

CENTRE DE RECHERCHE SUR LES PAYS LUSOPHONES-CREPAL

HS N° 5

MARGINALITÉS AU FÉMININ DANS LE MONDE LUSOPHONE

sous la direction de Maria Cristina Pais Simon




PRESSES
SORBONNE
NOUVELLE

Presses Sorbonne Nouvelle

8 rue de la Sorbonne - 75005 Paris

Tel : 00 33 (0)1 40 46 48 02 - Fax : 00 33 (0)1 40 46 48 04

Courriel : psn@sorbonne-nouvelle.fr

<http://psn.univ-paris3.fr>

Mise en pages : Laurent Tournier

Droits de reproduction réservés pour tous pays

© Presses Sorbonne Nouvelle, 2019

ISBN 978-2-37906-021-2

ISSN 1258-0325

Figurations et fulgurations de la femme dans la fiction de Judite Teixeira et Olga Gonçalves

Maria João SIMÕES
Universidade de Coimbra / CLP

Le Modernisme au Portugal se caractérise comme un mouvement d'avant-garde, de rupture avec les conventions esthétiques traditionnellement acceptées et, pour mettre en œuvre cette rupture, prône deux principes fondamentaux : l'originalité et la diversité.

Pour atteindre l'originalité les artistes modernistes mettent l'accent sur l'importance du moderne, sur les éléments du présent et même sur la partie futurible que le présent peut contenir. Il s'agit alors de percevoir et d'exprimer cette (inconsciente ?) conscience de la modernité, cette nouvelle manière d'être au monde qui fera dire à Virginia Woolf la célèbre phrase « *On or about December 1910, human character changed* » – affirmation qui signale, pour de nombreux critiques, le début du Modernisme. Écartée par certains critiques – certains se méfiant, peut-être, de la clairvoyance féminine – cette affirmation a gagné du galon quand, en 2010, elle a été reprise comme une sorte de devise à l'occasion du congrès du centenaire du mouvement moderniste organisé, à Glasgow, par Le Réseau des Études Modernistes Écossais et l'Association Anglaise des Études Modernistes – The 1910 Centenary Symposium.

Cependant, comme le notait déjà Virginia Woolf, ce n'est pas la date qui intéresse le plus, mais le changement lui-même. Comme on le sait, le sentiment de vivre dans une société moderne et cosmopolite venait alors du développement industriel, du progrès technologique, de l'expérimentation de la force des moteurs, de l'attraction de la vitesse, et de l'expérience des plaisirs bourgeois apportés par la mode, les arts et les loisirs.

Par opposition aux tendances littéraires de nature nostalgique telles que le Néo-romantisme et le « Saudosismo » (mouvement de portée résolument nationaliste), le Modernisme se veut européen, voire universaliste. Les artistes

portugais voulaient non seulement être au courant des nouvelles tendances artistiques, mais aussi être des participants actifs et des agents de cette modernité, dictée surtout par l'atmosphère parisienne moderne. Paris était, alors, perçue comme un centre culturel, artistique et cosmopolite névralgique, attirant divers artistes portugais, notamment des peintres, parmi lesquels Mily Possoz, artiste du Modernisme souvent oubliée et marginalisée.

Le Modernisme au Portugal émerge d'abord timidement dans la peinture, puis, dans un parfum de scandale, dans le domaine littéraire, avec la parution de la revue *Orpheu* qui regroupe divers artistes et engage le dialogue avec la peinture et les arts graphiques (par le biais de la participation de l'architecte José Pacheko et de Santa Rita Pintor).

Un des plus importants collaborateurs fut Mário de Sá-Carneiro qui a vécu à Paris pendant une longue période entre 1912 et 1916, où il a connu le peintre portugais Santa-Rita Pintor, déjà futuriste (après y avoir rencontré et écouté Marinetti). Les fameuses lettres envoyées par Mário de Sá-Carneiro à Fernando Pessoa ont joué un rôle fondamental en ce qui concerne la diffusion des nouveautés artistiques parisiennes et la discussion des nouvelles tendances littéraires.

Bien important aussi fut Almada Negreiros, artiste enthousiaste aux multiples facettes – écrivain, peintre, dessinateur, metteur en scène, styliste, etc. Il a été fondamental non seulement pour le développement de la mouvance futuriste de cette génération, à la suite de sa rencontre à Lisbonne avec Santa-Rita Pintor, mais aussi pour l'élargissement du projet de la revue *Orpheu* à la prétendue collaboration d'Amadeo de Sousa Cardoso. Almada s'émerveille devant les extraordinaires peintures de cet artiste venu de Paris où il avait un atelier et où il côtoyait d'autres artistes depuis 1906. C'est par lui qu'Almada fera la connaissance de Sonia et Robert Delaunay, qui, fuyant la Première Guerre mondiale et ses horreurs, s'étaient réfugiés au Portugal.

Tous les quatre, avec Eduardo Viana, constituent le groupe « Corporation Nouvelle » et planifient des expositions collectives (Expositions itinérantes) à Barcelone et à Stockholm ; elles ne se feront pas à cause de la guerre.

Cette articulation artistique se déploie dans *Orpheu*, revue qui se présente ainsi comme le fer de lance de ce réseau de relations entre les artistes, brièvement esquissé ici. Le numéro 1 présente l'audacieuse couverture de l'architecte José Pacheko, qui contribuera pour beaucoup au scandale causé par cette publication, notamment à cause de l'utilisation allégorique mais provocatrice du nu féminin. La réception en fut très négative et les auteurs seront accusés d'être des dépravés et des fous – leur démente est même comparée à celle des artistes internés. L'insertion de quatre hors-textes de Santa-Rita Pintor dans

le n° 2 d'*Orpheu* souligne la coopération entre les artistes¹ et, pour le n° 3, il était prévu d'inclure des travaux d'Amadeo de Souza Cardoso ; malheureusement, faute de moyens, les principaux organisateurs Mário de Sá-Carneiro et Fernando Pessoa n'ont pas réussi à sortir ce numéro.

La réaction des artistes d'*Orpheu* à la critique (visiblement incapable d'accompagner la nouveauté de la revue) s'exprimera par l'ironie, la moquerie et par la reprise expressément exagérée de certains aspects critiqués. Ainsi, pour épater le bourgeois détesté, en ouverture du n° 2, ils publieront des poèmes d'Ângelo de Lima, poète et peintre devenu fou et effectivement interné, et aussi les poèmes d'une soi-disant poétesse appelée Violante de Cysneiros, pseudonyme d'Armando Côrtes Rodrigues.

Cet aperçu d'éléments et d'événements plus ou moins connus est essentiel pour comprendre la signification de cette insertion dite féminine, ce qui est différent d'une vraie collaboration féminine. En effet, les poèmes présentés miment, par le biais de la parodie, un style féminin, voire quelque peu féministe, et essaient de représenter une supposée pensée féminine, en faisant écho aux nouvelles conditions légales et sociales introduites par l'implantation de la République en 1910.

Avec la République, même si du point de vue social le regard sur les femmes continue et continuera d'être bien conservateur, il y a, tout de même, un changement légal étant donné que, un mois après l'établissement du régime républicain, la loi sur le divorce a été approuvée. Pendant une quinzaine d'années après la victoire républicaine on assiste à un changement dû à la nécessité d'employer des femmes pendant la Première Guerre mondiale. Selon l'historien Rui Ramos (1994 : 636), du début du siècle jusqu'à 1925, le pourcentage de femmes institutrices passe de 37 % à 66 % et le nombre de femmes employées dans la fonction publique augmente aussi ; après la guerre le nombre de femmes dactylographes ne cesse de croître. À en croire cet historien, cela signifie plus une dégradation de ces professions qu'une promotion de la femme qui manque encore de liberté. Surtout dans la bourgeoisie, les femmes commencent à pratiquer plus de sports, à étudier et à travailler ; cependant, elles ne peuvent pas encore voter et ne sont pas considérées socialement et, surtout,

1. Almada Negreiros s'engagera aussi dans d'autres projets avec Santa-Rita Pintor, notamment en collaborant à la revue *Portugal Futuriste*, en 1917, saisie para la police dès sa sortie. Cette situation montre comment, même pendant les années qui ont suivi l'implantation de la République, la censure continuait d'exister, quoique plus légère, et se durcira pendant la Dictature Militaire de 1926 et, ensuite, pendant le « Estado Novo » (1933-1974). En effet, si le début l'« Estado Novo » est marqué par la Constitution de 1933, le manque de démocratie se fait sentir dès la Dictature Militaire (1926-28), suivie par la Dictature Nationale du Président Óscar Carmona (1928-33). Salazar l'accentue dès 1928, d'abord comme Ministre des Finances, en 1932 comme Président du Ministère et en 1933 comme Président du Conseil de Ministres.

elles ne peuvent pas accéder à la sphère politique. Si les vêtements sont plus pratiques et plus confortables et les cheveux plus courts, « être à la page » et suivre la mode devient financièrement trop contraignant.

Dans ce contexte, les vers de la supposée Violante de Cysneiros adressés à Sá-Carneiro sont infestés de préjugés qui associent la femme à la broderie et masquent une comparaison à la menstruation sous des taches de coquelicots, s'essayant ainsi à un érotisme gauche :

Ha pouco quando bordava
 Picou-me a ponta dos dedos
 A agulha com que bordava...

Essa seda que era branca
 Ficou com papoulas rubras...
 Que o sangue das minhas veias
 Já creou papoulas rubras...

Mas tão sós e tão alheias!
 Juin, 1915.

Dans un autre poème, Violante s'identifie à Salomé et se voit danser elle-même dans une fragmentation causée par la libération et l'expérimentation des sens. Ce poème feint d'être une réponse féminine aux trois sonnets sur Salomé qu'Alfredo Guisado (à qui ils sont adressés) avait publiés dans le n° 1 d'*Orpheu*.

Ao Sr Alfredo Pedro Guisado
 Sobre misterios já idos
 Ergui-me em curva e de pé
 Do meu corpo fiz sentidos
 Num sonho de Salomé.

[...] Todo o meu corpo pedaços
 Dos espelhos dos sentidos... [...]

Presente no meu olhar,
 Eu fui Outra Salomé
 Feita de Mim a dançar.

Sous le cliché de la femme séduisante et fatale, la soi-disant poétesse fait preuve d'un égocentrisme et d'une admiration pour elle-même repris dans les deux derniers sonnets de la série. Si cet égocentrisme est bien marqué dans les poèmes des collaborateurs d'*Orpheu* de sensibilité symboliste comme Alfredo Guisado, Armando Côrtes Rodrigues, on le retrouve aussi présent

chez des auteurs de sensibilité moderniste comme Sá-Carneiro. Au contraire de celui-ci, cependant, le narcissisme de Violante de Cysneiros se cantonne presque toujours à la superficialité de la vanité féminine avec des références aux cheveux, au polissage des ongles et à la bouche. En fait, ces poèmes atteignent rarement la scission du sujet lyrique si importante dans la poésie de Sá-Carneiro et de Pessoa – une scission à peine entrevue dans les vers : « J'étais une Autre », « Salomé / danseuse faite de moi-même ». En outre, on peut y observer l'expression des sens dictée par le « sensationnisme » proposé par Fernando Pessoa, quoique sans la force et l'énergie « sensationnistes » qui marquent les productions de Caeiro, d'Álvaro de Campos ou encore d'Almada Negreiros.

Cette différence se révèle pivotante dans la mesure où quand il s'agit de « sensationnisme » il ne suffit pas de faire référence aux sens de façon vague et ennuyeuse à la manière symboliste – il faut une vraie capitulation à toutes les sensations et à l'expérimentation de leur complexité suivie de la quête de l'expression capable d'en rendre compte (comme l'explique bien Fernando Pessoa quand il énumère les différentes composantes de la sensation).

Au contraire, dans la poésie de Judite Teixeira – un écrivain trop souvent oublié – l'énonciatrice exprime tout son abandon aux sensations et sa subjectivité se déploie dans la jouissance d'un sensualisme libre, comme elle nous le dit dans le poème « Liberta » [« Libérée »] : « vivre d'autres heures !/ Sensualiser la vie/ Découvrir de nouvelles sources/ de douleurs et de plaisir »² (Teixeira, 1923). L'audace des poèmes de Judite Teixeira découle, d'ailleurs, de la force du désir qu'ils expriment et ce n'est pas par hasard qu'on y retrouve des mots tels que « tempête », « torture », « hallucination », « délire », « fulgurance », « fièvre », « exaltation », « orgie » et aussi « désir » et « plaisir » – mots qui cachent et, en même temps, dévoilent son lesbianisme. Cette manifestation des sensations se vérifie aussi dans la prose de l'auteur et, en particulier dans les deux courtes fictions publiées en 1927 dans l'œuvre *Satânia*, où l'on trouve une profusion de vocables liés aux sens et au de fait sentir, leur répétition systématique, appuyée par des adjectifs et des adverbes d'intensité leur conférant une force singulière.

L'œuvre *Decadência* [*Décadence*] a été appréhendée et brûlée par la police tout comme le pamphlet³ *Sodoma divinizada* [*Sodome divinisée*] de Raul Leal (publié par la typographie de Pessoa) et le livre de *Canções* [*Chansons*] d'António Botto (dont Pessoa était l'éditeur).

2. Les traductions du portugais sont de l'auteur de l'article.

3. Pour parler de son œuvre, Raul Leal utilise le mot « pamphlet », comme on peut lire sur les textes de la polémique présentés par José Barreto (2002 : 259). Bien qu'il n'y ait que peu d'information historique, cette présentation permet de lire des textes inédits de Fernando Pessoa écrits à l'époque de la polémique.

Il est vraiment étonnant que l'audace des poèmes de Judite Teixeira concernant l'expression des sensations n'ait pas été reconnue par Fernando Pessoa qui ne parle pas de sa poésie dans les textes qu'il a publiés à la suite de l'interdiction des œuvres. En fait, si la poésie saphique de Judite Teixeira fait scandale à Lisbonne, on a du mal à croire qu'elle puisse scandaliser Fernando Pessoa car Fernando Pessoa défend l'esthétique adoptée par António Botto dans le texte « António Botto e o Ideal Estético em Portugal », de 1922⁴, où il reconnaît la capacité du poète à affronter le pouvoir éthico-social par l'énergie et l'outrance de sa licence esthétique.

Un tel jugement est justement un des motifs qui conduit Fernando Pessoa à défendre l'homo-érotisme de l'œuvre poétique d'António Botto dont il reconnaît la force esthétique, la capacité à s'opposer à la morale chrétienne et à contribuer à l'abolition des trois dogmes ou préjugés du Christianisme qu'Álvaro de Campos pointait dans l'*Ultimatum* : le dogme de la personnalité, le préjugé de la subjectivité individuelle et le dogme de l'objectivisme personnel. Selon Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, ces dogmes empêchaient l'artiste de découvrir et d'exprimer l'aspect multidimensionnel de son psychisme complexe.

C'est dans cette logique de fragmentation du sujet que s'insère la création du proto-hétéronyme féminin inventé par Fernando Pessoa (et divulgué par Teresa Rita Lopes) appelée Maria José – personnalité qui écrit une lettre d'amour à un serrurier avant de mourir. Selon Maria Graciete Besse (2001 : 40), le registre du journal intime et le ton confidentiel utilisés par Pessoa servent à exprimer l'exclusion subie par cette femme bossue et malade, mais ce discours enferme aussi certains traits de masochisme et Teresa Rita Lopes y détecte une dose considérable d'auto-commisération. Mais, quand Maria José dit « je ne suis ni femme ni homme, parce que les gens pensent que je ne suis rien »⁵, le mimétisme du discours féminin présente, au départ, une annulation du corps féminin. Peut-on alors dire qu'il s'agit d'un discours féminin ?

Fernando Pessoa joue à se contredire. Ainsi, dans le même texte où il reconnaît la diversité apportée par l'esthétisation homo-érotique d'A. Botto, on constate son refus d'accorder à la femme la force de rompre avec les idéaux esthétiques traditionnels ; par extension, la même optique s'applique à la poésie féminine ainsi marginalisée, parce que, selon Fernando Pessoa, la femme est maintenue dans sa condition de faiblesse :

4. Publié dans le n° 3 de la revue *Contemporânea*, jullho de 1922 (apud Correia, 2005).

5. On peut observer une annulation du corps faite par comparaison : « J'ai été jalouse [de mon amie] parce que quand on se fait remarquer par quelqu'un, ça veut dire qu'on est une femme, et moi je ne suis ni femme ni homme, parce que les gens trouvent que je ne suis rien ».

Das três formas, que podemos conceber, da beleza física – a graça, a força e a perfeição –, o corpo feminino tem só a primeira, porque não pode ter a beleza da força sem quebra da sua feminilidade, isto é, sem perda do seu carácter próprio; o corpo masculino pode, sem quebra da sua masculinidade, reunir a graça e a força; a perfeição só aos corpos dos deuses, se existem, é dado tê-la. Um homem, se se guiar pelo instinto sexual, e não pelo instinto estético, cantará, como poeta, só o corpo feminino. Essa atitude representa uma preocupação exclusivamente moral. O instinto sexual, normalmente tendente para o sexo oposto, é o mais rudimentar dos instintos morais. (*apud* Correia, 2005).

Cette corrélation entre grâce et faiblesse est remise en question par les études féministes qui ne l'acceptent pas. Selon Janne Matlary, professeur au Département de Sciences Politiques de l'Université d'Oslo, « les femmes sont fortes à condition qu'elles soient elles-mêmes » (*apud* Castro, 2001).

Judite Teixeira a eu cette force et, contre toute attente, supportant des critiques grossières, elle a affirmé sa différence.

On ne s'étonnera pas alors que ses fictions configurent des personnages féminins écartelés entre corps et esprit. C'est notamment ce qui se passe avec Maria Margarida, la protagoniste de la nouvelle « Satânia »⁶ qui s'auto-caractérise comme un esprit cultivé, libre et esthétisant, mais tourmenté par un corps rebelle et exigeant qu'elle n'arrive pas à contrôler – surtout à l'arrivée du printemps. Au début de ce premier récit (qui donne son titre au recueil, *Satânia*), Maria Margarida, une bourgeoise éduquée et plutôt citadine, se trouve dans sa propriété de Beira, qui symbolise un tout autre monde, rustique, sauvage, dont l'air naturel est ensorcelant. La floraison du printemps se propage à tous les êtres et touche sa sensibilité faisant éclater « son instinct de femelle » qui lui « crève les sens » (p. 11). Ici le monde rural n'est plus cette nature en consonance avec le sujet à la manière romantique, mais une nature condamnée à l'auto-préservation. La protagoniste se révolte contre sa condition de femme qui s'énonce alors au discours direct : « — Oui, moi, une femme supérieure, avec tout mon esprit clairvoyant, je suis, après tout, comme toutes les femelles, succombant à la nécessité génésique du mâle. » (p. 10)

La nouveauté de cette fiction ne réside pas seulement dans le choix d'une voix narrative très proche de celle de la protagoniste (une voix narrative ressemble à une projection narcissique de l'auteur dont le personnage est le double⁷) mais surtout dans le dévoilement de la subjectivité par le biais du monologue intérieur – procédé si cher aux écrivains du Modernisme. Cependant,

6. Toutes les références à cette œuvre renvoient à l'édition citée dans la bibliographie.

7. Une sorte de doublage qui implique la projection des désirs de l'auteur sur le personnage (Masschelein, 2011 : 128).

dans l'usage juditéen du monologue intérieur on ne trouve pas cette lenteur de la macération en profondeur de Mrs. Dalloway ; on rencontre plutôt un langage direct, bien quotidien, et un séquençage narratif rapide qui contraste avec les thèmes décadents de l'ennui et de la névrose et l'ambiance floue symboliste.⁸

Maria Margarida commence à éprouver du désir pour le fils du métayer de la ferme, jeune et viril, mais, connaissant son caractère borné et sa naïveté, elle se sent supérieure et se montre impassible. Elle s'occupe, la journée, à lire les psychologues et à se promener pour apaiser, en vain, ses nerfs ; la nuit, elle ne peut s'empêcher de sentir son corps succombant à une admiration narcissique de soi-même. Cependant, une nuit, après l'avoir vu avec sa fiancée, dans un épisode où elle joue le rôle de la voyeuse, débordante d'un désir auquel elle succombe, elle se donne à lui sans résistance. Un mois plus tard, elle capitule à nouveau, non à son corps mais, cette fois-ci, à la société et se marie avec Antoine, un homme d'esprit supérieur, sensible, intelligent et riche. Et c'est sur l'annonce de son mariage dans les journaux de Lisbonne, qui font l'éloge de la prestance singulière de la mariée qui ne porte pas les pâles fleurs d'orange, que se termine la première partie du texte.

La deuxième partie est un récit épistolaire, ce qui signifie que la subjectivité – marque distinctive déjà de la première partie – devient encore plus intense. La confiance s'installe, alors, au premier plan et permet le déploiement narcissique de l'autoanalyse. Margarida trouve sa voie en écrivant des lettres à sa meilleure amie, Christine. La jeune mariée y raconte son voyage de noces en Italie, le début de son tourment et ses vaines tentatives de feindre que ses relations avec son mari Antoine ne sont pas un sacrifice. Mais très vite son mari, âme sensible d'artiste, s'aperçoit qu'il n'a jamais réussi « à la faire vibrer » (p. 45). Leur retour à Lisbonne éloigne encore plus le couple et Margarida tombe malade. Elle se laisse mourir et finit par trouver le soulagement dans les eaux de la mer.

Bien qu'il y ait encore des aspects stéréotypés à caractère romantique, Margarida ne meurt pas d'amour : cette Margarida du xx^e siècle se laisse mourir parce que le mariage devient pour elle une capitulation à la société qui la surveille – même si, dans son cas, elle le fait par le biais de l'auto-vigilance et d'une autopunition. Comme l'explique Michel Foucault dans son œuvre *Surveiller et punir*, autour du xix^e siècle le châtiment se modifie : l'objectif du pouvoir est de moins en moins la punition du corps et de plus en plus la punition de l'âme :

8. Plusieurs critiques ont identifié les aspects décadents et symbolistes qui imprègnent encore la fiction de Judite Teixeira et qui lient son écriture aux tendances littéraires du décadentisme et du symbolisme, comme le synthétise Andreia Boia (2013 : 100-105). Voir aussi Sousa, 2006 et 2009.

La relative stabilité de la loi a abrité tout un jeu de subtiles et rapides relèves. Sous le nom de crimes et de délits, on juge bien toujours des objets juridiques définis par le Code, mais on juge en même temps des passions, des instincts, des anomalies, des infirmités, des inadaptations, des effets de milieu ou d'hérédité [...] (Foucault 1975 : 22).

Cette petite nouvelle « Satânia » glose deux thèmes fondamentaux de la poésie de Judite Teixeira, lesquels, à leur tour, projettent l'expérience personnelle de l'écrivain : le thème de l'incompréhension et le thème de la différence (qui, d'ailleurs, entraîne un autre thème, celui de l'exil). Ces thèmes sont évidents dans les poèmes « As tuas Mãos » (« Tes Mains ») et « Sonhando » (« En rêvant ») :

As tuas Mãos
 ... E as tuas lindas mãos, nostálgicas e frias,
 [...] não puderam entender
 a febre exaltada
 e torturante
 que abrasava
 as minhas mãos
 delicadas,
 — as minhas mãos de mulher !

Sonhando

Minha ânsia ardente traz-me alucinada...
 [...] Trago nos braços a Asa desolada
 dum prisioneiro raro, dum Condor !

Num sonho de beleza, sobe e brada,
 a minha alma tão cheia de amargor
 [...] na conquista dum rútilo fulgor !

Desdobro as asas como ave êxul.

E nos meus olhos roxos e profundos
 andam a desenhar-se novos mundos !
 Rasgando a sombra negra que me veste...

Le ton confidentiel des lettres de la fin du récit « Satânia » s'intensifie encore plus dans la deuxième nouvelle du volume intitulée « Insaciada » [« Inassouvie »]. La figuration de la femme narratrice s'efface presque pour donner la primauté au dialogue entre deux amies et confidentes plus proches

physiquement et qui analysent cet amour impossible entre un homme et une femme. Il s'agit, là encore, d'une histoire d'amour impossible parce que la protagoniste, Clara, décrite comme une bourgeoise trop gâtée, trop sensible, ne vivant que pour (et dans) la beauté, n'arrive pas vraiment à aimer l'artiste pauvre qu'elle idéalise et dont l'indigence la fait fuir. Ici, encore, la société ne comprend pas ce genre de sensibilités et seule son amie Maria Eduarda l'écoute et cherche à l'aider. Dans ce texte la proximité et l'intimité des deux femmes est encore plus forte et donne lieu à de fines caresses entre elles, dévoilant un lesbianisme presque explicite, perceptible aussi dans la caractérisation passive des amies femmes face à l'énergie intense des protagonistes. Accentués ici, les sentiments d'étrangeté et de différence, émergeant de l'inassouvissement des sensations et du désir, fonctionnent comme des déclencheurs non seulement de l'exclusion ou de la marginalisation sociales mais aussi de la nécessité d'occultation sociale. Mais l'auteur reconnaît fort bien la potentialité créative de l'excès des sensations puisqu'elle affirme : « La luxure est une source douloureuse et sacrée et de son sein coule, chantant et souffrant, le rythme harmonieux de nos sensations ». Il s'agit, ici, d'une affirmation faite lors de la conférence « De mim » [« Sur moi »], où l'écrivain s'expose avec courage et revendique sa vision sur « les raisons de la Vie, sur l'Esthétique, sur la Morale »⁹.

L'audace de Judite Teixeira découle du fait même qu'elle présente des femmes sous l'emprise du désir, réclamant le droit d'affirmer leur sexualité. Par ailleurs, elle s'affirme comme directrice d'une revue, *Europa*, fait qui, contrairement au préjugé de Fernando Pessoa, a assuré à la femme Judite Teixeira une place de droit dans le panorama littéraire portugais.

Cinquante ans plus tard, quelles différences nous présentent le discours féminin sur la femme écrivain ?

Après la Révolution du 25 avril 1974, le discours féminin devient plus visible et émerge dans plusieurs romans, parmi lesquels, et de toute évidence, ceux d'Olga Gonçalves, qui ont fait l'objet de nombreuses études si approfondies qu'on ne peut pas, faute de temps, revisiter ici. On se limitera donc à attirer l'attention sur la façon dont la présence de la femme qui écrit est dévoilée ou cachée dans certains récits (tout comme celle de la femme qui a la force de prendre la parole). Dans le roman *Mandei-lhe uma boca* [*Je lui ai envoyé une vanne*] on rencontre une femme écrivain figurée comme une « écoutante ». En effet, la jeune protagoniste, Sara, réfléchit sur l'expérience de sa vie sentimentale en parlant avec Riva, une amie de sa mère, laquelle, selon Maria Graciete Besse (1994 : 92), démontre une « grande capacité à écouter »

9. « La luxure est une force ! » criait Valentine de Saint-Point, avec laquelle Judite Teixeira s'identifie, en proclamant dans la conférence « De Mim » la phrase sus-citée. (*apud* Correia : 2006).

et une grande « compréhension » ce qui favorise la confiance. Exemple de ce mouvement « ex-centrique », identifié par Linda Hutcheon (1988 : 86), où le centre cède place aux marges, la voix (la pensée) de la jeune femme¹⁰ discourt librement rapportant des épisodes d'apprentissage sexuel, sentimental et existentiel au moyen d'un long monologue. C'est un discours qui déconstruit le logus et le phallocentrisme des récits occidentaux traditionnels – une déconstruction qui caractérise l'écriture féministe, selon Masschelein (2011 : 95). Mais s'il s'agit, en l'occurrence, d'un monologue qui déploie une oralité singulière, mimétisant la situation de communication, comme l'ont souligné plusieurs critiques (Besse 2000 : 39), il ne faut pas pour autant négliger la personne qui écoute, la destinataire de ce long discours. Quoique son silence permette la liberté de la protagoniste (constituant un dispositif qui permet d'accentuer ses peurs, ses contradictions et sa solitude) « Riva est nécessaire pour le développement de la conscience individuelle de Sara », selon Maria Graciete Besse (2000 : 38). Ainsi, dans ce roman la présence de l'écrivain se concrétise dans l'absence : en effet, cette présence est disséminée dans le discours de Sara, stratégiquement, quand elle répond à des questions, ou dissipe des malentendus, des observations, des présupposés, auxquels le lecteur doit croire, la parole faisant foi. Riva est, par conséquent, un personnage caractérisable et caractérisé : elle est intelligente, patiente, elle a une forte personnalité mais elle est compréhensive et reste beaucoup plus ouverte aux changements que la plupart des parents de cette jeunesse en pleine liberté et désorientée par la rupture de la routine des classes. Riva est, en plus, une sorte de psychologue, sans avoir la préoccupation de la guérison ou de l'intervention.

Ce n'est qu'à la fin du roman que sont données plus d'informations sur cet écrivain : soit au moment où Sara avoue qu'elle ne lui rend plus visite aussi souvent parce qu'elle a peur de perturber son écriture (1987 : 114), soit, tout à la fin du roman quand elle aide Riva à déménager et énumère (avec des remarques et des commentaires) les titres de ses livres qu'elle voit tout annotés, parmi lesquels *Moderato Contabile* de Marguerite Duras, que Riva adore, et le *Lazarillho de Tormes*, plein de commentaires (Gonçalves, 1987 : 117,118). Ces informations sont précieuses parce qu'elles permettent de faire le rapprochement entre Riva et l'auteur-même et, en cela, elles soulignent d'une part l'importance de l'expérimentalisme du nouveau roman dont *Moderato Cantabile* est devenu emblématique, de l'autre l'influence de l'antihéros picaresque dans la construction de Sara et de plusieurs personnages d'Olga Gonçalves.

10. Linda Hutcheon affirme : « Quand le centre commence à faire place aux marges, quand l'universalité totalisante commence à se déconstruire elle-même, la complexité des contradictions qui existent dans les conventions – comme par exemple celles de genre – deviennent visibles ». (1988 : 86).

Deux ans plus tard, en 1975, dans le roman *A Floresta em Bremerhaven* [*La Forêt à Bremerhaven*] l'auteur reprend le procédé technique du monologue, mais l'élargit au dialogue. Si la présence de la narratrice reste en arrière-plan au niveau du discours, sa présence en tant qu'écrivain s'affiche d'emblée au début du roman. Le lecteur dispose ainsi de beaucoup plus d'information sur la femme qui écrit : elle aime les promenades au bord de la mer, elle a des amis, qui sont eux aussi écrivains, elle vient de Lisbonne et connaît des personnes importantes, elle se tient informée, en lisant des journaux, elle s'enquiert de la politique du pays. Figurant encore comme l'écrivain à l'écoute, on remarque davantage l'acte-même de scruter – « *pesquisa em constante perscrutar* » dira l'auteur dans une interview réalisée par Maria Graciete Besse (2000 : 115) – la complexité identitaire¹¹ des émigrants et leur déchirure avant et après leur retour au pays. Les émigrants font plus que suggérer : ils la consacrent comme leur porte-parole imaginante, comme rapporteuse de leur devenir au sens de Deleuze (1980 : 291) quand il affirme « Le devenir n'est pas progresser ni régresser [...] Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient » (Deleuze, 1980 : 291).

La femme écrivain devient plus visible, elle est moins cachée et on peut la sentir moins marginalisée, parce que ces immigrés, de retour, sont eux aussi plus à la page, plus ouverts, plus conscients et considèrent qu'il est normal qu'une femme puisse être écrivain.

Trois ans plus tard, en 1978, dans le roman *Este verão o emigrante là-bas* [*Cet été l'émigrant là-bas*] la figuration de la femme écrivain est encore plus directe puisque le récit débute avec le départ pour Paris, en avion, d'une femme écrivain avec sa machine Olympia (Gonçalves, 1978 : 15). Quand, finalement en France, elle est accueillie dans l'appartement d'un ami français il s'exclame « *Quoi? Écrivain? Ravi, vraiment ravi!* » (Gonçalves, 1978 : 179).

De plus cet écrivain a, de son propre aveu, un projet – le projet d'écrire sur les immigrés portugais en France : « Je me suis mise à penser à ce projet, écrire sur l'émigration ». D'ailleurs ce projet prend l'allure d'un « mandat », mais un mandat adressé à elle-même.

Depuis la figuration de la femme qui prend la parole dans des lettres jusqu'à l'affichage clair d'une femme écrivain de plein droit – quel chemin pour les femmes portugaises !

11. Selon Maria Graciete Besse ce qui se voit dans le discours des personnages c'est leur altérité, la façon dont ils deviennent « autres » au contact avec d'autres réalités. (2000 : 18).

Bibliographie

- Barreto, J., « Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923 », in *Pessoa Plural* : n° 2, Out. 2002/ Fall, p. 240-270. Disponible sur https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue2/PDF/I2A08.pdf, consulté le 01-09-2018.
- Besse, M. G., « Os mundos possíveis de Olga Gonçalves — a tensão referencial em *Mandei-lhe uma Boca* », in *Intercâmbio*, n° 5, 1994, p. 91-101. Disponible sur <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5707.pdf>, consulté le 22-06-2011.
- Besse, M. G., *Os limites da alteridade na ficção de Olga Gonçalves*, Porto, 2000, Campo das Letras.
- Besse, M. G., *Percursos no Feminino*, Lisboa, 2001, Ulmeiro,
- Boia, A. Fragata Oliveira, *Que o desejo me desça ao corpo. Judite Teixeira e a Literatura Sáfica*, Porto, 2013. Dissertation de « Mestrado ». Disponible sur <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/76214/2/72526.pdf>, consulté le 15-10-2014.
- Correia, A., « Judite Teixeira », 2005. Disponible sur <http://arlindo-correia.com/220705.html>, consulté le 02-09-2018.
- Correia, A., « Sodoma divinizada, de Raul Leal e Fernando Pessoa », 2005. Disponible sur <http://arlindo-correia.com/040805.html>, consulté le 02-09-2018.
- Castro, Z. Osório de, « Nota de abertura », in IPHI-UNL, *Revista Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, Lisboa, 2001, Edições Colibri, (7).
- Deleuze, G., Filles Guatarri, *Mille Plateaux*, Paris, 1980, Ed. de Minuit.
- Elias, M., « A Arte em Portugal », 2012. Disponible sur http://aarteempotugal.blogspot.pt/2012_05_01_archive.html, consulté le 02-09-18.
- Foucault, M., *Surveiller et punir*, Paris, 1975, Gallimard. (Trad. *Vigiar e Punir*, Pétropolis, 1999).
- Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism : History, Theory and Fiction*, London/New York, 1988, Routledge.
- Lopes, T. R., *Pessoa por conhecer – Roteiro para uma expedição*, vol. I, Lisboa, 1990, Editorial Estampa.
- Macedo, A. G., « A Mulher, a máquina e a Estética « masculinista » das Vanguardas », in Macedo, A. G., (org.), *A Mulher, o Louco e a Máquina : entre a margem e a norma in Braga*, 2003, Universidade do Minho / CEHUM.
- Masschelein, Anneleen, *The Unconcept : The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, Albany / NY, 2011, State University of New York Press / Suny Press.
- Ramos, R., « A segunda Fundação (1890-1926) », in Mattoso, J. (dir.) *História de Portugal*, vol. VI, Lisboa, 1994, Editorial Estampa.

Sousa, Martim Gouveia, « Judite Teixeira e o Modernismo », in EVROPA Revista de Estudos Juditeianos, Septembrer 2006.

<http://www.europa.blogspot.com/>

Sousa, Martim Gouveia « Lesbianismo e interditos em Judite Teixeira », in *Forma Breve*, n° 7, Aveiro, 2009, p. 45-57.

Teixeira, J., *Decadência*, Lisboa, 1923, Imprensa Libânio da Silva.

Teixeira, J., *Satânia*, Lisboa, 2008, Varicelas, D.L.

Viana, A. M., Couto, « Judite Teixeira », in *Coração Arquivista*, Lisboa, s.d., Verbo, p. 198-208. Disponible sur http://arlindo-correia.com/Judite_teixeira_1.html, consulte le 25-10-2014.

MARGINALITÉS AU FÉMININ DANS LE MONDE LUSOPHONE

Bien que la question féminine soit un thème actuellement très débattu dans divers domaines scientifiques, *Marginalités au féminin dans le monde lusophone*, est le premier ouvrage publié en France entièrement consacré à ce thème dans les différents pays de langue portugaise à divers moments de leur histoire.

Ce volume réunit vingt-trois études d'universitaires renommés, français et étrangers, et couvre les domaines de la littérature, des sciences humaines et sociales ainsi que des beaux-arts sur une période qui s'étend du XVI^e au XXI^e siècles. Visant un vaste lectorat, pas uniquement universitaire, *Marginalités au féminin dans le monde lusophone* a été élaboré sous la direction de Maria Cristina Pais Simon, maître de conférences en Études Lusophones à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, dont le domaine de recherche englobe les représentations de la femme en littérature.

Photo : © Pierre-Marin Delaisi, *Entrelacée*, 2017
Graphisme : Marine Palmesani



ISBN: 978-2-37906-021-2
ISSN: 1258-0325

PRIX 19,00 €