira vez à aldeia do sogro. Nem foi o meu avô galego, nem meus tios, nem meus primos que me convidaram. Foi meu pai que se meteu num automóvel com a minha mãe, comigo e com a minha irmã e disse: «Vamos conhecer esse tal sítio chamado Melias que eu não conheço.» E lá fui. Foi uma revelação muito calorosa na minha adolescência. Fiquei para toda a vida apanhado por aquele meio rural. Voltei depois com mais regularidade, pois a partir de certa altura preenchi as funções de chofer particular do meu avô, que todos os Verões ia à festa da terra, ao S. Bartolomé. Era muito divertido porque o meu avô passava a fronteira e transformava-se noutro homem. Ele era um homem ponderado, um industrial rico, um comerciante também rico, uma figura grada da cidade de Coimbra, embora galego, mas... era um adolescente retardado. E essa adolescência voltava-lhe ao passar da fronteira. Assim que cruzava a fronteira o meu avô deixava de falar português e passava a um linguajar esquisitíssimo que era uma mistura de galego e castelhano e português, era um *castrapo*, como dizem os galegos. A partir daí apetecia-lhe fazer as coisas mais extravagantes, acho que ele tinha herdado alguma extravagância do pai dele. Ele, que era tão frugal, e inclusivamente vegetariano, ultrapassava a fronteira e já queria comer *chopitos*, queria beber o seu copo, queria parar nos sítios mais simpáticos da estrada. Quando chegávamos à aldeia, cada um ia para seu

lado. Deixava-me em perfeita liberdade, e ele ficava em casa das irmãs na conversa. Tinha a conversa sempre atrasada e tinha dinheirinhos que levava para os parentes, para os irmãos, para os sobrinhos, havia todo esse ritual da entrega dos *cartos*. Eu ia para o adro da igreja, para o recinto da festa, ou ia a Orense. Todos os dias lá ia. Metia-me no carro e ia ver cinema, comprar livros, passear. Passados os quatro ou cinco dias da festa, tudo voltava ao princípio. Voltávamos a ser, ele um senhor sério, e eu um rapazinho. Foi também um pouco isto que eu tentei reviver quando fui duas vezes, antes e durante a escrita do livro, à aldeia do meu avô.

Tem fama de meticuloso...

Pelo menos quando me atiram trabalho, preparo-me. Não fiz uma preparação muito rigorosa mas fiz alguma, e sobretudo refresquei o ouvido. Era o que queria, voltar a ouvir as pessoas falarem à moda de Orense, que é um galego muito cantado, muito especial. Voltei então. Sentei-me lá nos mochos, estive nas tascas, estive na mercearia, enfim, estive ali dois ou três dias conversando até que aquele orensano cantado voltou a entrar na minha cabeça. Procurei também sons, o som da voz do meu avô, que já se me varreu da cabeça, o som dos altifalantes da festa, da música do carrossel, mas não estava lá nada, o recinto da feira estava vazio...

E os cheiros?

Não vamos cair aqui no motivo habitual *de* que sou um sensual. Não sou! Sei lá se sou, mas os cheiros da festa eram para mim o cheiro das panelas onde cozia, até ficar quase a desfazer-se, o povo, o chamado *pulpo à feira*, que as *pulpeiras*, senhoras normalmente idosas e bigodudas cortavam

com as *tixoiras*, um ferramental já enferrujado que passam de mãos para filhas. Elas destapavam os panelões soltando o cheiro do polvo a acabar de cozer, que se somava ao do vinho ordinário, um vinho de *pitarra* barato que tem um cheiro penetrante. Tais cheiros no meu nariz e no meu palato são imorredoiros.

Foram as memórias que o tornaram escritor?

Sim, sim.

Ou de outra maneira, de que se faz um escritor?

Não sei, de uma certa destreza para a escrita que me foi sempre reconhecida. Foi sempre aquele rapazinho que fazia muito bem redacções e os professores desde a instrução primária me diziam: «Este rapazinho tem queda para as letras!» Eu não sentia queda nenhuma especial, cultivei sem querer essa destreza da escrita. Provavelmente foi-me cultivada, porque tive bons professores e uma família que me proporcionou uma boa biblioteca. Pude sempre ler aquilo que me apetecia, pude mandar vir de Espanha, de França, de Inglaterra, os livros que me apetecia. Meu pai abriu-me uma conta numa livraria em Coimbra onde podia mandar vir aquilo que entendesse desde que não o arruinasse. Alguns meses depois a conta estava gorda e chamava-me à atenção. Nos três meses seguintes, eu procurava mandar vir menos livros. Disse-lhe um dia: «Gostava de ler o Proust.» E o meu pai respondeu: «Mas *À la recherche du temps perdu* são não sei quantos volumes.» «São quinze, na edição da Gallimard.» «Então manda vir.» Passado um mês, já tinha lido os quinze volumes do Proust. **[É comum a voz inventar diálogos, predispor**

personagens e brincar.] Devo ser das poucas centenas de portugueses que li o Proust, na versão disponível nos anos cinquenta, na adolescência. Sem grande aproveitamento, li-o de encomenda. «Vamos lá ler o Proust!»

E de repente estava na redacção da *Vértice*.

Foi mais importante o convívio com as pessoas do que propriamente a escrita. Escrevia-se pouco. Tudo o que me era pedido eram umas notas de leitura de livros e de cinema e rever alguns textos. Também não havia mais tempo disponível, que eu era estudante universitário. Quem fazia a *Vértice* a sério era um senhor chamado Joaquim Namorado com mais três ou quatro. Eu e os outros estudantes, o Manuel Alegre, o José Carlos Vasconcelos, éramos mais para compor o ramalhete. Não sei se estavam a fazer de nós a geração seguinte do neo-realismo. Se o tencionavam fazer comigo perderam a batalha. O Joaquim Namorado foi uma das pessoas mais leais que conheci, com um sentido de amizade como é raro haver. Era um homem mais velho vinte ou trinta anos, mas tinha esse raríssimo condão para interessar gente mais nova a leituras que de outra maneira não iriam descobrir, e, sobretudo, para criar uma certa inquietação nos rapazinhos de vinte anos como eu. Conheci mais pessoas como ele. Por exemplo, o doutor António Figueiredo, um professor de liceu que me disse: «Assis Pacheco, não aceite a cultura livresca, procure você, rompa você, baixe a cabeça e rompa.» O doutor António Figueiredo foi, em termos intelectuais, quase um segundo pai. Na altura escrevia quilos de versos, devo ter sido um dos maiores escrevinhadores de maus versos

neste país. Enchia um caderno de versos todas as semanas. O que eu fiz a isso? Rasguei, queimei, deitei fora. A única coisa que podia ter feito. Para o meu primeiro livro acabei por seleccionar nada desses cadernos e quase tudo do serviço militar, primeiro em Santarém, na Escola Prática de Cavalaria, e depois em Cavalaria 3, em Estremoz. Salvei de trás meia dúzia de poemas escritos na Alemanha, onde tinha estado com uma bolsa para a Universidade de Heidelberg, primeiro uma bolsa pequenina e depois a bolsa dos meus pais, que foi finalmente o que me aguentou. Estive aí em estado de grande solidão, não conhecia quase ninguém, havia a barreira da cultura alemã, e o Inverno, a neve, o frio, o mau comer, o mau dormir, tudo isso me levou a escrever. Alguma coisa que depois aproveitei para o *Cuidar dos Vivos*, cujo original deixei a meu pai, antes de partir para Angola, e que se destinava ao «Cancioneiro Vértice», que iria inaugurar. Vim depois a saber que foi ele quem pagou a edição. As famílias são assim, e a *Vértice* também não tinha muito dinheiro para essas aventuras. Foi justo que um homem abonado como o meu pai tivesse pago a primeira aventura literária do filho. Em Angola, Felisberto Lemos, um amigo livreiro, emprestou-me uma máquina de escrever e pôs-me numa varanda da Rua da Guiné a passar o livro a limpo, fiz algumas emendas e não juntei nada, apesar de já lá ter escrito alguma coisa. Foi meu pai quem o fez. Eu tinha casado, entretanto, mas não queria contar à minha mulher o que se passava comigo. Coisas de mais solidão, de mais miséria, de medo da morte, de desgraça iminente e de injustiça. Era uma situação tremendamente injusta. Eu não

conseguia explicar a mim próprio como é que me tinha deixado enrolar naquilo, mas o facto é que me deixei enrolar e quando dei por mim estava a chegar a Nambuangongo. Vinte e cinco anos de idade, como é que é possível! As cartas à minha mulher não continham os pormenores mais dramáticos. As dos meus pais sim, contribuindo assim para que eles envelhecessem estupidamente. Quando, ao fim de quase um ano, vim evacuado pela neuropsiquiatria para o Hospital Militar de Luanda, encontrei os meus pais muito envelhecidos. Naqueles nove ou dez meses tinham passado anos pelo cabelo, pelo rosto, estavam cheios de rugas. E isso eu achei imperdoável. O meu primeiro livro saiu comigo no mato. Estou sentadinho numa daquelas cadeiras que há no mato, a conversar sobre nada e um colega acabado de chegar de Luanda, numa avioneta, diz-me: «Há um livro teu na montra da Lello.» E eu disse: «Ai que o meu livro já saiu!» Escrevi rapidamente para o meu amigo Felisberto Lemos que logo me mandou alguns exemplares para Nambuangongo, também por um outro colega e... bom, mijei-me. Senti-me importantíssimo. «Agora tenho que ir ver o livro na montra.» Mal sabia que ia vê-los mas evacuado pelo médico da companhia, porque tinha a cabeça do avesso. Nessa noite dormi no hospital militar, mas no dia seguinte safei-me à francesa para ir à baixa de Luanda ver o meu livro. Não era um livro, era uma montra onde estavam uns sete ou oito exemplares e para meu espanto estava a vender bem. Mas então, o meu pai, a quem eu tinha enviado na correspondência dois ou três poemas avulsos, juntou-os em apêndice, por conta dele. E inventou:

«*Nambuanguongo, Junho de 63.*» Devo assim ter sido das primeiras pessoas que publicou versos sobre a experiência militar nas chamadas *guerras coloniais* (não fui eu o primeiro, mas o António Salvado, de Castelo Branco, que se me antecipou um par de meses).

E de volta a Lisboa?

Tinha entrado, entretanto, quase despercebido no mundo das letras portuguesas contemporâneas. A *Vértice* tinha colecionado as críticas sobre o livro. No meio das notinhas simpáticas havia uma, no *Diário Popular*, que era um porradão, e assinado, para não haver dúvidas: João Palma-Ferreira. Um homem com quem me dei depois muito bem porque descobrimos um vício comum: as letras espanholas. Um dia disse-lhe: «Você deu-me um porradão.» Ele já não se lembrava. Foi quando publiquei o segundo livro, uma edição de autor, que se chamava *Cáu Kien: Um Resumo*. O livro ficou pronto durante a Feira do Livro, de setenta e dois, e levei uns exemplares para dar a amigos como o Carlos Araújo, e o João Palma-Ferreira viu-me com os livrinhos na mão e perguntou: «Isso é seu?» E eu respondi: «É.» «Então dê-me um.» Fiquei embaraçadíssimo. Embora já me desse relativamente bem com ele, tinha essa pedra no sapato: então ia oferecer um livro a quem me tinha dado uma porrada enorme, nove anos antes? Engoli em seco e pensei: «Por que não?» E lá pus: «*A João Palma-Ferreira que me caçou um exemplar na Feira do Livro*», ou uma coisa do género, não há-de ter sido muito mais bem escolhida a dedicatória. E depois disse-lhe: «Vamos lá a ver se este segundo não merece a porrada que o senhor me deu quando do primeiro.» Ele deve ter

ficado muito embaraçado. «Dei-lhe uma porrada no primeiro livro?» «Pois deu.» «Mas olhe que não merecia.» «Olhe, doutor João Palma-Ferreira, merecia, era uma caca, e o senhor fez muito bem, puxou-me as orelhas, é assim a justiça distributiva da literatura.» E ele obstinava-se a dizer: «Não, olhe que não fui com certeza eu». E eu sabia que estava assinado «JPF», não podia deixar de ser ele. Nesses primeiros anos, à vinda de Angola, todo eu me babava de gozo. «O Nobel não ganha, mas um dia destes ganha para aí um europeu de poesia.» Depois descobri uma coisa mais dramática. Não sabia como é que havia de escrever o segundo livro porque tinha dentro de mim uma experiência africana, da guerra, da miséria. Como é que eu ia escrever isso? O meu *modus operandi* era muito pobre. Juntaram-se então algumas boas vontades à minha volta. Lembro-me de que uma das pessoas que teve mais importância, nessa fase (suponho que ele sabe isso, senão fica a saber), foi o Gastão Cruz, que numa nota simpática sobre poesia recente portuguesa, conseguiu ter a habilidade suficiente de, sem repetir a porrada do João Palma-Ferreira, me ter indicado a maneira de sair daquilo: escrever conforme me desse na gana, mas pôr tudo cá para fora. Outra boa muleta foi o António Ramos Rosa que me tinha incluído na quarta série das «*Líricas Portuguesas*», da Portugalíia. Aí já não achei que ia ser o maior escritor do mundo, mas tive um certo prazer... «Olha, deram comigo! Já não é mau.» De maneira que se juntaram assim algumas palmadas nas costas, mas foi muito difícil para mim arranjar um tom. Afinal são vários tons, vários modos de escrita, para pôr aquela experiência no

papel. Foi o livro que me custou mais trabalho e mais anos. Nove. Não foi escrever todos os dias para todos os dias deitar fora, mas deitei fora a produção de anos consecutivos. Não era aquilo. Queria que fosse perceptível a extrema solidão, a recusa moral em participar naquele *jogo*, queria ainda sair de um certo impasse de escrita em que me tinha atolado até ao pescoço no primeiro livro. Mas queria sobretudo tornar perceptível que era um livro feito em volta do personagem que melhor conhecia, e melhor conheço, um senhor chamado Fernando Assis Pacheco. Queria que fosse não um *bildsroman*, o chamado *romance de formação à alemã*, mas um *bildsdichtung*, uma poesia dos anos de formação e com um sujeito lá metido no meio, à volta do qual se organizava ou desorganizava aquele mundo tenebroso.

Nessa altura era já jornalista?

Sim, o que implica uma pergunta que você queria fazer e faço eu. «O que é que o jornalismo ajudou?» Muito! O jornalismo tirou-me os restos de timidez que guardava da adolescência. Não fui nunca um rapazinho extremamente tímido, mas fui um tanto tímido. Sobretudo não sabia como é que se falava com as pessoas que não eram do meu estrato social. Em Coimbra, era capaz de funcionar muito bem com os meus colegas do liceu e da Universidade, com aquelas pessoas da pequena e média burguesia, ou então com o sector de serviços do meu bairro. Falava muito bem com o meu barbeiro, com o carteiro. E com o pé-descalço, a gente do dia-a-dia? E numa cidade como Lisboa que me recebeu com alguma hostilidade? Foi um passo difícil, sobretudo reproduzir a fala dessas pessoas.

Fui logo de início lançado para a pequena reportagem, a reportagem do dia e tive que perder o pêlo a reproduzir esse português quotidiano de Lisboa. Tornei-me um andarilho muito grande. Hoje já tenho um rabo pesado e pouco ando por Lisboa, mas nessa altura eu calcorreava Lisboa e falava com as pessoas a propósito e a despropósito e não tinha a mínima barreira para uma entrevista. Foram anos muito felizes por isso, porque eu atirava-me a qualquer coisa. Acho que afinei também o meu português e alguma coisa passou para a poesia, porque de outro modo não explico a vertente *coloquial* do segundo livro. Depois o jornalismo sedimentou-me como poeta urbano, de uma cidade onde vivo (Lisboa), e de uma cidade que tenho na memória (Coimbra). Eu tenho um mau relacionamento com Coimbra por uma única razão: já lá não vivo. O jornalismo foi mais importante na hora de escrever este romance. Sem a prática jornalística não teria avançado nem do sexto capítulo. Apliquei a mim próprio a receita do chefe de redacção. O senhor Fernando Assis Pacheco marcava de véspera ao senhor Fernando Assis Pacheco x páginas para o dia seguinte, um capítulo, um episódio, normalmente de quatro a oito páginas. Não me levantava da mesinha sem ter esse capítulo senão escrito na totalidade, pelo menos muito desbastado. Não quero vender a história de que escrevi um capítulo por dia e depois reescrevi tudo várias vezes, mas reescrevi alguns várias vezes...

Do que gostou mais? De contar as histórias ou de inventar linguagens?

De ambas as coisas. Há dois episódios que me deram muito gozo a inventar: por exemplo, o episódio inicial de assar o

Manolo Cabra à moda segoviana, quase seguindo a receita do Restaurante Candido, de Segovia. E depois dois ou três capítulos pequenos que contam a desagregação final do Elias Padre Mestre, o ser corneado pela mulher, ver o filho transformado num estupor e finalmente matar os dois e a si próprio. Deu-me muito gozo livrar-me daqueles três personagens. Deram-me um gozo especial algumas passagens do longo capítulo final, sobretudo pelo modo pouco expedito como diversifiquei as entradas e saídas de cena, mas ainda consegui pôr uma bailarina sevilhana a fazer rapapés ao filho do protagonista. Consegui pôr o protagonista (finalmente!) a explicar ao doutor António Maia, júnior, porque é que gostava dele. E quase matei o Franco. Deveria ter feito o livro todo só para matar o Franco, que afinal morreu na cama. Mas deu-me também muito gozo tratar o português como tratei, que é um tratamento às vezes pouco próprio, porque faço um exercício intersticial com o galego, e com a gíria dos afiadores, o chamado *barallete*, e também meto algumas voltas simpáticas do castelhano. Uso tudo com muito prazer porque estas línguas são miscíveis... enfim, não são, mas não perdem nada se se misturarem, a espaços, É uma experiência rendosa.

São olhares diferentes para a escrita, os do jornalista e do escritor. O Fernando Assis Pacheco andou próximo dos meios literários, mas como entrevistador, como crítico, como leitor, não como escritor...

Tenho lido muitas reflexões sobre a contiguidade da prática da profissão de jornalista e da prática do escritor de ficção. Não acho que haja coincidência. São dois

tempos, dois ritmos, duas disciplinas completamente diversas e o que me faltava para avançar com Benito Prada era um *corte* profundo e físico com a profissão. Ir para outro sítio, arranjar um bom ninho capaz de afastar a prática jornalística de modo a me permitir avançar com uma escrita criadora literária. São duas coisas diversas. Quando digo que o jornalismo me facilitou a escrita do *Benito*, é verdade, mas são *olhares distintos*. Os diálogos que uso não são os que tive com entrevistados meus, os qualificativos que uso são outros, a organização narrativa está a anos-luz da reportagem. São experiências completamente diversas. Digamos que eu até agora não tinha tido a experiência de dar tanto tempo à escrita de ficção.

Viveria bem só com essa experiência?

Não sei, não sei. Gostaria de repetir a dose, mas fui apanhado outra vez por este anzol da profissão e está-me a custar. Se bem que estas redacções agora são inodoras, já não cheiram a nada, não têm barulho. O único barulho nesta casa, além dos telefones e das portas a bater, é o barulho da minha máquina de escrever. Sou proprietário e utente da última máquina de escrever desta casa. Isto é para dizer que estão a desaparecer as referências auditivas e odoríferas dos meus anos jovens de jornalista. Trabalhei anos com cheiros à volta. Vivia no Bairro Alto, no *Diário de Lisboa*, e depois, nas vizinhanças, no *República*, sempre cercado por restaurantes de onde vinham, a partir do meio-dia, cheiros incessantes e assombrosos. E mesmo neste prédio a porteira cozinhava sopas deliciosas. Agora ou já não faz sopa ou passou para a sopa de envelope.

Como é que o jornalista vê a recém-integrada sociedade dos escritores? Foi agora obrigado àqueles rituais tradicionais, o lançamento do livro aqui...

Tenho muito bom feito para esses rituais. Combinei com o editor (que no fundo são dois amigos, o Manuel Alberto Valente e o João Rodrigues, e os amigos vencem-me sempre) um carrossel terrível de entrevistas, sessões de autógrafos, idas a bibliotecas públicas. Houve uma altura que parecia um caixeiro-viajante aí pelo País. E cansei-me muito.

E o relacionamento com os pares?

Mantenho relações boas com muita gente do meio literário. A coisa correu-me bem quando vim para Lisboa em sessenta e cinco, com vinte e oito anos, com um livro publicado em sessenta e três e nenhuma perspectiva de publicar o segundo, que só sairia em setenta e dois. E nesse período houve uma série de escritores que acreditaram em mim. Acharam que eu ia continuar a escrever versos, e até alguns prosa de ficção. Senti um ambiente de apadrinhamento, que é bom. Quem o teve diz que não quer outra coisa. O José Cardoso Pires, quase o achava uma espécie de padrinho literário, sempre me tratou com uma lhaneza total. O Manuel Ferreira e eu tínhamos em comum as literaturas africanas, mas eu tinha alguns autores são-tomenses e angolanos que ele não tinha. Ofereci-lhos. Era o único gesto possível para com um grande especialista em literaturas africanas como ele. Convidei-o para ir lá a minha casa e disse-lhe: «Manuel, você agora serve-se do que quiser.» «Mas posso mesmo?» «Claro, esses livros fazem jeito é na sua biblioteca.»

«Mas olhe que vou levar-lhe os melhores.» «Foi mesmo para isso que o trouxe cá a casa.» Levou-me realmente alguns dos espécimes mais raros. Fiz isso a um outro amigo, Luandino Vieira, quando foi solto do Tarrafal. Só fiz isto com dois amigos.

Os seus interesses são sobretudo literários? Como vai essa biblioteca lendária?

É uma biblioteca estúpida de tamanho, já está em dois sítios e ameaça passar para um terceiro e não sei o que lhe fazer. Mas tenho muitos outros interesses sérios na vida. Sou um meticoloso dispersivo. Reconheço que estou a ficar velho, rezinga, cansado, e que não vou ver o cinema que gostava. Fui cinéfilo de emblema ao peito e bandeirinha na mão. E ainda hoje me prezo de ter visto quase tudo na filmografia essencial até aos anos sessenta. O bom teatro de Lisboa tento não o perder. Tenho bons amigos no meio teatral. E sou daqueles espectadores que, quando é para rir, rio-me perdidamente. E isso gratifica um João Mota, uma Maria do Céu Guerra, que já sabem que aquele sacana que está a rir é o Assis Pacheco. Mas também sou capaz de chorar, comover-me até às lágrimas, bater palmas cinco minutos. Depois há coisas que dizem que sou, que sou menos. Passo por ser um gastrónomo impenitente, e um alto conhecedor de comidas e vinhos. Não sou. Sou pura e simplesmente um *xeitoso*. Sou um rapaz que colecionou alguns sabores, algumas memórias de rótulos e de comidas e não passo disso. Mas gosto muito de comer, tenho o prazer da mesa e não o escondo. Já fiz longas viagens para comer um prato específico de um restaurante.

E quanto a reacções da família?

Na minha família nuclear acho que gostaram, mas foram muito discretos. Todos leram de maneira diferente, a minha mulher, as minhas filhas, o meu filho, e terão posto algumas reticências também diversas. Às vezes depreendo das perguntas dos meus filhos algumas reticências. É isso que deve ser a recepção de um livro. Não se pode dizer «É uma obra-prima» e não dizer mais nada. Deve-se tratar o autor com toda a franqueza; está mal construído, não cola, teve uma cabeça boa e uns bracinhos pequeninos: é o que me parece que é o defeito principal deste livro, arranca muito bem e depois perde-se, mas isto sou eu a falar. Mas esta discricção é culpa minha. É raro eu falar de temas literários meus em casa. Seria quase pornográfico fazer isso. Não faço, embora sejamos lá casa muito más-línguas em literatura, cortamos na casaca de alguns escritores menores.

Mas quem são os escritores bons e os menores?

Os menores são os que sobram dos bons. Para começar gosto muito do José Cardoso Pires. Quando vou para uma narrativa mais ágil, com uma certa secura de meios, acho que a fui aprender no Cardoso Pires. Gosto de Saramago e Vergílio Ferreira por razões completamente distintas. Acho que o Saramago é um bom escritor e quando tem a mão quente e firme arranca páginas espectaculares, como as da construção do Convento de Mafra ou umas deambulações do protagonista de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* que me chegaram a comover. O primeiro livro da Lídia Jorge de que gostei francamente muito foi a *Costa dos Murmúrios* e parecia um papagaio durante meses a chatear os amigos para o lerem. Gosto de Dinis Machado, gosto do Lobo

Antunes. Às vezes, não sei bem se gosto porque são bons escritores ou porque passa entre nós uma grande corrente de afecto. Sei de ciência certa que o Lobo Antunes tem belíssimas páginas e digo-lhe já que o livro de que gostei mais foi o *Fado Alexandrino*. E o *Molero* emocionou-me para além de todo o conveniente. Estamos a esquecer outra área. Na poesia, sou sócio de gente como o Herberto Helder. Gosto do Eugénio, quem é que não gosta do Eugénio? Quem é que não gosta do Alexandre O'Neill? Gosto muiiiito do Cesariny. Nunca fui muito permeável ao surrealismo, mas acho que é um dos grandes poetas do movimento mundial. E é um grande poeta de Lisboa, e é um grande poeta do amor, quando corre bem e quando corre mal, e é um grande poeta da noite, do desespero e da tristeza e de algumas alegrias. É um enorme poeta. Olhe, um Nobel para o Cesariny não estava mal dado. Ou, já agora, para o Herberto, por que não? É uma presença iluminante para toda a gente dos anos sessenta. Somos amigos sem nos vermos muito. Conheci-o melhor em Santarém. Eu parecia um cachorrinho atrás do Herberto. Todos os dias, todas as semanas, todos os meses que passei na Escola Prática de Cavalaria foi para lanchar com o Herberto e ouvi-lo discorrer sobre poesia, e ler alguns textos como o «Poemacto». Senti-me privilegiadíssimo por ter acesso a esse poema em fábrica. O Herberto é um grande poeta. Quem mais? O Ruy Belo. Uma das minhas maiores tristezas nos últimos vinte anos foi o seu desaparecimento físico.

E acompanha as gerações mais novas?

O ano passado fiz parte do júri do Grande Prémio de Poesia da APE. Demos o prémio

ao Fernando Guimarães por uma razão suficiente, é que estávamos todos os membros do júri de acordo que merecia aquele prêmio. Embora eu discorde do regulamento do prêmio porque não contempla os poemas reunidos. Portanto, não leva em linha de conta a prática editorial que, sempre que tem possibilidade, junta os livros para trás. E é muito injusto não considerarem esses; se assim fosse teria dado o prêmio, e disse-o na reunião do júri, ao Manuel António Pina, essa era a minha primeira escolha. Isto foi a produção de noventa e dois; na do ano seguinte bater-me-ia como um cão, num eventual júri a que pertencesse, para dar um prêmio a um livro chamado *Síntese Poética da Circunstância*, de Paulo Jorge Fidalgo, da Hiena. É um prodígio de relojoaria poética, um grande livro que me deixou extremamente invejoso. Porque é que não fui eu, aos vinte e anos, a publicar um livro com aquela densidade e aquela qualidade? Olha, não pude! Li há pouco uma *plaque* muito bem feita do António Cabrita. E acabei de ler uma proposta de discurso poético notável: *O Rei de Sodoma e Algumas Palavras em Sua Homenagem*, de José António Almeida, na Presença. Mas foi um tal senhor Hugo Claus quem me encheu as medidas. Saiu na Asa, quase a meu pedido, *A Caça aos Patos*, uma noveleta bem escrita, mas que não dá para entender a qualidade e a grandeza do poeta. Já foi várias vezes indicado para o Nobel, estou-me borrifando se leva ou não o prêmio, mas que é um dos maiores escritores da Europa Central, é; o primeiro que me chega às mãos daquele mundo nebuloso neerlandês e flamengo.

Como é que aparece vestido de personagem de Jorge Amado?

O Jorge Amado é useiro e vezeiro em fazer uma coisa que eu copiei dele, que é meter amigos seus nos romances. Soube por um amigo comum que ia aparecer como personagem. Numa altura em que ele vinha a Portugal com frequência e numa dessas vezes, ainda antes do *Sumiço da Santa* estar entregue ao editor, arrisquei: «Como é que eu sou como personagem?» E ele disse: «Um grande filho da puta.» Percebi que ele queria complicar as coisas porque me pediu explicações sobre um poema. O personagem é menoríssimo, mas é autor de um poema glosado, estrofiado, durante o livro. Vem inclusivamente uma referência a meu pai, com título académico e tudo, o que o deixou em perfeito delírio. A princípio senti-me muito mal, como se devem ter sentido alguns amigos meus, que eu meto no livro (sei lá, um vinhateiro que é pai do Rogério Rodrigues, um tio, o doutor António Santiago, que é o meu dentista e que no livro é proprietário de uma marinha). Ficam um pouco embaraçados, gostam mas também não gostam. Assim foi comigo. Quando tive o exemplar do livro do Jorge Amado na mão, não gostei. No minuto seguinte já gostei. É um romance baiano, que tem que se conhecer bem para se gostar e, portanto, a minha passagem pelo livro só podia ser absolutamente episódica. Além do mais, sou bem tratado. Tenho uma atracção erótica por uma mulata chamada Adalgisa, salvo erro, e quase vou para a cama com ela. Acho isso muito chato da parte do Jorge Amado, não me ter propiciado o êxtase físico.

«Entrevista com Adília Lopes»

Propos recueillis par Américo António Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre, in *Inimigo Rumor* nº 10, 2001, Rio de Janeiro : 7 Letras, pp. 18-23.

É talvez cedo para se saber quais os nomes que, do actual panorama poético português, ganharão um dia o direito a um parágrafo, ou tão-só a uma frase, nas páginas, provavelmente não muito longas, dedicadas ao último quartel do século nas *Histórias da Literatura Portuguesa*. Que Adília Lopes venha a integrar um desses parágrafos, eis urna aposta que um número crescente de leitores vem fazendo, para irritação, enfado ou desespero dos Grandes Leitores da poesia portuguesa contemporânea.

Tudo começou em 1985, com *Um jogo bastante perigoso*, em (in)discreta edição de autor. Durante anos, os pequenos livros de Adília, publicados quase todos no circuito das micro-editoras alternativas, oscilaram entre o sucesso de estima e o sucesso de escândalo, um e outro reduzidos à pequena escala em que a autora, os seus editores e o seu público fiel, mais ou menos desembaraçadamente se movimentavam. Ao longo de década e meia, o pequeno mundo de Adília Lopes foi desabrochando na sua incorrecção política, ética e estética, bem como na sua proliferante galeria de personagens, citações e autores eleitos. Até que, no final de 2000, a reunião da dezena e meia de títulos entretanto publicados pela autora num tomo singelamente intitulado *Obra* (Mariposa Azul, Lisboa), veio revelar a dimensão surpreendente dessa produção, nas suas 500 páginas de uma singularidade feita de um desafio permanente à própria ideia do singular poético ou apenas escritural.

De súbito, urna conjunção rara de circunstâncias — as ilustrações de Paula Rego para o volume (bem como a revelação, pela pintora, da descoberta de toda uma série de afinidades electivas entre ambas), as entrevistas da autora, as suas aparições-performances televisivas - fizeram de Adília urna figura "popular", naquele que é talvez o último equívoco desencadeado pela sua obra, aliás apressadamente denunciado por todos aqueles que sempre exprimiram em público a sua relutância em relação a esta "poetisa pop" (definição da própria autora, em versos seus).

Este pois o momento em que *Inimigo Rumor*, por intermédio de Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre, entrevista aquela que é decerto a poetisa do momento em Portugal.

ADÍLIA LOPES – Estou a responder por escrito a esta entrevista. É Domingo de Ramos. Dia 8 de Abril de 2001. Estou no meu quarto. Em Lisboa. Vou responder

primeiro à mão e só depois passo, digito, para a disquete. O papel é cor-de-rosa reciclado. E a caneta é verde alface, feita no Japão.

INIMIGO RUMOR — *A bem de uma apresentação prévia, pode dizer-nos quem é Adília Lopes? E como se dá com Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira?*

AL — Adília Lopes e Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira são uma e a mesma pessoa. São eu. Como uma papoila é poppy. E muitos outros nomes que eu não sei. A Adília Lopes é água no estado gasoso, a Maria Jose é a mesma água no estado sólido. Eu sou uma mulher, sou portuguesa, sou lisboeta, sou poetisa, sou linguista (todos somos), sou física, sou bibliotecária, sou documentalista, sou míope, tenho quase 41 anos (nasci a 20 de Abril de 1960), sou solteira, não tenho filhos, sou católica, tenho os olhos castanhos, meço 1,56 m, neste momento peso 80 Kg, uso o cabelo curto desde 1981, o cabelo é castanho escuro com muitos cabelos brancos. Sou etc., etc.

IR — *Na portada da sua recém-editada Obra incluiu duas epígrafes, de Agustina Bessa-Luís e Sophia de Mello Breyner Andresen. Na de Sophia pode ler-se: "Compreendia que agora era ela que ia cair no abismo. Viu que, quando as raízes se rompessem, não se poderia agarrar a nada, nem mesmo a si própria. Pois era ela própria o que ela agora ia perder". Esta perda de fundamentos sobre que se move a sua obra não acaba compensada pelo fundamento último (ou primeiro) que é a literatura, a qua fornece epígrafes para agasalhar o leitor recém-chegado e eventualmente perdido?*

AL — É isso. As epígrafes são os cartazes gigantes, à entrada das cidades, quando se chega de autoestrada. São placas de publicidade e de toponímia. Os nomes dos autores e das obras funcionam como

marcas registadas ou topónimos. Mas é mais do que isso. Por exemplo, as duas epígrafes da minha *Obra* referem-se à temporada no Inferno, a minha grande depressão, que aconteceu há 20 anos (Primavera de 1981). Desse mergulho até ao fundo do pantanal, da fossa, corno se eu fosse Prometeu, um Prometeu que vai buscar o fogo às profundezas do lodo, é que nasceu a Adília Lopes em 1983. Adília Lopes é um nome de crisma. Maria José é o nome de baptismo. E claro que a literatura foi inventada para agasalhar, para amparar, para consolar – acredito que a literatura é uma chaise-longue como a pintura era segundo Matisse. É o verdadeiro divã de Freud, de cretone às florinhas e não de napa preta como o dos psicanalistas que conheci.

IR — *A poesia de Adília Lopes faz-se cada vez mais sem adjetivos. Existe para tal alguma razão ou algumas razões? São elas de teor ético ou estético?*

AL — Para mim o ético e o estético são a cara e a coroa, as duas faces, de uma mesma moeda. Nos meus contos uso muitos adjetivos. Nos poemas, pelos vistos, não. Gosto de palavras como papoila. Sabe-se logo que a cor é o vermelho. Ou então a palavra laranja. Não se escreve a papoila vermelha ou a laranja laranja. Mas pode-se escrever. Conheço duas Cláudias. Posso dizer a Cláudia gorda ou a Cláudia ruiva ou a Cláudia Jardim para designar uma delas. Porque a outra é magra, não e ruiva e chama-se Gaiolas. É assim que também uso adjetivos. Outra palavra de que gosto é chaise-longue. Quando escrevo é como se escrevesse receitas de cozinha ou de alquimia ou de química.

IR — *A sua obra mais recente parece dizer-nos que a vida se escreve por linhas tortas,*

e ela mesma parece escrever-se por linhas tortas, alheia a toda a proporção estética que a poesia com pé grande costuma reivindicar como coisa sua (e como coisa que a favorece). A Adília escreve por linhas tortas porque Deus escreverá por elas?

AL — Claro que sim. Cada vez me sinto mais perto de Deus. Em vez de me dizer poetisa podia dizer-me profetisa (ou pitonisa ou sibila ou bruxa). Os caminhos são sempre tortos. E todos os caminhos levam a Roma, a Deus, ao centro. Em português de Portugal diz-se "quem tem boca vai a Roma" e "todos os caminhos vão dar a Roma". Eu penso que Deus (no cristianismo isso é óbvio) tem a ver com a oralidade (comer, beber, falar, beijar, respirar) e com o andar a pé (S. Francisco achava que andar a pé, por si só, era pregar). É claro que o yoga também é isto. Escrever, para mim, tem também a ver com as mãos, com o tacto.

IR — *A poesia de Adília Lopes concede muita atenção às pequenas coisas e às aparentemente menos dignas (e desde logo da poesia). Estará Deus nas pequenas coisas, tipo "a pedra que os construtores desprezaram será a pedra angular"? E sente que utiliza como pedra angular a pedra que os seus colegas de poesia desprezaram?*

AL — Não me sinto isolada. António Nobre, Cesário Verde e Pessoa foram poetas muito atentos ao quotidiano. Não parti do zero. António Nobre inclui nos seus poemas a linguagem oral. Cesário Verde e Pessoa 'a poesia do comércio'. Os barrocos, os medievais também repararam nos incidentes do quotidiano. O budismo Zen vê nas ninharias, aparentemente obra do

acaso, uma experiência de comunhão, de religação.

IR — *A poesia ocidental "começou" lírico-platónica com Petrarca, passou uns séculos a glosar os "seus temas", e assim se manteve até Baudelaire, cuja escrita sobre a actualidade, a efemeridade urbana e a quinquilharia moderna representou urna revolução que entretanto parece ter esmorecido. Sendo a Adília um dos poucos poetas que andar a pé poderá dizer-se baudelairiana, em contraste com as maiorias poéticas em exercício, as quais desenvolvem temas?*

AL — Não concordo com essa visão da história da poesia. Nos gregos já estava Baudelaire. Petrarca conheço mal. Mas se calhar Baudelaire também já lá estava. Aliás Baudelaire era bastante pateta. Parece um adolescente atormentado com as flores do mal (as lésbicas ou as putas), com o spleen, com os paraísos artificiais. Ultimamente tenho lido os românticos franceses e Péguy e sinto-me mais perto deles que de Baudelaire. A célebre copulativa de *Les chats* "Les amoureux fervents et les savants austères", que devia aparecer como perversa, parece-me bem plausível. Hoje em dia não se publicam só as cartas de amor dos poetas, mas também as de Einstein.

IR — *A filologia deu-lhe epígrafes para os seus poemas-de Carolina Michaëlis ou Joseph-Maria Piel – e mais o quê? O culto minucioso da gramática e da letra do texto? O horror ao erro (e à sua versão tipográfica, a gralha)? Como se concilia esse seu lado filológico com o descaso pelas riquezas do vernáculo?*

AL — Leite de Vasconcellos não andava de metro mas andava de burro, via e ouvia. Eu

tenho urna formação de cientista, quanto mais rigoroso mais rico.

IR – *É uma poetisa pop ou uma poetisa conceptual?*

AL -As duas coisas. O pop é conceptual e há físicos que atribuem cores às equações. Sou sinestésica como todos os poetas.

IR -*A sua primeira poesia manifesta qualidades burlescas que a última não terá perdido. Consegue pensá-la em termos de desenhos animados, tipo melodias lunáticas da Warner Brothers?*

AL – A minha poesia não é exclusivamente satírica, é também lírica. Vejo-a mais nos filmes animados de Norman Mc Laren. Há sempre uma grande carga de violência, de dor, de seriedade e de santidade naquilo que escrevo.

IR – *A sua última poesia parece ainda mais próxima da reportagem e do flagrante do que a primeira; por outro lado, dir-se-ia que Adília Lopes se afasta enquanto vem à tona Maria José Viana. A linguagem liberta-se mais da vigilância dos estilos literários e passa a "dizer tolices" (como aspira a dizê-los o Lorca que cita em Florbela Espanca espanca); e, ao mesmo tempo, a poesia passa a apresentar-se mais em contiguidade com a vida, que seria um estar-se ao Deus dará. A partir daqui pode pensar-se que não escreve já para a poesia, e que perspectiva mesmo um deixar de escrever? Sente-se com Deus e/porque, confiadamente, ao Deus dará?*

AL – Concordo. Só não concordo com o tempo do verbo dar: Deus já me deu e já me dá e já me dará (passe a agramaticalidade da frase).

IR -*Em que medida a entropia é das suas relações, e gente muito lá de casa? E será a*

poesia de Adília (guiada pelas artes liberais e por Deus) uma arte de adelo e de remendos, de aproveitamento de desperdícios e de remedeio?

AL – Dedico-me em tudo a desentropiar. Ou, para falar como S. Francisco, a levar a negentropia onde haja a entropia. Cresci numa casa de alta entropia. Considero-me uma engenheira que, como a natureza ou Deus, tem de fazer bricolage, fixing. Devo estes conhecimentos ao meu professor de Termodinâmica, o Professor José Pinto Peixoto, meteorologista. Quando eu mudei de curso (deixei o curso de Física e fui para Letras), este professor disse que eu ia ensinar às minhas colegas o que era a entropia e que ia contar quantos "ques" tinha a *Peregrinação*. Corno vêem não dava nada pelo meu futuro!

IR – *Poderá ver-se uma boa parte da poesia da última Adília como uma arte da microbiografia? Como faz microbiografias? O que a interessa nelas?*

AL – As microbiografias são os incidentes ou os biografemas do Barthes. São os haikai que os ocidentais podem fazer. Quando se põem a escrever sobre rãs e sobre o orvalho, não vão longe.

IR – *A imagem do bordel é por si muito utilizada, e ao que parece conotada com o destino. Pode / consegue aduzir razões para tal?*

AL – Na adolescência gostava de ler histórias de sexo sórdido como a *Nana* de Zola ou *O delfim* de José Cardoso Pires. Ao fim e ao cabo a história da Redenção começa com um beijo sórdido, o beijo de Judas, que custou 30 moedas. Com o passar dos anos fui-me tornando mais lírica. A Ressurreição começa com Maria Madalena, urna puta pura. Actualmente reconheço que

urna sex-shop tem menos sex-appeal para mim que urna igreja católica romana.

IR — *As suas baratas têm alguma coisa a ver com as de Clarice Lispector? Vê nelas o Grande Outro ou, mais franciscanamente, o rosto de um irmão?*

AL — Li pouco Clarice Lispector. Hei-de ler mais. As baratas são as irmãs baratas de S. Francisco.

IR — *Já agora, e tendo em vista os leitores brasileiros a quem se destina esta entrevista, que autores brasileiros leu e lê? Faz algum deles parte da sua galeria de íntimos?*

AL — D. Hélder Câmara e Adélia Prado são aqueles com quem me identifico mais. Mas também Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Jorge Amado, Ribeiro Couto, Carlos Drummond de Andrade e Erico Veríssimo. Clarissa de Erico Veríssimo, descoberta aos 10 anos (em 1970), foi a porta por onde entrei na literatura. A passagem em que Clarissa contempla um carreiro de formigas vinha no meu livro da 4ª classe. Escolhi-a para o exame oral e recusei-me a escolher um texto de Júlio Dinis e um texto de Oliveira Martins porque não me diziam nada. A partir do texto de Erico Veríssimo, da Clarissa, percebi que ia ser escritora e que a literatura era a minha casa.

IR — *A sua poesia rejeita o pathos do sofrimento, por antecipá-lo socialmente ridículo. Se a paixão (a de Cristo incluída) é ridícula, como o não será a poesia e, por arrastamento, o poeta? Ou será a sua uma estratégia de preservação de um funcionamento social do poeta, o qual contudo se veria "condenado" a um perfil desmistificador?*

AL — O sofrimento nunca é ridículo. Eu não rejeito o *pathos*. O que importa é não ficar indiferente a nenhum sofrimento e proteger sempre aquilo que os outros acham ridículo em nós. É claro que o poeta é sempre o idiota da família, o maluquinho.

IR — *Poderá fazer-se corresponder a sua poesia à imagem da casa de papel utilizada por uma romancista católica francesa? É um espaço disponível onde todos podem entrar, sem rusgas à intimidade que, aliás, seria cada vez mais difícil de distinguir da esfera pública (a própria Adília tem gerido com muita naturalidade e espontaneidade a sua recente exposição mediática).*

AL — Sim, a poesia é a casa de papel japonesa que resiste aos terremotos. E a autora é a carta do conto de Poe que está tão bem escondida que está à mostra.

IR — *É uma poetisa católica? Na catadupa de convites que ultimamente tem recebido, já lhe chegou algum para ir falar à Universidade Católica? Ou a um seminário?*

AL — Eu sou católica e sou poetisa. Católico é universal. Nunca recebi, até hoje, nenhum convite da Universidade Católica nem de nenhum seminário.

IR — *Manifestou em tempos o deso de ser objecto de um texto crítico de Joaquim Manuel Magalhães, sem dúvida o moais notável crítico-poeta da geração de 70, bem como o de integrar a História da Literatura Portuguesa de Óscar Lopes. Continua à espera de uma crítica de J. M. Magalhães? Já agora, nunca desejou uma crítica de Eduardo Prado Coelho? E já acredita mais num lugarzinho na História da Literatura Portuguesa ?*

AL — Posso parecer megalómana. Mas eu tenho consciência do meu valor. O que eu fazia era uma crítica a Joaquim Manuel Magalhães e a Óscar Lopes. O que é que andaram a ver no Ruy Belo ou na Agustina ou na Sophia? Quanto a Eduardo Prado Coelho, já escreveu sobre mim.

IR — *Pode-nos dizer quais são os livros e artistas da sua vida? Se possível com um pequeno comentário.*

AL — Os pensadores são o Roland Barthes e, cada vez mais, o Alexandre Koyré (criticam-me por ter aparecido na televisão a pesar livros e a falar de baratas, ora os biólogos estudam as baratas e é com o uso da balança que começa a química – bem sei que, se tivesse aparecido a falar de clones, de DNA, de quanta e de relatividade, a música agora era outra). O Roland Barthes e o Alexandre Koyré sabem muito de tudo. Sempre que os leio aprendo muitas coisas e aprendo a pensar. São humildes, começam sempre pelo B-A-BA.

Os textos em que melhor reconheço a minha maneira de fazer poesia são a "Arte Poética IV" de Sophia de Mello Breyner Andresen (incluída em *Dual*) e "Bresson, o mergulho" de Nuno Bragança (incluído no catálogo do ciclo Bresson, Fundação Gulbenkian, 1978).

Sophia de Meio Breyner Andresen, Nuno Bragança, Bresson e, desde a semana passada, o pintor suíço Ferdinand Gehn de que vi uma exposição na Fundação Gulbenkian. São quatro personalidades muito diferentes entre si e muito diferentes de mim, mas em que reconheço o essencial: o silêncio da comunhão, o testemunho da presença de Deus, o encontro com Cristo. Eu gosto muito de conversar e sinto que fui muito bavarde nesta entrevista, mas gos-

tava de contar ainda isto: uma criança que andava a ver os quadros de Ferdinand Gehr disse "olha, um ovo estrelado", Ferdinand Gehr chamava-lhe um Anjo, as beatas e os beatos que viram aqueles Anjos nas igrejas ficaram tão chocados por verem ovos estrelados que as pinturas tiveram de ser tapadas com cortinas. Mas um ovo estrelado é maravilhoso como um Anjo. Porquê o horror à comida? Em "estrelado" está até estrela (na expressão portuguesa). E não é o ovo da galinha, como as minhas baratas, objecto de estudo para os biólogos? Voltando ao Alexandre Koyré: sinto que os meus contemporâneos continuam a dividir o mundo em lunar (e acreditam que a salvação pode vir com os marcianos) e sub-lunar (o mundo dos ovos estrelados). Os últimos 500 anos de Física não os convencem.

Annexe 3

**Originaux des citations
traduites**

Introduction

Page	Citations
12	«poesia “menor”» ou «desambiciosa» (Rubim, 2004 : 58) ; «linguagem “pobre”», «escassa dignidade ontológica» (Silvestre, 1999 : 35)
18	«[o] que define a poética de Fernando Assis Pacheco é essencialmente uma depreciação da poesia» (Nava, 1992 : 237) ; «a afirmação do irregular» (Rubim, 1991 : 23) ; «espancamento sistemático e desapiedado de todas as concepções disponíveis do poético e dos regimes do seu agenciamento» (Silvestre, 2000 : 25) ; «absoluta contaminação [...] das imagens da poesia com imagens apoéticas», «da própria “língua poética” com géneros discursivos muito chãos» (Diogo, 1988 : 67) ; «perito a mesclar o vernáculo e as referências eruditas» (Cabrita, 1998 : 38) ; «linguagens de proveniência e estatuto bem diferente» (Rubim, 2004 : 61) ; «diversidade de modulações e de registos» (Gusmão, 2003 : 66)
19	«efeito generalizado de contaminação discursiva», «distensão das fronteiras» (Martelo, 2000 : 399) ; «eficaz singeleza discursiva» (Bessa, 2005 : 72) ; «sofisticadíssimo terrorismo discursivo» (Klobucka, 2009 : 314) ; «lado irrisório» (Guerreiro, 1995 : 138) ; «sentimento de desvio» (Amaral, 1998 : 35) ; «uso estratégico da banalidade», «grandes autores» (Coelho, 1993 : 12) ; «tributária [...] de uma relação directa com a vida e o quotidiano» (Vasconcelos, 1991 : 11) ; «estetiza e sacraliza o seu quotidiano» (Engelmayer, 2000 : 469) ; «um distanciamento na auto-representação» (Martilho, 2004 : 135) ; «certa propensão heteronímica» (Pitta, 1993 : 205) ; a «multiplicidade das coisas visitadas» (Magalhães, 1981a : 9) ; «dar “peso” poético a todo um material lexical consumado pelo uso quotidiano e a toda uma panóplia de objectos e situações “vis”» (Cattaneo, 1982 : 26).
20	«não rejeita nada, antes aceita tudo» (Guerreiro, 2001 : 46) ; «acumulação hipertrófica, desfasada e irreverente de citações e alusões culturais» (Klobucka, 2009 : 319) ; «terrorista e anatómico» (Barrento, 2003 : 10) ; «experiência do desalinhamento» (Rubim, 1991 : 23) ; «a irreverência cívica, de recorte anarquista (e apartidário)» (Vieira, 1998b : 66) ; «arqueologia social de alcance tão crítico quanto críptico» (Silvestre, 1998 : 56) ; «inquestionáveis preocupações éticas» (Martelo, 2000 : 400-401).
21	«uma poética de deflação do <i>pathos</i> lírico» (Gusmão, 2003 : 66) ; «tom deliberadamente menor, deflacionado» (Diogo, 1997 : 97) ; «jogo de deflação do poético» (Guerreiro, 2008 : 41)

Chapitre 1.1

Page	Citations
38	«vocalização homérica da poesia» (Lourenço, 1986 : 11) ; notes «una tendenza [...] a spostarsi verso la prosa» (Berardinelli, 1994 : 16) ; «i confini gradualni e fluidi della narrativa testuale» (De Rooy, 1997 : 92)
40	«The question of modernity reveals the paradoxical nature of a structure that makes lyric poetry into an enigma which never stops asking for the unreachable

	answer to its own riddle. To claim, with Friedrich, that modernity is a form of obscurity is to call the oldest, most ingrained characteristics of poetry modern. To claim that the loss of representation is modern is to make us again aware of an allegorical element in the lyric that had never ceased to be present, but that is itself necessarily dependent on the existence of an earlier allegory and so is the negation of modernity. The worst mystification is to believe that one can move from representation to allegory, or vice versa, as one moves from the old to the new, from father to son, from history to modernity» (De Man, [1971] :186)
42	«Voltar ao real, a esse desencanto que deixou de se cantar» (Magalhães, 1981c : 168) ; «regresso às histórias» (Magalhães, 1981c : 167-168) ; «redescoberta de um fôlego discursivo», «retorno à narratividade» (Amaral, 1988 : 161). notes «sob a alçada da repetição do que foi ruptura», «necessário travar», «combate», «Depois dos efeitos da recusa, se quisermos dizer não, a que diremos não? Que cânones são hoje dominantes contra que se tem de re-erguer a triunfante inovação?», «Voltar a contar de si, voltar ao coração» , «Voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar» (Magalhães, 1981c : 168)
43	«uma nova fase que já se poderia considerar pós-moderna», «ainda um programa, talvez o último», «viragem», «da experiência quotidiana», «novo realismo (hiper-realismo), céptico na atitude [...] e urbano [...] nas suas temáticas preferenciais» (Barrento, 2000 : 284-287) ; «dignidade do retórico e do discursivo», «clara oposição», «preconceito» (Júdice, 1992 : 154) ; «reabilitação do discursivo», «fascínio d[a] narratividade», «o controlo cerrado de "todos os elementos do discurso" pretendido pelos poetas da Poesia 61 na sua fase mais programática» (Martinho, 1996 : 89) ; «declinação tardia, endurecida, quantas vezes paródica, da poética modernista» (Silvestre e Serra, 2002 : 46) ; notes «ideia de geração», «tradição da ruptura» (Martinho, 2000 : 72-73) ; «diminuído o seu efeito inicial, o <i>informalismo</i> dá-nos hoje, geralmente, apenas a sensação de insuficiente vigilância exercida sobre a linguagem, que se traduz em excesso de palavras e, consequentemente, em redução da sua carga poética das mesmas» (Cruz, 1973 : 36) ; «Com diferenças não significativas de cerca de uma década ou década e meia, percebe-se uma sintonia pós-moderna entre a poesia “autêntica” improvisacional, coloquial e orientada para os seus “processos” da New American Poetry dos finais de 50 e 60; a “poesia marginal” brasileira de 70, com a sua crítica dos suportes e dos meios de produção e difusão do objecto-livro, a sua dicção coloquial e o seu horizonte de referência “mundano”; a poesia espanhola de 70 e sobretudo 80, orientada para a “experiência”; e a poesia portuguesa de 70, mas ainda largamente de 80, empenhada no mandamento do “retorno ao real”, mas também ao “coração”, de Joaquim Manuel Magalhães» (Silvestre e Serra, 2002 : 46).
44	«apenas alguma», «afirmação de uma pulsão referencial que seria historicamente uma espécie de retorno do recalçado» (Gusmão, 2010 : 52-53) ; «uma demarcação [...] por vezes fortemente reactiva», «textualidade poética», «tradição de modernidade», «deslocamentos», «rupturas» (Martelo, 2007 : 29 - 42) ; notes «uma sobrecodificação que admite uma leitura mais imediatista», «as poéticas emergentes na década de 60 <i>consolidam uma tradição de Modernidade escolhendo a sua vertente mais radical [...]</i> , enquanto as poéticas subsequentes <i>preferem reatar a tradição mais remota da Modernidade, em sentido baudelairiano</i> » (Martelo, 2007 : 29 - 41).
45	«A ideia, tão simplista quanto persistente, de que os anos 70 representaram uma ruptura em relação à década anterior é inteiramente invalidada pela leitura desta obra» (Nava, 1992 : 236) «descriptivismo esbatido, deambulante, subjectivamente referenciado, o qual como se abandona a uma prosódia que se torna cada vez mais expansiva» (Guimarães, 1989 : 37) ; notes «não eram sequer incompatíveis com a

	narratividade [...] nem com a interpelação do mundo, nem com a experiência sentimental» (Martelo, 2007 : 26) ; «num contexto mais genérico de uma situação pós-modernista» (Júdice, 1998c : 187-197) ; «linguagem da partilha diária», «combate» (Magalhães, 1981a : 9) ; «linguagem descritiva [...] [que] revela aquele tipo de realidade “excessiva”, agressiva e ferozmente desprovincializada que caracteriza o poeta dos anos Oitenta» (Martins, 1986 : 132) ; «representa bem o movimento de contaminação ou as relações filiais que a poesia actual mantém com a narrativização característica da cultura histórica, crítica e teórico-crítica dos nossos dias» (Martins, 1994b : 56)
49	«paradigma da narratividade» (Barrento, 1988 : 39-46)
50	«gosto pelo hermetismo [...] menos exacerbado», «tendência para transformar o poema num texto ficcional» (Amaral, 2003 : 24) ; «uma poesia light, constituída por apontamentos ligeiros, pequenas piadas, observações inócuas do quotidiano, com o conseqüente definhamento da linguagem poética» (Cruz, 2003 : 34) ; notes «[n]ão obstante [...] traços comuns, a poesia dos anos '90 não é redutível a uma única matriz, sendo caracterizada, ao invés, pela singularidade das suas vozes e pela pluralidade das suas propostas estéticas», «a palavra <i>realidade</i> é a que mais continua a interpelar-nos quando olhamos para este conjunto de poetas, ainda que, em muitos casos, ficcionada» (Nunes, 2008 : 147 - 153).
51	«[p]erder a auréola é querer ver o mais banal; e ver o banal é difícil» pelo que «esta é uma poesia difícil» (Eiras, 2011 : 45) ; notes «poesia narrativa» (Cruz, [1973] : 164); «fôlego narrativo» (Luís, 1989 : 76) ; , «[o]s poemas de Adília Lopes quase invariavelmente contam histórias» (Süssekind, 2002 : 203), «propõem uma acção, um agente, um espaço / tempo, e mesmo oponentes e adjuvantes» (Eiras, 2001 : 176).
54	notes «não modula a crise da modernidade naquele registo desalentado e <i>debole</i> », «litania do silêncio que faz da impotência discursiva uma celebração do (suposto) ser da linguagem poética», «vestígios melancólicos de um tempo em que a poesia aspirava a ser uma interrogação órfica do mundo» (Silvestre, 1999 : 39)

Chapitre 1.2

Page	Citations
60	«muito perto da prosa, numa área subtil» (<i>apud</i> Mellid-Franco, 1991 : 19)
62	notes «evocava os títulos da colecção Vampiro, colecção de romances policiais» (AL-E, 2007 : 159)
64	notes «não é possível ver o mundo independentemente da sua discursivização» (Martelo, 2010a : 225)
65	notes «diálogo da pessoa do poema com os cenários reais em que se inscreve» (Magalhães, 1981a : 9) ; «toda uma <i>comédie bourgeoise</i> », «é devida a um paciente e árduo trabalho sobre a linguagem» (Cattaneo, 1982 : 26)
66	notes «uma personagem chilena extravagante que produzia uns escritos que nunca percebi bem se eram em prosa ou em verso, uns sermões laicos com arroubos de literatura evangélica» (<i>apud</i> Mellid-Franco, 1991 : 19) ; «têm reflexos de tom e ritmo dos <i>Antipoemas</i> , do chileno Nicanor Parra» (Bento, 1995: 16) ; «tão marcada pela morte alheia ou pela proximidade que se adivinha da própria», «homenagens a vivos e a mortos» (Martinho, 2004 : 134-136)
67	notes «poema e narrativa tocam-se» (Eiras, 2001 : 176)
71	notes «são dois pequenos grandes romances em verso» (AL, 1998) ; «A princípio, nos anos 80, eu escrevia romances em verso. Aquilo era ficção. Agora não quero mais que seja ficção» (AL-E, 2008)

72	notes «ligação ao hipotexto eleito», «diverge, no II Acto, para o seu próprio caminho, afastando-se gradualmente da história e aproximando-se da sua própria poética, do seu próprio texto e, em última instância, da própria poesia enquanto género» (Ludovico, 2004 : 73)
73	«desorganização do tecido sintáctico do poema» (Magalhães, 1981b : 195) ; «desmantelo» (Martinho, 2004 : 134).
74	notes «[s]ão de notar o tempo exacto do <i>calembour</i> e do compasso da gíria, as quebras sintácticas calculadas, a diabólica habilidade no condensar todo um discurso sob a <i>nonchalance</i> de uma citação erudita (ou de crónica). É aquela mistura linguística de culto e popular [...] [que] aqui se expressa num verdadeiro e próprio fogo artificial de felicidade inventiva» (Cattaneo, 1982 : 26).
75	«narratividade deambulatória e elíptica» (Luís, 1989 : 76)
76	«arte do erro» (Rubim, 2012 : 40) ; «extrema legibilidade» (Diogo, 1998 : 69)
82	notes «amalgama de discursos» (Martelo, 2000 : 400) ; «devir apoemático» (Silvestre, 1999 : 40)
84	notes «trabalho de decapagem» (MI : 202); «um “efeito Pierre Menard”, na esteira do conto de Borges» (Koblucka, 2009 : 309)
86	notes «Reúno aqui todos os meus livros de poesia até à data», «Mudei o final do conto <i>Mais uma história da Gata Borralheira</i> » (Do : 7).
87	notes «no sentido contemporâneo, ou no sentido clássico de poema extenso e narrativo» (Eiras, 2001 : 176)
90	«que sendo um livro de poesia é também um romance em forma de poema» (Albuquerque, 1996 : 17)

Chapitre 1.3

Page	Citations
93	notes «Acho que afinei também o meu português e alguma coisa passou para a poesia, porque de outro modo não explico a vertente <i>coloquial</i> do segundo livro» (FAP-E, 1994a : 48) ; «pulsão narrativa» (Batista, 2003 : 102) ; «narrador de experiências e sucessos de guerra» (Martinho, 1996a : 5).
94	notes «é reformulada toda a fundamental estilística da poesia narrativa» (Cruz, 1973 : 164) ; «espaço de guerra, porque a guerra não estava só em África, como o regime desejava» ; «a expansão das coordenadas de um cerco que começara em Portugal, na velha e vigiada Coimbra, e que se alargava e ganhava contornos até então desconhecidos em Angola» (Ribeiro, 1999) ; «império como imaginação do centro» , «Portugal definiu-se simultaneamente como o centro de um império colonial e como uma periferia da Europa» (Ribeiro, 2004 : 28)
96	«[é] de uma experiência pessoal, no que ela tem de mais irredutível a <i>exemplos</i> seja de que tipo for, heróicos ou anti-heróicos, que o livro nos fala» (Martinho, 1996a : 5)
97	notes «uma das linhas temáticas do texto passa precisamente pelo papel da memória no que foi para o sujeito uma experiência altamente traumatizante e pela impossibilidade de a esquecer, de a apagar lá onde ela ficou indelevelmente gravada» (Martinho, 1996a : 5) ; «então, o meu pai, a quem eu tinha enviado na correspondência dois ou três poemas avulsos, juntou-os em apêndice, por conta dele. E inventou: <i>Nambuanguongo, Junho de 63</i> » (FAP-E, 1994a : 48)
98	«forma geracional» (Ribeiro, 1999) ; notes «extraordinária motivação literária da guerra do Vietname» em muitas literaturas (Simões, 2001: 91) ; «Lembro-me de o Álvaro Guerra me invectivar: “Bolas, isto tem de sair sem disfarce!”. Correcto, mas o cu era meu e nesse cu havia um medo deste tamanho» (FAP-E, 1978a : 12) ; «as cartas e os poemas de José Bação Leal, editados em 1966 e 1971», «o símbolo de

	uma geração sacrificada por uma guerra absurda», «fazer a transferência para a guerra em várias frentes em que o próprio país estava envolvido» (Martinho, 1996a : 4-5)
99	«desassossegar do discurso oficial» (Ribeiro, 1999) ; «uma síntese antológica da poesia desta guerra» (Ribeiro e Vecchi, 2011 : 27) ; notes «situação privada de diálogo implícito» (Ribeiro, 1999) ; «pai-pátria» (Ribeiro, 2001 : 78).
100	«um desejo de expressão colectivo» (Magalhães, 1981b : 203) ; Queria que fosse perceptível a extrema solidão, a recusa moral em participar naquele jogo [...]. Mas queria sobretudo tornar perceptível que era um livro feito em volta do personagem que melhor conhecia, e melhor conheço, um senhor chamado Fernando Assis Pacheco. Queria que fosse não um bildsroman, o chamado romance de formação à alemã, mas um bildsdichtung, uma poesia dos anos de formação e com um sujeito lá metido no meio, à volta do qual se organizava ou desorganizava aquele mundo tenebroso. (FAP-E, 1994a : 48) ; notes «em nenhum momento cedem à retórica autocomplacente da denúncia» (Guerreiro, 1995 : 139)
101	«[d]inamismo e limite, irrequietezza e “senso della fine”», «più che nel <i>piegarsi ad una costrizione</i> , nell’interiorizzare la <i>contraddizione</i> » (Moretti, [1987] : 3-15, 12) ; notes «nell’“abbassare” la storia al livello dell’esperienza ordinaria, non viceversa» (Moretti, 1999 : XII) ; «non c’è conflitto tra individualità e socializzazione, autonomia e normalità, interiorità e oggettivazione. La formazione dell’individuo come individuo <i>in sé e per sé</i> coincide senza crepe con la sua integrazione sociale in qualità di semplice <i>parte di un tutto</i> » (Moretti, [1987] : 18)
102	«Se ci interroga sull scomparsa del romanzo di formazione, dunque, la gioventù del 1919 mutilata, decimata, afasica, traumatizzata – ci dà la risposta» (Moretti, [1987] : 257)
103	«os escumbros – as ruínas ou os restos mudos – da experiência da guerra não produzem nenhum «real» acessível, portanto de algum modo representável» (Vecchi, 2010 : 28) ; notes «a central, yet surprisingly underexplored nexus between modernist aesthetics and modern colonialism: the disruption of developmental time in reciprocal allegories of self-making and nation-building» (Esty, 2012 : 2) ; «atitude política de recusa», «o “inimigo” parece desaparecido deste livro» (Magalhães, 1981b : 201-202).
104	«uma construção sintáctica fugindo repetidas vezes à linearidade da ordenação vocabular em português» (Magalhães, 1981b : 195) ; «ironia autodepreciativa» (Martinho, 1996a : 5)
107	«épica contaminada e perturbada pela lírica, vista da parte do homem e não da parte de um improvável super-homem», «uma espécie de epopeia ao contrário» (Cattaneo, 1982 : 26) ; «modalità di esistenza» (Moretti, [1987] : 14-15) ; notes «revolucionou, com respeito da tradição homérica, o conceito de poema épico, introduzindo a <i>pietas</i> , o drama da pessoa obrigada a matar e a morrer sem ter o mínimo desejo de ser um “herói”, o horror pela violência e a nostalgia dos afectos familiares» (Cattaneo, 1982 : 26) ; «cariz épico» (Soares, 1998 : 67)
110	«narrativa seria o di consumo» ao «drama romanzesco de Shakespeare», mas também de se exprimir noutros suportes como a banda desenhada ou o cinema (Zanotti, 1998 : 8-9) ; notes «serie di costanti dell’immaginario che si possono riflettere in letteratura all’interno di opere appartenenti a generi diversi» (Zanotti, 1998 : 8)
111	«francofilia hoje retro» (Silvestre, 1999a : 35)
114	«flutuação “arbitrária” de nomes» (Diogo, 1998 : 78) ; notes «o grande tema de Adília» (Silvestre, 1999b : 50)
116	«sob a égide da banalidade» (Diogo, 1998 : 78) ;
117	« <i>Kitsch</i> inevitável da “pessoa”», «nome de pessoa completa», « <i>jeune fille rangée</i> portuguesa de outros tempos, “provincianamente” formada por tias ou por leituras», «hiper-realismo» (Diogo, 1998 : 78-82) (id. : 82), «atravessam as situações mais impossíveis, perfeitamente insensíveis ao completo antagonismo entre as crenças do seu mundo e as daqueles para que foram transplantadas»

	(Diogo, 1993 : 81-82).
118	«uma poesia onde não há sombra de essência», «fluidificar a fronteira e o interdito ontológico» (Quintais, 2009 : 144) ; «da loja de fazendas para o <i>cabaret</i> » (Diogo, 1998 : 83) ; notes «[n]as “fábulas” de Adília, o autor é [...] remetido à “pessoa”», «nesta poesia não se exprimiria o eu de um autor, por isso que a expressão é cedida à <i>persona</i> de Adília Lopes e às personagens dos seus casos e romances» (Diogo, 1998 : 79-80)
121	«sofreu os efeitos de algo como o <i>cut off</i> » (Diogo, 1998 : 68), «[estavam] para a poesia como o “ready made” está para a arte» (Guerreiro, 1993 : 14).

Chapitre 2.1

Page	Citations
126	«[v]oltar ao real», «[v]oltar a contar de si, voltar ao coração» (Magalhães 1981c : 168)
133	«universo cultural», «como forma própria do acto criador esse “Eu” que não é redutível ao Autor» (Júdice, 2008 : 285) ; «o autêntico trabalho da consciência poética moderna» consiste na «difícil e paradoxal invenção das figuras dessa <i>ausência</i> de si a si mesma que a caracterizam» (Lourenço, 1974 : 206) ; notes «[a]s <i>máscaras</i> de Pessoa encontram paralelo no “objectivo correlativo” de Eliot e nas <i>Personae</i> de Pound», «[d]os três se pode falar na dissolução do “eu”, no seu despedaçar em fragmentos» (Carmo, 1987 : 26-28).
134	notes «um saber quase científico onde o rigor descritivo conseguiu desenvolver-se com a almejada objectividade» e que «[o] mundo da ficção, ao contrário do universo lírico, pôde ser estudado como um conjunto autónomo em relação à subjectividade que o enuncia» (Barahona, 1987 : 6)
135	«implied author» (Booth, [1961] : 67-77) ; «autor empírico», «autor textual», «entidade ficcional» (Silva, 1983 : 227) ; notes «implied author», «in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which this implied author is committed, regardless of what party his creator belongs in real life, is that which is expressed by this total form», «style», «tone», «technique», «self-existing thing», «The “implied author” chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices» (Booth, [1961] : 73-75) ; «nunca se poderão definir como uma relação de identidade nem como uma relação de exclusão mútua – duas soluções antagonicamente extremas que defluem respectivamente de uma concepção biográfico-confessionalista e de uma concepção rigidamente formalista do texto literário – devendo antes definir-se como uma relação de implicação» (Silva, 1983 : 223) ; «sujeito textual», «instância intermédia reconstituível a partir da leitura da globalidade dos enunciados poéticos [da autoria de Raul de Carvalho] em que se reconhece a presença de um sujeito de enunciação» (Leal, 1996 : 37).
138	«is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts» (De Man, [1979] : 70) ; notes «a proliferação de hífenes, a manutenção ou a reformulação dos constituintes do termo (auto, bio, grafia), a necessidade de explicitar as fronteiras entre vida e ficção, entre géneros e sub-géneros ou entre subjectividade e objectividade deixam-no bem patente» (Morão, 2011 : 49) ; «without giving reasons why this is so», «an exclusion that anyone working in the English tradition will find hard to condone» (De Man,

	[1979] : 68)
141	notes «a obra lírica de um poeta é uma longa ficção interior com uma única e solitária personagem» (Pina, 2005 : 104-105)
143	notes «[o] fingimento (ficção) funda a veracidade poética no plano do texto em que real (a dor) se produz em vez de se reproduzir porque precisamente coincide com a acção da linguagem sobre si própria» (Rosa, 1979 : 34)
146	«diversidade de modulações e de registos sob um mesmo nome de autor» (Gusmão, 2003 : 66)
149	«a sexualidade que corre entre marido e mulher», «um dos grandes poemas do amor comum heterossexual e marital» (Magalhães, 2004 : 61)
150	notes O que confere a esta poética um relevo de bricabraque, de ajuntamento <i>pop</i> , de colcha de <i>readymades</i> sem serventia, de paródia que, todavia, não tem nenhuma pretensão de se exercer como tal, pois que toma empréstimos apenas com o fito de desaguar no nada e no vazio, desqualificando o original, deteriorando por completo aquilo que lhe serve de referência e sustentação» (Farra, 2008 : 236)
152	notes «a “poetisa pop” assina a reescrita das cartas de Marianna, e é como se esta fosse uma outra Adília, ou fosse Maria José, a seu modo freira poetisa barroca também, a mesma e outra» (Martelo, 2010a : 231)

Chapitre 2.2

Page	Citations
158	«literary attitude» (Abbott, 1988 : 612-613) ; «operates in the reader’s consciousness», «biographical legend», «a <i>literary fact</i> » (Tomasevskij, [1923] : 47-55) ; notes «there is increasing pressure to include such disparate texts in the same field with autobiography», «gives them that field while it preserves their nonnarrative status» (Abbott, 1988 : 612-613)
159	notes «bon-vivant», «esfuziante pícaro das letras lusas», «iconoclasta», «deleitosa poetisa de musa traquinas» (Vassalo, 2010 e 2011) ; «Hoje, dia 15 de Março de 1998, só me apetece escrever sobre o dinheiro que posso vir a não ter» (AL-E, 1998 : 15) ; «[e]ra tão mau aluno e tinha tão pouca apetência, que me sentia obrigado a preencher o meu tempo com algo de útil» (FAP-E, 1990 : 32)
160	«depreciação da poesia», «alarga-se à figura do próprio poeta» (Nava, 1992 : 238) ; «àquelas altas concepções do poético, e do poeta, que, entre Rilke e Heidegger, o fazem visitado pelos anjos do verbo» (Silvestre, 1999 : 35) ; «exposição teatral do sujeito» (Júdice, 1998a : 224) ; «[A]dília [L]opes é, sobretudo, um projecto literário» (Mãe, 2001 : 178) ; notes «amplitude romântica» (Júdice, 1998a : 222-225) ; «contrasta com a dos poetas românticos» (Nava, 1992 : 237)
161	«fluidificação de sujeitos» (Amaral, 2002a : 377) ; «drama da identidade», «uma alteridade contígua, paralela, mutuamente constitutiva», «fluidificar a fronteira e o interdito ontológico» (Quintais, 2009 : 144) ; «Sou o Fernando Assis Pacheco, 41 anos, um pasmado sem cura. Tudo me espanta, gramo a vida, quero morrer mais lá para o Verão», «quem és tu?» (FAP-E, 1978a : 13)
162	notes «diálogo da pessoa do poema com os cenários reais em que se inscrev[e]», «cura de despretensiosismo» (Magalhães, 1981a : 9).
163	«tessitura de tons» (Gusmão, 2003 : 67) ; «na questionação do sujeito, na auto-análise e na contemplação de si com o fito de se desvendar e se constituir como identidade» (Morão, 2011 : 56)
164	«um processo de cisão em dois – aquele que observa e aquele que é observado» (Morão, 2011 : 56), «todo o auto-retrato é um alo-retrato, uma alografia» (Morão, 2011 : 59) ; «irresolúvel coincidência / descoincidência com o <i>outro</i> de nós»

	(Martinho, 2004 : 135) ; notes «face única e esplendorosamente narcísica do sujeito», «no intervalo entre a unidade e a essência proteiforme que dela se desprende, em devir e em expansão dando lugar a um sujeito que em si reconhece “inúmeros”» (Morão, 2011 : 85-86)
168	notes «no poema “Eu sou a luva / e a mão / Adília e eu eu / quero coincidir comigo mesma”, a aparente simplicidade desta afirmação é neutralizada pelo facto de não ser possível atribuí-la a Adília, embora seja Adília a assinar o livro no qual ela se inscreve. Quem assume aqui a função de sujeito? A mesma que escreve “Nasci em Portugal / não me chamo Adília” [...] ?» (Martelo, 2010a : 231)
169	«é autobiográfica em primeiro grau, mas dela não conseguimos deduzir uma vida enquanto conjunto de circunstâncias pessoais» (Guerreiro, 2001 : 47) ; «a autobiografia de Adília Lopes é uma que só faz sentido enquanto processo ficcional» (Almeida e Baltrusch, 2007 : 302) ; notes «Quem é a Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira e como se relaciona com ela?», «Imagino-a sempre como uma menina metida na cama, friorenta, que não se quer levantar para ir para a escola. Ralho com ela» (AL-E, 2005b) ; «é a máscara, a ficção, que dá coerência, que dá sentido, que fica (no tempo), fixa(no modo)», «de uma autobiografia sem biografia/sem <i>cara</i> , uma autobiografia da própria <i>máscara</i> » (Almeida e Baltrusch, 2007 : 302) ; «a clausura conceptual era transformada em inanidade conceptual», «pessoa», «opinião», «quanto a mim», «o “eu”, que é desejo, rompe a clausura conceptual» e inscreve-se como figura marcada pelo género sexual (Diogo, 2000 : 484), «dado a mistificações de identidades e traves-timentos» (Silvestre, 1998 : 38) ; «contratualização autobiográfica» (Martelo, 2010b : 238).
170	notes «a narrativa é recusa da dignidade lírica do autor que se exprimisse profundamente como um eu» (Diogo, 1998 : 70) ; «desidentificação enunciativa» (Süssekind, 2002 : 210) ; «fácil de explotar y malinterpretar por apetencias sensacionalistas o de invalidar como algo no literario» (Baltrusch, 2007 : 5) ; «o desejo de silêncio e de voltar para casa» (Martelo, 2010b : 245) ; « Constatar que não posso escrever, nem viver, sem calcular, sem premeditar, sem planear, repugna-me » (AL-D, 2002a : 10) ; «um bocado masculino, sempre a arquitectar quem seria» (AL-E, 2001b : 7) ; «projecto literário», «quando Adília Lopes forja unir vida e obra não seria o mesmo fingimento que se manifesta» (Menezes, 2011 : 30) ; «uma profunda identidade entre o texto e a sua vida, como se falar da sua poesia fosse sinónimo de falar de si sem ter de existir propriamente um sujeito lírico diferente do sujeito civil» (AL-E, 2001b : 7) ; «Ficciona a sua vida ao escrev[er]?», «eu digo no <i>Irmã barata</i> , <i>irmã batata</i> , “tenho uma doença mental, um eczema”; tenho uma doença mental, é verdade, mas não tenho um eczema» (AL-E, 2001a : 36)
171	«factos alegadamente biográficos para encenar um discurso auto-referencial» (Cruz, 2011 : 54-59) ; notes «O uso do real na ficção poética não faz com que essa ficção seja real: a convivência de elementos ficcionais e não ficcionais apenas adensa a aparência de real», «um terreno armadilhado», «o discurso autobiográfico, ou com marcas biográficas, é também gerador de uma ficção que substitui aquele que escreve, por aquilo que escreve» (Cruz, 2011 : 53-55)
173	notes «uma mulher biograficamente muito próxima dos padrões de uma vida vulgar, sem grande história, e a muitos níveis distante dos padrões convencionais do sucesso» (Martelo, 2010b : 242)
178	«Esta Nausicaa, inútil explicar, não existiu: somente a imaginação dela» (FAP, 1984a : 9)
180	«um louco», «num mundo perfeitamente paralelo», «complica a situação com “bocas” sucessivas» (<i>apud</i> Mellid-Franco, 1991 : 19)
187	notes «Aquilo era ficção. Agora não quero mais que seja ficção» (AL-E, 2008)
188	notes «uma espécie de alter ego adiliano» (Martelo, 2010b : 237).

Chapitre 2.3

Page	Citations
190	«teor biográfico» (Luís, 1989 : 76) ; «a fronteira do memorialismo em verso» (Rubim, 2004 : 57).
191	«vendo melhor, revela-se muito fragmentária a memória coimbrã espalhada pelas <i>Variações</i> e é menos uma memória específica do que a dispersão das memórias a verdadeira matéria do livro» ; «de toda a ordem de pequenas e grandes experiências (mas sobretudo pequenas) para inquirir e registar os vestígios de sentido que possam atravessar os dias de uma existência individual» (Rubim, 2004 : 57)
192	«topografia dilacerada do espaço e tempo revisitados» (Luís, 1989 : 75) ; notes «onde o sujeito distribui um olhar pessoal sobre uma circunstância muito próxima do dado biográfico» (Magalhães, 1981b : 197) ; «permanentemente ombreia» (Nava, 1992 : 238) ; «traços biográficos» (Luís, 1989 : 76)
193	«muito ligado a uma certa história (e a um certo culto) da cidade de Coimbra» (Rubim, 1989 : 57) ; notes ; «estroina coimbrã» (Lopes, 1996 : 1071) ; notes «o escritor queixa-se de que este livro [...] não chegou ao público, sobretudo ao coimbrão, como ele legitimamente desejaria» (Martins, 1994a : 140) ; «Mas não só a escrita. Também a boémia, os copos, os ciganos, as putas, os amores, os matraquilhos do Café Piolho» (Alegre, 1998 : 1)
194	«nesta Coimbra lírica nada de historicamente relevante acontece» (Rubim, 2004 : 59) ; notes «onde o cenário urbano e a acentuação dos seus elementos suportam o desencadear das emoções e sentimentos» (Luís, 1989 : 75) ; «arredores muito belos», «componente serrana» (FAP-D, 1991b : 96-111).
198	«o que é da ordem da experiência propriamente poética (se tal existe) precisa de se libertar ou mesmo de exorcizar qualquer reminiscência académica» (Rubim, 2004 : 59) ; «impalpável e quase fantasmagórico» (Rubim, 2004 : 60) ; tessitura de tons» (Gusmão, 2003 : 67) ; «território verbal minado pelo sarcasmo e pela ironia» (Luís, 1989 : 75)
200	«pulsão genealógica» (Rubim, 2004 : 61)
202	«uma espécie de projecto ficcional, de romance eternamente inacabado» (Pina, 2005 : 104) ; «a “saudade” do poeta toma a forma de um desejo dirigido para espectros há muito destituídos de realidade» «coisas insubstituíveis», «mais pura insignificância» (Rubim, 2004 : 60) ; notes «É justamente o excesso de realidade que confere a aura de ficção a toda a literatura de tipo memorialístico» (Pina, 2005 : 104) ; «Uso pouco a palavra saudade, em detrimento da palavra nostalgia. O conceito de nostalgia é muito mais dorido do que o de saudade. A saudade é bonita, dá para o Carlos do Carmo e a Amália cantarem. A nostalgia pressupõe amigos que morrem; mulheres amadas que desaparecem; filhas que crescem e já não são como eram em pequeninas; eu que já não tenho a destreza dos vinte anos, já não jogo à bola, já tenho digestões difíceis» (FAP-E, 1991a : 49).
205	notes «volátil imagem de uma pen pal finlandesa com direito a imortalização do nome (Anna Liusa Uski) e importância suficiente para converter o final do poema em interrogação aos críticos (esses, claro, sem nome)» (Rubim, 2004 : 58).
207	«uma espécie de pseudónimo subterrâneo» (Engelmayer, 2004 : 276) ; notes «hoje não sou o poeta de Pondichéry, embora no passado possa tê-lo sido» (AL-E, 2001b : 7) ; «Talvez <i>O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)</i> seja o [livro] que me retrata mais fielmente» (AL-E, 2005b) ; «o pseudónimo literário Adília Lopes assume uma nova identidade literária» (Engelmayer, 2000 : 471)
210	«fundir dois planos cronológicos que logicamente se excluem», «dão relevo à componente intemporal do mito» de Mariana Alcoforado (Engelmayer, 2004 : 278).

211	notes «Marianna Alcoforado e o poeta de Pondichéry sofrem a mesma tortura que é escrever para um destinatário (M. de Chamilly, Diderot) demasiado desdenhoso que não responde às cartas» (San Payo, 1988 : 113)
-----	--

Chapitre 3.1

Page	Citations
231	notes «[e]m luta com a mastigação discursiva do mundo», «passagem», «esse instante onde repousaríamos sempre mesmo que a nossa marcha fosse mais vertiginosa que a luz» (Lourenço, 1974 : 45)
244	«Estes poetas não são muita coisa. Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos, culturalizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo, limadores das arestas que a vida deveras tem. Podemos, pelo contrário, encontrar em todos eles um sentido agónico (discretíssimo, por vezes) e sinais evidentes de perplexidade, inquietação ou escárnio perante o tempo e o mundo em que escrevem. Não serão, de facto, poetas muito retóricos (embora à retórica, de todo, não se não possa fugir), mas manifestam força – ou admirável fraqueza – onde outros apenas conseguem ter forma ou estrutura anémica. Comunicam, em suma [...]» (Freitas, 2002 : 14) ; notes «privilegia evidentemente a divulgação em detrimento da crítica», «reconfiguração dos meios e dos modos de circulação da poesia» (Guerreiro, 2003 : 13)
245	«um entendimento profano, secularizado e desencantado da poesia», «uma reformulação do conceito de retórica, à luz de – pelo menos – uma ética e uma política», «uma certa avaliação desenganada da poesia como instrumento de análise e transformação do mundo» (Eiras, 2011 : 6, 47, 36) ; «defesa da despoetização da poesia» (), «clareza programática», «valorização mais imediata, ou mais legível, com a experiência e, por consequência, capaz de uma maior cumplicidade com o leitor» (Martelo, 2003 : 42, 43) ; «ethos predominante», «a modéstia como princípio constitutivo da autoconsciência do poema, a ausência de pretensões quanto ao que pode ser a poesia» (Guerreiro, 2003 : 14) ; notes «não ter (ou perder) qualidades é, implica, confunde-se com – comunicar, «[s]er sem qualidades [...] é citar as obras de tradição retirando-lhes o valor de culto, deixando-as imanentes, em processo de uso e nova hermenêutica» (Eiras, 2011: 48, 59) ; «seria necessário recuar à intervenção crítica e à poesia de Joaquim Manuel Magalhães nas décadas de 70/80 para encontrar, na poesia portuguesa do último quartel do século XX, idêntica necessidade de explicitação de um programa poético» (Martelo, 2003 : 42) ; «parece dar continuidade a uma poética surgida nos anos 70» (Guerreiro, 2003 : 17-18)
246	«imersão na sua época» (Guerreiro, 2003 : 15-17) ; «incapacidade de transfiguração do real», «realidade low profile» (Cruz, 2003 : 34-35) ; «não adesão crítica ao contemporâneo» (Guerreiro, 2003 : 16) ; «parte-se agora, nesta poesia sem qualidades, do real, mas para que a poesia, dele não saindo, descubra nesse mesmo real outras hipóteses de realidade» (Maffei, 2005 : 155) ; «resistência», «num mundo onde a exploração da intransividade dos discursos se tornou tão quotidiana quanto insuportável», se empenhar em inventar uma linguagem «limpa» (Martelo, 2003 : 51) ; «articulação entre ética e estética», «formas de reconfiguração da subjectividade articulam-se, muitas vezes, com um olhar profundamente crítico do mundo contemporâneo», «recusa da visão autonómica da poesia», «de alterização, impessoalidade, fingimento», «formas de comprometimento entre autor e obra, entre texto e contexto» (Martelo, 2011 : 68-69). «l'excès même de monde, d'information, d'ersatz virtuels et de marketing», «doivent répondre à un monde qui souvent se propose comme utopie et se révèle comme simulacre» (Eiras, 2014 : 135-136) ; notes «fugir ao amadorismo a que o

	seguimento à letra da defesa de uma poesia “sem qualidades”, tão desajeitadamente teorizada, forçosamente conduziria» (Cruz, 2003 : 32)
248	«o que melhor move» a sua poesia (Magalhães, 1981a : 215) ; «faz do seu quotidiano um autêntico campo de recolha de “matéria”» (Neves, 2001 : 9) ; notes «um caso bastante isolado de valorização do quotidiano, do banal e do concreto», se encontrava «muito à frente do seu tempo» (Freitas, 2009 : 148-149) ; «o prosaísmo do quotidiano e a aspiração ao sublime» (Silva, 2005 : 3) ; «Ligo-me muito ao quotidiano» (apud Santos, 2012 : 91) ; «como conversa de um homem com outros homens» (Lisboa, 1991 : 24) ; «proximidade para com o seu leitor», «jogo interpelativo desse outro a quem se destina» (Júdice, 1995 : 219) ; «logra falar <i>para</i> e <i>com</i> os outros» (Maffei, 2007b)
249	«interpretação digna e lúcida [...] do substracto real em que firm[a] pé» (FAP-D, 1964 : 217) ; notes «eu achava que devia escrever poemas sobre operários mas não conhecia nenhum operário, foi um impasse» (AL-E, 2000a : 38)
251	notes «contra as novas ficções sociais» (Silva, 2005 : 68-72) ; «subtis formas de exercício da crueldade» (Cruz, 2007 : 56) ; «candidamente corrói a ideologia da domesticidade» (Cruz, 2011 : 135-148)
253	«indirecta qualidade política dos seus versos» (Magalhães, 1981a : 216) ; «desalinhamento», «figuras do ordenamento colectivo» (Rubim, 1991 : 23) ; «dissonância», «uma virtude». «experiência singular e partilhável do mundo e da vida» (Gusmão, 2003 : 70, 73-74) ; «o sentido político», «empenhamento crítico» (Baptista, 2012 : 12) ; «incessante “crítica da linguagem comum”» (Silvestre, 1999b : 38) ; notes «recusa [...] da sujeição ao ideológico» (Magalhães, 1981a : 9) ; «declaração de princípios políticos», «contra o amor do poder, pelo poder do amor» (Barrento, 2003 : 10)
254	«formula[r] o totalitarismo das normas que colocam cada pessoa no seu lugar» (Engelmayer, 2000 : 470) ; «objectos e actividades [...] mundanos e não sagrados, sujos e não “lisos nus inteiros”» (Diogo, 2000 : 493) ; «inquestionáveis preocupações éticas», chamando a atenção para a «estratégia de resistência» que implica a mobilização de uma «linguagem despoetizada» (Martelo, 2000 : 400) ; notes «por um lado, a obra de Adília insiste na gramaticalidade mais básica e transparente; mas, por outro, não faz senão demonstrar os limites da gramática enquanto sistema de regras que <i>faz mundo</i> , tantas vezes contra ou apesar de si mesmo» (Silvestre, 1999b : 48) ;

Chapitre 3.2

Page	Citations
260	«pulsão genealógica» (Rubim, 2004 : 61)
262	notes «socialmente subalternos» (Klobucka, 2009 : 275) ; «Nestes anos todos fiz uma coisa muito importante, viver», «nunca considere a actividade literária fundamental na minha vida» (FAP-E, 1993a : 8) ; «Haverá uma beleza que nos salve?», «Se a busca da beleza nos impede de viver, então há é uma beleza que nos perde» (Do : 601-602)
263	notes «o privilégio do acontecimento da vida sobre a sua transposição literária» (Guerreiro, 1987 : 20)
265	notes «o que primeiro importa não é a obra-prima, mas (sobre)viver» (Engelmayer, 2000 : 472), «remete a arte inequivocamente para um lugar secundário» (Engelmayer 2000 :472)
267	notes «Um dia, digo eu, seremos todos mestiços, que é uma ótima ideia para nos salvarmos» (FAP-E 1995 : 3)
268	«malabarismos» (Luís, 1989 : 76) ; «pilhérias» (Silvestre, 1999 : 38)
271	«técnica narrativa», «“persona” fictícia» (Macedo, 1975 : 19, 23) ; notes «Tenho outras paixões mais evidentes : Cesário, por exemplo» (FAP-E, 1991a : 48) ; «o

	cenário urbano e a acentuação dos seus elementos» (Luís, 1989 : 75)
272	«um constante deslizar entre códigos» (Martins, 1988 : 61) ; «realismo de intenção basicamente naturalista», «crítica [...] às categorias d[o] senso comum» (Lopes, 1987 : 466-467), «gesto poético por excelência, um gesto capaz de reabilitar o real, destruindo as margens de uma factualidade pobre que dele faz uma prisão sufocante e opressora» (Martelo, 2005 : 61) ; notes «as definições de uma poética verdiana têm oscilado: desde romântica (José-Augusto França) a surrealista (Adolfo Casais Monteiro), naturalista (Vitorino Nemésio), parnasiana (Martinho Nobre de Melo), realista (Óscar Lopes) e pré-modernista (Óscar Lopes)» (Martins, 1988 : 15) ; « <i>coisas se acumulam</i> » (Buescu, 2007 : 27)
273	«hipótese sociológica», «ideologicamente inaceitável» (Macedo, 1975 : 28)
275	«metáforas transfiguradoras» (Lopes, 1987 : 466)
279	«estratégia de denúncia e superação da crueldade» (Martelo, 2010a : 231)
281	notes «na sua empatia com todas as criaturas, não só humanas, rejeita igualmente a hierarquização tradicional entre pessoas e animais» (Engelmayer 2000 : 274)
282	«desvio» (Amaral, 1998 : 35) ; notes «chato» (FAP-E, 1993b : 3)
284	«a afirmação do irregular se desdobra em três ou quatro planos diferentes que recobrem toda a escrita de Assis Pacheco», «experiência de desalinhamento», «irredutível à passagem [...] pelas fileiras do exército regular» (Rubim, 1991 : 23) ; notes «circunstâncias da publicação», «diversos tons» «a personagem em si é irregular», «dissipação verbal» «sincretismos» (FAP-E, 1991a : 38) ; «[o] casamento, a família, a escola, a imprensa, o país, a língua, os códigos literários» (Rubim, 1991 : 23)
285	notes «permanentemente se desdobra em mil e uma personagens – a menina púbere, a menina casadoira, a poeta, a religiosa, a mística, a desempregada, a doméstica, a solteirona, a funcionária, a erudita, a amante de gatos e passarinhos», «ser toda esta gente na exacta medida em que toda esta gente é tão anónima quanto o sujeito poético o é nos nossos dias» (Silvestre, 2000 : 28)
286	notes «apariciones a veces grotescas en programas de televisión de dudosa calidad, que le construyen una imagen pública de outsider estafalaria y la transforman incluso en objecto de escarnio» (Baltrush, 2007 : 3) ; «projecção autoral», «de uma maneira ou de outra, enquanto figuração autoral que consente uma leitura biográfica, Adília Lopes apresenta-se sempre desarmada pela sua imagem de anti-poeta menina» (Martelo, 2010b : 242-244)
287	«eficácia crítica da obra poética adília», «a excepcionalidade do poeta, ao qual os românticos conferiram uma condição de marginalidade» , «a marginalidade mais comum de todos aqueles que não condizem com os estereótipos do mundo» (Martelo, 2010b : 245) ; «o sentido político e o empenhamento crítico não se separam da orientação para si próprio» (Baptista, 2012 : 12) ; notes « <i>estetização forçada – normalizadora</i> » «vida rasteira», « <i>deforma</i> as tramas discursivas do sistema que denuncia» (Evangelista, 2011 : 85-86)

Chapitre 3.3

Page	Citations
290	«É o tempo das causas das coisas», considera Luísa Mellid-Franco (Mellid-Franco, 1991 : 19)
291	«a sensação de que a vida avança parecendo parar» (Amaral, 1991a : 164) ; «qualquer fervor neo-realista», «qualquer tipo de militância estereotipada» (Freitas, 2009 : 147) ; notes «é inegável que a questão da fraternidade e o desejo de um futuro menos sombrio comparecem em <i>Cuidar dos vivos</i> » (Freitas, 2009 : 147) ; «lucidez concisa», «tempos de hiperformalismo autotélico», «muito à frente do seu tempo» (Freitas, 2009 : 148)
292	«não se enquadram rigorosamente nos [...] esquemas» da crítica (Bento, 1965 : 546) ; notes «sem soçobrar numa poesia de linguagem e temas pré-estabelecidos»

	«[fosse maior a sua audácia, a sua capacidade de arriscar-se por domínios [...] desconhecidos [...], <i>Cuidar do vivos</i> seria uma notável estreia» (Bento, 1965 : 545-546) ; «fica dividida entre uma tendência de intervenção [...] e uma orientação própria dos anos 60», «soube encontrar uma posição equidistante relativamente a estas duas opções» (Guimarães, 2008 : 70-71)
299	notes «por cima das modas e das exigências do combate» (Júdice, 1998a : 223)
301	«os momentos de um quotidiano feliz», «mundo carecido de amor» (Bento, 1965 : 546)
302	notes «uma opção pelo lado positivo da História» (Júdice, 1995 : 138) ; «lado solar», «marcada pelo gosto pela vida e a vivência da paixão e do amor», «lado lunar da existência», «ligada a uma atmosfera de bloqueamento triste e de violência associada à inevitabilidade da experiência da guerra» (Ribeiro, 1999)
304	notes «a função de princípio unificador do universo» (Silva, 1994 : 136) ; «concilia uma denúncia [...] das coisas <i>irregulares</i> do mundo, com a atmosfera íntima do espaço amoroso» (Júdice, 1998a : 223)
305	«poesia poupada» (Dionísio, 2010) ; «fórmula mínima» (Mendes, 2012 : 197) ; «em voz baixa, ameaçada por um óbvio horizonte de escassez» (Parrado, 2013 : 10) ; «leveza» (Martelo, 2014 : 221)
306	«recursos [...] mínimos» (Guerreiro, 2008 : 41) ; «tendência à rarefacção» (Freitas, 2012 : 34) ; «a inspiração e a renúncia» (Dionísio, 2010) ; «restrição», «condensação poética» (Mendes, 2012 : 197) ; «despojamento» (Freitas, 2012 : 34) ; «silenciamento» (Parrado, 2013 : 10) ; «ao essencial», «de tudo quanto possa ser dispensado» (Martelo, 2014 : 223) ; «totalmente adversa a jogos e fogos-de-artifício poéticos» (Parrado, 2013 : 10) ; notes «desolado e desconcertante <i>Caderno</i> » (Freitas, 2012 : 34)
307	«quase só cadernos de rascunhos e colecções de brincadeiras (Mexia, 2003 : 46) ; «um inquietante, quando não confrangedor impasse» (Freitas, 2006 : 65) ; notes «Tal como o livro anterior, <i>César a César</i> é dedicado a um gato que morreu (Adília afirma acreditar na «Ressurreição dos Gatos»). Tal como o anterior, compraz-se em jogos, trocadilhos, adivinhas, anedotas. Adília insiste em epígrafes de graça duvidosa, e entrega-se, de novo, a poemas em inglês e francês, a roçar a nulidade. Há também alguns pastiches e variações, e notas finais dispensáveis» (Mexia, 2003 : 46) ; «Dir-se-ia que a autora, esquecida da vigilância que sempre pautara o desconcerto da sua escrita, já só tinha para nos oferecer precárias imitações de si própria ou meros e inócuos trocadilhos» (Freitas, 2006 : 65) ; «Adília Lopes não é um nome consensual na poesia portuguesa. Este livro não vai mudar isso» (Parrado, 2013 : 10)
311	«These days patterns and configurations are no longer «given», let alone «self-evident»; there are just too many of them, clashing with one another and contradicting one another's commandments, so that each one has been stripped of a good deal of compelling, coercively constraining powers. And they have changed their nature and have been accordingly reclassified: as items in the inventory of individual tasks. Rather than preceding life-politics and framing its future course, they are to follow it (follow from it), to be shaped and reshaped by its twists and turns. The liquidizing powers have moved from the «system» to «society», from «politics» to «life-policies» – or have descended from the «macro» to the «micro» level of social cohabitation. (Bauman, 2000 : 7) ;
313	«a única coisa que quem se quer manter à margem da mercantilização e do consumo dominantes pode reclamar: estetiza e sacraliza o seu quotidiano, coloca a vida antes da arte», «processo “natural” de transformação em mercadoria» (Engelmayer, 2000 : 469) ; «os poemas de Adília são completos», «destacados, separados, circunscritos pelo que falta» (Diogo, 2000 : 478)
314	«momentos que apeteceria considerar fotográficos, de uma exactidão acutilante» (Freitas, 2012 : 34) ; notes «desejo de silêncio e de voltar para casa» (Martelo, 2010b : 245).
315	«percepção prosaica do mundo» (Dionísio, 2012) ; «ver de outro modo» (Martelo, 2014 : 221) ; «encantamento com as pequenas coisas» (Martelo, 2014 : 222-223) ; <i>Apanhar ar</i> respira a cidade como bairro e reconhece em pontos de um bairro

	manifestações de Deus em diálogo» «[u]ma cidade menos tolhida pelos seus desastres, mais reconhecida pelas suas ofertas» (Dionísio, 2010) ; notes «supera o banal e alça seus versos a estágios de fino entendimento do mundo» (Maffei, 2007b), «não é interessadíssima no prosaico, mas sim na compreensão que pode resgatar diante de muitos e diversos fenómenos» (Maffei, 2009b) ; «Eu penso que Deus (no cristianismo isso é óbvio) tem a ver com a oralidade (comer, beber, falar, beijar, respirar) e com o andar a pé» (AL-E, 2001c : 20).
316	«uma sabedoria despida de grandes atavios» (Martelo, 2014 : 222) ; «júbilo» , «gozo de viver», «serena mas firmemente» (Parrado, 2013 : 10)
317	«todo um alto programa – ético e estético», «desígnio», «[A] compulsão dos abismos contemporâneos - o endeusamento do dinheiro, da velocidade, do desperdício de energia e de recursos, da proliferação das palavras e das coisas -, a autora prefere a lentidão, a delicadeza, o assombro dos pequenos milagres poéticos e quotidianos. [...] Neste sentido, «dar menos um passo» está longe de ser um mero movimento de recuo ou de autodefesa. É muito mais que isso. Por um lado, é uma recusa da obsessão alienada de seguir em frente, a todo o custo, veloz e ferozmente. Por outro, uma afirmação de coragem e vitalidade, da rara capacidade de fazer das fraquezas forças» (Parrado, 2013 : 10) ; notes «sentido ético [...] mais vivo» (Martelo, 2010b : 248-250) ; «partilha do comum» (Evangelista, 2011 : 97-101)
318	notes «passada leve», «tem qualquer coisa felina», «aprendizagem», «modo como rodam no ar, como caem, como descansam todos os músculos quando estão em repouso sem deixarem de poder mobilizar o corpo inteiro numa fracção de segundo para atacar ou fugir» (Martelo, 2014 : 223) ; «uma questão de generosidade, de entrega, de optimismo, de a alma não ser pequena» (AL-D-2002g : 85)
319	«denodado combate de uma mulher contra a perda que a fuga dos dias inevitavelmente acarreta» (Parrado, 2013 : 10) ; « Nos últimos anos eu modifiquei-me um pouco. Já não escrevo. Parei de escrever. Escrevo o meu diário, mas isso não é publicável, vai sempre para o lixo. É uma coisa que preciso escrever para sobreviver psicologicamente. Mas não é uma coisa que me interesse para guardar» (AL-E, 2008) ; notes «[o] “eu” diarístico, quando tornado personagem/figura da escrita, foge da sua determinação, descola-se da identidade de um referente» (Evangelista, 2011 : 65).
320	notes «a violência e a crueldade tantas vezes presentes na rememoração da infância», «a expressão [da] coincidência» (Martelo, 2014 : 222-224)

Conclusion

Page	Citations
325	«A verdadeira poesia ignora a afirmação fácil» (Rosa, 1979 : 15)
326	«A ruptura que o acto poético implica é, efectivamente, um descondicionamento do convencionalismo social, uma desancilose, e daí que, ao distender-se, o real surja ao poeta não como já definitivamente dado, mas como campo total de indefinidas (por definir) possibilidades, ou antes, como a própria possibilidade em estado de afirmação ou, por outras palavras ainda, a virtualidade em actualização. [...] Não são as coisas, portanto, que o poeta nos dá, mas a apresentação delas em novas relações que a palavra poética descobre, não por uma invenção que as funda em absoluto, mas por um processo de equivalências livres que nos vão dando o próprio movimento das relações com esse real descoberto. Poderá assim compreender-se, nesta perspectiva, que se veja na poesia o real absoluto, pois que a verdadeira poesia nos toca sempre como a revelação de algo ao mesmo tempo misterioso e evidente» (Rosa, 1979 : 15-16)
327	«A palavra poética é a um tempo desintegradora e integrante. Indetermina (ou “inexprime l’exprimable”, como diria Barthes) os significados, não para destruir o

	sentido, mas para criar novas significações que representam uma nova maneira de ser ou de estar no mundo. [...] Comunicação não quer dizer em poesia a anulação da complexidade, da ambiguidade, da obscuridade constitutivas de todo o acto real, de todo o acto da existência» (Rosa, 1979 : 19).
328	«É através da linguagem que o poeta descobre o mundo, e o mundo que ele “deveras sente” não é de modo algum o que ele conhecia antes, o passado, o já realizado, mas um mundo que pela acção que o poeta exerce sobre a linguagem, e, reciprocamente, da linguagem para o poeta, se constituiu, revelando uma potencialidade infinita, um novo modo de ser aberto ao futuro» (Rosa, 1979 : 34)
329	«A poesia que se supõe ser uma poesia da realidade, só por reflectir, ou supor reflectir, a realidade social, está, desde que se mantenha apenas a esse nível, muito mais divorciada do verdadeiro real – que é precisamente o que a autêntica poesia começa por interrogar pela sua própria maneira de ser – do que a poesia que vive da interrogação, da questão que põe a si mesma, que é a sua única realidade, ou seja, a sua maneira própria de atingir o real» (Rosa, 1979 : 91)

Annexe 1

Page	Citations
375	notes «crónica biográfica» (Santos, 2012a) ; «alegria transbordante» (Lisboa, 1996: 7)
376	notes «alguém cujo carácter e inteireza tornaria difícil separar num juízo, final ou provisório, a parte do escritor, a parte do profissional, a parte do observador participante da vida, do mundo, das pessoas e da sua lição de coisas» (Belard, 1995: 136) ; «Não consigo ler os poemas do Fernando Assis Pacheco sem o ver à minha frente. Venham os críticos separar o sujeito de enunciação do sujeito de enunciado – que importa, o Fernando ali está» (Coelho, 2004: 16)
377	notes «na fronteira entre essas duas populações» (Martins, 1994: 140) ; «Cada vez vejo mais claramente que a minha história é uma história lisboeta. Por isso não saio de Lisboa» (AL-D, 2001f: 8) ; «era um jornal grátis, de exemplar único, feito nas folhinhas das agendas que o meu pai recebia como médico. A maior parte dos números foi lida apenas por mim. Num caso ou noutro o meu pai terá lido...» (FAP-E, 1990: 32)
378	«numa casa de alta entropia» (AL-E, 2001c: 21) ; «Eu acho que as famílias, as casas das famílias, são lugares onde se sofre mais do que nos hospitais, nas escolas, nos hospícios, nas prisões, nos lugares estatais, impessoais. [...] Entre a família do Presépio de Belém, a sagrada, e a família da Mafia siciliana, oscila sempre a nossa família» (AL-D, 2001a: 4) ; notes «Ouvir o meu pai falar das suas tendências militares, por exemplo, é insuportável. Não sei se, quando eu regressar, ele terá a caridade de esquecer que venho das guerras», «Ainda acham que vivemos no melhor dos mundos?» (FAP-D, 2005: 11, 12)
379	«Em minha casa ninguém gostava de poesia. Sempre que, na televisão, aparecia alguém a recitar um poema, tirava-se-lhe o som» (AL-D, 2001d: 8) ; notes «Foi o meu Pessoa, o meu Camões, o poeta da língua portuguesa que me deu o empurrão para o gosto pela poesia» (FAP-E, 1991a: 48) ; «erudição entusiástica, que nada tinha de universitário ou profissional» (Coelho, 2004: 16) ; «que ia ser escritora e que a literatura era a minha casa» (AL-E, 2001:c) ; «O meu pai ainda hoje me diz acerca da poesia: “Deixa-te disso. Isso não dá pão”» (AL-D, 2001d: 8)
380	«praticamente inútil» (FAP-E, 1990 : 32) ; «formação de cientista» (AL-E, 2001c : 20) ; notes «disse que eu ia ensinar às minhas colegas o que era a entropia e que ia contar quantos “ques” tinha a Peregrinação» (AL-E, 2001c: 21) ; «Quem eras tu em Coimbra? / Coisa de somenos» (FAP-E, 1991b: 8) ; «No bilhete de identidade da minha mãe está que ela nasceu a 20 de Abril de 1927, mas eu soube sempre que era um erro. Isso contribuiu muito para a minha formação de cientista. Duvidei

	sempre da Imprensa, dos documentos escritos, da História, do marxismo-leninismo» (AL-D, 2001a: 4)
381	«De facto, não tenho profissão» (AL-E, 2000a: 38) ; «A profissão escolheu-me, e parece que não escolheu muito mal» (FAP-E, 1991b: 9) ; notes «sou poetisa, sou linguista (todos somos), sou física, sou bibliotecária, sou documentalista» (AL-E: 2001c: 19) ; «era a própria ideia do repórter», (Silva, 2012: 55) ; «olhar muito humano sobre as coisas» (Tabucchi, 1995: 17) ; «o primeiro dos jornalistas culturais» (Pitta, 2010: 115) ; «o sermão é correcto. Ofereci o purgatório a algumas almas que mereciam o inferno» (FAP-E, 1991a: 51)
382	notes «tradição iconoclasta», «filóloga» (AL-D, 1994a: 13 e 1994b: IV) ; «Haverá poucas(os) cronistas da <i>Pública</i> [nome da revista de domingo] que provocaram tão forte eco, em forma de cartas de leitoras(es) (de admiração, de rejeição) como Adília Lopes» (Engelmayer, 2004: 276) ; «Detesto escrever em prosa porque me distrai, me entretém, porque é para mim uma alienação. E porque me expõe, de uma maneira que os poemas não fazem» (AL-D, 2002c: 85).
383	«completamente cego e surdo » (FAP-D, 2005 : 11) ; notes «Eu era capaz de vender pentes e sabonetes até ao fim da vida. Mas não sou capaz de dar tiros, e não sou capaz de raciocinar e de me controlar debaixo de fogo» (FAP-D, 2005: 11) ; «ainda hoje, no meio de uma insónia pertinaz, às vezes ainda ouço uns tirozinhos ali ao longe (...) já são muito ténues, já quase os não ouço, mas ainda dão para eu suar frio na cama» (<i>apud</i> Mellid-Franco 1991: 19)
384	notes «Desse mergulho até ao fundo do pantanal, da fossa, como se eu fosse Prometeu, um Prometeu que vai buscar o fogo às profundezas do lodo, é que nasceu a Adília Lopes em 1983. Adília Lopes é um nome de crisma. Maria José é o nome de baptismo» (AL-E, 2001c: 19) ; «Vinte anos de psiquiatria deixaram-me com mais 40 kg e uma distensão abdominal que me dá lugar sentado em todos os transportes públicos. Ao fim e ao cabo, sou uma veterana de guerra» (AL-D, 2001f: 8)
385	notes «já há qualquer coisa que indicia pelo menos o meu não-enfeudamento ao neo-realismo» (FAP-E, 1991a: 48) ; «rasto do Herberto» (FAP-E, 1991b: 8)
386	«étnicas» (Silvestre, 2009: 1997) ; notes «clausura conceptual», «eu», «a falta de qualidade que é própria do “rombo” e mesmo do “boçal”»» (Diogo, 2000: 484, 490) ; “desencantamento do mundo”, “formulado em termos performativos e dessublimados” (Silvestre, 1999a: 35), «todos os [s]eus livros de poesia até à data» (Do: 7) ; «guerrilha contra a ancilose narrativa de boa parte da nossa prosa de ficção» (FAP-E, 1978b: 24).
387	«quase confidencialidade» (Júdice, 1995 : 138) ; «resistência a entregar a poesia à completude de uma obra, fosse ela definida em termos autorais ou comerciais» (Baptista, 2012: 12) ; «capital cultural» (Diogo, 2000: 475) ; notes «A minha poesia não vai bem com grandes editores: um dos dois destoa, o editor ou eu» (FAP-E, 1991b: 9) ; «no dia do seu casamento, à falta de melhor prenda» (MI: 202).
388	notes «que tu andaste a rarear toda a vida até que um dia abriste o capote e os sacudiste para o mundo como uma poalha de maravilhas luminosas» (Pires, 1995: 15) ; «tendência para a rarefacção» (Freitas, 2010: 34)
389	notes «ressonâncias do romance picaresco» (Santos, 1996: 357) ; «cruzamento dos territórios linguísticos» (FAP-E, 1994b: 9) ; «a última edição “ad usum amicium” do poeta, umas simples folhas A4 medidas num envelope» (Santos, 1998 : 2)
390	«Mas ao fim de 30 anos de escrita tenho a sensação de que fiz uma coisa com alguma solidez. Qualquer poeta pretende um efeito de espelhismo, pretende ver-se reflectido em algum sítio. E eu até agora não me reflectia em parte alguma. A minha bibliografia passiva é quase nula, a atenção que me dispensam é de estima. Como numa ópera bonita no S. Carlos: tenho um êxito de binóculos, mas aplausos não há. E nem só o dr. Jorge de Sena se mijava todo para ter um aplausozinho durante a vida. O dr. Assis Pacheco também gostaria que um dia dissessem que enquanto foi vivo escreveu três tretas bonitas» (FAP-E, 1991a: 50) ; «[...] não escrevo para a arca, nem para a posteridade, gosto de ter um “feedback” imediato. Nunca tive uma crítica do Joaquim Manuel Magalhães e gostava de ter, não estou

	na História da Literatura Portuguesa do Óscar Lopes e gostava de estar, nunca tive um prémio: tudo isso é importante para mim...» (AL-E, 1993: 8) ; notes «em duzentas páginas» (FAP-E, 1991b: 9) ; «Posso parecer megalómana. Mas eu tenho consciência do meu valor. O que eu fazia era uma crítica a Joaquim Manuel Magalhães e a Óscar Lopes» (AL-E, 2001c: 23)
391	«secularização» (Silvestre, 2009 : 1703), (Guerreiro, 2001 : 46) ; notes «campeão da convivência» (<i>apud</i> Santos 2012: 52) ; «O Assis bom garfo, o Assis leitor omnívoro, o Assis atento ao que fazem os mais novos, o Assis camarada, tão lúcido e generoso» (Silva, 2012: 55) ; «naquela casa» (Magalhães, 2004: 60) ; «figura popular», «talvez o último equívoco desencadeado pela sua obra» (AL-E, 2001c: 18) ; «génio vocabular que se situa na linha dos grandes domadores da oralidade, de Nicolau Tolentino a Alexandre O'Neill» (Júdice, 1995: 138)
392	notes « nada próximo do Abade de Jazente ou de Nicolau Tolentino » (Pacheco-E, 1991a : 37) ; «exemplos óbvios de algo que a precede e que poderá estar contido no seu programa» (Quintais, 2009: 143) ; «opiniões de pechisbeque» (Correia, 2001) ; «malabarismo» (Luís, 1989: 76) ; «não se leva a sério como escritor», «uma mão cheia de bons versos, alguns menos, fáceis demais» (Silva, 1987: 26) ; «leitores mais desprovidos – ou burros – de Adília que, como sucede com certos espectadores iletrados da arte contemporânea, vão afirmando: “Assim, também eu!”» (Silvestre, 2000: 26) ; «a roçar a nulidade» (Mexia, 2003: 46) ; «Deixem em paz “os dez que ficam” e os instrumentos de medida e as antologias definitivas!» (Lisboa, 1991: 24)
393	«conhecida de tão poucos leitores» e «ignorada por parte substancial da “crítica académica”» (Engelmayer, 2000: 469) ; «praticamente canonizada» (Bessa, 2005: 72) ; notes «uma espécie de reacção liminar», «que de certo modo excediam, ou deslocavam, os propósitos de Adília Lopes» (Coelho, 2013: 106) ; «malabarismos hermenêuticos» (Freitas, 2006: 65) ; «o caso, e não um caso», «sozinha no palco» (Pitta, 2005: 99) ; «sinto cada vez mais que estou a deixar de precisar de escrever. Estou a deixar de precisar de fazer literatura» (AL-E, 2003: 69)
394	notes «um dos mais importantes poetas portugueses da segunda metade dos século XX» (Freitas, 2009: 146).
395	«O poeta mora ao lado» (FAP-E, 1991b: 8-9) ; «[a] ciência não se ocupa de porcos que voam até se observarem porcos que voam. E com as letras passa-se o mesmo» (AL-D, 2001a: 4)

INDEX

- Abbott, H. Porter, 158
Abelaira, Augusto, 98
Adorno, Theodor, 224, 229, 234, 237
Afonso, D. Pedro, 26
Agamben, Giorgio, 23, 31, 77, 78, 234, 235, 236, 256, 274, 275, 276, 285, 332
Alberti, Rafael, 397
Albuquerque, Pedro, 90
Alcobia, Carlos, 305
Alcoforado, Mariana, 71, 168, 206, 210, 386
Alegre, Manuel, 45, 93, 193, 385, 402
Alexandre, António Franco, 42
Almeida, Ana Bela, 22, 169
Almeida, José António, 409
Alves, Clara Ferreira, 392
Amado, Jorge, 397, 409, 414
Amaral, Fernando Pinto do, 19, 22, 42, 46, 50, 161, 162, 167, 198, 246, 249, 282, 291, 385
Andrade, Carlos Drummond de, 60, 282, 379, 414
Andrade, Eugénio de, 17, 286, 385, 393, 408
Andrade, Oswald de, 121
Andresen, Sophia de Mello Breyner, 81, 83, 119, 251, 264, 267, 379, 393, 395, 411, 415
Angenot, Marc, 243
Antunes, António Lobo, 63, 93, 408
Aristote, 22, 26, 29, 33, 34, 143
Assis Pacheco, Bárbara, 284, 306, 318
Auerbach, Erich, 34
Aurélio, Diogo Pires, 386
Baião, Rui, 49
Bakhtine, Mikhaïl, 81, 89, 91, 92, 93, 101, 129, 131
Baltrusch, Burghard, 22, 169, 170, 395
Bandeira, Manuel, 414
Baptista, Abel Barros, 23, 253, 287, 387, 388
Barahona, António, 273
Barahona, Margarida, 134
Barreno, Maria Isabel, 206
Barrento, João, 20, 42, 43, 49, 53, 76, 251, 253
Barros, Júlia, 200
Barthes, Roland, 36, 122, 123, 134, 171, 172, 220, 231, 327, 330, 379, 413, 415
Batista, António Pedro Costa Moura, 93, 99, 394
Batteux, Charles, 22, 34, 131, 142
Baudelaire, Charles, 31, 33, 40, 132, 133, 145, 412
Bauman, Zygmunt, 23, 289, 310, 311, 316, 321
Beardsley, Monroe, 134
Beatles, The, 150, 151
Beaujour, Michel, 163, 164
Beck, Ulrich, 310
Belard, Francisco, 376, 389
Belo, Ruy, 44, 45, 220, 379, 408, 415
Benjamin, Walter, 4, 102, 133, 224, 234, 238, 245
Benoit, Éric, 139, 191, 203
Bento, José, 66, 292, 301
Benveniste, Émile, 132
Berardinelli, Alfonso, 38
Berto, Al, 48, 49
Bessa, Carlos, 19, 393
Bessa-Luís, Agustina, 81, 411, 415
Blanchot, Maurice, 39, 293
Bocage, Manuel Maria Barbosa du, 167
Boccace, 88

Bonnefoy, Yves, 39
 Booth, Wayne C., 134, 135, 219
 Borges, Jorge Luis, 84, 88
 Braga, Jorge Sousa, 46, 56, 395
 Bragança, Nuno, 71, 82, 84, 379, 395, 415
 Branco, Camilo Castelo, 379
 Brandão, Fíama Hasse Pais, 45, 376
 Brémond, Henri, 33
 Bricco, Elisa, 126, 134
 Brito, Casimiro de, 45
 Broda, Martine, 31
 Brooks, Peter, 40
 Buescu, Helena Carvalhão, 272
 Cabrita, António, 18, 392, 409
 Caeiro, Alberto, 27, 77, 298
 Câmara, D. Hélder, 414
 Camões, Luís de, 25, 35, 82, 83, 136, 216,
 265, 266, 304, 379
 Campos, Álvaro de, 219, 276
 Capelo, Hermenegildo, 94
 Cardoso, Miguel Esteves, 375
 Cardoso, Norberto do Vale, 93, 394
 Carmo, Carlos do, 202
 Carmo, José Palla e, 133
 Carroll, Lewis, 63
 Carvalho, Armando Silva, 45
 Carvalho, Paulo de, 382
 Castro, Rosália de, 84, 199, 200
 Cattaneo, Carlo Vittorio, 19, 65, 74, 106,
 107, 392
 Cavaliere, Silvia, 98
 Certeau, Michel de, 309
 Cesariny, Mário, 392, 408
 Chandeigne, Michel, 133, 394
 Chaucer, Geoffrey, 88
 Chavanne, Judith, 239
 Cinatti, Ruy, 44
 Claus, Hugo, 409
 Coelho, Eduardo Prado, 19, 76, 376, 379,
 393, 414, 415
 Coelho, José Francisco Trindade, 381
 Cohen, Jean, 33
 Coleridge, Samuel Taylor, 82
 Collot, Michel, 21, 38, 134, 143
 Combe, Dominique, 22, 29, 30, 32, 38,
 127, 128, 130, 133, 134, 136, 137, 138,
 141, 142, 143, 144, 147, 148, 152, 159,
 189
 Compagnon, Antoine, 34
 Conrad, Joseph, 102, 103
 Correia, Arlindo, 392
 Cortázar, Julio, 88
 Cortez, António, 287
 Costa, Maria Velho da, 206
 Courtois, Patrice, 192
 Couto, Ribeiro, 414
 Crespi, Daniela, 305
 Croce, Benedetto, 33
 Cruz, António José Sá Moura da, 187,
 251, 395
 Cruz, Gastão, 22, 43, 45, 50, 51, 94, 107,
 246, 404
 Cruz, Paula Oliveira da, 76, 87, 171, 187,
 207, 251, 286, 395
 Culler, Jonathan, 135
 Darrieussecq, Marie, 171
 De Man, Paul, 22, 40, 41, 44, 138
 De Rooy, Ronald, 38
 Debord, Guy, 233
 Degott, Bertrand, 194
 Deguy, Michel, 40
 Del Rio, Pilar, 398
 Deleuze, Gilles, 334, 335
 Delgado, Humberto, 290
 Deluy, Henri, 117, 123
 Derrida, Jacques, 39
 Destreman, Lionel, 121
 Dickens, Charles, 101
 Diderot, Denis, 71, 84, 188, 206, 207, 208,
 209, 210, 211, 212, 213, 217, 218, 219,
 220, 386
 Didi-Huberman, Georges, 23, 234, 235,
 236, 238
 Dinis, Júlio, 414
 Diogo, Américo António Lindeza, 13, 18,
 21, 46, 76, 89, 114, 116, 117, 120, 121,
 169, 170, 251, 254, 305, 313, 386, 387,
 393, 395, 410
 Dionísio, Eduarda, 232
 Dionísio, João, 305, 306, 315
 Disney, Walt, 209
 Domingos, Paulo da Costa, 49
 Doubrovsky, Serge, 22, 158, 171
 Duarte, Gonçalo, 67, 89, 121
 Duchet, Claude, 241, 242
 Eco, Umberto, 134, 135
 Eiras, Pedro, 22, 51, 67, 87, 187, 245, 246,
 247, 251, 393
 Eliot, T. S., 31, 49, 133, 379

Engelmayer, Elfriede, 19, 187, 207, 210,
 254, 265, 281, 286, 313, 382, 393, 394
 Esty, Jed, 103
 Evangelista, Lúcia, 265, 287, 317, 319,
 395
 Farra, Maria Lúcia Dal, 150
 Fellini, Federico, 198
 Ferreira, João Palma, 404
 Ferreira, Manuel, 407
 Ferreira, Vergílio, 408
 Fidalgo, Paulo Jorge, 409
 Flaubert, Gustave, 101
 Foucault, Michel, 23, 134, 136, 230, 231,
 238, 287
 Fowler, Alaistar, 39
 França, José-Augusto, 272
 Franco, Francisco, 428
 Freitas, Manuel de, 27, 50, 76, 244, 245,
 246, 247, 248, 291, 306, 307, 314, 385,
 388, 393, 394
 Friedrich, Hugo, 33, 40, 133
 Frye, Northrop, 109, 114, 118
 Fukuyama, Francis, 225
 Fusillo, Massimo, 107
 Gagárine, Iuri, 59, 297
 Gama, Vasco de, 147
 Gans, Eric, 30
 García Lorca, Federico, 413
 Garrett, João Baptista da Silva Leitão
 Almeida, 26, 65, 84, 110
 Gehn, Ferdinand, 415
 Gemmelen, Klees van, 375
 Genette, Gérard, 26, 29, 30, 31, 34, 39,
 73, 80, 81, 82, 83, 84, 130, 142
 Giddens, Anthony, 310
 Gleize, Jean-Marie, 134
 Godeau, Florence, 101
 Godenne, René, 88
 Goethe, Johann Wolfgang von, 101, 127,
 136
 Gonçalves, Adriano (Bana), 179
 Greimas, A. J., 40
 Guattari, Félix, 334, 335
 Guerra, Maria do Céu, 407
 Guerreiro, António, 19, 20, 21, 76, 100,
 121, 169, 244, 245, 246, 247, 263, 306,
 391
 Guerreiro, Fernando, 260
 Guimarães, Fernando, 45, 198, 292, 385,
 409
 Gusdorf, Georges, 136, 137
 Gusmão, Manuel, 19, 21, 44, 146, 148,
 162, 163, 198, 253, 388, 392
 Hamburger, Käte, 22, 34, 35, 36, 129,
 130, 131, 133, 154, 176
 Hamon, Philippe, 242
 Hegel, G. W. F., 32, 127, 128, 224
 Heidegger, Martin, 160, 226, 227
 Helder, Herberto, 44, 45, 74, 385, 408
 Henri le Navigateur, 155
 Henriques, D. Afonso, 26
 Hess, Remi, 296, 298
 Hölderlin, Friedrich, 33, 196, 197, 226
 Homère, 83
 Horace, 56
 Horta, Maria Teresa, 206
 Hugo, Victor, 31
 Hühn, Peter, 40
 Hutcheon, Linda, 85
 Ingarden, Roman, 130
 Iser, Wolfgang, 134
 Ivens, Roberto, 94
 Jackson, John E., 127
 Jakobson, Roman, 32, 142
 Jauss, Hans Robert, 134
 Jenny, Laurent, 22, 31, 132, 142, 145,
 152, 154, 175
 Jorge, João Miguel Fernandes, 42, 47,
 55, 375
 Jorge, Lídia, 408
 Jorge, Luiza Neto, 45, 107, 395
 Jouve, Vincent, 242, 243, 256, 257
 Joyce, James, 102, 103
 Júdice, Nuno, 22, 43, 44, 45, 47, 133, 160,
 248, 299, 302, 304, 387, 391, 393
 Junqueiro, Guerra, 26
 Kaempfer, Jean, 95, 96, 97
 Kafka, Franz, 102, 158, 334
 Kiefer, Jens, 40
 Kleiman, Olinda, 81, 97, 99, 394
 Klobucka, Anna M., 19, 20, 81, 82, 84,
 169, 173, 182, 262, 393, 395
 Koyré, Alexandre, 415
 Kristeva, Julia, 81
 Kuhn, Amanda, 305
 La Fontaine, Jean de, 257
 Lagmanovich, David, 89
 Lamartine, Alphonse de, 127
 Latka, Joanna, 305
 Leal, Filipa, 395

Leal, José Bação, 80, 98
 Leal, Maria Luísa, 135
 Lefebvre, Henri, 23, 289, 294, 295, 296,
 297, 298, 299, 302, 308, 309, 310, 321
 Leiria, Mário-Henrique, 381
 Lejeune, Philippe, 37, 137, 138, 190
 Léonard, Yves, 291
 Lisboa, Eugénio, 248, 375, 392
 Lispector, Clarice, 88, 281, 414
 Listopad, Jorge, 69
 Lopes, Ana Cristina Macário, 26
 Lopes, Óscar, 193, 272, 275, 390, 392,
 414, 415
 Lourenço, Eduardo, 94, 133, 231
 Lourenço, Jorge Fazenda, 38, 77
 Lourenço, Paulo, 305
 Ludovico, Sara, 72, 82, 395
 Luís, Fernando, 51, 75, 190, 192, 194,
 198, 201, 268, 271, 392
 Lukács, Georg, 101
 Lynch, David, 115
 Lyotard, Jean-François, 46, 224, 234
 Macé, Marielle, 122, 231
 Macedo, Helder, 271, 273
 Machado, Antonio, 80
 Machado, Dinis, 391, 408
 Mãe, Valter Hugo, 160, 169, 286, 395
 Maffei, Luís, 246, 248, 315
 Magalhães, Joaquim Manuel, 19, 23, 42,
 44, 45, 47, 56, 65, 73, 100, 103, 105,
 126, 148, 149, 162, 192, 245, 248, 253,
 262, 387, 388, 390, 391, 393, 414, 415
 Maiakovski, Vladimir, 80
 Maldonado, Fátima, 45, 47
 Mallarmé, Stéphane, 31, 32, 33, 40
 Malraux, André, 163
 Mansos, Manuel João, 86
 Marcou, Loïc, 190
 Martelo, Rosa Maria, 19, 20, 23, 44, 45,
 50, 64, 81, 82, 87, 88, 152, 168, 169,
 170, 174, 188, 211, 245, 246, 254, 272,
 279, 281, 286, 287, 306, 314, 315, 317,
 318, 320, 390, 393, 395
 Martinho, Fernando J. B., 19, 43, 66, 73,
 83, 93, 96, 97, 98, 99, 105, 164, 250
 Martins, Fernando Cabral, 272
 Martins, Joaquim Pedro de Oliveira,
 414
 Martins, Manuel Frias, 45
 Martins, Maria João, 193, 197
 Martuccelli, Danilo, 312
 Maulpoix, Jean-Michel, 29, 38, 126, 134,
 140, 142, 143, 161, 239, 240, 241, 243,
 253, 261, 288, 324
 Maupassant, Guy de, 88
 McLaren, Norman, 413
 Meireles, Cecília, 414
 Mellid-Franco, Luísa, 60, 66, 180, 290,
 383
 Melo, Martinho Nobre de, 272
 Melo, Sebastião José de Carvalho,
 Marquis de Pombal, 84, 301
 Melo, Sónia Rita Cardoso, 395
 Mendes, Luís Filipe Castro, 268
 Mendes, Phabulo, 305, 306
 Mendinho, 265
 Menezes, Raquel, 170, 271, 395
 Mexia, Pedro, 286, 307, 392
 Michaëlis, Carolina, 412
 Michaux, Henri, 379
 Middlebrook, Diane Wood, 183
 Miranda, Francisco de Sá de, 51, 198
 Molder, Jorge, 47
 Montale, Eugenio, 38
 Monteiro, Adolfo Casais, 43, 272
 Morão, Paula, 138, 163, 164
 Moretti, Franco, 22, 91, 101, 102, 107
 Morgan, Terry, 254, 285
 Morin, Edgar, 233
 Mortier, Daniel, 101
 Mota, João, 407
 Moura, Paulo, 50
 Moura, Vasco Graça, 43, 48, 49, 55, 56,
 268
 Mourão-Ferreira, David, 393
 Mrozowski, Nick, 290
 Murat, Michel, 111, 116
 Musil, Robert, 102, 244
 Namorado, Joaquim, 402
 Nava, Luís Miguel, 18, 44, 45, 48, 160,
 192, 282, 393
 Negreiros, José de Almada, 121
 Nemésio, Vitorino, 44, 272
 Neto, Ana, 305
 Neto, João Cabral de Melo, 414
 Neves, Susana, 76, 99, 179, 248, 375, 378,
 380
 Nietzsche, Friedrich, 143, 144
 Nobre, António, 164, 194, 271, 412
 Nunes, José Ricardo, 50

Oliveira, Carlos de, 46
 O'Neill, Alexandre, 17, 44, 381, 391, 392, 395, 408
 Orff, Carl, 220
 Osório, António, 42, 47
 Pardo Bazán, Emilia, 400
 Parra, Nicanor, 66, 83, 180
 Parrado, Luís, 23, 305, 306, 307, 316, 317, 319, 320
 Pascoli, Giovanni, 38
 Pasolini, Pier Paolo, 23, 232, 233, 234, 274, 285
 Pavel, Thomas, 100, 118
 Paz, Octavio, 126, 127, 253
 Pedrosa, Célia, 271
 Pedrosa, Inês, 381, 389
 Pereira, Helder Moura, 42, 49, 55
 Pereira, Ricardo Araújo, 187
 Pessanha, Camilo, 83, 390
 Pessoa, Fernando, 11, 26, 31, 49, 74, 77, 82, 84, 85, 133, 143, 155, 164, 170, 264, 271, 316, 379, 412
 Piel, Joseph-Maria, 412
 Pina, Manuel António, 19, 86, 141, 202, 409
 Pingaud, Bernard, 109
 Pinson, Jean-Claude, 23, 38, 134, 144, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 235, 241, 288, 310
 Pinto, Fernão Mendes, 80, 380
 Pires, José Cardoso, 381, 388, 392, 407, 408, 413
 Pitta, Eduardo, 19, 192, 382, 393
 Plath, Sylvia, 84, 154, 182, 379
 Platon, 34, 143
 Poe, Edgar Allan, 88, 414
 Ponge, Francis, 379
 Pound, Ezra, 31, 82, 133, 379
 Praça, Afonso, 375, 379
 Prado, Adélia, 414
 Preston, Ronald, 317
 Proust, Marcel, 82, 402
 Quillier, Patrick, 133
 Quintais, Luís, 22, 120, 161, 392
 Rabaté, Dominique, 134, 137, 143, 160, 161, 190, 231
 Ramires, Alexandra, 305
 Régio, José, 164
 Rego, Paula, 81, 87, 410
 Reis, Carlos, 26
 Reis, Ricardo, 265, 316, 408
 Revault d'Allones, Myriam, 224
 Ribeiro, Margarida Calafate, 70, 94, 98, 99, 100, 178, 302, 378, 384, 394
 Richards, I. A., 134
 Ricœur, Paul, 40, 103, 120, 121, 132, 138, 142, 146, 227, 258
 Riffaterre, Michael, 163
 Rilke, Rainer Maria, 102, 160
 Rimbaud, Arthur, 31, 33, 36, 40, 133
 Robert, Marthe, 108
 Robin, Régine, 242
 Rocha, Mário, 382
 Rodrigues, Amália, 202
 Rodrigues, João, 407
 Rodrigues, Rogério, 381, 389, 409
 Rodriguez, Antonio, 22, 37, 125, 126, 142, 144, 155, 243
 Romão, Susana, 305
 Rorty, Richard, 254, 279
 Rosa, António Ramos, 143, 325, 326, 327, 328, 329, 333, 404
 Rosas, Fernando, 291
 Rubim, Gustavo, 12, 18, 20, 76, 190, 191, 194, 197, 198, 200, 202, 205, 253, 260, 284, 392
 Sá, Isabel de, 48, 55, 56
 Sá-Carneiro, Mário de, 84, 276
 Salazar, António de Oliveira, 181, 250, 251, 268
 Salvado, António, 70, 384, 404
 San Payo, Patrícia, 211
 Santos, Boaventura de Sousa, 94
 Santos, Maria Nazaré Gomes dos, 389
 Santos, Mário, 389
 Santos, Nuno Costa, 248, 375, 378, 391
 Saramago, José, 398, 408
 Sarraute, Nathalie, 88
 Sartre, Jean-Paul, 32
 Schaeffer, Jean-Marie, 22, 39, 91, 101, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 130
 Ségur, Comtesse de, 67, 87, 187
 Sena, Jorge de, 27, 44, 45, 390
 Sepúlveda, Luís, 375
 Sepúlveda, Torcato, 389
 Serra, Pedro, 43, 394
 Serres, Michel, 310
 Sévigné, Madame de, 113
 Sexton, Anne, 182, 183

Sigalho, Lúcia, 382
 Silva, José Mário, 76, 248, 381, 391
 Silva, Rodrigues da, 392
 Silva, Sofia de Sousa, 62, 251, 395
 Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 131, 135, 143, 304
 Silvestre, Osvaldo Manuel, 12, 13, 18, 20, 43, 56, 78, 81, 82, 111, 114, 115, 160, 169, 170, 253, 254, 268, 285, 286, 386, 391, 392, 393, 394, 395, 410
 Simões, Manuel, 98
 Soares, António, 107
 Sousa, António de, 70, 80, 193
 Staël, Madame de, 127
 Staiger, Emil, 37, 128, 138
 Stierle, Karlheinz, 30, 33, 143
 Struve-Debeaux, Anne, 134
 Sumares, Manuel, 150, 395
 Susman, Margaret, 133
 Süssekind, Flora, 22, 51, 170
 Tabucchi, Antonio, 375, 381
 Tadié, Yves, 144
 Tamen, Miguel, 259, 376
 Tavares, Gonçalo M., 26
 Tchekhov, Anton, 88
 Teixeira, Paulo, 49, 268
 Thibaudet, Albert, 109
 Todorov, Tzvetan, 39, 129
 Tolentino, Nicolau, 391, 392
 Tomasevskij, Boris, 158
 Torrente Ballester, Gonzalo, 400
 Touraine, Alain, 23, 289, 312, 313, 321
 Tropa, Alfredo, 382
 Tynianov, Iouri, 133
 Ungaretti, Giuseppe, 38
 Vadé, Yves, 30, 127
 Valente, Manuel Alberto, 407
 Valéry, Paul, 32, 158
 Valls, Fernando, 89
 Vasconcellos, José Leite de, 412
 Vasconcelos, José Carlos de, 19, 22, 45, 93, 380, 381, 384, 402
 Vassalo, 159
 Vecchi, Roberto, 100, 103, 394
 Velho, Álvaro, 147
 Venâncio, Fernando, 76
 Vercier, Bruno, 190
 Verde, Cesário, 27, 83, 194, 256, 265, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 316, 379, 412
 Veríssimo, Erico, 379, 414
 Verlaine, Paul, 187
 Vieira, José Luandino, 407
 Vieira, Vergílio Alberto, 20
 Vilela, Joana Stichini, 290
 Virgile, 106
 Walser, Robert, 102
 Walzel, Oskar, 133
 Warren, Austin, 130
 Weir, Peter, 84, 173
 Wellek, René, 130
 Whitman, Walt, 158
 Wilder, Billy, 395
 Wimsatt, W. K., 134
 Woolf, Virginia, 103
 Wordsworth, William, 138
 Zamith, Pedro, 382
 Zanolotti, Paolo, 110
 Zinn, Howard, 237, 313
 Zola, Émile, 413

Une poétique de la déflation chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes

Résumé

Les œuvres poétiques de Fernando Assis Pacheco (Coimbra, 1937 – Lisbonne, 1995) et d'Adília Lopes (Lisbonne, 1960) présentent des éléments communs: un sabotage du langage poétique traditionnel, une dépréciation du sujet poétique, une représentation du monde apparemment triviale. Notre proposition est que ces trois grandes caractéristiques sont liées entre elles, de par leurs modes de concrétisation et les intentions qui les sous-tendent. On y retrouve en effet un même projet de « dégonflement » – d'un langage poétique grandiloquent et ampoulé, d'un sujet lyrique prétentieux et qui se prend trop au sérieux, d'une conception du monde excessivement épurée ou tendant vers le transcendantal. Néanmoins, cette opération ne s'assimile pas à une action proprement déconstructiviste, car elle vise à transmettre à ces entités un « souffle » susceptible de leur conférer une force animique et une capacité d'intervention. C'est sur la base de ce double mouvement que nous proposons le terme de « poétique de la déflation », en choisissant une notion qui recouvre à la fois ces deux acceptions (respectivement, dans les domaines économique et géomorphologique). L'adoption du prisme de la déflation nous permettra d'examiner le modèle sous-jacent des œuvres de Fernando Assis Pacheco et d'Adília Lopes. Pour le faire, notre travail se décompose en trois parties : nous étudions successivement la façon dont ces auteurs s'engagent dans une procédure de déflation du langage poétique qu'ils utilisent (concrètement, en nous penchant sur ses formes narratives) ; du sujet lyrique qu'ils figurent (par l'analyse d'une fluidification dans la figuration de ce sujet) ; et de la conception du monde que dénote leur poésie (en nous intéressant à la dimension éthique qui y est implicite).

Mots clés

Fernando Assis Pacheco (1937 – 1995), Adília Lopes (1960 -), poésie portugaise du XX^{ème} siècle, déflation, poésie narrative, figuration du sujet lyrique, poésie et éthique

A poetics of deflation in Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes

Abstract

The poetic works of Fernando Assis Pacheco (Coimbra, 1937 - Lisbon, 1995) and Adília Lopes (Lisbon, 1960) have common elements: a sabotage of the traditional poetic language, an impairment of the poetic self, an apparently trivial representation of the world. Our proposal is that these three characteristics are interrelated, by their modes of realization and the intentions that underlie them. We find indeed a project of "reduction" – of the pompous and bombastic language of poetry, of a pretentious lyrical self that takes itself too seriously, of a conception of the world excessively refined or tending towards the transcendental. However, this does not amount to a proper deconstructive action because it aims to convey a sense of strength and energy to these entities a purifying "breath". On the basis of this double movement we propose the term "poetics of deflation", choosing a concept that covers both these two meanings (respectively, in the economic and geomorphic domains). Adopting the prism of deflation allow us to examine the underlying model at Fernando Assis Pacheco's and Adília Lopes' poetry. To do so, our work is divided into three parts: we successively study how these writers engage in a process of deflation of the poetic language they use (specifically, by looking at its narrative forms); of the lyrical self that they portray (through analysis of a fluidity in this process of portrayal); and the world view they manifest in their poetry (focusing on its ethical dimension).

Key words

Fernando Assis Pacheco (1937 - 1995), Adília Lopes (1960 -), Portuguese poetry of the twentieth century, deflation, narrative poetry, representation of the lyrical self, poetry and ethics