

**Université Paris IV - Sorbonne
ECOLE DOCTORALE IV**

Master 2

Discipline : Portugais

Présenté par
M.^{me} Alda Maria LENTINA

**Titre : *O Concerto dos Flamengos* de Agustina Bessa-
Luís : un autre regard sur l'Histoire**

Directeur de mémoire : Madame Graciete BESSE

Mes remerciements les plus sincères à Madame Graciete Besse pour son soutien et ses précieux conseils au cours de ces dernières années.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
PREMIERE PARTIE	8
<i>O CONCERTO DOS FLAMENGOS, ROMAN HISTORIQUE ?</i>	8
I. L'Histoire dans le roman	8
II. Une fiction à la croisée des histoires	15
1- Le discours des origines : passerelle entre le passé collectif et individuel	15
2- Une dialectique entre le passé et le présent	19
III. Les indices de l'Histoire sous le prisme de la subjectivité	28
DEUXIEME PARTIE	39
<i>O CONCERTO DOS FLAMENGOS, ROMAN POST-MODERNE ?</i>	39
I. Les hypothèses et les ambiguïtés du roman	39
II. Une vision transcendante de l'Histoire favorisant l'émergence d'une autre image de la Nation	50
III. Une critique acerbe de la société et de la culture portugaises actuelles	58
TROISIEME PARTIE	70
L'HISTOIRE AU FEMININ	70
I. La question du silence et de l'absence des femmes en Histoire	70
1- Un regard oblique sur l'Histoire	70
2- Le rôle de l'iconographie dans le roman	73
3- Les possibilités d'existence et d'inclusion de la femme dans le discours de l'Histoire	80
II. La révision de la place des sexes dans l'Histoire	86
1- La remise en cause de l'héroïcité masculine	86
2- L'émergence du féminin en Histoire	92
CONCLUSION	99
BIBLIOGRAPHIE	101

INTRODUCTION

Le roman *O Concerto dos Flamengos*¹ de Agustina Bessa-Luís (Maria Ferreira Teixeira Bessa née à Vila-Meã – Amarante, le 15 octobre 1922) revisite d'une manière originale et inhabituelle l'Histoire de la nation portugaise du début des Découvertes à nos jours, ceci à travers le motif de l'Histoire de l'Archipel des Açores et de sa découverte probable en 1431. Selon Catherine Dumas le thème de l'Histoire revêt une importance croissante dans les oeuvres les plus récentes de Agustina Bessa-Luís. En effet, suivant un mouvement qui envahit la littérature contemporaine portugaise, dû aux transformations et au renouveau engendrés par le Révolution des Œillets du 25 avril 1974, l'auteur révèle au fur et à mesure des années un intérêt grandissant pour les événements et les personnages de l'Histoire portugaise. Pour s'en convaincre il suffit d'examiner le nombre conséquent de romans abordant des thèmes historiques publiés tout au long de la carrière de l'écrivain, ainsi que son penchant tout particulier pour les sagas familiales ou les biographies de figures illustres.

Toutefois la critique remarque que cet engouement pour les faits historiques et sociaux portugais prend une forme particulière : « Definiremos, portanto, a propósito de Agustina Bessa-Luís, e juntamente com ela, uma criação marcada pelo facto cultural regional que, isenta de provincianismo, franqueia os limites da história local, colocando-a no centro da história nacional e da humanidade. Agustina Bessa-Luís é, em Portugal, um motor desta reflexão ao longo dos seus romances. [...] E, ao abrir a sua janela, a romancista volta a encontrar, onde quer que esteja, esta noção de região que pode ser figurada pela ilha da Madeira, pela cidade do Porto, por Coimbra, Évora, acabando Portugal todo por ter a marca deste Norte inicial. »²

C'est une vision du monde et de la création littéraire qui rejoint fort bien ce qu'exprimait Miguel Torga au sujet de ses propres œuvres : « l'Universel c'est le local moins les murs ». Ainsi, le roman qui nous intéresse ne fait pas exception à cette règle. Bien que l'histoire se déroule aux Açores, le Nord natal et la terre maternelle y sont sans cesse rappelés, comme des leitmotifs. C'est une mémoire des lieux et des personnes sans cesse ravivée par le personnage principal de Luísa Baena. A travers son regard nostalgique, Luísa – ultime

¹ Agustina Bessa-Luís, *O Concerto dos Flamengos*, Guimarães Editores, Lisboa, 1994 (cette œuvre constituera notre corpus principal de l'auteur).

² Catherine Dumas, *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*, Campo das Letras/ Ensaio – 76, Lisboa, 2002, p. 147.

descendante des Baena – redessine la destinée et l’existence dorée d’une famille, mais aussi d’un milieu social aujourd’hui révolu et disparu. L’histoire du roman s’attache à cette ancienne famille de l’aristocratie rurale entre Douro et Minho, un milieu qui, selon Álvaro Manuel Machado¹, représente un thème récurrent dans les œuvres de l’auteur. Mais, comme le lecteur s’en aperçoit très rapidement, elle évoque aussi d’autres motifs touchant essentiellement à des moments de l’Histoire portugaise. C’est ainsi que l’histoire individuelle (la petite histoire), celle de Luísa et des Baena, se mêle à l’Histoire collective (la Grande Histoire) – celle de l’archipel des Açores où ce personnage trouve refuge – et plus généralement celle de la Nation portugaise.

Ce personnage féminin semble être alors la conscience qui sert de trait d’union entre diverses mémoires : une mémoire collective, universelle et une mémoire individuelle, intime. Ces strates de « la mémoire » sont réinvesties par le personnage et ceci de différentes manières. A un niveau plus général, son intérêt pour la reconstruction de l’Histoire de l’Archipel sous-tend une sorte de vision personnelle de l’Histoire de la nation portugaise. Puis, à un niveau plus individuel, son besoin obsessionnel de « revoir » son propre passé, à travers l’évocation de son enfance dorée et de sa vie, laisse émerger son histoire, celle de sa vie de femme.

L’œuvre de fiction se transforme alors en un lieu de confluence situé à la croisée de deux discours, celui de l’Histoire et de celui de l’histoire individuelle. Ce croisement donne une forme originale et ambiguë au roman puisqu’il est en même temps le reflet d’une tentative de reconstruction de l’Histoire (officiellement déjà écrite en soi) mais aussi du passé d’un personnage féminin (purement fictionnel). En croisant ces discours, antagonistes à plusieurs titres (le premier étant traditionnellement autoritaire et objectif, le second plurivalent et subjectif), le roman rend possible une sorte de dialogue entre la fiction et l’Histoire. Il ouvre ainsi la voie à un modèle littéraire laissant émerger une véritable réflexion sur l’Histoire et les modalités de son discours.

¹ “ Originária dum meio social de antigas famílias da aristocracia rural de Entre-Douro-e-Minho, esta romancista e contista tem também algo de cronista exemplar. Ela consegue conciliar genialmente regionalismo e metafísica a partir duma análise vasta e profunda quer desse meio de antigas famílias, não raro decadentes socialmente e economicamente, quer de personagens do povo com elas coabitando, [...]. ”; Álvaro Manuel Machado, *A Novelística Portuguesa Contemporânea*, Biblioteca Breve, MEIC, Lisboa, 1977, pp. 63-64.

Pour Lélia Parreira Duarte, le discours de la fiction et celui de l'Histoire semblent se rejoindre par certains aspects, chacun d'eux se présentant à sa manière comme une réélaboration du réel.

« [...] tanto a História quanto a literatura pretendem representar a realidade, a análise de seus discursos pode revelar às vezes a enganosa retórica de sua construção, que camufla uma perspectiva que finge falar em nome da verdade, para melhor estabelecer uma situação de dominação. Isso porque tanto a literatura quanto a História baseiam-se em interpretações, pois a sua escrita faz-se a partir da leitura da realidade; tanto a literatura quanto a História “perdem” documentos e manipulam dados, conforme os interesses predominantes; o texto resultante de ambas será sempre uma reescritura, uma apropriação que selecciona e valoriza alguns elementos e “esquece” outros, revelando para o leitor atento que uma perspectiva ideológica está ali subjacente, criticada ou referendada. »¹

Il semblerait alors que ni le discours de la fiction ni celui l'Histoire ne soient complètement neutres et dénués d'une intentionnalité. C'est un postulat sur le discours de l'Histoire qui sied à merveille à l'art de la romancière, Agustina Bessa-Luís. N'écrivait-elle pas, dans une biographie romancée de l'artiste Vieira da Silva, « invento a verdade »², révélant par là un rapport distancié et personnel (subjectif) au réel et à la vérité, mais plus encore une volonté profonde de remise en question dans l'acte de reconstruction/évocation des événements du passé national.

L'objet de la présente étude est d'examiner, dans le roman *O Concerto dos Flamengos*, comment Agustina Bessa-Luís réalise ce travail complexe de réécriture de l'Histoire portugaise et comment celui-ci révèle en filigrane un profond désir de « déconstruire »³ (au sens derridien) le discours traditionnel de l'Histoire. Nous chercherons à montrer comment les notions d'Histoire et de subjectivité s'articulent entre elles, pour révéler une conception de l'Histoire en général et de l'Histoire de la nation portugaise en particulier.

Dans un premier temps nous étudierons l'œuvre en tentant de définir ce qui fait d'elle un roman historique dans son acception traditionnelle, c'est-à-dire en tant que reconstruction

¹ Lélia Parreira Duarte, “O discurso da literatura e o da História”, in *Discursos*, n° 7, Coimbra, 1994, pp. 27.

² Agustina Bessa-Luís, *Longos dias têm cem anos*, IN-CM, Lisboa, 1982, p. 23.

³ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1997.

du passé collectif. Tout d'abord, nous remarquerons que cette reconstruction du temps collectif se produit à travers le réinvestissement des racines, pour construire une passerelle entre le passé collectif et le passé individuel des personnages de la diégèse. Cet intérêt pour le passé collectif se double d'un rejet du temps présent (un temps dysphorique), interrompant le cours de la diégèse, provoquant une rupture avec le présent et un basculement dans une autre réalité : celle de l'Histoire.

Puis, nous chercherons à mettre en évidence comment la subjectivité qui envahit le corps du roman, reflétée par le technique du monologue intérieur, valorise des hypothèses comblant les blancs de l'Histoire, jouant ainsi un rôle fondamental comme facteur d'émergence une vision subversive et critique de l'Histoire portugaise. Ceci nous obligera à revoir la classification de notre roman comme roman historique «au sens traditionnel » pour lui préférer celle de roman historique post-moderne tel que l'a défini Linda Hutcheon. Ainsi, nous tenterons de démontrer comment se construit une vision transcendante de l'Histoire portugaise dans le roman, critiquant la société et la culture actuelles par la remise en cause de certaines images de la nation exhibées et glorifiées par l'Histoire traditionnelle. La configuration de ces images héroïques majoritairement masculines et virilisantes – matière première du discours l'Histoire officielle portugaise – s'érode sous la critique acerbe de l'auteur, les vidant de leur sens et de leur substance.

Ceci nous amènera, dans un troisième moment, à montrer comment *O Concerto dos Flamengos* problématise la partialité du discours de l'Histoire officielle. En effet il semblerait que le roman soit le lieu de mise en œuvre d'une révélation d'une autre Histoire : celle d'une Histoire au féminin. Cette Histoire, revue et corrigée, laisse émerger les figures féminines dans le cours de l'Histoire (notamment par l'utilisation de l'iconographie). De plus, elle donne au féminin un rôle prépondérant et bénéfique, généralement nié ou effacé par le mode de pensée dominant (donc masculin) reflété de tout temps par l'Histoire.

PREMIERE PARTIE

O Concerto dos Flamengos, roman historique?

I. L'Histoire dans le roman

Dans les romans considérés traditionnellement comme historiques les auteurs partent toujours d'un présupposé, celui de se souvenir du passé en le rendant de la manière la plus fidèle possible¹. L'évocation du temps jadis bute alors, pour ceux qui s'y consacrent du XIX^e au XXI^e siècle, sur le problème de la différence entre le *vrai* (la *mimésis* de réel) et celle de la *vraisemblance*. De Walter Scott, initiateur du genre, aux innombrables romanciers portugais du XIX^e, Herculano, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, les exemples de recherche de l'illusion du vrai ne manquent pas. Pour les auteurs du XX^e ou les écrivains contemporains, l'effet recherché est plutôt celui de la *vraisemblance*, favorisant une approche toute relative de la réalité et une réflexion sur celle-ci. En effet, chez des écrivains comme Vitorino Nemésio, António Lobo Antunes, Mário Cláudio, Luísa Beltrão, José Saramago, Maria Isabel Barreno, Teolinda Gersão ou Agustina Bessa-Luís, pour ne citer qu'eux, il faudra plutôt parler de « nouveau roman historique » ou encore de « métafiction historiographique »² pour reprendre le concept défini par Linda Hutcheon. Cette recherche de la *vraisemblance* passe tout d'abord par bon nombre d'artifices. L'un d'eux consiste à se placer comme simple éditeur de textes écrits et racontés par autrui, ou encore à affirmer la découverte d'un manuscrit que le narrateur se propose de nous faire découvrir, pour ensuite pouvoir passer à l'affabulation et à l'invention d'une intrigue. Ainsi, bien que le scénario ne soit pas toujours véridique, l'auteur tend toujours à la *vraisemblance* de celui-ci pour ensuite se plonger dans l'invention d'un univers romanesque.

¹ Georges Lukacs considère que le roman historique naît avec l'écrivain écossais Walter Scott et son roman *Waverley* (1814) et se développe suite aux transformations économiques et politiques dans toute l'Europe après la Révolution française. Il souligne que ce genre de roman se situe dans le prolongement du roman social réaliste du XVIII^e siècle et qu'en France, Balzac fera ressortir les nouveaux traits artistiques de cette littérature épique en étudiant la *Chartreuse de Parme* de Stendhal : « une vaste peinture des mœurs et des circonstances des événements, le caractère de l'action et, en rapport étroit avec ceci, le rôle nouveau et important du dialogue dans le roman. », *Le roman historique*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2000, p. 31.

² Linda Hutcheon, *Poetics of Postmodernism*, Routledge, London, 1988; "By this I mean those well-known and popular novels which are both intensively self-reflexive and yet paradoxically also claim to historical events and personages [...].", p.5.

Par ce biais, le roman historique et le discours qui le caractérise, mettent en évidence un souci majeur : celui du détail qui aidera à établir la *vraisemblance* des faits évoqués dans l'œuvre de fiction. Comme nous venons de le voir, la recherche du vrai peut nous être rendue par le stratagème de la mise au jour de documents historiques qui servirait de base à la narration de l'Histoire, soulignant par là que la fiction n'a rien inventé et qu'elle ne fait que révéler un texte préexistant ; il s'agit alors de réécriture de l'Histoire. Dans *O Concerto dos Flamengos* nous n'avons pas de manuscrit en référence comme dans un roman historique traditionnel; néanmoins l' « espólio », légué par Miss Somerset à Luísa, fait office de corpus de documents souvent pris comme référence pour la narration historique. La redécouverte de celui-ci après des années d'oubli provoque l'intérêt de Luísa pour les événements historiques liés aux Açores et donc le basculement du roman dans l'Histoire :

«No lugar onde nascera respeitava-se o dinheiro e, em nome dele, tolerava-se os caprichos e as misérias, que se não nomeavam para interessarem menos ainda. Era nos espaços de Nevogilde, no limite do território britânico que, durante muito tempo, se manteve isolado, entregue aos negócios de panos e vinhos e aos seus hobbies de manutenção. A sua cultura era puramente desportiva, e Luísa teve ocasião de o verificar quando da morte duma inglesa, velhíssima, [...]. Ela possuía uma série de livros e de textos, gravuras e cartas que se referiam a Isabel de Portugal, filha de D. João I e de D. Filipa de Lencastre. Essa mulher, única mulher da Ínclita Geração, não era muito conhecida e, excepto o ter-se casado tardiamente com o Duque de Borgonha, nada se ensinava a seu respeito. No entanto, fora tão notável como os ilustres irmãos e governara o seu reino com perícia e discernimento. Luísa recebeu o espólio da inglesa. » (p. 20)

Le personnage de Luísa est ici présenté comme l'unique détenteur de documents inédits sur Isabelle de Bourgogne et sur l'Histoire de la Dynastie d'Avis. Elle jouerait alors le rôle de « passeur » nécessaire à la transmission de l'Histoire. C'est par le biais de cet « espólio » contenant livres, textes, gravures et lettres, autant de supports et de documents qui sous-tendent l'illusion de vérité historique, que le roman de fiction s'enracine dans l'Histoire elle-même. Et ceci à partir du moment où le personnage de Luísa semble être investie d'un savoir – touchant à la révélation – dont nul autre, à part le narrateur, ne semble être investi. C'est par ce premier subterfuge que l'Histoire et surtout celle d'Isabelle du Portugal nous est transmise :

« Mas, um dia, estando ela já separada do marido e sofrendo duma espécie de amnésia moral, abriu os livros, um por um, e o que encontrou entusiasmou-a extraordinariamente. » (p. 20)

Oubliés pendant des années, ces documents resurgissent au crépuscule d'une vie. En effet, la perte des repères dont souffre Luísa, produite par son divorce et par une réalité ambiante décevante, la mènent à s'intéresser à ces vieux livres légués par cette vieille anglaise excentrique, Madame de Somerset, côtoyée durant son adolescence :

« Luísa Baena, aos cinquenta anos (que nela não produziam senão um efeito descarnado e uma forma de estilo) descobriu Isabel de Portugal, Duquesa de Borgonha pelo casamento com Filipe, o Bom. [...] »

Ao interessar-se profundamente por Isabel de Portugal, Luísa Baena travou relações com uma série de pessoas vinculadas às ilhas. » (p. 21)

Par ailleurs, outre ce premier ancrage dans l'Histoire, il en est d'autres qui permettent de situer certains faits relatés comme des événements référentiels attestés dans l'Histoire de la Nation. Le roman en rend compte par divers stratagèmes qui ont pour fonction d'accroître l'impression de *vraisemblance* dans la narration historique. Par exemple, des jalons temporels concrets nous sont donnés et marquent l'idée de progression du processus de colonisation des îles de l'Archipel des Açores par les Flamands :

« Em carta de 2 de Julho de 1434, Afonso V concede ao seu tio Enrique, o Navegador, a permissão de povoar os Açores. Segundo a opinião de Haulleville as ilhas teriam sido dadas a Isabel em 1446 pelo sobrinho desta, o rei Afonso V. Afonso V foi o primeiro rei estrangeiro a receber a ordem do Tosão de Ouro e recebeu-a em 1446, no capítulo de Gand. Filipe o Bom tinha interesse nas relações com Portugal, que dominava a bacia ocidental do Mediterrâneo e podia ser de grande auxílio no projecto de cruzada do duque de Borgonha. Não é de estranhar que Afonso V, ligeiro como era nas suas decisões, concedesse os Açores a Isabel, sua tia e sobretudo mulher política de grande envergadura. Conhecia-se o génio político de Isabel, que adquiriu com sua própria bolsa os reinos de Aragão e de Sicília a Pedro de Portugal, e o de Chipre a João, príncipe de Antióquia. Tanta era sua esperteza em coisas de governação, que chegou a sugerir a D. Pedro, rei de Catalunha, seu sobrinho, que casasse com Margarida de York, em 1468. » (p. 22)

Ou encore :

« Em 1450, a chegada dos flamengos aos Açores estava confirmada à base duma carta de concessão de capitania da ilha Terceira concedida a Jácome de Bruges pelo príncipe Henrique, o Navegador. [...] Behaim seria o primeiro a dar aos Açores o nome de Ilhas Flamengas. » (p. 23)

L'idée de chronologie met en valeur l'implantation de la fiction dans la narration de l'Histoire mais elle contribue aussi à produire ce que Barthes a appelé un *effet de réel*¹. Il suffit de remarquer comment le texte met en avant une foison de détails, tels que des dates importantes, des faits et des personnages s'y rapportant, pour planter en quelque sorte le décor d'une scène politique et économique. Ceci a pour but de rendre compte de tout le maillage d'intérêts et de motivations qui sont le substrat des avancées de l'Histoire du XV^e et notamment des Découvertes portugaises. Outre ces éléments visant à concrétiser la vision d'une époque aisément identifiable de l'Histoire des Açores, du Portugal, et finalement de l'Europe en général, les personnages référentiels (rois, reines et personnages historiques), évoqués dans ces passages et avérés dans les pages de l'Histoire, contribuent aussi à enraciner la fiction dans une certaine vérité historique. Ils sont les premiers acteurs de cette scène historique et politique. Mais au cours du roman, des personnages autres que D. Afonso V, l'infant, D. Fernando, D. Isabelle, ou encore Carlos o Temerário et ayant participé concrètement de la colonisation des Açores sont évoqués. Ils seront en quelque sorte les acteurs de l'arrière-scène ; sont ainsi nommés Josse de Hurtere (ou Josse Van Huertere ou Joz de Utra) premier donataire des îles de Pico et de Faial en 1466. Plus tard, le narrateur citera "os Silveiras" (traduction du nom de famille, Wilhelm Van Der Haageen), qui deviendra Guilherme da Silveira, lié aux îles de Terceira et S. Jorge.

En incluant ces noms de grandes figures de l'Histoire, mais aussi les noms des premiers donataires de ces îles, le roman cherche à illustrer un fait connu de la colonisation des Açores, c'est-à-dire l'importance de la présence flamande (à l'instigation de la couronne portugaise) dans l'occupation et le développement économique du territoire. Tous ces personnages référentiels sont convoqués non seulement pour reconstruire une vision de ce

¹ Roland Barthes, *L'effet de réel*, in R. Barthes, al. Littérature et réalité, Col. « Points », Seuil, Paris, 1982, pp. 86-87.

temps passé, dont ils sont tous les acteurs, mais aussi pour peindre le portrait d'une famille régnante – la Dynastie d'Avis – qui fut d'une grande importance dans la destinée maritime portugaise, commencée au XV^e siècle. Pour donner toute leur importance aux actions et rôles de ces derniers, il n'est donc pas surprenant que le présent gnomique (dit historique) soit si souvent utilisé. En effet, ce temps verbal est celui que l'on retrouve dans les techniques discursives employées généralement dans le discours officiel de l'Histoire. Ceci donne une dimension presque sentencieuse et héroïque aux faits et aux personnages évoqués, comme ce sera le cas pour Isabelle de Bourgogne ou bien pour Charles le Téméraire :

« É incansável essa princesa portuguesa, que a viuvez aproximou mais das suas origens inglesas. Documentos, cartas, testamentos, mostram muito do carácter activo e pecunioso de Isabel. [...] Financia, os resgates dos prisioneiros políticos, concede dotes, corresponde às obrigações financeiras mandadas por Filipe; atribui legados às instituições religiosas, oferece objectos litúrgicos, [...]. Financia a construção duma frota destinada à cruzada no Mediterrâneo [...]. » (p. 23)

Ce passage donne lieu à une longue énumération s'inscrivant sous le thème de l'action. En effet, l'enchaînement de verbes d'action au présent met l'accent sur le caractère, l'intelligence et la finesse politique de la sœur d'Henri le Navigateur. Cette énumération semble être le fruit d'une sorte de synthèse de « documentos, cartas, testamentos », un procédé qui n'est pas sans rappeler le travail de l'historien qui confronte et accumule les sources documentaires afin de les utiliser pour construire une vision objective et neutre des faits et des personnages historiques. La fiction cherche par ces procédés à atteindre une *vraisemblance* historique, non seulement dans le fond comme dans la forme. Il n'est pas rare en effet, d'y trouver la mention de sources d'informations avérées (par exemple « Haulleville » ou « Martin Behaim »), tout comme d'autres documents et supports iconographiques. De plus, le discours du roman semble, à certains moments, adopter tous les signes d'apparence du discours de l'Histoire allant même jusqu'à lui donner un léger ton panégyrique (auquel contribue le présent gnomique), semblant imiter par là les chroniques relatant les hauts faits historiques de l'époque.

Toutefois, bien que les textes historiques mentionnés soient parfois contradictoires ou imprécis (le narrateur nous dira plus tard que beaucoup de documents ont disparus au fil du temps), et que l'œuvre de fiction elle-même semble se nourrir de ces zones d'ombres de

l'Histoire, ces sources d'information sont néanmoins dignes d'être mentionnées dans le corps du roman. Ces textes fonctionnent comme autant de preuves et de témoignages matériels d'une époque et surtout d'une mentalité. En effet, ces différentes sources contribuent à donner une vision ample et fournie de cette période. Elles illustrent dans leurs disparités les raisons ambiguës et parfois controversées qui ont poussé les Portugais à coloniser les Açores et bien d'autres contrées lointaines en général. Ainsi, pour parachever cette vision des débuts de l'Histoire des Açores mais aussi de l'Histoire des mentalités d'une époque, le texte nous donne les tenants et les aboutissants des raisons qui ont poussé les Portugais à s'intéresser à ces îles perdues dans l'océan :

« E a razão porque os flamengos colonizaram os Açores é controversa. Behaim relata nas suas anotações que, havendo na Flandres guerras e miséria, a duquesa enviou para as ilhas muita gente apta em diversos mesteres, assim como clérigos destinados a assegurar o culto religioso. Mas sendo as ilhas isoladas e selvagens não se podia esperar delas proveito que não fosse difícil e pouco compensador. » (p. 23)

Indirectement, c'est tout un contexte idéologique qui est ici illustré. Le mot « proveito » reflète bien ce que les Portugais cherchaient sous couvert de l'idéologie religieuse : l'augmentation des richesses plus que le salut des âmes. Ces éléments soulignent un souci du détail visant à la *vraisemblance* du récit historique en même temps qu'ils contribuent à nous donner une vision très concrète de l'Histoire des Açores en s'attachant particulièrement aux lieux et aux principaux acteurs de l'implantation humaine dans les îles. Par ailleurs, l'impression de « vérité historique » nous est aussi donnée par l'incorporation dans le corps du roman de passages de documents concernant les personnages ou des faits réels de l'Histoire :

« Luísa lembrou-se duma frase que lera: “**No fim de Julho de 1474 a duquesa Margarida de York fez uma viagem de Bruxelas a Maastricht.**” Os arredores de Maastricht estavam ocupados pelas famosas “*bandes d'ordonnance*” que constituíam a tropa de *élite* de Carlos o Temerário. Tratava-se de 40.000 homens, [...]. »¹ (p. 44)

¹ Nous soulignons en gras.

La fiction historique procède donc à des inclusions de passages de texte, de lettres ou de dires, rapportés par des témoins de l'époque dans le corps même de sa narration. Ainsi, le roman reproduit, dans la langue originale et au discours indirect libre, les dires des personnages illustres, ceci dans le but de les caractériser et souvent pour mettre en perspective leurs actions :

« Os deputados da Flandres, os súbditos do Norte, todos percebem que há ali mais do que a excitação do guerreiro. “Parece que desejais a nossa perda e dos nossos países ” – diz o chanceler Hugonet. » (p. 49)

Ces procédés, ajoutés à l'inclusion de certaines références comme celle au « Romance Novelesco dos Açores » (version populaire de l'Histoire issue de la tradition orale) pour reconstruire l'Histoire de l'Archipel, renforcent de manière explicite la mise à jour d'un fort désir d'intertextualité. Tout comme l'indique la critique M. Teresa Nascimento :

« É ainda na reconstrução histórica de Isabel de Borgonha [...] que a memória vai unir-se às narrativas orais, sejam elas ouvidas em menina, [...], sejam as contadas por Miss Parker, com quem em Nevogilde Luísa convivera e após a morte da qual comprara ao filho, do seu espólio, alguns livros [...]. »¹

Ceci reviendrait à voir ce roman comme une sorte de *Palimpseste* (Genette) regroupant en ses pages tous les « textes-mémoires » témoins de l'Histoire, signes de la petite et de la grande Histoire, dans le but de toucher à une certaine vérité historique. *O Concerto dos Flamengos* pourrait alors être considéré comme un roman de l'entre-deux : un roman à la croisée des histoires.

¹ Maria Teresa Nascimento, “ O Concerto dos Flamengos : Concerto a dois tempos e a várias vozes ”; in *Agustina (1948-1998) Bodas escritas de ouro*, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 1999, p. 273.

II. Une fiction à la croisée des histoires

Selon Michel Vanoosthuyse¹, le roman historique sera toujours un genre hybride dans la mesure où il conjugue la fiction inhérente au roman et une certaine vérité, apanage du discours de l'Histoire :

« Les définitions courantes du roman historique comme genre « bâtard » ou « hybride » ont leur source dans ce partage des compétences discursives. Tirant sa raison d'être de l'effacement d'une frontière gardée avec vigilance et mêlant la relation d'événements avérés et répertoriés à des énoncés non référentialisables, le roman historique est de longue date tenu pour le fruit d'un accouplement contre-nature ou, à tout le moins, d'un ménage écartelé entre des désirs centrifuges. »

« Ces désirs centrifuges » pourraient être synthétisés dans l'idée que le roman poursuit à la fois un désir d'objectivité et un désir de produire de la fiction. Le roman historique mêlera, en ses lignes, la Grande Histoire et la petite histoire. Il ne se contentera que très rarement, et surtout lorsque l'on examine les productions contemporaines, de raconter et contempler l'Histoire mais tissera souvent des liens avec d'autres histoires, fictives, cette fois.

Dans une certaine mesure le roman *O Concerto dos Flamengos* se construit sur plusieurs « entre-deux ». Le premier est lié à la question de la réalité/fiction, le second à celle du passé/présent et le dernier, à celle de l'objectivité/subjectivité.

1- Le discours des origines : une passerelle entre le passé collectif et le passé individuel

Dans le roman, c'est le réinvestissement des racines qui permet le basculement de la fiction dans le récit historique. Ainsi, le discours de l'histoire collective finit par se mêler au discours de l'histoire individuelle. Dès l'ouverture du roman, se développe une volonté très claire de mettre en évidence l'idée qu'il y aurait un rapport étroit entre les destinées familiales

¹ Michel Vanoosthuyse, *Le roman Historique* – Mann, Brecht, Döblin, PUF, Paris, 1996, p. 15.

de Luísa Baena et sa cousine Maria Vicente, et la destinée nationale. Il se construit alors un rapport étroit entre l'Histoire nationale et l'histoire individuelle. En effet, l'inscription de la plupart des personnages dans un rapport à la lignée et donc à une généalogie ancestrale, est un moyen de faire le lien entre les différents espaces de la mémoire, aussi bien collective qu'individuelle. Effectivement, plutôt que de nous présenter les personnages de manière traditionnelle, en insistant par exemple sur ce qui est habituellement appelé « *l'effet personne* »¹ (descriptions physiques, attitudes, noms), le narrateur cherche plutôt à le faire en s'appuyant surtout sur le principe des origines et des racines. Toutefois, dans le roman, ce n'est pas le cas de tous les personnages. Alors qu'il reste plus vague sur les personnages masculins ne donnant que leur fonction ou activité (« um aventureiro » et « um poeta » (p 10)), il s'attache méticuleusement aux personnages principaux et féminins, comme Luísa ou Maria Vicente :

« Ana Luísa Baena, por exemplo, era da casa do Pilar [...]. Distinguia-se entre as outras viajantes pela honra que tirava da sua origem da Horta, ou Hurtere, nome do primeiro donatário. » (p. 10)

Le nom complet et la descendance nous sont ainsi donnés pour Luísa, comme pour Maria Vicente, descendante pour sa part des « Dutra da Feteira » (p. 11). Par ce biais, les personnages se lient étroitement à l'Histoire des Açores, espace des origines familiales. Plus loin dans le roman, le narrateur fera référence à ces noms comme historiquement avérés. En effet, nous apprendrons que les Hurtere font partie des familles qui se trouvent être aux origines de la colonisation des Açores au XV^e siècle. C'est par ce moyen que les personnages de la diégèse et les personnages de l'Histoire ne forment qu'une seule et même « cadeia dos seres ». Ainsi, se mêlent l'Histoire et l'histoire des racines familiales, en un seul et même discours : celui de la mémoire. En même temps que le roman plante un contexte historique il suit plusieurs mouvements qui viennent établir un parallèle entre le domaine collectif et le domaine individuel :

« O que levara a imaginar-se que o faial fosse terra de prata e estanho foi o caso do Capelão de D. Fernando, irmão de D. Afonso V, ter lido Pomponius Mela. [...] Mas a febre de ser pago por um longo ofício de confessor ao serviço do Infante D. Fernando fez com

¹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Puf/écriture, 1992, p. 68.

que frei Pedro se precipitasse em imaginações e desse conselhos a quem lhe parecia propício a segui-lo. Por ambição e pacto de aventura.

Deu de cara, na corte de flandres, com Josse de Hurtere, a quem os gatos excessivos tornaram pobre. [...] Lembrou-se de Josse ou Jos de Hurtere, com quem privara na Flandres e que lhe pareceu homem a quem confiar uma intriga que a ambos aproveitasse. Talvez soubesse que Pomponius Mela não falava dos Açores, mas das ilhas célticas já citadas. Entre o clérigo, confessor de D. Fernando, e o veador da casa de Borgonha, estabeleceu-se bom entendimento. » (pp. 10-11)

Nous voilà au XV^e siècle, aux origines de l’Histoire des Açores. Le narrateur expose les motifs (une erreur géographique et la mention de matériaux précieux) conduisant la couronne portugaise à s’intéresser aux îles et à initier un début de colonisation, soulignant plus loin que c’est sous l’impulsion de d’Isabelle de Bourgogne que la colonisation de ces îles se fera, aux vues des contacts étroits de celle-ci avec les Flandres.

En profitant de la proximité établie auparavant entre les deux familles de donataires et les personnages de la diégèse, Luísa Baena et Maria Vicente, le narrateur accélère le mouvement de mise en relation par des processus de glissements entre le domaine du collectif et celui de l’individuel. Le récit met en place une série d’éléments visant à favoriser le passage de l’un à l’autre. Il s’agit d’un phénomène de généralisation ou de particularisation :

« Luísa Baena, parenta de Procópio Baena, da casa do Pilar, na Horta, conheceu melhores dias, [...]. Os portugueses, se não estudam matemática, [...]. Á parte isso, parecem generosos e bons cristãos, o que é já uma conjectura saudável para a reputação. » (p. 13)

Le texte enchaîne les mouvements qui vont du particulier au général ou inversement :

« A sorte sorria ao Hurtere a ponto de suggestionar um irmão bastardo, Balduino de Utra, e um primo, António de Utra, de quem descendera os Dutra da Feteira. Desta gente era Maria Vicente, uma das viajantes, ao tempo em que se conta esta história.

Luísa Baena, que não ousou descrever como carácter íntegro, dos que dizem bem em romances de amor, foi quem teve a ideia peregrina de se ausentar do que antes se chamava “a corte” e era agora um porto de mar perdido na História. » (p. 11)

Ainsi, le texte nous fait basculer de l'histoire individuelle des personnages et de leur famille vers l'Histoire collective, celle des Açores et de la Nation. La généralisation « portugaises » ou la particularisation « Hurtere » évitent toute transition supplémentaire au narrateur et permet d'entremêler, sans grands chocs ni anachronismes, les deux niveaux de l'Histoire et l'histoire.

L'une des meilleures preuves de cette fusion des discours est le mimétisme discursif qui affecte le discours des origines le faisant paradoxalement ressembler à un certain type de discours historique :

« Ana Luísa Baena [...] era da casa do Pilar [...]. Distinguiu-se entre as outras viajantes pela honra que tirava da sua origem da Horta, ou Hurtere, nome do primeiro donatário. » (p. 10)

Ou encore :

« Luísa Baena, parenta de Procópio Baena, da casa do Pilar, na Horta, [...]. » (p.10)

Effectivement, par la répétition des noms, de la famille mais aussi de la maison liée à cette lignée, le discours adopte un léger ton panégyrique et grandiloquent, à l'exemple de celui employé dans nombre de textes historiques visant à dresser le portrait de personnages ou de familles illustres de l'Histoire. Ces noms de familles – point d'encrage d'une histoire à la fois publique et privée – sans cesse rappelés, sonnent presque comme des noms mythiques dans l'imaginaire lusitanien. La fascination pour les origines et la lignée ira en crescendo tout au long de la narration. Sous l'impulsion de Luísa Baena, la mémoire familiale des Baena deviendra un véritable leitmotiv dans l'œuvre et prendra une dimension presque mythique, ceci sous l'étendard de la maison d'enfance de Nevogilde. En effet, Luísa, Maria Vicente, Duarte, Herberto, et bien d'autres, seront souvent définis « par rapport à... », ou comme « fils de... », donc comme les derniers rejetons de familles disparues ou déchues. Ceci aura pour conséquence de nous présenter les personnages non pas pour ce qu'ils sont dans le présent mais à travers une perspective passéiste où la grandeur de leur lignée familiale s'inscrit indirectement dans les pages l'Histoire.

C'est sous le prétexte de la mémoire familiale que le roman réussit à construire une sorte de passerelle entre le passé historique des îles, lié aux premières familles à s'enraciner dans ces lieux, et les personnages du présent en « déserrance » dans la fiction. L'Histoire collective se mêle à l'histoire individuelle en offrant la possibilité d' « [...] interiorizar a História mostrando como a genealogia proporciona a compreensão dos seres. »¹

Bien que ces personnages (« a cadeia dos seres ») soient tous évoqués dans le roman sur un plan d'égalité, ils n'ont pas tous la même valeur, ni le même poids, dans l'imaginaire collectif. Certains, Roi, Reines, Princesses et Infants, font partie de la mémoire collective et nationale alors que d'autres donataires et familles font partie d'une mémoire plus intime et individuelle, rattachés au parcours d'une famille et débouchant sur la construction d'une sorte de mythe familial : celui des Baena. Comme le souligne José Manuel Heleno :

« [...] em *O Concerto dos Flamengos* – e não só – há duas histórias que são relatadas de forma intercalar. A sequência do presente é interrompida e dá lugar à sequência do passado – processo que se desenrola ao longo de toda a narrativa e que, além de mostrar o contraste entre presente e passado, tem por objectivo esclarecer o mundo de Luísa Baena, a protagonista. »²

Par conséquent, le roman va bien au-delà de la simple reconstruction historique. Il mêle la micro histoire dans la macro Histoire et trace ainsi une véritable passerelle entre le passé et le présent.

2- Une dialectique entre le présent et le passé

Tout comme l'indique le titre du roman, *O Concerto dos Flamengos*, il y a à la base du roman un désir profond de tracer un pont entre le passé historique et le présent de l'archipel des Açores. La construction du titre en deux axes souligne cette mise en relation dans le sens où nous savons que ce « concert » se déroule dans un temps présent, plus précisément dans les années 90, et que le qualificatif « flamengos » instaure un regard rétrospectif sur les origines de la colonisation de l'archipel, plus précisément sur le rôle des Flamands dans la colonisation

¹ José Manuel Heleno, *Agustina Bessa-Luís: A Paixão da Incerteza*, Fim de Século, Lisboa, 2002, p. 119.

² *Ibid.*, p. 119.

et l'essor des îles, ceci à l'instigation de la reine Isabelle de Bourgogne. Ainsi, comme le remarque Maria Teresa Nascimento ¹, le roman se nourrit :

« Da articulação entre passado/presente [...], tenha esse passado um alcance mais reduzido como o de Nevogilde e dos espaços circundantes, seja ele o da própria História que remonta à colonização dos Açores e às suas ligações com a corte flamenga, através da doação, por D. Afonso V, das ilhas a sua tia, D. Isabel, mãe de Carlos, o Temerário. »

Or, la question serait de savoir comment dans le roman cette articulation du présent et du passé se matérialise. Si le passé occupe une place de choix dans l'œuvre c'est sans doute en raison d'un certain mouvement de rejet face au temps présent et aux événements qui se déroulent dans le roman. En effet, l'intrigue du roman s'ouvre sur la Lisbonne des années 90, qui selon le narrateur «[...] ainda que bela e monumental, dava mostras de fadiga e dessa melancolia urbana que decerto Tróia teve como persursora das suas calamidades. » (p.7)

C'est sur un constat de ruine et de décadence que les cinq personnages décident de partir pour les Açores :

« Essas cinco pessoas, três mulheres e dois homens, que se propuseram um tempo de fuga, possivelmente, retomar a rédea das próprias esperanças, pertenciam a diferentes estratos sociais. » (p.8)

Nous voilà en quelques pages immédiatement transposés aux Açores avec des personnages dont nous ne savons quasiment rien si ce n'est qu'ils sont, d'une manière ou d'une autre, liés aux îles des Açores :

« Não é sem razão que os personagens desta história viajam com as suas bagagens e criadas para as ilhas de doce fama e cuja beleza, mormente a de S. Miguel, os atraiu. Quase todos tinham parentesco com as ilhas e de lá conheciam costumes e paisagens que muitas vezes serviam de consolação nas decepções sofridas. » (p.10)

¹ *Op. cit.*, p. 268.

Des termes récurrents tels que « fuga », « férias », « exílio », accentuent l'idée d'une situation présente dysphorique, comme si ces personnages ne se reconnaissaient plus dans la Lisbonne actuelle et sentaient la nécessité urgente de fuir ces lieux pour d'autres terres plus amènes, les Açores, où ils assisteront au concert donnant son titre au roman : *O Concerto dos Flamengos*. Plus le roman avance et plus le sentiment d'une sorte de dérégulation des repères devient prégnant. La sensation de désenchantement y est poussée à son extrême. Le personnage de Luísa est, à cet égard, symptomatique d'un tel comportement, car elle ne cesse de manifester le sentiment qu'aujourd'hui et maintenant sont dysphoriques et inintéressants :

« Sentia-se apoderada por uma tristeza indizível, como quando uma paixão dá os primeiros passos no coração humano. Não sabia que desordem tomava proporções gigantescas, parecendo só uma ligeira náusea, uma vontade de chorar misturada a uma sensação de exílio. Ninguém lhe podia valer e desejava como nunca ter um clã a quem respeitar e obedecer. A gente de Nevogilde, com os seus tiques e presunções às vezes odiosas, surgia-lhe como um sinal de salvação. Mas porque se tratava de salvação? Era apenas uma estadia de Primavera numa ilha perdida no Oceano onde alguns homens ricos tinham casas de família, cães de caça, criadas antigas. Onde acontecia todos os anos o Concerto dos Flamengos, com absurdas orquestras de sobreviventes, extremamente correctos nos seus velhos fraques, tocando Paganini com uma alegria falsa. Mas o que era falso? O que não era fingido na sociedade dos anos oitenta, cada vez mais aparafusada aos seus rituais ociosos, casamentos de véu e ramo de rosas, tudo isso, como um resto de manjar frio que sobrou num prato? » (pp. 80-81)

Le passé familial, représenté par Nevogilde, devient une échappatoire, un lieu de refuge face à une réalité fade et insignifiante. De plus, la société prend des atours de simulacre, de « rituels vides », où les repères ont été perdus, débouchant inévitablement sur une sensation de non sens et de vacuité. Cette impression de dérégulation des repères pourrait être mise en rapport avec le statut de rentiers « da alta burguesia » des personnages et la phase post 25 de avril qui a vu émerger, après l'adhésion du Portugal au marché commun, les nouveaux riches, ceux de l'industrie et de la finance. Ainsi, cet absurde Concert ne tient pas la comparaison avec les lieux et les êtres du passé. Bien que la sensation de dysphorie soit déjà diffuse en début de roman, par exemple lorsque le narrateur nous donnait les raisons du départ des personnages vers les Açores, elle s'intensifie au moment où Luísa finit par se distancier

de la réalité en s'éloignant physiquement et psychiquement des événements du concert musical :

« Luísa Baena disse que havia em tudo aquilo um engano que ela não conseguia aclarar. » (p. 36)

Ainsi, plus tard, par ses promenades récurrentes en montagne et par l'intérêt qu'elle manifeste pour l'Histoire des îles, le personnage vit une sorte de repli sur soi qui le déconnecte du temps présent :

« Por um momento não reconheceu o quarto, e os sons que ouvia pareciam mios implorativos, como os do gato sentado diante do frigorífico como diante do templo de Rá. Lembrou-se da ideia que lhe acudira: a duquesa de Borgonha e dos ínclitos irmãos, qual deles mais nobre e vinculado a coisas extraordinárias. [...] »

Os músicos tinham sapatos de polimento que chiavam, [...]. Os violinos soltavam sons cada vez mais estridentes, e Luísa entendeu aparecer à porta da sua antecâmara para os assustar com os cabelos soltos e desordenados. Ninguém pareceu notá-la [...].

Ela voltou para dentro. » (pp. 26-27)

Le personnage de Luísa semble vivre un véritable processus de déconnexion qui semble aboutir à son exclusion et son effacement pur et simple des événements du concert : « Ninguém pareceu notá-la ». Son retour final vers l'intérieur de l'hôtel préfigure bien un retour vers sa propre intériorité. Elle est saisie dans le tourbillon de ses pensées, tourne le dos à la réalité de ce monde :

« Acendeu a lâmpada de álcool e pôs-se a frisar os cabelos, madeixa por madeixa. Manejava o ferro com habilidade, e em breve uma catadupa de caracóis inundaram-lhe a cara. Era uma cara magiar, de maçãs salientes e olhos muito separados. [...] De qualquer modo, estava presa àquela ideia de Maria, duquesa de Borgonha. Porque lhe chamara Maria o Cronista Sylvius Piccolomimeus? Por lapso ou porque ele a confundiu com a neta Maria. » (p. 27)

Si la narration glisse lentement vers la conscience du personnage, il en résulte inévitablement un ralentissement du déroulement du temps présent de la diégèse. En effet, le

cours de celle-ci subit des mouvements contraires la freinant. Elle est souvent entrecoupée par le récit d'autres faits liés à l'Histoire et au passé des personnages. Mais ce procédé va bien au-delà d'un simple ralentissement de l'action présente, ce que traduisent le rôle des marqueurs temporels en relation avec le présent dans l'œuvre. Les marqueurs temporels que nous retrouvons fréquemment dans le texte sont :

« Aquando do Concerto dos Flamengos [...]. » (p. 13)

« Nessa tarde de Verão [...]. » (p. 25)

« Neste preciso momento Luísa tentava localizar a ilha de S. Miguel no mar atlântico.»
(p. 35)

« Neste momento, sempre no estilo de sanatório no Verão, entraram os músicos [...]. »
(p. 39)

Bien que présents, ces déictiques sont pour le moins répétitifs et finalement bien sommaires puisqu'ils ne renvoient que de manière très vague à un moment ou à un jour du mois où se déroule le concert. Jamais le lecteur n'arrive à savoir exactement où se situer dans le cours des événements car ces déictiques varient peu. Leur similitude et leur caractère réitératif impriment une certaine circularité et donc une monotonie au long de la diégèse, comme si ce «moment présent du concert» ne cessait de commencer, sans jamais parvenir vraiment à exister. Or le temps passe progressivement au long de l'œuvre, puisqu'une progression générale des déictiques utilisés se fait sentir. Ainsi de «nessa noite» ou «nessa tarde» nous passons progressivement à des déictiques en forme de sommaires tels que «durante toda a semana do Concerto dos Flamengos que decorria há um mês» pour finir sur «dentro de dois dias ia acabar o Concerto [...]». La réalité présente existe puisqu'elle est sans cesse rappelée par la référence au Concert mais nous avons le sentiment de n'en avoir que quelques bribes données au compte goutte par le narrateur. Finalement, tout s'accorde pour que ce «concert musical» puisse fonctionner lui-même comme un jalon temporel en soi. Il devient donc, comme l'affirme Maria Teresa Nascimento :

« [...], o elemento **polarizador** que atravessa toda a obra e a partir do qual se articula o eixo temporal presente / passado. »¹

C'est donc dans cet espace que s'articulera le passage du présent au passé conférant une certaine « **unidade** perante a multiplicidade de histórias que nele convergem [...]. »²

En effet, comme nous l'avions vu plus haut, le roman met en évidence un dialogue entre l'Histoire collective et l'histoire individuelle. Cette immersion dans le monde de la mémoire a logiquement un impact sur la narration du présent de la diégèse puisqu'il favorise le surgissement du passé dans le roman. Il s'en suivra, comme Maria de Fátima Marinho l'a noté, un processus qui consiste en l' « assimilação de um tempo no outro »³, c'est-à-dire l'inclusion de ce passé dans le présent de la « temporada do Concerto ». Le résultat de cette inclusion est d'imprimer une structure particulière sur le roman dans sa totalité, celle du « processo da história paratática »⁴ ou plus précisément la juxtaposition dans la narration d'histoires qui parfois n'ont pas de liens les unes avec les autres :

« Constou que D. Afonso V dera o Faial à Duquesa, e em princípio seria assim, começando a ilha a ser colonizada pelos flamengos. [...] Mas o uso faz o direito, e assim Josse Hurtere, com a sua mulher Brites de Macedo, dama da Infanta mulher de D. Fernando, ganhou pé no Faial levando com ele primos e irmãos; a tribo flamenga multiplicou-se e deu origem aos Dutra do Faial que semeavam pastel, pó de cor ruiva amassado em forma de pão redondo. Luísa ouvia, quando era menina, a história de Brites de Macedo, a primeira donatária. Vivia agasalhada e contente nos paços da infanta Beatriz, mãe de D. Manuel, quando foi rogada para se apresentar no salão nobre onde estava D. Afonso sentado debaixo dum baldaquinho [...]. » (pp.13-14)

L'exemple révèle une sorte d'imbrication d'un fait dans un autre, mettant ainsi en place une double inclusion dans le passé. Est évoquée d'abord l'histoire de « Brites de Macedo, primeira donatária » qui fait partie de l'Histoire des Açores, puis une autre histoire, où elle s'insère, celle de l'enfance de Luísa (« Luísa ouvia, quando era menina »), un souvenir

¹ *Ibid.*, p. 268.

² *Ibid.*, p. 268.

³ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Campos das Letras/Ensaio – 32, Porto, 1999, p. 262.

⁴ *Ibid.*, p. 308.

plus contemporain du personnage principal. Nous remarquons alors que plusieurs époques du passé finissent par se rencontrer dans un même passage – ce qui met en relief une réelle complexité temporelle basée sur sorte de stratification du passé.

C'est par le biais de la parataxe que, *O Concerto dos Flamengos*, réussit à se transformer en un lieu de confluence entre les différentes strates du passé et le présent, convoquant à la fois le passé collectif ou individuel mais aussi des tranches du passé plus ou moins proches. Ces différentes strates temporelles servent à tisser le discours de la mémoire et la reconstruction historique. Ainsi, contrairement à ce qui avait été annoncé à l'ouverture de la fiction semblant indiquer que le propos du roman était de suivre cinq personnages dans leur périple aux Açores, l'horizon d'attente est rapidement brisé. Très vite l'Histoire nationale et les prémices de l'Histoire des Açores, ou encore l'évocation de moments surgis du passé des personnages, notamment de Luísa Baena et de sa famille, entrent au cœur du roman.

Il existe un autre élément, lié lui aussi au personnage principal, qui se révèle être fondamental dans la reconstruction historique ou plutôt dans le surgissement de l'Histoire dans le roman. Il s'agit du défilé du Cortège de Maximilien auquel Luísa assiste en différentes occasions. Le «Cortejo de Maximiliano » est l'emblème symptomatique du déni du présent dans le roman, en plus d'être une sorte de précurseur dans la fascination qu'exerce le passé dans l'œuvre. Présenté d'abord comme une hallucination ce qui est dû sans doute à sa nature figurative (rappelons que le Triomphe de Maximilien I est une œuvre picturale attribuée à Dürer, réalisé entre 1512-1526) et au fait qu'il apparaisse dans le roman par le biais de l'hypotypose (une description frappante et animée), il occupe toutefois une place prépondérante dans l'économie du roman. Il semble servir, en toute première analyse, la représentation d'une vision triomphale de l'Histoire en devenant la synthèse heureuse d'une dynastie régnante, la Dynastie d'Avis :

« Mas foi mais do que isso, posto que os felizes dias borgonheses ali se fixaram, com o gosto musical em destaque e toda uma atmosfera de festa que, sem dúvida, era o modelo dinástico da era que começava. » (p. 83)

D'autre part, ce «Cortejo » semble aussi servir à insuffler un autre rythme à la diégèse. Les longues descriptions dont il fait l'objet contrastent fortement avec les mouvements de condensation (ressemblant souvent à des sommaires) qui affectent le

déroulement du Concert des Flamands. En effet, les moments du Cortège nous sont dépeints avec force détails soulignant notamment le faste et la richesse. De plus, ces moments ont un aspect éminemment duratif, révélé déjà par le fait que le tableau soit porteur de «projectos vencedores do tempo » (p. 83), ce dont les pages finales du roman sont un exemple marquant. En outre, il semblerait qu'il assume une autre fonction aux yeux du personnage qui le contemple :

« Aquilo que vira pelo óculo de recreio, do alto do miradouro, deixara-a como que adormecida para as realidades que tinha que frequentar. » (p. 80)

Ou encore :

« O triunfo de Maximiliano algo de irreverente face à verdade que ela consumia todos os dias. » (p. 225)

Il devient alors une sorte de palliatif euphorisant contre la déception causée par le temps présent, celui de « todos os dias ». Nous pourrions le considérer comme le seul élément (ou processus) capable d'insuffler un peu d'euphorie et de rythme à la monotonie quotidienne :

« Depois de o ter avistado entre as árvores densas, e algumas majestosas, não ia mais poder entrar no círculo musical nem trocar cumprimentos, aplaudir o *Prelúdio* de Gershwin. Sobretudo, como ia aceitar as notas lustrosas do ragtime, tão bem tocado pelo japonês do quarto ao lado? » (p. 97)

Finalement, il est à la fois le symbole de ce « mergulhar nessa realidade da História » (p. 109) pour le personnage de Luísa, mais aussi celui d' « o grande sortilégio da emersão do passado »¹ dans l'œuvre romanesque. Il préfigure ainsi l'inclusion, en mouvement, de l'Histoire dans la diégèse et plus globalement l'émergence tangible de l'Histoire dans la fiction. Le monde de l'Histoire formera alors une sorte d'espace refuge servant à fuir la réalité environnante :

¹ Maria de Fátima Marinho, *ibid.*, p. 264.

« Enquanto Maria Vivente, hospedeira do concerto e dalguns dos seus membros mais famosos, se multiplicava para honrar a sua casa e a ideia que a tornava palaciana e invulgar, Luísa Baena era arrastada para os subúrbios com Isabel de Borgonha. » (p.37)

Mais il apparaît aussi que ce mouvement vers le passé est entamé par le personnage lui-même, ce qui se confirmera dans bien des cas :

« Agora encontravam-se em plena época do Concerto dos Flamengos, na ilha de S. Miguel. [...] »

– Tantas vezes vai o canto às furnas, que lá deixa as asas – disse um dos generaldos de Maria Vicente. Mas Luísa não lhe prestou atenção nenhuma. Estava entusiasmada com a ideia que lhe ocorrera e que lhe parecia potencial descoberta. E se Carlos o Temerário não tivesse morrido em Nancy? Onde se escondera para o resto da vida? [...]

Enquanto se preparava o Concerto dos Flamengos, o segundo da temporada, Luísa não deixava de intervir nesse segredo de Carlos o Temerário. » (p. 46-47)

Pendant que le temps présent, ce « agora do Concerto », est signalé et matérialisé par les déictiques ou par les dialogues, l'impression générale de l'écoulement du temps est clairement escamotée par une intériorité (« Mas Luísa não lhe prestou atenção nenhuma »), un regard résolument tourné vers le passé historique et signalé par les diverses interrogations qui le ponctuent. Le même procédé est utilisé pour faire émerger le passé du personnage :

« Mas a chegada doutra orquestra entreteve-a e evitou que ela fosse para o seu posto de observação. [...] »

Luísa apareceu cedo na sala do concerto e a Serpa ainda foi atrás dela para lhe levar o lenço e um velho leque de penas que largava a penugem cada vez que se abria. Tinha sido de Cassilda e estava armado em tartaruga autêntica.

– Para que quero isto? [...]

Nevogilde Park, com os muros dos jardins dos ingleses e as persianas verdes entre hera e vinha- virgem! Luísa pensava porque suportava tanto tempo esta gente [...]. » (p. 163)

Le personnage de Luísa devient donc un élément polarisateur aidant à construire un lien ou un dialogue entre le passé et le présent. Mais elle représente surtout ce regard

rétrospectif et introspectif qui favorise l'acte de mémoire et l'émergence du passé collectif ou individuel dans l'œuvre.

III. Les indices de l'Histoire sous le prisme de la subjectivité

Le concept du dialogue avec l'Histoire reflète bien l'idée de communication avec le passé. Dans le roman, ce qui rend possible ce dialogue avec le passé, c'est justement le procédé qui consiste à laisser affleurer tout un monde lié aux pensées et aux sentiments de Luísa. C'est à travers la constitution d'un monde bien à elle – retranscrit dans le texte par la technique du monologue intérieur – que ce personnage féminin nie le présent et s'enferme dans l'évocation du passé. Le critique José Manuel Heleno souligne à ce sujet le caractère dialogique de la reconstruction de l'Histoire dans cette œuvre :

« A questão da História, por exemplo, adquire decididamente uma feição dialogante, algo que nos ajuda a compreender o interior da personagem – Luísa Baena, a protagonista – no sentido em que faz parte de si mesma o diálogo que estabelece com personagens históricas, como Isabel de Borgonha e outras. Luísa dialoga efectivamente com a História. »¹

L'apparition de la technique du monologue intérieur dans le roman paraît répondre à deux nécessités. Il est d'abord utilisé pour donner vie et profondeur au personnage tout en rendant compte de ses blessures, obsessions et contradictions. Il est aussi le vecteur d'une sorte de repli sur soi de Luísa et du refus d'une réalité dysphorique. Puis, dans un second temps, il participe intensément à la reconstruction de l'Histoire en lui donnant une dimension profondément humaine. Car suivre le cours de la pensée de Luísa c'est accéder non seulement au questionnement de l'Histoire et de ses arcanes, mais aussi revivre des moments de son histoire personnelle au gré de ses inspirations et pensées, sans que la moindre linéarité chronologique ou structurelle ne soit respectée.

Il ne suffit donc pas uniquement de constater l'incursion du passé dans le roman mais de porter une attention particulière sur les moyens utilisés dans le roman pour que ce passé surgisse. La source même de cet intérêt pour le passé est bien la force psychique du

¹ *Op. cit.*, p. 119.

personnage féminin (Luísa) qui impose dans le roman son regard rétrospectif sur ce passé national ou intime. Ainsi donc ce psychique ou cette force intérieure forment l'élément détonateur qui permet une mise en dialogue entre le passé et le présent :

« Ela própria Luísa, sentia ali as forças que não dizem o seu nome. [...] »

Que disse o duque três anos depois de receber o ducado ? “ Dizei claramente e eu vou-me embora. ” Está já desesperado mas não o sabe ainda. Isabel morrerá um ano depois, e assusta-se da obra dela. “Tu podes tudo porque és meu filho” – disse-lhe. Não uma vez, mas muitas vezes. Não nas horas de amoroso laço maternal, mas nas horas de tentação. Que as tiveram, mãe e filho. A corte falava disso, o duque de Borgonha ouvia e tinha aqueles irados encontros, e mãe e filho fugiam, não da sua cólera, mas dos horríveis prazos dados pela tentação ao seu Temerário. [...] A tristeza sumptuosamente contida acabou por ser mudada em guerra.

Estas cogitações ocupavam Luísa Baena e privavam-na do concerto dos Flamengos, cada vez mais frequentado. » (p 67-68)

Le terme de “ cogitações ”, teinté d'ironie, renvoie à un processus mental, donc intérieur et subjectif, qui se déroulerait pendant un temps simultané au moment présent du Concert. Par lui, s'impose alors au cœur du roman un autre discours, une autre pulsation, matérialisés par le « flux de conscience » d'un personnage, révélant « l'instant de vie »¹ centré particulièrement sur l'acte de mémoire ou ici, sur la reconstruction d'un moment de l'Histoire. C'est le temps intérieur du personnage, qui est ici centré sur un épisode de la vie du roi Charles le Téméraire et de sa mère Isabelle de Bourgogne et nous est retransmis par le récit ; ceci nous donne accès aux pensées non formulées de Luísa.

Avant d'analyser les moyens utilisés pour rendre compte du « flux de conscience » de Luísa Baena, nous souhaitons tout d'abord nous arrêter un moment sur le rôle du narrateur dans le roman. Comme nous l'avons vu plus haut dans le récit (p. 68), deux voix sont présentes d'abord celle de l'instance narrative puis ensuite celle du personnage. Toutes deux ont bien sûr des rôles et un impact différent dans la diégèse, mais nous verrons que progressivement elles s'avèrent complémentaires dans la reconstruction historique faite dans le roman. Tout d'abord, nous observerons que dès le début du roman s'instaure une très

¹ Virginia Woolf, *Instants de vie*, Stock, Paris, 2006.

grande proximité entre le narrateur et ses personnages, notamment avec Luísa Baena. Cette impression de proximité est facilitée par la position omnisciente du narrateur pouvant à loisir faire varier les focalisations, tantôt interne tantôt externe, ce qui lui permet à la fois de raconter l’histoire du roman, de révéler des détails sur les personnages de la diégèse ou sur l’Histoire en général, mais aussi de plonger au plus profond de ses personnages et d’en révéler les plus intimes pensées :

« Luísa Baena, que não ousou descrever como carácter íntegro, dos que dizem bem em romances de amor, foi quem teve a ideia peregrina de se ausentar do que antes se chamava “a corte ” e era agora um porto de mar perdido na História. » (p. 11)

« A propósito do que falamos, o traçado de Nevogilde sofreu alguns embaraços, e é bom que eu ponha travão a uma genealogia mal encarreirada. Temos o Baena, beirão de quatro costados, veio par o Porto e casou com a filha dum tanoeiro. [...] O segundo Baena foi marido dela, cambista e podre de rico, ao que constava. » (p. 126)

Ce « je » qui narre n’apparaît que très rarement de manière concrète dans le corps du texte. S’agissant d’un narrateur hétérodiégétique, il ne participe pas concrètement à la diégèse. Toutefois, nous remarquons ce narrateur supposé omniscient peut aussi affirmer son ignorance quant à certains faits de la vie des personnages fictifs ou historiques. Il y a donc des mouvements de fluctuation contradictoires qui semblent parfois indiquer proximité ou distanciation, ce qui provoque un impact majeur sur l’effet de lecture du roman. Ces mouvements peuvent révéler l’ironie :

« Luísa Baena sentia (oh, sentia, subjugada pelo quadro mítico em que a História se lhe apresentava!) que Carlos o Temerário era um excedente duma sociedade paternalista. » (p. 108)

Ou bien les doutes :

« Enquanto Luísa esteve em espoleta (oxalá que seja, e não Parma, com as termas de Salsomaggiore ao lado, onde podia encontrar alguém que não devesse reconhecer porque trazia pelo braço num amante sempre amuado) não se passou nada. » (p.91)

Ses doutes ou incertitudes peuvent aussi bien concerner de grands sujets tels que l'Histoire des Açores et de la Nation mais aussi le passé de nos personnages de fiction. Dans ces deux citations, tout le poids et l'autorité du narrateur se fait sentir, commentant entre parenthèses et non sans une certaine ironie sous jacente ses mêmes propos. Néanmoins, le lecteur ne réussira pas toujours à avoir le fin mot de l'histoire. C'est le cas notamment lorsqu'il s'agira de clarifier précisément où Luísa a étudié le chant, Spoleto ou Parme ; le doute persiste même dans l'esprit du narrateur. Ceci a pour effet de maintenir le doute tout au long du roman sur certains épisodes ou faits, révélant non seulement un discours dissonant face aux pensées et aux sensations du personnage, mais aussi un mouvement contradictoire qui souligne l'ignorance totale et donc l'« autorité réduite » de l'instance narratrice. L'expression du doute et de l'incertitude reste le facteur le plus intrigant dans l'attitude du narrateur, omniscient dans la plupart des cas. Le roman se donne toutes les apparences d'un roman historique. L'Histoire étant a priori déjà écrite, il ne devrait pas y avoir d'hésitation ou de flou. Or, l'expression modalisante est un recours qui fait partie intégrante du discours de ce roman, même lorsqu'il s'agit de reconstruire l'Histoire. Nous nous en apercevons à travers l'usage qui est fait des modalisateurs ou d'autres stratégies discursives, telles que l'utilisation assez fréquente d'expressions comme “Pelo que se deduz ”, “ Não se sabe ao certo ”, “ Provavelmente ” qui parsèment la narration de l'Histoire :

« A História diz que morreu de pena por ter falhado a protecção a Cristóvão Colombo. O natural é que morresse de pedra da bexiga ou de pneumonia. » (p. 14)

« Talvez fosse tão orgulhosa que o ter inimigos lhe parecia mais pacto com miseráveis do que desafrenta dos seus insultos. Admirava João II. » (pp. 15-16)

Le narrateur préfère mettre en valeur un discours sur l'Histoire qui favorise l'incertitude et finalement une sorte de subjectivité, plutôt que celui pratiqué traditionnellement en Histoire – autoritaire et objectif. A plusieurs reprises l'incursion de la subjectivité «contaminant » le récit historique se fera à travers le libre développement de la pensée du personnage même. Souvent il nous est dit « Luísa pensava », ce sont donc les instants de vie psychique du protagoniste qui actionnent la reconstruction de l'Histoire. En effet, Luísa porte un intérêt quasi obsessionnel aux faits historiques relatifs aux Açores. C'est là qu'entre en scène la pierre de touche de l'économie du roman historique à travers la technique du monologue intérieur ou plus précisément ce que Dorrit Cohn appelle la

« transparence intérieure ». Pour étudier avec attention la manière dont surgit cette voix intérieure et donc ce « flux de conscience » qui envahit le roman, nous nous servirons ici de la typologie établie par Dorrit Cohn pour représenter la vie psychique dans une œuvre de fiction. Comme elle le souligne il existe différentes techniques du monologue intérieur favorisant un effet de « transparence intérieure ». ¹

L'auteur délimite donc plusieurs types de « monologues intérieurs » classés en deux groupes distincts, l'un se déroulant uniquement à la 3^{ème} personne et l'autre à la première personne. Le premier groupe est constitué de 3 sortes de monologues, allant de celui qui porte le plus la marque du narrateur, c'est-à-dire le *psycho-récit*, en passant par le *monologue rapporté* qui lui peut se caractériser par des formules d'introductions telles que « pensa-t-il », « murmura-t-il » et une ponctuation profuse qui souligne la dualité récit et citation. La troisième catégorie, le *monologue narrativisé* (ou discours indirect libre), peut être très schématiquement défini par le fait qu'il rend la vie intérieure du personnage en respectant « sa langue propre », « tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration ». ² Le deuxième groupe nous importera peu, car il est à la première personne du singulier, dépourvu de médiation donc apparemment spontané, et constitué de quatre types de monologues : *l'auto-récit*, le *monologue auto-rapporté*, le *monologue auto-narrativisé* et le *monologue autonome*.

Dans le cas de notre roman, nous nous devons de remarquer que la majorité des monologues sont à la troisième personne marquant d'ores et déjà une forte médiation du narrateur et donc de la voix narrative qui conduit le récit. Puisque c'est ainsi, il se produit un plus ou moins grand effet de proximité entre l'entité hétérodiégétique du narrateur et les personnages, car comme l'établit Dorrit Cohn en examinant les monologues à la troisième personne : « 1 *psycho-récit*, discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage, 2 *le*

¹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, Paris, 1981 ; « Il apparaît clairement maintenant que l'expression « monologue intérieur » n'a cessé de désigner deux phénomènes tout à fait différents, [...] : d'une part, une technique narrative permettant d'exprimer les états de conscience d'un personnage par citation directe de ses pensées dans le contexte d'un récit et, d'autre part un genre narratif constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même. Certes, la technique et le genre narratif ont en commun certaines implications psychologiques et certains traits stylistiques, mais leur statut narratif est tout à fait différent : la première passe par la médiation (mentionnée explicitement ou non) d'une voix narrative, faisant référence au personnage se livrant au monologue par le biais du pronom à la troisième personne dans le contexte ; le seconde, dépourvu de toute médiation, apparemment spontané, constitue une forme de discours autonome, à la première personne, [...] récit à la première personne. », p. 31.

² *Ibid.*, p. 122.

monologue rapporté, discours mental d'un personnage, 3 *le monologue narrativisé*, discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur ». ¹

Dans *O Concerto dos Flamengos* nous remarquons que Luísa semble captée et pétrifiée dans cette « verticalité temporelle » qu'est « le flux de sa pensée ». Ces pensées qui l'accaparent sont souvent dédiées au processus de remémoration et parfois à la simple contemplation nostalgique de ce passé. L'enfance, l'adolescence et sa vie de femme mariée ou encore la reconstruction quasi obsessionnelle de l'Histoire nationale, liée aux îles des Açores, tout y passe, la pensée servant de crible :

« Luísa Baena, nas suas fugas para os lugares da ilha onde o nevoeiro se formara como pelotões de guerreiros que se aproximassem [...], mergulhava nessa realidade da História, ardendo de confiança na verdade mítica a que tinha acesso. Pensava em Carlos o Temerário, entregue a um combate subterrâneo com o princípio paternalista do velho duque de Borgonha [...]. » (p. 109)

La narration initiale du paragraphe laisse place à une sorte de sommaire des pensées de Luísa, (*psycho-récit*). C'est ainsi que le lecteur se rend compte non seulement de la proximité de narrateur et du personnage, mais aussi plus important encore, de la prise en charge du discours de ce dernier par la voix narrative. La proximité et la dépendance peuvent aller parfois jusqu'à la confusion des voix lorsque l'Histoire est évoquée :

« Luísa não teve ocasião de responder; a ocasião passar porque a atenção de Maria Vicente fora solicitada para outro lado. Para varrer essa pequena humilhação do seu espírito, Luísa pensou em qualquer coisa de grave e educativo, como Isabel de Borgonha, Senhora dos Açores. O facto de ela ter vivido numa casa de homens (e digo casa e não corte ou palácio, pela quase pobreza de meios e frugalidade da mesa) constituiu uma vantagem quando se tratou de tomar estado num país famoso pelo seu fausto e a sua civilização superior. [...]

(Bulcão interrompt le cours de ses pensées.)² (récit)

E Luísa sentia tristeza. [...]

Algo de muito triste de ver, como considerou Luísa. (*Psycho-récit*)

¹ *Ibid.*, p. 28.

² Nous commentons.

Luísa seguia-a, mas por fim, não a viu mais. Soube que partira num avião, muito cedo, com a velha echarpe, o rosto descoberto porque, ela dissera-lhe, que todo o disfarce é uma forma de ansiedade. Sempre guardou a seu respeito uma espécie de recordação modesta m que a amizade se prendia. (*narration*)

A propósito de naturezas modestas, propensas à amizade, Luísa pensava que Isabel de Borgonha era desse tipo. Criada numa corte dissoluta, [...]. » (*monologue narrativisé*) (pp. 192-194)

Nous voyons ici un mouvement qui consiste en un va et vient entre narration et pensée intérieure qui ne fait que souligner une réelle assonance entre la voix du narrateur (« digo » « a propósito de naturezas modestas ») et la voix du personnage (« o facto de ela ter vivido numa casa...»). Ce procédé brouille les traces discursives qui marqueraient la différence entre ces voix et provoque l'impression qu'elles parlent à l'unisson. Laura Fernanda Bulger¹ parlera quant à elle d'une « confusion des voix », en spécifiant que :

« O texto agustiniano exige uma análise cuidadosa no sentido de distinguir, na narração *contaminada* – [...] – o discurso da voz narradora e o da personagem, ou seja, a dualidade das vozes num discurso *miscigenado*, [...]. »

Au-delà de l'idée de récit « contaminé », nous nous apercevons à quel point la voix du narrateur et celle de ce personnage se superposent pour donner l'impression d'un discours à deux voix qui reconstruirait l'Histoire des Açores en retraçant la vie de Charles le Téméraire et de sa mère, Isabelle de Bourgogne. En effet, le texte réussit la prouesse de mélanger ces voix pour ne produire en fin de compte qu'un seul et même discours. Cette prouesse est possible parce qu'il y a une proximité entre narrateur et personnage, comme nous l'avons dit, mais aussi parce que le texte met en place une alternance entre les différentes techniques de monologue. Chacun de ces trois monologues à la troisième personne allant en crescendo dans un mouvement d'indépendance face à la figure narrative, il y a donc des variations importantes dans l'assonance ou la dissonance des voix de l'un par rapport à l'autre. Ainsi, comme le souligne Dorrit Cohn à propos de ce style de narration, le narrateur peut tantôt s'attacher scrupuleusement à « la subjectivité d'un personnage déterminé en restant nettement dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements » ou encore il peut rester effacé et

¹ Laura Fernanda Bulger, *As Máscaras da Memória – em torno da obra de Agustina*, Guimaraes Editores, Lisboa, 1998, p. 79.

se «laisser volontiers absorber par la conscience qui fait l'objet de son récit »¹. Ainsi, en mêlant sur de longs passages récit et monologues (*psycho-récit* et **monologue narrativisé**²) le texte réussit à refléter les hypothèses et les questionnements de Luísa, mais aussi à révéler la place prépondérante d'une pensée libérée de toute censure dans le roman :

« *Mas é provável, pensava Luísa Baena diante do espelho manchado do seu quarto, é provável o seguinte:*

Ela tinha direito sobre as ilhas e para lá mandou gente de confiança. Josse de Hurtere, seu copeiro-mor, ou coisa assim. E é também de imaginar que Carlos o Temerário, escapada da batalha, retomasse a antiga personalidade “inútil para a guerra” e se valesse desse exílio para viver em segurança.

Ouvii os passos leves à porta; era o japonês que se ia deitar. Decerto sem desmanchar a cama [...] Luísa teve a tentação de o ir surpreender com o pentezinho e perguntar-lhe se era dele aquela obra prima de osso amarelo. Que penteava ele com tão pequeno engenho? Mas nesse momento ocorreu-lhe Isabel e como ela seria, com um vestido cinzento [...]. Que não toca mal, o japonês, [...] Sentiu um medo quase afável [...] Com certeza que estava a chocar um depressão nervosa; começava assim, com insónias e obsessões por coisas que não tinham significado algum. [...] Que lhe importava que Carlos o Temerário morresse em Nancy, comido pelos lobos, identificado por um velho médico português a tremer de frio e pronto a declarar tudo o que fosse preciso para arrumar o escabroso assunto? [...] Luísa estava prestes a reconhecer que a sua vida se apresentava pela primeira vez como uma irrealdade. O sentimento que não podia pôr cobro aos seus pensamentos cada vez mais inúteis (inúteis como o duque Carlos o Temerário de Charolais para a guerra e coisa que se parecesse) abalou-a. » (pp. 64-65)

Remarquons dans l'exemple ci-dessus comment le texte met à jour un caractère fortement «diffus »³ du discours – les voix semblent s'y mêler. Ainsi, malgré, le verbe de pensée « pensava que » et la formule introductive « é provável o seguinte », révélant de manière ambiguë la médiation du narrateur (le commentaire entre parenthèses en atteste), le monologue finit par nous être livré tel quel, nous mettant au plus prêt du personnage (les

¹ *Op. cit.*, p. 43.

² Dans le passage suivant nous soulignerons par différents graphismes ces deux types de monologues.

³ *Ibid.*, p. 158.

points virgules et les points d'interrogations le soulignent). Ce questionnement de l'Histoire, finit par aboutir chez le personnage à une remise en question personnelle.

Selon Dorrit Cohn l'alternance entre ces techniques du monologue permet de mettre en évidence une progression de « l'émotion muette » aux « mots exprimant cette émotion ». Le *psycho-récit* résumant « des sentiments, des pulsions, des désirs diffus et le monologue narrativisé suscite à partir de ces réactions brutes l'expression virtuelle de questions, d'exclamations, de conjectures ; le monologue rapporté privilégie des instants de discours intérieur particuliers, qui peuvent n'avoir qu'un rapport assez lointain avec l'émotion. »¹

Ces caractéristiques sont plus qu'évidentes dans le texte, remarquons ces enchaînements dans le passage suivant :

« A propósito de naturezas modestas, [...], Luísa pensava que Isabel de Borgonha era desse tipo [...]. » (pp. 194-195)

« Luísa tentou falar desse enigma numa tarde, à beira da piscina, mas a cantora lírica disse que ao sol não se faz luz, sendo ela mais poderoso que a História. De qualquer modo, era intrigante aquele silêncio dos cronistas sobre a colonização dos Açores. Aventurou-se a hipótese de tal mutismo [...]. Mas o mais certo, é que a evolução do ducado de Borgonha [...].

Porquê? Aventurou-se a hipótese de os cronistas terem relutância em falar dos proscritos, [...]. (p. 196)

A Bulcão tinha prometido para essa tarde um recital de Florbela e apareceu vestida à maneira castelã [...]. (Luísa) Pensava sempre como ela as teria obtido e se Xavier não contribuía para isso. [...]

Pensar que a Bulcão podia ter recebido aquele colar das mãos de Xavier ainda incomodava Luísa Baena. O ciúme póstumo caía-lhe no coração como um abutre e começa a despedaçá-lo fibra por fibra. » (p. 197)

Au delà d'un caractère progressif, les stratégies discursives qui consistent à mettre en parallèle récit et monologues révèlent bien plus qu'une simple médiation du narrateur. Elles

¹ *Ibid.*, p. 159.

visent à la fusion de voix et presque à la fusion des idées. Ce “ A propósito de naturezas modestas ” est sans doute une phrase de synthèse du narrateur. Mais à partir de cette expression introductive “ De qualquer modo, era intrigante ” ou de cette question “ Porquê? Aventurou-se a hipótese ”, même si l’origine de ces questions et de cette quête est toujours présentée comme émanant de Luísa, le lecteur est en droit de se demander qui prend le relais de ces pensées. La configuration « diffuse » de ces monologues, où l’on a du mal à reconnaître à qui appartient le discours – tant celui-ci semble être produit à la fois par le personnage et par l’instance narrative – ne fait que souligner l’idée défendue par Dorrit Cohn, selon laquelle au lieu de mettre en évidence une « vision avec » comme on le pense habituellement, le récit révèle plutôt « une pensée avec ». La critique développe cette idée en soulignant que « la coïncidence des points de vue s’associe à la consonance des voix, le langage du texte se faisant momentanément écho de celui, intérieur, du personnage. »¹ Ceci explique d’une certaine manière le passage aléatoire d’une idée ou d’un thème à un autre : l’Histoire, l’histoire de Bulcão et de Xavier et le détail des sentiments de Luísa ; les sujets se croisent et s’enchaînent, tout devient matière pour tisser le texte.

Or, il nous semble que le roman, par la mise en avant d’une *mimesis* de la vie psychique de cet être fictif qu’est Luísa Baena, cherche à révéler non seulement une « pensée avec » mais surtout une « pensée sur » l’Histoire. Les silences « parlants » du personnage (dont les marques de citations ont souvent été gommées) et la dimension duelle du discours ne font que renforcer l’idée qu’il y aurait un auto-effacement de la part du narrateur qui permettrait de suivre presque rigoureusement le point de vue du personnage. Bien que le narrateur impose sa présence et son ironie, son interventionnisme n’étouffe en rien la parole intérieure de Luísa Baena ; ses pensées, intimes convictions, intuitions ou simples hypothèses et réflexions sur l’Histoire nous sont ici retransmises sans véritable censure. C’est en effet à travers la force psychique du personnage que se construit une passerelle entre ce passé plus ou moins lointain et ce présent renié. Ce passé est appelé et reconstruit par la parole intérieure de ce personnage, arrivant ainsi à surpasser le moment présent. En effet, comme le remarque la critique Maria de Fátima Marinho au sujet d’*O Concerto dos Flamengos* :

« [...] a reversibilidade da História, não como lição para o presente (à maneira romântica), mas como assimilação de um tempo no outro, pelo outro, forma a que se crie uma

¹ *Ibid.*, p. 135.

nova concepção de encarar o passado, passado constantemente recriado através da força psíquica do ser. »¹

En fin de compte, l'originalité du roman consiste dans le fait qu'il révèle une manière très particulière d'envisager le thème du passé et notamment de l'Histoire elle-même. En effet, le thème de l'Histoire n'est pas considéré dans son acception habituelle et traditionnelle. La reconstruction historique ne se fera pas alors d'une voix péremptoire et catégorique mais à deux voix (narrateur et Luísa) ou trois, si l'on considère que les documents officiels en sont une autre. Ceci transforme ce roman en une sorte de *palimpseste* (Genette) mêlant à la fois discours individuel et discours officiel. Nous pouvons même dire qu'il préfigure en ce sens un certain renoncement à l'objectivité monolithique du discours historique pour une objectivité toute relative signalée par le croisement des voix. Ce renoncement renforce deux idées importantes concernant la reconstruction historique dans la fiction, celle d'une possible pluralité des points de vue et donc des savoirs, et finalement une dimension éminemment humaine de cette reconstruction.

¹ *Op. cit.*, p. 262.

DEUXIEME PARTIE

O Concerto dos Flamengos : un roman historique post-moderne ?

I. Les hypothèses et les ambiguïtés du roman

Comme nous l'avons vu auparavant, des jalons et des faits de l'Histoire des Açores sont posés pour parfaire une vision historique vraisemblable. Pourtant, malgré ces facteurs référentiels, les variations de focalisations, les monologues intérieurs du personnage de Luísa, ne cessent de les remettre en question en les interrogeant. En effet, le roman est ponctué de phrases exprimant une interrogation sur l'Histoire des Açores en général ou plus particulièrement sur le destin de Charles le Téméraire ou de Isabelle de Bourgogne :

« De qualquer modo, era intrigante aquele silêncio dos cronistas [...]. » (p. 196)

Ou encore :

« Historiadores não conseguiram penetrar [...]. » (pp. 46-47)

De telles interrogations font poindre le caractère fortement lacunaire, incertain, ou bien une sorte de partialité dans les événements tels que l'Histoire les a représentés. Paradoxalement, ces éléments ne sont pas les seuls dans le texte à révéler le doute :

« A História diz que morreu de pena por ter falhado a protecção a Cristóvão Colombo. O natural é que morresse de pedra da bexiga ou de pneumonia. » (p. 14)

Cet exemple montre bien qu'à la version officielle, constituée par la première phrase, s'oppose une autre version plus prosaïque que nous pourrions qualifier de détail historique, étant donné le caractère presque anecdotique de cette explication. Ces détails sont normalement insignifiants pour l'Histoire telle qu'on la conçoit traditionnellement, celle-ci s'attachant plutôt aux hauts faits qu'aux détails prosaïques. Or cette « nouvelle version », tenue pour vraie bien que montrant des signes de modalisation, sème le trouble dans les

connaissances universellement acquises et inchangeables. Les pensées, les suppositions ou parfois les affabulations émanant du narrateur ou encore du personnage éclairent en creux les non-dits, les vides de l'Histoire, et sont un moyen de refuser un processus de reconstruction de l'Histoire basé sur la simple notion d'objectivité.

« Não se pode fazer uma reconstrução objectiva do passado, uma vez que é impossível para os historiadores eliminar os seus preconceitos intelectuais e ideológicos. Fixado o carácter fictício de todo o acto de referência e de parcialidade de conhecimento histórico, resta ao romancista a preocupação de que as alusões factuais sejam plausíveis mesmo se não literalmente verdadeiras [...]. »¹

Ce changement de perspective qui consiste à ne plus rechercher « La vérité » dans l'Histoire mais à se contenter d'une vérité toute approximative représente un véritable bouleversement pour la fiction dite historique et la fait entrer dans une toute autre dimension. La remise en question de la notion même d'objectivité, à la base du concept d'Histoire et ceci d'Hérodote à nos jours, est ici fondamentale, tant au niveau philosophique que fictionnel. Tout d'abord, comme l'a souligné Hannah Arendt, avec le doute cartésien qui revient à « la perte de confiance hautement justifiée dans la capacité des sens à révéler la vérité »², l'époque moderne donnera naissance à une nouvelle conception de l'Histoire en tant que science :

« [...] la naissance de l'idée moderne de l'histoire n'a pas seulement coïncidé avec la mise en question [...] de la réalité d'un monde extérieur « objectivement » donné à la perception humaine comme objet inchangé et inchangeable : elle a été puissamment stimulé par ce doute. »³

En résulteront une acceptation du «doute » comme partie intégrante du discours de l'Histoire mais aussi le constat «d'une impossible objectivité » de son discours. A l'époque contemporaine et en littérature, ces facteurs auront un impact non négligeable sur la manière dont les fictions historiques se structurent et s'envisagent. En effet, ces différentes remises en question seront à l'origine d'une nouvelle conception du « roman historique ». Si nous prenons en compte le type de discours pratiqué dans *O Concerto dos Flamengos* pour

¹ Maria de Fátima Marinho, *ibid.*, p. 41.

² Hannah Arendt, *La Crise de la Culture*, Folio/Essais, Paris, 1972, p. 74.

³ *Ibid.*, p. 73.

reconstruire l'Histoire, consistant à croiser les points de vue par des changements de focalisations ou encore à croiser les sources, certaines avérées et sûres, d'autres contradictoires et instables, nous remarquons que finalement toutes les sources trouvent une place dans le corps du roman et alimentent la fiction historique – aucune version n'étant favorisée au détriment de l'autre. Ainsi, par delà la simple recherche de la vérité historique, le roman met en évidence un mode opératoire moderne qui préfigure un nouveau type de fiction historique. Une fiction post-moderne que Linda Hutcheon appellera *la métafiction historiographique*.¹

Parmi les particularités de la *métafiction historiographique* il en est une qui a trait à la nature éminemment ambivalente et donc subversive du discours sur l'Histoire. Dans le cas du roman étudié, cela se manifeste par l'affirmation de l'objectivité des faits historiques évoqués et la subjectivité de la vision que l'on en donne. Ceci positionne le roman dans un entre-deux, entre vérité établie et fiction imaginative. Le personnage féminin de Luísa et le narrateur reconstruisent l'Histoire des Açores en s'aidant à la fois des documents du passé et tout en formulant des hypothèses nourries par des intuitions sur l'Histoire d'Isabelle de Bourgogne. Ce mode opératoire provoque un sentiment contradictoire qui remet en cause l'Histoire officielle :

« The resulting refocusing of historiography on previous neglected objects of study – social, cultural, economic – [...] has coincided with feminism's reorientations of historical method to highlight the past of formerly excluded ex-centric (women – but also the working class, gays, ethnic and racial minorities and so on). Of course, the same impulse can be seen in historiographic metafiction [...]. »²

C'est bien là ce qui est au cœur de la *métafiction historiographique*, faire apparaître les béances de cette Histoire et surtout les combler à l'aide d'un autre discours parallèle et parfois critique. On ne se limite plus à reconstruire l'Histoire mais on en modifie radicalement la vision. En ceci, *O Concerto dos Flamengos* est symptomatique dans son ensemble de la place donnée à l'analyse «des faits bruts» de l'Histoire plus qu'à la simple reconstruction idéalisante de celle-ci. Ce mode de fonctionnement dit «analytique» se retrouvera dans d'autres *métafictions historiographiques* de cet auteur notamment dans un roman initial

¹ *Op. cit.*, préface p. ix.

² *Ibid.*, p. 95.

intitulé *O Mosteiro* (1980), et deviendra une constante chez Agustina Bessa-Luís lorsqu'elle examine l'Histoire. Il s'exprime là un choix délibéré, celui de s'éloigner des sentiers battus de l'Histoire pour en pratiquer des lectures différentes :

« Enquanto se preparava para o Concerto dos Flamengos, o segundo da temporada, Luísa Baena não deixava de intervir nesse segredo de Carlos o Temerário. Pensava que ele se refugiara [...]. Muitos documentos desapareceram.

A batalha de Corcelles assentou num equívoco. A cavalaria borgonhesa enveredou por um desfiladeiro, recebendo a seguir ordem para retroceder efectivamente para realizar outra estratégia que era a de atrair o inimigo para a planície. Mas a ordem foi tomada como um sinal de retirada; os mercenários italianos empreenderam a debandada, e a derrota dependeu dum acidente emocional. Provavelmente a derrota é apenas isto. [...]

Luísa Baena viu no espelho fosco da cómoda (eram duas cómodas quase iguais, com pequenas mísulas ocupadas por velhas caixas de porcelana) um rosto que desconhecia. “A condessa teve um filho, teve um só, não teve mais... Que caça custosa de apanhar...” [...]

O duque consegue escapar num cavalo abandonado e, talvez graças ao anonimato, galopa toda a noite, vencido, sujo, mas ainda obstinado. É obstinação ou desejo de se perder? Qualquer coisa falha perante tal teimosia. Os deputados da Flandres, os súbditos do Norte, todos percebem que há ali mais do que excitação do guerreiro. “ parece que desejais a nossa perda e dos nossos países ”- diz o chanceler Hugonet. O mesmo acontece mais tarde com D. Sebastião em Alcácer-Quibir. A mesma pressa em entrar no turbilhão da desgraça; a mesma ilusão da morte o assalta. [...]

Durante toda a manhã, depois da derrota de Nancy, procuram-no vivo ou morto. Ninguém ia matá-lo, se o conhecesse. Mas algum boçal soldado das milícias podia tê-lo trespassado até com uma alabarda. [...] Mas ao décimo dia ainda nada se sabia do duque. Por fim, um velho médico português reconheceu o cadáver: começou pelos dentes que faltavam, uma unha encravada no pé esquerdo, a velha cicatriz no queixo. Tudo é contrário, se não falso. Um velho da pequena nobreza [...] porque é surdo, mata-o com um golpe de adaga, julgando vingar uma afronta ao duque de Borgonha. Tudo é bastante inverosímil, caricato e triste. O médico português, que provavelmente o conhecia desde criança, identifica a marca dum abcesso nas partes sexuais. » (pp. 46-49)

Ce passage se situe pendant que le personnage, face à son miroir, termine ses préparatifs pour assister à l'un des concerts. Ce qui donne lieu à une analyse étendue des raisons de l'échec de la bataille de Nancy et des faits qui mènent à penser que Charles aurait trouvé moyen d'échapper à la mort pour trouver refuge sur une île des Açores. Le texte qui envisage la scène de défaite de Nancy s'illustre par un caractère éminemment ambigu. D'une part, parce qu'il ne cesse de souligner d'un bout à l'autre du passage les blancs laissés par l'Histoire, manifestes dans les signes d'incertitude (« Muitos documentos desapareceram », « Provavelmente a derrota é apenas isto, decerto », « talvez », « É obstinação ou desejo de se perder? », « Tudo é contrário, se não falso », « Tudo é bastante inverosímil, caricato e triste »). D'autre part, parce qu'il semble vouloir mettre cette défaite sur le compte d'un « acidente emocional / um equívoco », ce qui donne une explication pour le moins anecdotique, donc parodique, à ce qui est considéré comme un « Haut Fait » de l'Histoire. Tout cela contribue à révéler comment :

« O alardear textual da incerteza reverte a favor da subjectividade, essa face escondida dos documentos, [...], e que tem como corolário a consciência exacta de que na impossibilidade de aceder ao real passado se pode substituí-lo pelo imaginário do presente. »¹

Finalement, seul l'imaginaire ou son processus d'invention semblent dans le roman réussir à combler les blancs et les béances de ce passé qui posent problème à l'Homme d'aujourd'hui. L'Histoire officielle, ses sources et ses fondements sont alors indirectement remis en question par l'imaginaire car celui-ci s'affirme comme une autre forme possible de connaissance et de savoir, valorisant la pluralité des savoirs et des perspectives, l'ambivalence et les interprétations doubles plutôt qu'une vérité monolithique.

Toujours dans ce même passage, cette ambiguïté est ensuite prolongée dans le traitement donné à cette figure illustre qu'est Charles le Téméraire. En effet, nous remarquons que le texte, à plusieurs reprises, met en avant l'exemplarité de Charles en l'illustrant par la bravoure ou le courage chevaleresque. Des expressions telles que “obrigado a prosseguir na guerra para salvar a face”, “só resta o lado temerário”, “A condessa teve um filho, teve um só, não teve mais... Que caça custosa de apanhar...”, “galopa toda a noite, vencido, sujo, mas ainda obstinado”, contribuent à brosser un portrait avantageux du personnage ceci dans les

¹ Maria de Fátima Marinho, *op.cit.*, p. 133.

règles de l'art panégyrique généralement utilisé dans l'Histoire traditionnelle. Or, tous les codes d'exceptionnalité sont ébranlés par la dernière version retenue pour l'identification du corps du personnage, dernière version qui ne tient qu'à quelques détails prosaïques ("dentes que faltavam", "unha encravada no pé esquerdo", "a velha cicatriz no queixo", "identifica a marca dum abcesso nas partes sexuais"), ce qui parachève l'événement par une touche ridicule et parodique. Ces derniers éléments parodiques renvoient ce personnage au rang de simple mortel, une idée qui sera confirmée par ce "ele já não é o mesmo" (pp. 47-48). Charles ne serait en réalité pas conforme à l'image idéale et parfaite que l'Histoire a bien voulu imprimer sur ses pages.

D'ailleurs, au fur et à mesure que le texte progresse dans l'implantation de ses hypothèses comme vérités potentielles, son ambivalence s'intensifie notamment par une série de comparaisons faites entre Charles et une autre figure ô combien marquante de l'Histoire portugaise : D. Sébastien :

« Que um "portugalois" se decidisse por uma atitude temerária, que é recusar o seu próprio destino, lançar-nos na peugada desse Príncipe cujos terríveis segredos os historiadores não conseguiram penetrar. Como D. Sebastião, também tocado por esse fio do génio que se prende com a histeria, Carlos era um homem anormalmente dado aos exercícios físicos, determinado a tudo o que produzisse. » (p. 46)

Le texte souligne une similitude entre les deux personnages en développant le thème du simulacre. Le personnage semble tout mettre en œuvre pour être conforme à l'image du prince héroïque : « lançar-nos na peugada desse Príncipe ». Cette idée est renforcée par des expressions renvoyant à la force et au caractère : « atitude temerária », « tocado por esse fio do génio », « homem anormalmente dado aos exercícios físicos », « impressão de virilidade ». Cette impression est appuyée ensuite par la référence à la guerre, renvoyant à la notion d'acte de bravoure (utile ou inutile) comme mode de réalisation :

« A guerra é a sua fornicção, se não o seu prazer. Isabel de Borgonha murmura-lhe ao ouvido: "Tu podes tudo porque és meu filho". D. Sebastião terá a mesma macabra inspiração ao ler e reler a vida de Carlos V. » (p. 47)

Plus loin nous trouverons aussi :

« [...] “ parece que desejais a nossa perda e dos nossos países ”- diz o chanceler Hugonet. O mesmo aconteceu mais tarde com D. Sebastião em Alcácer-Quibir. A mesma pressa em entrar no turbilhão da desgraça; a mesma ilusão da morte o assalta. » (p. 48)

Nous voyons comment cette véritable “comparaison filée ” rend possible la pratique d’une lecture transversale de l’Histoire. Transversale dans le sens où elle met en évidence une continuité dans la lignée des héros de l’Histoire portugaise, laquelle est appuyée par la réitération insistante des adverbes de manière « como » ou « o mesmo » dans la narration. Ceci accentue le passage de l’un à l’autre des personnages et insiste sur la volonté d’établir une relation entre leurs destinées historiques. Un parallèle se fait jour entre D. Sébastien et Carlos, nous offrant une possibilité de lire l’Histoire en transcendant les contingences temporelles puisqu’aucun de ces personnages n’est contemporain de l’autre. Les destinées se superposent et des similitudes apparaissent. Cette lecture transversale fonctionnera donc, en filigrane, comme révélateur d’une perception inédite de certains héros de la Nation : Carlos o Temerário¹ et D. Sebastião², mais aussi par extension avec Maximilien de Habsbourg.

« Também o Imperador, neto natural do Temerário, há-de trazer consigo esse espírito de rendição que se manifesta de repente, que ninguém pode explicar nem prever. É sentido da fuga, próprio dos epiléticos e que comanda os momentos mais decisivos duma vida, tornando-a incompreensível. » (p. 47)

¹ Quelques indications sur ce personnage : Charles, dit le Téméraire (1433-1477) est le fils unique survivant de Philippe III de Bourgogne, dit le Bon, et d’Isabelle du Portugal. Il est considéré par les historiens comme l’un des plus ambitieux des Seigneurs de Bourgogne cherchant à augmenter son espace de pouvoir par l’annexion de terres. Il est connu par son action belliqueuse permanente contre Louis XI de France et pour sa défaite à Nancy, en 1477 signant la fin des Avis au profit des Habsbourg. Sa fille unique Maria, duchesse de Bourgogne (1457-1482) héritera du duché à 20 ans et épousera Maximilien I de Habsbourg, Empereur de l’Allemagne (1459-1514).

² D. Sébastien (1554-1578), fils de João Manuel de Portugal et de Joana de Áustria et petit-fils de D. João III. Héritier tant attendu pour la continuité de la Dynastie d’Avis, surnommé pour cette raison «o Desejado ». Rappelons qu’à l’époque où «os fumos da Índia » se dissipent, le jeune D. Sébastien élevé dans le culte de l’héroïsme militaire et dans la certitude du caractère divin du roi et convaincu que le Portugal serait le sauveur de la chrétienté face aux ennemis de la foi, partait en guerre contre les Maures. Cette action se soldera en 1578 par le désastre de la bataille d’Alcacer Quibir au Maroc. Le roi, n’ayant ni frères ni héritiers, laisse un pays orphelin et à la merci de la couronne espagnole. Ceci se traduira par une perte d’indépendance du Portugal. Les conditions mystérieuses de la mort du jeune roi venant frapper l’imaginaire populaire, il se propagea une rumeur selon laquelle le roi aurait réussi à s’échapper et qu’il reviendrait bientôt au pays. Ce sentiment populaire se transformera au fil des siècles en « uma espécie de nacionalização do messianismo judaico, que leva a acreditar, nas épocas de sofrimento colectivo, na vinda de alguém que se não sabe quem e nem donde virá, mas que nos há-de salvar a todos. » (José Hermano Saraiva). Ceci lui vaudra le surnom de « o encoberto ou adormecido », en raison de la légende courant sur son retour pour sauver la Nação « par une matinée de brume ».

D'emblée, force est de constater que les destins de Charles ou de D. Sébastien aboutissent, l'un comme l'autre, à une crise historique de la couronne portugaise, soit par une crise de succession soit par une crise dynastique. Ils sont considérés par les historiens comme les derniers princes Avis-Habsbourg victimes des complications politiques, de la folie liée aux mariages consanguins à répétition. Cette première idée viendrait donc confirmer l'impression de fuite dans l'action héroïque (la guerre) pour échapper à un destin tragique. Or dans la fiction ces similitudes ne s'arrêtent pas là car il y a dans l'analyse des destinées de ces deux personnages une volonté claire de les rapprocher par d'autres facteurs. En effet, tous deux sont vus comme des figures tragiques, fauchées par des destinées trop lourdes à assumer. Nous sommes donc bien loin ici de ce que l'Histoire traditionnelle nous raconte. La marque d'exceptionnalité, notée plus haut, mise en relief par cette « attitude temerária » et belliqueuse côtoie des éléments éminemment ambigus et subversifs par rapport au discours traditionnel de l'Histoire, rapprochant ces personnages d'antihéros. Divers éléments y contribuent mais nous pourrions les résumer en trois manifestations de sentiments bien humains tels que le doute, la peur et un désir irrépressible de fuir :

« O mesmo acontece mais tarde com D. Sebastião em Alcácer-Quibir. A mesma pressa em entrar no turbilhão da desgraça; a mesma ilusão da morte o assalta. » (p. 46)

« [...] recusar o seu próprio destino. » (p. 46) (à propos de Charles le Téméraire)

« Um jovem que espera alguma coisa que não está ao alcance dele. » (p. 48) (à propos de D. Sébastien)

Ces trois citations révèlent un regard éminemment critique porté sur ces personnages. D'abord, parce que le narrateur les voit comme des hommes en lutte contre leurs propres faiblesses et tirillés entre la position qui leur incombe et la peur naturelle de ne pas être à la hauteur. Puis, en second lieu, en faisant cela il ose mettre en doute le bien fondé des actions belliqueuses entreprises par cette lignée d'hommes, remettant ainsi en question la valeur historique de ces actions tenues généralement pour héroïques :

« “ Parece que desejais a nossa perda e dos nossos países ”- diz o chanceler Hugonet. [...] É obstinação ou desejo de se perder? Qualquer coisa falha perante tal teimosia. » (p. 48)

Le texte met en lumière une action plus destructrice que bénéfique pour la nation, suscitant un regard nouveau sur ces personnages historiques, leur attribuant des angoisses et des motivations non conformes à l'image qu'en a conservé l'Histoire. Cette dichotomie implicite entre l'image de l'être historique et celle de l'être humain apparaît très nettement dans le texte à propos de Charles le Téméraire :

« Nascido “na esperança de um muito grande poder”, como todos os homens, o tédio veio-lhe cheirar os pés e tomar liberdades com a sua sombra. » (p. 71-2)

C'est ce qui nous permettra de dire que le roman cherche plus la réinterprétation des faits historiques et une lecture humanisante de l'Histoire nationale et de ses héros, que la simple reconstruction historique. Laura Fernanda Bulger confirme cette idée en soulignant que :

« A reinterpretação da História exige uma consciência crítica que aprofunde e descubra o que não foi dito e, se possível, a razão para tais omissões, assim como grande emotividade e imaginação, para que não se limite a ser mera informação factual e desumanizante. No fundo, trata-se de um subjectivismo histórico que remete, uma vez mais, para a atitude pós-modernista em relação à História [...]. »¹

Si l'Histoire, en tant que processus assurant la mémoire collective, fabrique des héros et des mythes, notre roman, en tant que fiction, semble en prendre le contre-pied et en faire des êtres humains, faillibles et vulnérables, dont la grandeur résiderait ailleurs, notamment dans la révélation de leurs conflits intérieurs. Ce type de discours subversif fait apparaître un dilemme insoluble, dans le sens où à partir du moment où des êtres entrent dans le mouvement de l'Histoire ils sont dépouillés de leurs caractéristiques humaines et ne s'appartiennent plus. Par le rapprochement entre D. Sebastião et Carlos o Temerário le roman ne prétend donc pas seulement réviser la vision idyllique de l'Histoire, mais il ébranle de plusieurs manières les mythes fondateurs qui la constituent. Par exemple, nous remarquerons bien vite que la comparaison entre l'un et l'autre (détectée initialement) va bien au-delà de la recherche de similitudes mentionnées plus haut. En effet, la nature des hypothèses formulées par Luísa sur la possible vie de Carlos aux Açores est bien rendue dans le texte. Soit par des interrogations :

¹ *Op. cit.*, p. 75.

« E se Carlos o Temerário não tivesse morrido em Nancy? Onde se escondera para o resto da vida? » (p. 46)

Soit par des affirmations « pensées » :

« Pensava que se ele se refugiara nos Açores e lá vivera até à morte; talvez como eremita, que era o mais natural disfarce. » (p. 47)

Ces deux exemples font émerger une similitude sous jacente dans la négation de la mort de ce personnage (« não tivesse morrido », « lá vivera até à morte »), mais surtout le sentiment que l'imminence d'un retour serait possible : « escondera », « se refugiara », « como eremita, que era o mais natural disfarce ». Il serait alors légitime de s'interroger sur le fait de savoir si le mystère et l'invisibilité que met en avant Luísa Baena ne font pas de Carlos une autre figure sébastianique, avant l'heure, dans l'Histoire portugaise. Cette question pourrait trouver quelques éléments de réponse dans le rôle important que joue la brume dans certaines scènes du roman. En effet, la brume qui est annoncée comme étant un « personnage » à part entière du roman sera à plusieurs reprises associée à l'apparition du Cortège de Maximilien, vision triomphante de l'Histoire, mais aussi indirectement à Carlos puisque celui-ci sert de voile protecteur à sa retraite sur l'île :

« O nevoeiro era uma personagem. Tudo de podia imaginar na sua densa cobertura, e as lagoas do fundo das ravinas expeliam a névoa como se respirasse, corpo duma terra vulcânica e assustadora. [...] Como acontece nas terras nevoentas, o espírito do lugar tornava-se confidencial e mais presente. Lendas, pressentimentos, irrealidade e lentidão de movimento, eram os atributos dessa sociedade aparentemente relegada para uma estreita faixa do destino. Luísa Baena pensava, enquanto andava pelas estradinhas de hidranjas brancas, que Carlos o Temerário não poderia ter escolhido melhor refúgio. » (p. 67)

C'est justement cette brume, presque mythique dans l'imaginaire collectif lusitanien, qui donne à Carlos une dimension rappelant celle du « encoberto » et du « adormecido », l'associant plus fortement encore à D. Sébastien :

« Estas figuras ambíguas até na morte, Carlos o Temerário e D. Sebastião, ambos apelidos de desejados (o adjectivo é puramente marroquino e pode ter nascido duma intenção de impressionar a sultanagem árabe e a população africana), [...]. » (p. 264)

Tous ces éléments feraient de Carlos un autre disparu sans laisser de traces, englouti par les silences de l'Histoire, mais curieusement maintenu en vie dans ces brumes mythiques de l'Histoire. Par ailleurs, il semblerait que, dans les romans historiques post-modernes, il ne soit pas rare de trouver la référence récurrente à certains personnages de l'Histoire nationale. Effectivement, outre les choix donnant la prépondérance à certaines époques qui sont, en général, celles de graves crises ou bien de puissance et d'expansion, une place privilégiée est réservée, dans les romans historiques post-modernes portugais, à certaines figures référentielles telles qu'Inès de Castro ou D. Sébastien :

« A primeira, porque morreu e o seu amante desencadeou uma guerra contra o pai e se vingou barbaramente [...]; o outro, porque desapareceu e sua morte ficou sempre como duvidosa, possível mas não certa e porque com ele acabou a independência do reino. A memória carismática dos dois transforma-os numa espécie de demiurgos da história, aparecendo obsessivamente em muitos que se debruçam sobre os paradigmas do passado, com sentido no presente. É o que fazem Agustina Bessa-Luís, António Cândido Franco ou Antero de Figueiredo, [...], reflectem a transcendência histórica e a possibilidade e sucessivas leituras e novas interpretações de figuras há muito catalogadas, mas nunca esgotadas. »¹

La référence à D. Sébastien dans notre roman peut être une manière de faire un clin d'œil ironique au passé. Toutefois, le dédoublement du mythe sébastianiste que nous avons pu constater peut constituer un moyen de questionner ce passé à travers ses images fondamentales. Le Sébastianisme fonctionne comme l'un des mythes centraux de l'identité portugaise dans son aspect messianique qui le lie à l'idée d'un « Quinto Império ».

Aussi, pour compléter cette idée nous pourrions dire que si le roman parodie et subvertit ce n'est pas dans le but d'abolir ce passé mais de trouver des moyens différents de se mettre en relation avec lui. Linda Hutcheon dira précisément à propos des *métafictions historiographiques* et de leur relation au passé :

¹ Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p. 307.

« To parody is not to destroy the past; in fact to parody is both enshrine the past and to question it. And this, once again, is the postmodern paradox. »¹

La métafiction historiographique explorera donc les relations parfois ambiguës qu'un peuple entretient avec son Histoire, quitte parfois à donner un autre visage et une autre image de cette nation.

II. Une vision transcendante de l'Histoire favorisant l'émergence d'une autre image de la nation

Nous le savons, l'Histoire, en tant que construction humaine, érige traditionnellement des figures exemplaires, des hauts faits et des dates fondatrices. Pourtant comme nous venons en partie de le voir, en réinvestissant l'Histoire, la *métafiction historiographique* ébranle les fondements qui la constituent et ceci à plusieurs niveaux. Pierre Barbéris l'exprimera en ces termes :

« Oui, on peut partir de cette idée : il existe un temps officiel, un espace historique officiel, avec des dates fondatrices, des anniversaires, seuils, fins finales ou non, avec un calendrier ; ce temps officiel, est celui de forces et d'intérêts connaissables, aussi bien au niveau de l'hier qu'au niveau de l'aujourd'hui. Mais si le temps et l'espace romanesque et du roman étaient un contretemps, un contre-espace, peu visibles, parfois invisibles, dont les implications, les apories, les ouvertures, étaient autant de prises de position littéraire, politiques, contre le temps et contre l'espace officiels et leurs valeurs ? Si par là le romanesque et le roman écrivaient leur propre histoire et récrivaient l'HISTOIRE ? »²

Il y aurait donc, dans le roman historique post-moderne, une volonté qui irait dans le sens de fonctionner comme contre-espace à l'Histoire officielle, un contre-espace servant à défendre une position plus critique et politique sur l'Histoire de la société et la culture en question. *La métafiction historiographique* s'intéresse généralement à des moments charnières et de grands bouleversements de la société et de la culture d'un pays. Dans cet

¹ *Op. cit.*, p. 126; ce que nous pourrions traduire ainsi : « Parodiar não significa destruir o passado, mas endeuá-lo e questioná-lo. ».

² Pierre Barbéris, *Prélude à l'Utopie*, PUF- Ecriture, Paris, 1991, p. 9.

aspect, *O Concerto dos Flamengos* ne semble pas déroger à cette règle, car nous constatons que diverses époques dites charnières de l'Histoire portugaise sont ici contemplées et réinvesties. Rappelons rapidement que deux pôles se dégagent dans le roman : d'un côté le passé national, à travers l'Histoire de Carlos et d'Isabelle avec en image de fond les Découvertes, de l'autre le passé individuel de Luísa lié à son enfance et au destin des Baena. Nous remarquons que ces deux pôles se subdivisent en deux autres sous parties dans un temps plus contemporain, c'est-à-dire l'époque de la dictature salazariste mise en relation avec la malheureuse vie de couple de Luísa et Xavier. Toutes ces strates du temps passé – collectif et individuel – réussissent à cohabiter et se croisent dans un temps présent donné, celui de la période du Concert des Flamands. Ainsi, comme nous l'avons vu dans notre première partie, il y a dans ce roman une véritable dialectique entre le passé et le présent, un dialogue qui semble-t-il favorise la mise en perspective et en fin de compte l'émergence d'une contre vision de ce passé par rapport au présent. Effectivement, c'est par le jeu de la *parataxe* (en tant que rhétorique de la juxtaposition) aidé de la technique du monologue intérieur, que le roman rend possible une mise en dialogue entre différentes époques de l'Histoire nationale et à un autre niveau, de l'histoire individuelle.

Il nous importera ici de regarder quel type de rapport se construit entre le passé historique et le présent dans le roman *O concerto dos Flamengos*, c'est-à-dire d'étudier le procédé qui favorise la création d'un contre-espace donnant une contre-vision de l'Histoire portugaise. En effet, le roman réussit à aborder des moments charnières de l'Histoire portugaise qui sont, malgré les siècles qui les séparent, liés à un seul et même événement – l'essor de l'Empire colonial portugais. Par l'évocation du peuplement des Açores par Isabelle, Agustina Bessa-Luís réussit à nous situer, en toile de fond, au début des grandes expéditions maritimes portugaises et donc à l'orée de la construction d'un Empire maritime. Puis, par une autre évocation celle des guerres coloniales et de la fin des années Salazar, elle nous situe à la fin de l'ère coloniale portugaise. Finalement, en procédant ainsi le roman réussit le tour de force de transcender la notion de temps et offrir un survol de l'Histoire du Portugal du XV^e au XX^e (1974-1990). Certains titres de chapitres nous paraissent assez évocateurs d'un tel survol :

Os Espiões têm Olhos de Peixe (p. 175)

Furores Domésticos, Duras Guerras Civis (p. 238)

Le premier titre est mis en relation directe avec la période de la dictature Salazariste et surtout avec la question des guerres coloniales, guerres qui mettent un point final au rêve séculaire d'expansion de la nation. Ce chapitre débute ainsi :

« Nos anos que antecederam a revolução de 1974, os anos da guerra colonial, Lisboa foi o paraíso dos espiões. » (p. 175)

Ce moment de l'Histoire nationale se prolonge une page plus loin :

« Estávamos a falar do período pós-áulico em que o ditador já dava mostras de alguma forma de senilidade que é dispensar o futuro das ideias. Então Lisboa apareceu, como só durante a II guerra mundial acontecera, cheia até às bordas de espiões com olhos de peixe.» (p. 176)

L'ironie mordante et le caractère métaphorique des expressions ("espiões têm olhos de peixe", "o paraíso dos espiões") se combinent à une volonté claire de renforcer l'idée de chaos ambiant. Des expressions telles que, "revolução de 1974", "guerra colonial", "espiões", "período pós-áulico", "ditador", "II guerra mundial", forment une sorte de champ sémantique du désordre représentatif aussi d'un climat de suspicion. Cette impression initiale va connaître son apogée dans la formule "senilidade que é dispensar o futuro das ideias", comme si la société portugaise réprimée de toute part et en prise avec un terrible désordre était coupée de toute perspective de futur par son dirigeant. Cette idée de nation sans futur n'est pas sans rappeler la réutilisation faite par l'ancien régime du «nationalisme et du prophétisme» d'un Padre António Vieira («O Quinto Império») : «para a justificação política deste cruzadismo voltado todo para o passado e não para o Futuro [...]»¹

Ces «olhos de peixe», métaphore de la suspicion et sans doute d'une police politique active (PIDE), représenteront par leur inexpressivité et leur caractère anonyme le summum de la réification des êtres par un système pernicieux et répressif. Ces «yeux espions» anonymes et angoissants, envahissent toutes les couches de la société lisboète et finalement portugaise :

¹ Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Dom Quixote, Lisboa, 1978, p. 117.

« Os olhos de peixe estavam na cidade, invadiam os gabinetes, rodavam pelos cafés, entravam nas vidas privadas, mantinham-se abertos mesmo quando dormiam, entendiam todas as línguas, eram sensíveis a todas as opiniões, que traduziam, de resto, para um código restrito: ordem e vigilância. » (p. 176)

Deux mouvements progressifs se dégagent ici. Tout d'abord un mouvement qui va d'un espace global et public à une sphère plus intime et privée (de « cidade », à « gabinetes », à « cafés » et à « vidas privadas »), tendant à donner l'impression d'une gangrène qui envahit tous les espaces et toutes classes sociales. Puis, un autre mouvement révélé par des expressions paradoxales et ironiques (« abertos mesmo quando dormiam », « entendiam todas as línguas », « sensíveis a todas as opiniões ») qui « mobiliseraient » tous les sens ou les moyens permettant de communiquer : la vue, le verbe et la pensée. Mais en même temps les « immobiliseraient », ceci par la répétition des adjectifs « todas », les neutralisant et les annulant par une globalisation absurde. Or nous remarquons que cette totalisation vient toucher à ce qu'il y a de plus intime et de plus personnel chez l'être humain, « la langue » et « les opinions », renforçant ainsi l'idée initiale de dépersonnalisation et de perte d'identité qui est ici à son comble.

Toutefois, si cette citation a débuté par une sorte de processus envahissant et totalisant, elle se referme sur un paradoxe complet. Effectivement, par ce qui ressemble fort à un slogan (« que traduziam para um código restrito : ordem e vigilância. »), celle-ci se clôt sur un mouvement restrictif rendu par « traduziam » et par l'expression « um código restrito ». Ce slogan lapidaire assène des antithèses paradoxales. Tout d'abord nous avons une première antithèse dans le doublon formé par les termes teintés d'un fort désir d'euphémisation, « ordre » et « vigilance » car, comme nous l'avons montré, la réalité vécue par la société portugaise était plus proche du chaos répressif que d'une démocratie libérale. Puis, l'expression « código restrito » laisse peu de marge et chapeaute le tout en s'opposant radicalement aux « todas » réitéré quelques lignes au-dessus, donnant le ton sur un régime où finalement « tout et son contraire » serait passible d'être réprimé et puni. Ce passage est symptomatique dans ses contradictions, totalitaires et aliénantes, de la complète schizophrénie qui est à la base de tout régime totalitaire. Il tend à démontrer que la fin des colonies coïncide avec la décadence du régime et finalement avec celle de la société portugaise en vigueur sous l'Estado Novo.

Du chaos dictatorial au désordre pressenti dans le titre du chapitre VIII, *Furores Domésticos, Duras Guerras Civis* (p. 238), il y a peu de différence. En effet, en même temps qu'il prolonge l'idée de liaison entre la sphère privée et la sphère publique, il semble indiquer que les problèmes conjugaux vécus par le couple Xavier/Luísa sont à l'image des désordres provoqués par la Dictature de Salazar sur la société portugaise. Indirectement et sur un autre plan, ce chapitre prolonge aussi un fil conducteur de références à l'Empire colonial.¹ L'incipit fait ressortir deux idées qui sont directement liées à la relation qu'entretiennent les Portugais avec leur Histoire et notamment avec la période " dorée " des Découvertes. En tout premier lieu, il n'est pas anodin que l'auteur choisisse d'ouvrir un chapitre en disant « Há uma graça de Deus para cada ocasião » en le mettant en relation, par concomitance, avec la phrase suivante qui traite, elle, de la fin l'expérience coloniale portugaise. Il nous semble qu'à travers l'évocation d'une entité divine guidant toutes les actions lusitaniennes, l'auteur semble vouloir faire un véritable clin d'œil à tout un ensemble de croyances populaires (lié au « Milagre de Ourique ») qui ont perduré au long des siècles, voulant que les Portugais soient, à l'image du peuple juif, le peuple élu de Dieu. Rappelons à ce sujet les vers issus de *Mensagem* de Fernando Pessoa : « Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. »² qui illustre à merveille le rôle présumé de Dieu dans la destinée des Portugais. L'esprit des Découvertes en est totalement imprégné. Nous savons également que cette volonté divine était aussi, en seconde lecture, une manière de justifier et de pardonner tous les actes de barbarie commis sur les terres abordées.

Cette « grâce divine » qui chapeaute le chapitre semble donc étendue à tous et à toutes occasions. Ainsi les Portugais, qu'ils soient puissants ou pauvres diables, bénéficieraient de la bienveillance de Dieu même lorsqu'il s'agirait de « Descobrir[am] negócios tão estranhos, como o dos cogumelos ». Bien que le ton ironique soit déjà perceptible au début du chapitre, notamment dans l'expression « para cada ocasião », il semble trouver son apogée dans cette phrase, à travers le verbe « découvrir », utilisé pour qualifier une entreprise presque

¹ *Op. cit.*, nous en donnons ici l'incipit, « Há uma graça de Deus para cada ocasião. Uma graça para os poderosos e uma graça para os patifes, que são os que aproveitam das ocasiões.

Estava-se a dissipar a lastimosa angústia da perda das colónias, que produzia um humor particular nos portugueses: longe de se julgarem pobres, começaram a inventar um estado de graça que se parecia com a alucinação sexual. Descobriram negócios tão estranhos, como o dos cogumelos, que não podiam senão significar uma metáfora de oprimir os povos e de se vingarem da insignificância. Os cogumelos, que cobriram grandes hectares da terra litorânea, eram como falos de criança, qualquer coisa de precioso e cuja deglutição se recomendava como um acto sacral. Assim esperava-se que retomassem a virilidade perdida. Só por isso o negócio dos cogumelos tornou-se muito próspero e deu origem a uma nova aristocracia do dinheiro. », p. 238.

² Fernando Pessoa, *Mensagem*, Assírio & Alvim, 2007, in "O Infante", p. 49.

anecdotique et somme toute peu glorieuse : le « *negócio dos cogumelos* ». Le narrateur semble vouloir établir un parallèle parodique très net avec les temps jadis où les Portugais parlaient « *por mares nunca dantes navegados* ». Ce verbe projette sur toute action à laquelle il se rapporte une image bien spécifique de la nation. Il résonne donc de tout un horizon d'attente et de tout le poids que lui a conféré l'Histoire portugaise.

D'autre part, en alliant des termes forts tels que « *graça de Deus* » et « *descobrir* », cette citation prolonge d'une certaine manière la connexion « historique » des Portugais et de Dieu à une époque contemporaine, tout en perpétuant toute une mythologie colonialiste et l'idée d'un peuple se voyant toujours comme promis à une destinée exceptionnelle quel que soit le contexte. Néanmoins, dans cette destinée plus ou moins glorieuse il apparaît des accroc et des bémols, le traumatisme infligé par la perte des colonies en Outre-mer notamment, d'où le déni de la perte : « *produzia um humor particular nos portuguesas: longe de se julgarem pobres* ». Ce déni produit une sorte d'état hallucinatoire qui serait à mi-chemin entre l'étincelle de génie et l'autisme destiné à sauver la face : « *começaram a inventar um estado de graça que se parecia com a alucinação sexual* ».

Finalement, l'objectif de ce mouvement cathartique serait de retrouver une position de force conforme à l'image que l'Histoire donne du peuple portugais, « *heróis do mar* » : « *que não podiam senão significar uma metáfora de oprimir os povos e de se vingarem da insignificância .* »

De l'insignifiance à l'impuissance il y a peu de distance et le texte saute le pas allègrement. Tout au long de ce passage, la métaphore sexuelle est mise à profit pour étirer tout un champ sémantique qui tend vers l'idée d'un pays dont la virilité est mise en péril par tout sentiment de perte. Ainsi la perte des colonies serait vécue comme une sorte de castration angoissante (« *Assim esperava-se que retomassem a virilidade perdida* »), tellement insupportable que celle-ci est refoulée dans la recherche de nouveaux objets réparateurs et virilisants : « *qualquer coisa de precioso e cuja deglutição se recomendava como um acto sacral* ». Les champignons en sont un substitut symbolique et phallique (« *como falos* »), tout autant qu'ironique (« *de crianças* »).

C'est par la métaphore phallique du champignon, qui symboliserait une sorte de retour du pouvoir, qu'il pourrait se produire une réparation de l'image nationale, celle d'une patrie

forte et virile, conforme à l'Histoire officielle. Finalement, si nous procédions à une synthèse des thèmes retrouvés au fil des exemples étudiés, nous trouverions divers thèmes liés plus ou moins à la notion d'identité. D'abord le chaos de la dictature qui provoque une perte de tout repère car elle maintient le pays dans l'isolement et le coupe de toute perspective de futur, donc de mise en perspective de ce passé colonial. Puis, une seconde perte d'identité liée à la perte des colonies elle-même qui se révélera être une castration d'une partie de soi vécue dans le déni. Selon nous, tous ces thèmes maintiennent indirectement une relation très forte au passé. Ils appuient tout particulièrement l'idée d'une nécessité malade d'identification du pays à cette nation Empire, plutôt qu'à une singularité de pays. Eduardo Lourenço synthétisera cette idée en affirmant :

« Um acontecimento tão espectacular como a derrocada de um « império » de quinhentos anos, cuja « posse » parecia co-essencial à nossa realidade histórica e mais ainda fazer parte da nossa *imagem corporal, ética e metafísica de portugueses*, acabou *sem drama*.

Por pouco não terminou em apoteose, o drama empírico do abandono em pânico das colónias à parte, quer dizer, *em glorificação positiva* da mesma mitologia, mas lida às avessas, que servia a Salazar para decretar que Angola e Moçambique eram tão portugueses como o Minho e a Beira. É verdade que o drama existiu objectivamente como cegueira *nacional* durante quase treze anos partilhada pela maioria dos metropolitanos e a totalidade dos coloniais, mas a natureza do antigo regime não só o não deixou vir à superfície impedindo a questão africana de tornar objecto de *pública e natural discussão* como o promoveu a página gloriosa (uma mais) a acrescentar ao nosso currículo de fabricantes de pátrias lusas. »¹

Le fil conducteur qui traverse le roman de part en part et qui s'étend des prémices à la décadence de l'Empire colonial portugais, matérialise très concrètement la fascination séculaire du peuple portugais pour ce passé glorieux. Le choix de l'archipel des Açores comme lieu où prend place le roman n'est sans doute pas un pur hasard si nous considérons que celui-ci est encore, malgré son titre de « Région Autonome » acquis en 1976, un vestige ultime de l'Empire colonial, donc jamais vraiment perdu. Ce passé à la fois glorifié et mythifié a façonné et construit en grande partie l'image que les Portugais ont d'eux-mêmes, et ceci encore aujourd'hui. Eduardo Lourenço, qui s'emploie à donner une vision démystifiée de l'Histoire portugaise et surtout de l'identité nationale, en particulier lorsqu'il reconsidère des

¹ *Op. cit.*, p. 43.

thèmes fondamentaux tels que la relation des Portugais à Dieu ou encore la question du sébastianisme dans l'Histoire portugaise, souligne que :

« *A mão de Deus* [...]. Esta leitura popular do nosso destino colectivo exprime bem a relação histórica efectiva que mantemos connosco [...]. Nela se reflecte a consciência de uma congénita fraqueza e a convicção de uma protecção absoluta que subtrai essa fragilidade às oscilações lamentáveis de todo o projecto humano sem a flecha da esperança a orientá-lo. Esta conjugação de um complexo de inferioridade e superioridade nunca foi despoletada como conviria ao longo da nossa vida histórica. [...]

É por de mais claro que ambos cumprem uma única função: *a de esconder de nós mesmos a nossa autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade.* »¹

A la lumière de cette dernière observation, nous prenons alors conscience que Agustina Bessa-Luís semble invoquer et réinvestir des thèmes récurrents de l'Histoire portugaise pour mieux souligner les failles et les fragilités qui affectent l'identité portugaise. En réinvestissant parodiquement des figures tutélaires comme la protection divine, mais aussi par extension la référence au messianisme sébastianiste, dont la mémoire charismatique plane sur l'Histoire du Portugal, elle dénoncerait à la fois le mouvement de déni qui secoue la nation à chaque fois qu'elle se sent en danger et un tropisme qui l'empêche de se voir telle qu'elle est en réalité. C'est là que réside le nœud du complexe ambigu de supériorité et d'infériorité dont parle Eduardo Lourenço, un mélange de sentiment de grandeur/puissance, de faiblesse/insignifiance, intrinsèquement lié à l'identité portugaise et dont le roman fait un large écho.

Par extension ces paradigmes du passé, la protection divine ou le sébastianisme, finissent par avoir « un sens dans le présent » et représenteraient selon le critique une sorte de « consciência delirada de uma fraqueza nacional »². L'expression de cette « conscience délirée », ce mécanisme de refoulement doublé d'un trouble perceptif qui brouille le regard que les Portugais portent sur leur propre Histoire est illustrée à merveille dans le roman par la dualité antinomique que l'on trouve par exemple dans « lastimosa angústia da perda das colónias » et « estado de graça [...] alucinação sexual » ou encore dans une phrase de Luísa s'interrogeant sur la « situação profética do mundo, que atingia todas as pessoas. » (p. 325) :

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 22.

« Se não fosse esse estado de reclamação perante Deus, que os homens limitavam aos outros homens para que o acto de salvação parecesse real, o silêncio tornava-se insuportável. Por isso, um inimigo é inestimável porque ele permitia a dignidade do sofrimento, enquanto que a felicidade era apenas uma consciência paranóica, uma forma de orgulho. » (p. 325)

Or en mettant en scène ces garde-fous de la fragilité nationale et ces « avatars glorieux » produits par l'inconscient collectif, la *métafiction historiographique* donne une contre vision déstabilisante aux images positives et valorisantes d'un Portugal bâtisseur et conquérant qui transforma jadis le visage de l'Europe. Il apparaît par conséquent que la relation à l'Histoire, garante de la mémoire collective, est alors forcément distordue. L'Histoire étant la preuve vivante, si l'on peut dire, de ce que les Portugais ont été et, curieusement, de ce qu'ils sont :

« Das duas componentes originais da nossa existência histórica – desafio triunfante e dificuldade de assumir tranquilamente esse triunfo – aprofundámos então, sobretudo, a nossa « dificuldade de ser », como diria Fontenelle, a histórica dificuldade de subsistir com plenitude política. Tornou-se então claro que a consciência nacional (nos que a podiam ter) que a nossa razão de ser, a raiz de toda a esperança, *era o termos sido.* » ¹

Ce « termos sido » dont parle Eduardo Lourenço préfigure fort bien la mise en perspective de ce passé national par rapport au présent ; il met en évidence ce regard tourné nostalgiquement vers un passé bien révolu et donc un réel divorce avec toute idée de futur. Cette expression symbolise à elle seule une véritable faille identitaire impossible à résoudre.

III. une critique acerbe de la société et de la culture portugaises

Dans notre fiction historique c'est le personnage de Luísa Baena qui exprimera le mieux cette problématique du rapport au passé, notamment la mise en cause d'une relation quasi pétrifiante au passé. Emportée par un mouvement de colère, Luísa livre cette phrase à sa cousine Maria Vicente :

¹ *Ibid.*, p. 22.

« – Seresma, fingida, má testemunha. Quero defender a minha ideia. Há quinhentos anos que os portugueses não têm uma ideia e de repente todas as noites, a bocejar: “São horas de nos deitarmos ”. São horas de quê? De nos levantarmos e andar por aí a deitar esta tralha, estas caixas de sândalo, estas fotografias que ninguém reconhece, isto, isto...

Ela começou a disparatar (como disse sobriamente a Serpa, que veio acudir) e varreu tudo o que estava em cima das duas cómodas, escovas, espelhos, e pregadeiras de alfinetes. Assim como uma miniatura da Torre de Belém feita dum material prateado qualquer. » (p. 149)

Bon nombre de symboles en relation directe avec l'ère des Découvertes sont ici remis en question et abolis. Cela commence par «há quinhentos anos que os portugueses não têm uma ideia », signalant d'abord une torpeur ambiante que paralyserait le pays depuis des siècles et qui l'empêcherait d'aller de l'avant, renforcé par la formule «São horas de nos deitarmos ». Puis, Luísa semble s'insurger et appeler à une sorte de réveil de la nation, par la question/réponse «São horas de quê? De nos levantarmos » qui vient s'opposer au grand sommeil dénoncé initialement. C'est à partir de ce moment que s'instaure une vision subversive et démythifiante de l'Histoire des Découvertes et de ce qu'elle représente dans l'inconscient collectif portugais. La succession «caixas de sândalo », «estas fotografias que ninguém reconhece », encadrés par des termes fortement dépréciatifs tels que «tralha » ou le doublon de démonstratifs «isto, isto », semble conditionnée par un désir de remise en cause. L'expression imagée, «estas fotografias que ninguém reconhece », est construite comme l'image figée d'un passé obsolète et révolu, trop lointain pour servir d'indentification au pays actuel. Ensuite, l'évocation d'objets explicitement liés aux expéditions maritimes comme «caixas de sândalo » tout d'abord et « miniatura da Torre de Belém » plus tard, montre un fort désir de rupture avec ce passé. Cette rupture sera réellement consommée en deuxième partie par l'action hautement symbolique du personnage. Tandis que le personnage balaye d'un revers de la main, un bon nombre d'objets liés à l'apparat féminin (ce qui n'est déjà peut-être pas un pur hasard), le verbe «varrer » s'appliquera à un autre objet qui subira le même sort : «uma miniatura da Torre de Belém feita dum material prateado qualquer ». Ce joyau de l'art manuélin symbole par excellence des Découvertes, est ici traité comme un objet banal et sans importance. Les termes «miniatura », signifiant la petitesse et celui de «feita dum material prateado qualquer » qui renvoie à un objet de peu de valeur et à l'idée de

pacotille touristique, semblent vouloir déchoir la vraie « Torre de Belém » de sa place d'élection au panthéon des monuments portugais.

En procédant ainsi, nous pressentons bien que l'image de ce Portugal héroïque ou encore de ce « Portugal-super-homem » (Eduardo Lourenço), renvoyée par le discours de l'Histoire officielle, n'est pas en totale harmonie avec l'image réelle de cette nation. Il nous apparaît qu'à bien des niveaux ce « Portugal-super-homem », image ultra valorisée de la nation, est mis à mal par la fiction historique au moyen de plusieurs stratégies. Tout d'abord, il semblerait que cette vision qui consiste à faire émerger une sorte de trajectoire qui va du passé lointain à un présent, est certainement fomentée pour induire l'idée que ce passé peut éclairer d'une manière originale les malaises profonds de la société portugaise actuelle. Cette interprétation est rendue tangible par le questionnement récurrent de ce passé national par le personnage de Luísa. En effet, nous avons remarqué dans un premier temps combien le rapport au présent était nié et refusé par ce personnage. Celle-ci n'ayant de cesse de fuir ce présent dysphorique trouve un refuge dans le questionnement des vides du passé restés sans réponses. Ces vides et ces blancs non analysés et non enregistrés par le discours de l'Histoire mais que Luísa semble détecter, seraient, à notre sens, le résidu d'événements indicibles ou non conformes à l'image glorifiée de la nation. Rappelons ici l'ambivalence du discours tenu sur la scène de bataille de Nancy qui reflète à la fois l'héroïsme de Charles le Téméraire et son désir bien humain de fuir. Soulignons comment Luísa prend le relais de cette idée de la fuite du héros pour les Açores (chose impensable pour tout héros de la nation), alors que l'Histoire, elle, relate la mort du juste au combat. Ceci fait apparaître simultanément un discours de l'Histoire et un contre-discours de la fiction, une image et une contre-image.

Le choix non fortuit des Açores comme lieu où se déroule *O Concerto dos Flamengos* matérialise aussi un entre-deux temporel et spatial étiré comme une sorte de lien entre l'hier et l'aujourd'hui ; en effet, les Açores marquent approximativement le tout début de l'expansion maritime et la fin de l'Empire colonial portugais, puisque ce territoire devient « Région Autonome du Portugal » en 1976. Ceci permet au final le développement d'une réflexion sur le devenir de la nation portugaise. Le personnage de Luísa l'exprime fort bien en s'interrogeant sur la capacité du pays à aller de l'avant :

« Será que nós caímos tão baixo que uma bela ideia nos deixa tristes e desconfiados ? Já não somos capazes de nos bater por uma grande ideia? » (p. 149)

C'est par ces moyens que, *O concerto dos Flamengos*, en tant que *métafiction historiographique* oppose au Portugal idéal et héroïque une contre-image, celle d'un Portugal aboulique, souffrant d'une réelle *déréliction* de ses repères et de ses valeurs. A plusieurs reprises le personnage, mais aussi le narrateur, dénoncent une crise profonde de la société et de la culture portugaises. En effet, sont exprimées très souvent des opinions fortement *dépréciatives* à l'encontre de la société et la culture actuelles :

« De resto o país era um manicómio, a área da civilização, fosse grega ou cristã, era de pura demência. As pessoas pareciam cumprir normalmente o seu ofício, levantavam-se, faziam a barba, iam para o emprego. Mas, ao saírem a porta da casa, começavam a comportar-se como doidos. Primeiro nas filas dos transportes públicos, mudas ou conflituosas, com um ar de miserável abandono; depois nos lugares que ocupavam, onde não faziam nada de fecundo mesmo quando de deitavam com superiores e inferiores na sua empresa, levando consigo o preservativo e a aspirina. Davam ordens nulas, [...]. Enchiam as ruas dum desespero saltitante, desconfiavam de toda a gente, consideravam o dinheiro uma coisa mágica e não tinham uma única ideia bela e original. » (p. 203)

Ici l'idée d'un pays moribond parcouru d'un vent de folie qui contamine tout et tous s'oppose à l'image idyllique du «Portugal-super-homem» et renvoie l'image d'un peuple en souffrance, soumis à une certaine anarchie. De plus, ce passage et l'idée de la société portugaise qu'il développe, n'est pas sans rappeler l'idée servant de trame à un roman précédant intitulé, *O Mosteiro* (1980), qui prenait lui aussi le thème de l'« hôpital psychiatrique » comme miroir de la société portugaise tout en entamant une réflexion sur l'Histoire, notamment sur la figure charismatique de D. Sébastien. Nous reprendrons ici l'expression «fotografias que ninguém reconhece» qui nous semble d'autant plus parlante et signifiante dès lors que l'on s'aperçoit qu'elle peut être développée par tout un réseau de significations liées en même temps à la thématique de l'identité et à celle d'une société décadente marquée par la perte de ses valeurs fondamentales. L'émergence de ces thèmes remet complètement en cause l'image de la société portugaise. En effet, nous remarquons qu'une critique virulente de la société actuelle se fait jour.

Nous observons la mise en place d'un réseau de signifiante dénonçant un certain immobilisme de la société associé à une *déréliction* de valeurs. Cette perte des valeurs est

mise en évidence par la dénonciation systématique d'une certaine hypocrisie ambiante qui consiste à paraître plus qu'à agir et donc à perpétrer des rituels sociaux qui ne sont au fond que des simulacres vides de sens. Luísa dira de cette société qu'elle est une « sociedade de pacotilha » (p.124), une société factice :

« Mas o que era falso? O que não era fingido na sociedade dos anos oitenta, cada vez mais aparafusada aos seus rituais ociosos, casamentos de véu e ramo de rosas, tudo isso, como um resto de manjar frio que sobrou num prato? » (pp. 80-81)

Les expressions “ rituais ociosos ” et “ manjar frio que sobrou num prato ” chapeautéés par le mot “ falso ” en disent long sur le regard porté sur cette société portugaise. Ainsi l'impression de vacuité qui gagne la société s'allie à l'impression d'une absolue anarchie rendue par les images de rites ou codes sociaux galvaudés :

« A verdade é que o regresso ao Continente os desiludira . A cidade não mudara o suficiente para lhes causar surpresa e os aliar à adivinhação do seu futuro. A degradação era evidente do que a prosperidade, por toda a parte se manifestava uma indiferença em que se presumia o vazio dum incensório cujos carvões perfumados deixaram de espalhar centelhas. Não havendo linhagem, nem palácios senão os que eram distribuídos aos serviços públicos; [...]. Havia na cidade um rumor de tagarelas que fazia espantar os pombos. Gritos, bramidos, simples conversas matinais que se multiplicavam pelo dia fora, dando azo à impaciência e ao desdém. De resto, tudo se pagava: favores, jeitos, defeitos físicos, ignorâncias, miséria, atrasos. Cinco centímetros a mais favorecia o currículo, deixava uma impressão favorável para a admissão ao lugar.

E furtava-se tudo, fingia-se tudo: o bom nome, a família, o mérito, o carácter. Os medíocres uniam-se para serem aplaudidos, a população aborrecia-se, a ociosidade ganhava crédito sobre o trabalho, que se tornara impróprio para os pobres, associal para os ricos e inimigo das Musas como sempre. » (p. 326-327)

Plus rien n'a de sens dans cette société et ceci jusqu'à l'absurde. A la corruption galopante (« De resto, tudo se pagava: favores, jeitos, defeitos físicos, ignorâncias, miséria, atrasos »), se mêle l'impression de perte de valeurs même lorsqu'il s'agit des fondamentaux régissant toute collectivité humaine : « E furtava-se tudo, fingia-se tudo: o bom nome, a família, o mérito, o carácter. »

Tous ces maux qui rongent la société provoquent inévitablement la corruption des mœurs en général :

« A droga e o dinheiro ocupavam as grandes tendências da sociedade, fazendo com que o orgulho se apagasse e a honra dos homens perdesse muito da sua ostentação. » (p. 323)

De plus, nous observons que ce « mal » est loin de se concentrer sur une couche bien précise de la population. Bien au contraire il semblerait qu'il gagne toutes les couches de la société y compris les classes les plus favorisées. Ceci apparaît notamment lorsque nous portons notre attention sur les contemporains du Concert des Flamands (événement culturel élitiste) qui sont issus pour la plupart des classes les plus favorisées de la société. Le point commun entre tous ces représentants de l'élite portugaise, dont Luísa et Maria Vicente font partie, est l'oisiveté. C'est à travers eux et à travers leurs pratiques que nous prenons le mieux conscience de l'impression de déliquescence d'une certaine idée de la culture. Tout d'abord, toute la fine fleur de la société portugaise semble se retrouver aux Açores pour assister au Concerto, se retrouver ensemble et surtout pour tuer le temps. Toutefois, même dans ces circonstances où la culture est à l'honneur, la culture aussi n'est plus ce qu'elle était. En effet, le concert finira par afficher lui-même les maux dont souffre toute la société portugaise. L'événement culturel et musical qu'il était se transforme en ultime produit d'une société consumériste, symbolisée par la « febre do next », aboutissant à la dévalorisation de la notion même de culture :

« O próprio Concerto dos Flamengos fazia parte duma pedagogia democrática que engloba ao mesmo tempo a enriquecimento cultural dos vassallos e o desprezo dos reis por esse estado da Humanidade.

A maior parte das pessoas que acorriam aos concertos eram simples números estatísticos para o realizador dos acontecimentos culturais. » (p. 120)

Curieusement, cela débouche sur la remise en question pure et simple de la culture portugaise moderne. Ainsi le roman réitère plusieurs fois l'expression « cultura oca » par opposition à une autre idée de la culture, plus classique dirions nous :

« A cultura da alma, de Cícero, não entrava nisso para nada. Mais ainda: o preconceito bíblico que se tentava renovar através do sentimentalismo de bairro e que era “ama o teu vizinho” reduziu-se à febre do sábado, não só da noite como do dia claro, com engarrafamentos das auto-estradas e a fome específica dos restaurantes marisqueiros. O regresso ao espiritual foi bloqueado desde o princípio pelo desejo de ostentação dos bem-sucedidos e o sorriso eficaz dos tecnocratas. A cultura desinteressada, como a que Luísa defendia, contemplando o mar desde o santuário de Delfos, foi completamente ignorada pela administração patrimonial e pelo espírito do tempo que envolvia o mecenato utilitário e funcional. » (p. 120-122)

Ainsi, à une culture «da alma » ou «desinteressada », liée à des références classiques de la culture, presque un idéal, s’oppose une culture actuelle avilie par les «bem-sucedidos » et les « tecnocratas » qui seront qualifiés de « pedantes » (p.167). Or, si cette notion de culture n’est pas en conformité avec ce que la culture devrait être, c’est-à-dire un moyen d’instruction et d’ouverture, qu’est-elle alors ? Elle devient un simulacre elle aussi et un moyen efficace d’ostentation des richesses. C’est à partir de cette idée que le texte nous guide vers un autre type d’analyse qui est celle de voir la décadence et le manque d’authenticité de la société et de sa culture comme les symptômes avant-coureurs de l’émergence d’une nouvelle classe dans la société portugaise, celle des «nouveaux riches » (ou la nouvelle bourgeoisie citadine), qui selon Luísa semblent être dignement représentés par sa belle-famille, les Pereira da Silva ou plus souvent surnommé «os Jornada Branca ». Le sentiment de corruption ou la déréliction des valeurs semblent être à leur comble lorsque le clan des Pereira da Silva est évoqué :

« Eles comportavam-se conforme uma moral de julgamento que é afinal a que a Camorra e a Máfia, em princípio, entenderam ser a mais correcta. Sobrepunha-se à moral do espírito, que se manifesta fora das regras e que acabou por se propagar às sociedades de transacção onde o delito tinha que ser simultâneo com a permissão. » (p. 169-170)

Ainsi associés au monde de l’argent, celui de la haute finance et de la banque (p. 169) autant qu’à celui de la Mafia, les Jornada Branca sonnent l’avènement d’une culture matérialiste, de la décadence des valeurs spirituelles et morales entraînés par de nouveaux modes de fonctionnement au niveau mondial. Cette nouvelle bourgeoisie citadine représente non seulement l’affairisme et le brassage des valeurs mais surtout un monde de profondes altérations historiques e socioéconomiques ; l’époque des Jornada Branca est celle de la

dictature, de la sortie du marasme colonial, et finalement celle de la Révolution de 1974. Une nouvelle image de la société portugaise est ainsi dessinée ; c'est une société liée à la ville plutôt qu'au monde rural, avec les modifications profondes que cela entraîne. Il s'agit là de l'évolution normale d'une société s'ouvrant à l'Europe et au monde mais qui, tout au long du roman, est paradoxalement dépréciée et accusée de la décadence dont souffre la société et la culture portugaises. A la bourgeoisie citadine s'associent des notions fortement dépréciatives telles que le clinquant, la «pacotilha » et le mauvais goût :

« A casa, nas cercanias de Lisboa, era digna dum príncipe ou, melhor ainda, do ministro das finanças desse mesmo príncipe. [...] »

Luísa achou tudo aquilo, se não vulgar, pelo menos tímido, apesar das proporções palacianas. » (p. 68)

Cette notion d'apparat et de surabondance inutile trouve son expression la plus claire dans le titre donné à l'un des chapitres, *O Banquete Georgiano* (p.209), qui paraît fonctionner comme une illustration métaphorique de cette entrée de la société portugaise dans le tourbillon citadin. Ceci se solde par une perte totale des repères et donc d'identité. Cette idée est mise en lumière dans le roman par la peinture d'un monde voué aux apparences et au vide relationnel :

« Diz-se que os banquetes georgianos se caracterizam por uma troca de elogios que nada provam. São apenas um acompanhamento da comida, como as batatas fritas. Mas tornam-se indispensáveis, na medida em que preenchem um vazio – o de generosidade autêntica. [...] » (p. 207)

Ou, plus loin encore, d'un monde vendu aux vanités :

« Entretanto, o banquete georgiano abria um vasto campo ao franco elogio que submergia as desilusões e as humilhações das pessoas; todos se aplaudiam e brindavam pelas carreiras uns dos outros, a ponto de o temor e os desastres financeiros e sentimentos das pessoas serem envolvidos numa onda de tentação e do poder que ela exprime. » (p. 237)

Globalement, cette société du «banquet géorgien» basée sur l'illusion du paraître par excellence, trouve sa plus claire expression – par leur parcours et leurs codes de valeurs – chez les Pereira da Silva, famille de Xavier, ex-mari de Luísa :

« A mais alta expressão do banquete georgiano era a Jornada Branca. » (p. 207)

Or dans l'œuvre il y un processus qui semble vouloir contrecarrer celui du «banquete georgiano» et de la «Jornada Branca». Une autre présence vient envahir l'histoire du roman : c'est celle des Baena, la famille de Luísa. Les Pereira da Silva fonctionnent alors comme une antithèse des Baena. Les premiers sont les figures emblématiques d'un présent dysphorique celui d'une société moderne mais remodelée. Les seconds sont le symbole d'un passé euphorique, plus précisément d'un Portugal aux valeurs ancestrales, celui des vieilles familles de la bourgeoisie rurale de la région Nord. Celles-ci étaient intimement liées, dans un premier temps, aux propriétés «solarengas» et à la propriété rurale, puis à partir du XIX^e et de la révolution industrielle, à l'essor de l'industrie textile dans la région du Douro Litoral. Toutes ces valeurs ancestrales seront synthétisées dans un titre de chapitre assez explicite : « A rota da seda » (p.141). « A rota da seda » sera l'expression emblématique de la réussite et opulence de la famille Baena, personnifiées par l'extraordinaire Avô Baena. Le narrateur définira la généalogie des Baena ainsi :

« Temos o Baena, beirão de quatro costados, que veio para o Porto e casou com a filha dum tanoeiro. De negócios em negócios, vinagreiro, importador de sisal e patrão de fábrica de linhas, este Baena enriqueceu. A filha era Lurdinha, já estofada a brocado com as cadeiras Luís XV. E o segundo Baena foi marido dela, cambista e podre de rico, ao que constava. Construiu a casa de Nevogilde e encheu-a de loiças da Índia, de pratos de bicha e uns tapetes tão persas quanto podiam ser passando por dez mãos de traficantes, aventureiros e conhecedores vencidos pela concorrência. Uma casa do Porto é um museu sem monitores. Lá se encontra o cadeirão garrettiano e o leque das poetisas da Rua das Flores que tomavam chá de Ceilão com cavacas às cavacas às dez horas da noite e diziam que só bebiam brisas e comiam hóstia. Nevogilde era com certos pergaminhos à inglesa, porque tinha nos alicerces uma história consular, do tempo em que o ténis da Foz era uma espécie de padrão para bons rapazes e António Nobre escrevia o *Só*. » (pp. 126-7)

Nous voyons comment cette richesse familiale adopte des traits on ne peut plus exotiques, de par son positionnement entre deux mondes, l'Orient et l'Occident : « importador de sisal patrão de fábrica de linhas », « cambista »/« loiças da Índia », « pratos de bicha »/« tapetes persas ». Ceci fait de ces familles commerçantes le garant d'un passé glorieux mais surtout d'un passé d'ouverture, rendu par l'expression « uma casa do Porto é um museu sem monitores ». C'est un discours de l'ouverture au monde et de ses influences qui est ici mis en avant. Mais c'est aussi l'image d'un Porto ville cosmopolite, construite au gré des influences extérieures, à la confluence entre l'Asie, l'Orient, et l'Europe – avec l'influence anglaise – qui apparaît comme le reflet de toute une nation.

Les Baena seraient donc les héritiers déçus de ce Portugal aux valeurs ancestrales ; Luísa Baena en digne héritière, ne cesse d'opposer à ce monde actuel son autre monde, celui de sa lignée, lié étroitement à une société fortement codifiée, celle des bonnes familles « portuenses ».

Cette « route de la soie », associée à la famille des Baena, n'est pas sans rappeler une autre route de la soie, qui résonne dans l'inconscient collectif de ses consonances orientales et exotiques, renvoyant à l'époque où les contacts entre des peuples très éloignés les uns des autres s'intensifiaient et donnaient lieu à des échanges commerciaux intenses. C'est ce dynamisme mercantile global qui est ici symbolisé en même temps que celui d'une nation : la nation portugaise reliée au commerce maritime et à ses richesses. Par ce biais, ce parcours familial est à l'image de la grandeur dynamique et innovante d'une nation :

« Portugal, que iniciava a dinastia de Avis graças a uma burguesia expansionista e ao dinamismo dos judeus que promovia a revolução económica, tornou-se num ponto estratégico para os homens de negócios. » (p. 192)

A ce visage de la société actuelle portugaise désigné sous les traits de la famille Jornada Branca répond un autre visage, celui des Baena disparus :

« Nevogilde durou até que se esgotou o último metro de seda crua e alguns restos que sobravam ainda para descrever a rota da seda até aos balcões da famosa camisaria do Baena. » (p. 161)

En effet, la dénonciation et la remise en question de la société et culture portugaises actuelles se font non seulement par la mise en évidence, comme nous l'avons constaté, d'un véritable réseau de signification permettant de manifester ces signes de décadence, mais aussi par le fait que Luísa déploie au long du roman une sorte de contre-image de ce monde. Il s'établit très souvent un effet d'image et de contre-image à travers la comparaison entre les valeurs des *Jornada Branca* et celles des *Baena* :

« – Tem parentes na nobreza ?

Luísa pensou que felizmente ela não a tratava por querida, o que era agora um tique da burguesia sensacionalista quanto à sua afectação amorosa para todos os que merecem o amor. Como fazer para não a desiludir, dizendo-lhe que os Baenas não passavam duns pequenos judeus beirões, cambistas e amadores de música?

– Não sei. Há algum sangue azul, que não se pode considerar sangue fresco, na minha família. » (p. 210)

L'antagonisme entre ces familles est ici évident, l'une paraissant être l'antithèse de l'autre. Nous voyons bien le fossé quasi culturel qui sépare Luísa de sa belle famille. Les représentants de la classe industrielle, à l'image des *Baena*, feront la richesse et la réputation de la ville de Porto du XIX^e au XX^e siècles. Ils seront à l'image de ce que Álvaro Manuel Machado appellera une « *Aristocracia ab imo* »¹ (reprenant lui-même l'expression d'un des personnages de *A Sibila* (1954) pour qualifier la famille dont il est issu), c'est-à-dire un frange aisée de la société à la fois exemplaire du dynamisme portuense (de self-made men) et garant de la tradition (liée à la terre).

De ce fait, l'image du « banquet géorgien » de la société actuelle et sa contre-image de « route de la soie » de celle de l'ancien temps, montrent bien combien cette société a perdu de son aura et de ses forces vives, c'est-à-dire en parfait décalage avec « Portugal-super-homem » qui nous est sans cesse rappelé. Le roman servira alors de miroir aux troubles identitaires de la nation, ce qui révèle en soi la fonction primordiale du roman historique post-moderne dans le domaine de la réflexion sur l'identité :

¹ Álvaro Manuel Machado, *Agustina Bessa-Luís, O Imaginário Total*, Dom Quixote, Lisboa, 1983, p. 19.

« A importância do romance histórico é incontestável, como é incontestável a procura de uma identidade vacilante, num século que começa com a ameaça napoleónica e inglesa e noutra que termina com o recuo das fronteiras europeias e com uma nacionalidade que se esvai (ou pode esvair) numa Europa maioritária. »¹

Le regard différent sur la société et l’Histoire portugaise et le vent de critique qui lui est associé dans tout le roman annonce une autre remise en cause plus profonde encore. Celle-ci sera annoncée par une phrase de Luísa, constat plus que significatif, qui renvoie à la notion de connaissance historique dans « une perspective épistémologique et politique ».²

« O tempo dos heróis tinha passado. A notícia era derramada por cima das pessoas com tal profusão que as impedia de reagir e de tomar medidas. » (p. 66)

Finalment, tout au long de *O Concerto dos Flamengos*, les héros de l’Histoire nationale sont présentés comme des « figures creuses » puisque beaucoup d’entre eux brillent par leur absence dans l’Histoire telle qu’elle est représentée dans cette *métafiction historiographique*. Or il se pourrait bien que cette façon de procéder soit une manière de parvenir à imposer et à faire émerger d’autres figures tenues dans l’ombre jusque là.

¹ Maria de Fátima Marinho, op. cit., p. 308.

² Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet – Postmodernist Innovations of Historical Novel*, John Benjaminns Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia 1991, p. 73.

TROISIEME PARTIE

L'Histoire au féminin.

I. La question du silence et de l'absence des femmes en Histoire

1- Un regard oblique sur l'Histoire.

Certains passages narrant l'Histoire révèlent une intention doublement ambiguë. D'abord, parce qu'ils semblent mettre en avant celles que l'on a coutume d'appeler les silencieuses de l'Histoire : les femmes. Le discours prôné est aux antipodes de la réalité. Il semble insister sur leur position et leur importance dans le cours de l'Histoire. Puis, tout en le faisant, ils laissent transparaître un discours contradictoire (presque misogyne) qui vient sans cesse leur nier la place qui vient de leur être attribuée.

En effet, c'est un certain type de regard sur les femmes qui est mis en évidence dans le passage qui suit. Celui-ci concerne une femme de pouvoir, Isabelle de Bourgogne :

« A propósito de naturezas modestas, [...]. Luísa pensava que Isabel de Borgonha era desse tipo. Criada numa corte dissoluta, e que empregava dez mil pessoas, percorrida em todos os sentidos por mulheres e arcebispos, a mãe de Isabel, Filipa de Lencastre, só podia obter a confiança do mestre de Avis mercê dum mimetismo externo que encontrou desabafo na educação dos filhos. No entanto, prevaleceu em parte a lembrança da opulência: o infante D. Henrique mostrava-se sempre vestido com luxo e grandeza. (p. 194)

Isabel de Borgonha não esqueceu o fascínio da casa de Lencastre, desordenada e imoral mas que vincava na memória feminina aquilo que melhor se fixa nela: o orgulho de família. **Natureza modesta à força de resistir ao vício pela dissimulação, levou para Borgonha o sentimento de casta que ia incutir no filho a miragem do reino de Inglaterra. Estrangeira, fez o que faz uma estrangeira – apagou-se para inspirar simpatia.** [...] Ela era financeira, se formos a olhar a sua gestão rigorosa a fim de restaurar a fortuna ducal. Providencia os dotes aos membros da família e seu pessoal; responde às dívidas contraídas por Filipe. [...] É liberal com essencial e, assim, gasta quase até ao esbanjamento no pagamento de resgates, as pensões, as despesas [...]. **Esta liberalidade corresponderia a uma tática, ou é apenas um pormenor a que não se prende demasiado? São ordens do**

duque, com quem mantém um entendimento formal ou uma forma de o cativar, recebendo em troca maior poder? De qualquer maneira, Isabel de Borgonha não age sozinha. (p. 195) “Soprar não é tocar flauta, temos que mover os dedos” – disse o inefável Goethe. Pois bem, se Isabel parecia tocar flauta, havia quem a ajudava a emitir sons. »¹ (p. 196)

Outre les éléments référentiels véridiques dans leur ensemble, cet extrait nous propose une lecture des faits selon des paramètres et des intentions qui lui sont propres. Le texte développe une idée initiale qui consiste à prouver que « la nature modeste » (« qualité » qui allie le silence à l’effacement) de certaines figures féminines de l’Histoire notamment Filipa de Lencastre et sa fille, future Isabelle Bourgogne, était un moyen de dissimuler de grandes ambitions. Ainsi Filipa de Lencastre et sa fille Isabelle ont pu agir sous couvert d’« un mimétisme externe » ou d’un « effacement pour inspirer la sympathie ». La modestie chez ces femmes illustres (qualité ou moindre mal qui renforce une idée de banalité et qui expliquerait le mutisme des chroniqueurs et des documents de l’époque) a été un mode d’action politique pour agir sur le cours de l’Histoire. Les preuves d’actions sont bien réelles puisqu’ici le texte se réfère à des sources bibliographiques : « Ela era financeira, **se formos a olhar a sua gestão rigorosa a fim de restaurar a fortuna** » ou « **Pode-se verificar que Isabel esteve sempre rodeada de gente sua, como Arias Gomez, seu primeiro chanceler. A casa de Isabel, longe da corte dos Lencastres que ocupava dez mil pessoas, [...]** » ou encore « **É liberal com essencial e, assim, gasta quase até ao esbanjamento no pagamento de resgates, as pensões, as despesas [...]**. »²

Mais la lecture des événements qui est faite est très personnelle et subjective, due sans doute à l’effet des alternances de focalisations. La dualité du discours – ce discours « miscigenado » – noté plus haut dans notre travail semble satisfaire deux objectifs. Tout d’abord elle souligne l’impression d’incertitude et l’existence d’une autre interprétation. Cette manière de raconter l’Histoire est pour le moins singulière car elle semble mélanger à la fois des connaissances et des intuitions. Un éclairage est fait très curieusement sur des figures qui captaient rarement l’attention dans le domaine des sujets historiques : les femmes. Des femmes qui ont régné aux côtés d’hommes illustres certes mais qui généralement restent au second plan dans les pages de l’Histoire. L’Histoire n’ayant fixé que les grands projets de la

¹ Nous soulignons ces deux passages dans le texte pour référence ultérieure.

² Nous soulignons.

nation et ses Grands Hommes : le duc de Bourgogne, Dom João, Charles le Téméraire ou D. Sébastien. Puis, dans un second mouvement, le texte mime cette position incertaine des femmes dans l'Histoire en l'illustrant par une perspective machiste. Toute la thématique de l'effacement face à l'homme est ici développée, (cf. passages en gras dans le texte cité), confirmant l'idée de la dépendance absolue de la destinée féminine de celle du masculin. Notons ici le choix judicieux de la référence livresque à Goethe qui est sensée illustrer un certaine perspective masculine qui aurait cours dans le discours de l'Histoire traditionnelle et qui renvoie au dilemme de la problématique du rôle de la femme dans celle-ci. Des expressions telles que, “Soprar não é tocar flauta, temos que mover os dedos ” – disse o inefável Goethe » ou « De qualquer maneira, Isabel de Borgonha não age sozinha. » ou bien « Isabel de Borgonha não esqueceu o fascínio da casa de Lencastre, desordenada e imoral mas que vincava na memória feminina aquilo que melhor se fixa nela : o orgulho de família », ne font que reproduire l'opinion véhiculée au long des siècles qui n'octroyait aux femmes qu'une place accessoire et de moindre importance (puisqu'elles étaient cantonnées à des rôles purement domestique ou d'objet de transaction : « la jeune fille à marier », l'épouse ou encore la mère).

Nous prenons alors toute la mesure de la portée subversive d'un tel passage qui met véritablement en scène « a mudança de perspectiva problematiza o conhecimento estabelecido da História, favorecendo o aparecimento de histórias alternativas e de reflexões sobre questões até então aceites sem vacilar. »¹

En effet, le texte met en relief une lecture originale qui décuple l'impression que le texte semble vouloir nous dire autre chose, quelque chose qui n'aurait jamais été formulé auparavant. Ainsi, plutôt que d'en rester aux explications classiques et de les corroborer, un autre point de vue est ici défendu. Par cette lecture subversive qui donne une place d'honneur à une femme, Isabelle de Bourgogne, le roman réussit à sortir de l'ombre des figures considérées historiquement comme marginales et à imposer un nouveau point de vue sur l'Histoire. Ce que les textes historiques classiques veulent ignorer et taire, la *métafiction historiographique* l'appelle et le rend visible.

¹ Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p. 43.

2- Le rôle de l'iconographie dans le roman

Il n'est donc pas surprenant de voir qu'à plusieurs reprises dans le roman il est fait appel à des supports originaux tels que le portrait de d'Isabelle de Bourgogne représentée par Roger Van der Weyden, peintre gothique flamand (1400-1465). Puis, plus tard, à celui de Sainte Ursule présent à Angra do Heroísmo et finalement, à l'œuvre monumentale de Albrecht Dürer (1471-1528), bien connue sous le nom du Triomphe de Maximilien d'Autriche, qui se compose de l'Arche Triomphale, du Char triomphal et du Cortège Triomphal (réalisé entre 1512-1526) visant à immortaliser la splendeur et la grandeur de la maison des Habsbourgs. La trace de ce chef d'œuvre du XVI^e parcourt tout le roman car Luísa aura, à quatre reprises, l'occasion de voir défiler, le Cortège de Maximilien I, au cours de ses promenades solitaires dans la montagne verdoyante de S. Miguel.

Ces nouveaux supports fonctionnent comme des iconotextes. Etant à la base destinés à représenter les femmes dans l'Histoire (ou plutôt la femme comme objet), ils sont détournés dans la *métafiction historiographique* afin de les rendre présentes dans l'Histoire. En convoquant ce type de supports iconographiques, tels que des œuvres picturales connues ou des reproductions de celles-ci, comme outils de représentation de l'Histoire, le roman cherche à imposer d'autres sources d'informations qui échappent au discours conventionnel et traditionnel de celle-ci. Certes ceux-ci fonctionnent comme des témoignages de leur temps mais néanmoins, dans le cas présent, ils sont sujets à caution car leur analyse dépendra toujours de la manière dont ils sont regardés.

Deux premiers exemples d'utilisation d'une œuvre d'art dans l'œuvre romanesque retiendront notre attention. La première est l'évocation d'une reproduction d'un portrait d'Isabelle de Bourgogne que Luísa Baena a certainement hérité de Gladys Somerset :

« O retrato dela, que até 1500 ficou anónimo, é uma obra-prima de Roger Van der Weyden que está no museu Guetty, em Malibu. A testa rapada, que lhe dá altura e limpidez de feições, à moda medieval, acentua o carácter inglês da figura, em que a boca é expressiva e o olhar cheio de humor. A inteligência e a sinceridade, apanágio da Ínclita Geração, estão descritas nesse rosto longo e diferente do que era reputado como beleza flamenga e que o rei apreciava. » (p. 21)

La description donne lieu à une analyse du tableau qui fait ressortir des traits du personnage soulignant son expressivité et son caractère : « humor », « carácter inglês », « inteligência », « sinceridade ». Or, à notre avis, ces caractéristiques déduites de l'examen de l'œuvre picturale seraient très difficiles à intégrer dans un discours à proprement dit historique, car elles relèvent plutôt du domaine de l'affect et non de l'objectivité. L'évocation qu'en fait le narrateur révèle beaucoup plus qu'il n'y paraît. Des jugements de valeurs découlent des impressions sur la physionomie du personnage, ce qui va bien au-delà d'une réelle connaissance historique avérée. C'est ici qu'entre en jeu une sorte de subjectivité liée à un point de vue et à un regard. La description prend alors une tournure plus subjective car elle semble voir au-delà du simple support iconographique.

Dans un autre cas de recours à une œuvre d'art comme support du discours historique, c'est Luísa elle-même qui se trouve face au tableau de Ste Ursule au musée d'Angra. En l'observant, elle semble reconnaître sous ses traits une figure illustre qui n'est autre que Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire, qui deviendra plus tard l'épouse de Maximilien I d'Autriche (Habsbourg) :

« A primeira impressão que Luísa teve diante do retrato de Santa Úrsula foi a de se tratar do retrato duma princesa. Imediatamente lhe ocorreu Maria de Borgonha, noiva ainda, pintada por um artista germânico e destinada a Maximiliano. A mãe de Maximiliano, filha do rei de Portugal. » (p. 84)

No dia em que Luísa viu à sua frente o quadro de Santa Úrsula, não pôde deixar de ter um arrepio de orgulho. Era bem a filha de Carlos o Temerário, pequena e roliça, duma beleza cândida e discreta, que mereceu que o marido dissesse dela ao amigo de infância, Sigmund Prüschenk, que era a mais bela mulher que jamais vira. De resto, o filho será Filipe, o Belo, que havia de desencadear as obsessões de Joana a Louca.

Era então aquela princesa a quem o Triunfo fora dedicado. [...]. Porque se representou Maria de Borgonha como Santa Úrsula, vítima do massacre de Colónia juntamente com onze virgens? [...]

Tudo isto ela pensou, cruzando as mãos no ventre e admirando o belo retábulo de Santa Úrsula que sorria divinamente. » (p. 85)

Lorsque le personnage se trouve face au portrait de Ste Ursule il y a tout d'abord l'interrogation de l'œuvre picturale par le regard. Il en résulte une impression qui aboutit sur

un processus de reconnaissance progressive. En effet, en regardant ce portrait Luísa reconnaît plus qu'elle ne décrit : la réitération de formules telles que «era bem » et «era então » le souligne. Comme si par tel signe ou tel détail elle avait le pouvoir de l'identifier et la nommer: elle, Maria de Bourgogne «a mais bela e a maior herdeira do seu tempo » (p. 305). La beauté extrême du personnage religieux et la manière dont cette figure est représentée, détails au combien intangibles, lui permettent de conclure, plus qu'à une similitude, mais à une véritable usurpation d'identité, conduisant à penser que ce portrait représenterait non pas Ste Ursule mais Maria, duchesse de Bourgogne, se mettant en scène sous les traits d'une Sainte sacrifiée. Ceci en fait une jeune princesse elle-même sacrifiée à l'autel des raisons de l'Histoire, image d'une féminité sacrifiée conforme à l'idée véhiculée par un inconscient collectif qui voudrait que le destin de la féminité en Occident soit sacrificiel¹. Une mise en relation symbolique entre la Sainte et la future Impératrice se fait jour à travers le caractère tragique de leurs destinées. L'une est représentée comme «filha de rei cristão da Bretanha, prometida a um rei pagão da Inglaterra » (p. 85) et l'autre préfigure par son mariage avec Maximilien de Habsbourg la fin de la Dynastie mythique des Avis. Cette idée sera ultérieurement confirmée par un autre regard celui de Herberto, qui voit dans ce retable un « Retrato de noiva » et un « triste presságio » (pp .305 -306)

Ce procédé qui n'est pas sans rappeler ce que G. Lukacs appelait l'«*anachronisme nécessaire* »² dans la fiction historique consisterait à faire formuler à des personnages de l'Histoire des opinions et des jugements sur le cours de celle-ci, ce qui leur était impossible en réalité. L'interrogation de Luísa peut le suggérer :

«Porque se representou Maria de Borgonha como Santa Úrsula, vítima do massacre de Colónia juntamente com onze virgens? » (p. 85)

A travers cette question Luísa prête à Marie de Bourgogne une intention (ou un acte volontaire) et une clairvoyance quant à sa situation et à sa condition de femme dans l'Histoire. C'est d'une certaine manière frôler « l'anachronisme » pour mettre en perspective ce passé et favoriser une lecture plus politique de cette destinée. Néanmoins, juger l'Histoire demande nécessairement un recul dans le temps et des connaissances ; c'est indubitablement ce que possèdent le narrateur et son personnage qui sont eux contemporains de la diégèse. La

¹ Anne Dufourmantelle, *La Femme et le Sacrifice, D'Antigone à la femme d'à côté*, Denoël, 2007, 304 p.

² *Op. cit.*, p. 67.

distance qui les sépare de l'époque considérée ne fait qu'accroître le sentiment que l'Histoire n'aurait pas tout enregistré, qu'elle comporterait des lacunes, des blancs et des injustices.

Le regard porté sur ces supports alternatifs semble chercher à relater une Histoire cachée : celle de ces femmes. En effet, Luísa voit en la présence du tableau de Sainte Ursule à Angra une preuve logique et matérielle du choix d'exil de Carlos o Temerário aux Açores (terres maternelles par excellence). Mais elle y voit bien plus encore car le regard qu'elle porte sur ces supports iconographiques semble rappeler ce que Jean Starobinski, dans son ouvrage *L'œil vivant*, définissait comme un regard qui dépasse et détruit la réalité visible, « à la poursuite d'une réalité cachée : réalité provisoirement dissimulée, mais saisissable pour qui saurait la débusquer et l'appeler à la *présence*. »¹

Le regard que pose le personnage sur le portrait de Ste Ursule semble animer d'un souffle de vie des personnages théoriquement figés sur la toile et inertes dans l'Histoire. En les animant et analysant, il traque d'autres indices et d'autres preuves d'une Histoire non révélée. Ce procédé qui consiste à « voir ce qui n'est pas visible » trouvera son apogée dans le traitement apporté au défilé du Cortège de Maximilien et se doublera d'un autre procédé : l'hypotypose. Le regard du personnage littéraire donne vie à des œuvres d'art habituellement inertes ce qui pose encore la question de l'interprétation de ces supports iconographiques. Bien que présenté au début comme une hallucination, cette œuvre d'art sera un motif récurrent de la présence de l'Histoire dans l'œuvre, initialement introduit comme un hommage à une dynastie :

« Mas foi mais do que isso, posto que os felizes dias borgonheses ali se fixaram, com o gosto musical em destaque e toda uma atmosfera de festa que, sem dúvida, era o modelo dinástico de era que começava. » (p. 83)

Cette œuvre majeure de Dürer commandée par Maximilien fonctionne comme leitmotiv obsédant au long de l'œuvre. Elle assume un rôle important car elle y inscrit une vision triomphante de l'Histoire, reflétant une synthèse heureuse de la puissance d'une dynastie régnante :

¹ Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal, Gallimard, Paris, 1999, p. 16.

« Dürer tinha participado nessa obra que hoje se designaria como modelo publicitário. A importância do Triunfo de Maximiliano não se resumiu a uma história do traje, da armaria, [...]. Algo ficou registado que não apenas documental: uma espécie de hóstia da fantasia humana que tenta vencer a morte através dos seus audaciosos projectos vencedores do tempo.» (p. 83)

Mais par delà l'idée de «support publicitaire », elle devient bien plus encore car elle se révèle être aussi un double hommage, celui de Maximilien I à sa mère Léonore du Portugal (1436-1467) en sus d'un hommage à son épouse Marie duchesse de Bourgogne :

« Não há dúvida de os quadros do Triunfo correspondem aos festejos nupciais iniciados em treze de Outubro de 1452 e dos quais Maximiliano ouviu contar as maravilhas. » (p. 84)

Ou plus loin :

« Era então aquela princesa a quem o Triunfo fora dedicado. » (p. 85)

Ces glissements d'un personnage féminin à l'autre, semblant indiquer que le même support vaudrait pour les deux, illustrent parfaitement la position instable des femmes dans l'Histoire, mais aussi la rareté de leurs traces (présences) dans celle-ci. Le Triomphe de Maximilien inscrirait dans le temps la seule image restant d'elles. Bien que l'allusion à Marie de Bourgogne ou à Léonore du Portugal soit indirecte puisque l'œuvre porte le nom de Maximilien, le Triomphe devient pour le personnage de Luísa l'œuvre commémorative des noces de Maria et de Léonore :

« Sabia que um carro alegórico celebrava o casamento com Maria, neta de Isabel de Avis. » (p. 83)

Ainsi, c'est bien au défilé de leurs noces prodigieuses auquel le personnage assiste par bribes et à plusieurs moments du roman. Signe qui ne trompe pas, tous ces personnages féminins se trouveront réunis dans le défilé final du cortège. Par ce moyen l'œuvre d'art se transforme en une sorte d' « alegoria interiorizada »¹ pour Luísa :

¹ Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p. 264.

« Maximiliano tentara refazer o “cortejo do Graal”, [...] reproduzindo o acontecimento que fora a entronização de Leonor de Portugal. Mas entronização pelo casamento e não pela metáfora do coração que significa a entrada no paraíso. » (p. 136).

Nous voyons ici comment du « Cortège » en tant qu'image pérenne de ces femmes du pouvoir dans le temps et dans l'espace, il se produit un glissement symbolique vers un « Cortège » comme représentation ultime du féminin en Histoire, c'est-à-dire par le lien du mariage (« entronização pelo casamento/ não pela metáfora do coração »). Par conséquent, l'idée contenue dans ces dernières expressions renvoie au cortège comme le symbole du dilemme féminin dans l'Histoire : celui d'une impossible existence autonome hors du lien avec l'homme.

Dans ce roman, l'inclusion de supports alternatifs, dans ce cas visuels et iconographiques, autres que ceux classiquement utilisés pour reconstruire l'Histoire (bibliographiques pour la plupart), servent à révéler de nouvelles pistes qui pourraient l'éclairer d'une manière différente. Par ce biais, l'œuvre de fiction cherche à manifester l'Histoire en adoptant une approche différente, c'est-à-dire par des preuves « vivantes » et « parlantes » au regard du lecteur. Luísa insuffle une vie à l'œuvre picturale en la regardant d'une manière personnelle et différente. La reconstitution de l'Histoire se fait en donnant un sens à des détails insignifiants ou à des bribes d'indices notamment lorsqu'il s'agit de personnages peu traités par les livres d'Histoire, dont la trace est difficile à trouver dans des documents. Souvent il nous est dit que des documents auraient disparus ou encore qu'il est difficile de savoir la vérité sur certains faits liés, par exemple, à la colonisation des Açores ou à la mort de Charles le Téméraire. Or dans l'œuvre, le choix de la référence aux supports iconographiques – relus à travers une perspective imprimée par le regard de Luísa – revient à imposer des iconotextes qui par leur nature visuelle offrent un espace « en relief » aux figures de l'ombre. Remarquons que ces iconotextes ne sont pas utilisés pour illustrer les hauts faits de personnages tels que Charles le Téméraire et autres rois de l'époque car contrairement aux personnages historiques féminins leur rôle politique et leurs actions sont déjà gravés dans les textes de l'Histoire. Cette question est analysée par Michelle Perrot qui nous dit que traditionnellement le récit historique « leur (aux femmes) fait peu de place, dans la mesure

même où il privilégie la scène publique – la politique, la guerre – où elles apparaissent peu. L’iconographie commémorative leur est plus ouverte. »¹

Or c’est cette iconographie commémorative que notre roman réinvestit et fait parler. Il nous semble alors que le procédé d’hypotypose (description animée et vivante d’une œuvre d’art) poursuit un objectif bien particulier dans l’économie du roman, il s’assimile à un véritable mouvement destiné à favoriser «[...] uma subversão das estratégias discursivas, e das narrativas convencionais. »². Mais, dans *O Concerto dos Flamengos*, il semble que ce mouvement aille bien au-delà, si l’on considère qu’il se double d’un autre procédé lié à la notion d’*eckphrasis*. Le travail eckphrastique en fiction ou en poésie consisterait non seulement à faire «um trabalho de recriação, comentário e exaltação »³ d’une œuvre d’art (peinture, sculpture et autres), mais il serait aussi «a comunicação de uma experiência vital, um juízo ou um exercício de gosto. » qui renverrait finalement à une posture critique ou à une prise de conscience personnelle. ⁴

Effectivement ces œuvres d’art, imprimées en relief dans le roman, représentent les femmes du pouvoir mais ne sont pas utilisées à des fins décoratives, ne faisant nullement de celles-ci les «objets miroir » de ce pouvoir. Elles subvertissent toutes les notions liées à la représentation de la femme dans l’Histoire en les transformant en figurations vivantes et complexes d’êtres à part entière. L’exemple du thème conducteur guidant l’évocation du retable de Ste Ursule qui voudrait étayer un désir de mise en scène personnelle de Maria de Bourgogne en jeune femme crucifiée, résume bien à lui seul une conscience s’exprimant par des voies détournées, c’est-à-dire d’un «sujet » conscient de sa situation et de sa condition.

L’utilisation d’œuvres iconographiques dans cette *métafiction historiographique* servira de vecteur pour mettre en exergue un mouvement libérateur qui pourrait faire sortir les femmes de l’ombre et servir à résoudre leur éternel dilemme : comment exister en Histoire ?

¹ Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l’Histoire*, Flammarion, Paris, 1988, p. 11.

² Laura Fernanda Bulger, *op. cit.*, p. 65.

³ Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta, Lisboa, 1990, pp. 159-180.

⁴ Cláudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso – Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985. Cité par Fernando J. B. Martinho, “Ver e Depois: A poesia ecrástica em Pedro Tamen”, *Colóquio/Letras*, 140-141, Lisboa, 1996, pp. 258-263.

3- Les possibilités d'existence et d'inclusion de la femme dans le discours de l'Histoire.

Les interrogations et les incertitudes (introduites par Luísa Baena ou par le narrateur) qui ponctuent la *métafiction historiographique*, adoptent alors une toute autre valeur si on considère qu'elles viennent appuyer une réflexion plus profonde sur l'Histoire. Celles-ci se focalisent de plus en plus sur une lignée de personnages féminins dont font partie la duchesse Isabelle de Bourgogne et Marie de Bourgogne. Elles insistent de manière explicite sur le silence des témoignages de l'époque concernant le rôle des femmes dans l'Histoire. Ainsi des expressions qui réitèrent « o silêncio dos cronistas » émaillent la tentative de narration de l'Histoire de ces femmes, comme si ces opérateurs discursifs étaient posés pour indiquer le déni séculaire qui marque leur destin et le côté partiel du discours historique. Ce déni est très souvent verbalisé d'une manière particulière :

« Essa mulher, única da Ínclita geração, não era muito conhecida e, excepto o ter-se casado tardiamente com o Duque de Borgonha, nada se ensinava a seu respeito. No entanto, fora tão notável como os ilustres irmãos e governara o seu reino com perícia e discernimento.» (p. 20)

Cette citation reprend le thème de l'absence des femmes en Histoire en lui infligeant quelques modifications. Il dénonce le premier rang acquis par le mariage (« excepto o ter-se casado tardiamente com o Duque de Borgonha, nada se ensinava a seu respeito ») pour ensuite établir ses capacités de reine et de femme de pouvoir (« governara /perícia et discernimento »). Mais cette mise au jour d'une Isabelle douée pour régner se fait par un mouvement de comparaison systématique entre elle, figure solitaire de l'arrière scène, et « les autres » : les figures de l'avant-scène historique (« ilustres irmãos »). Cette impression que l'on retrouve dans (« tão notável como ») tend à laisser planer le doute quant au véritable rôle de chacun dans les faits historiques et sera confirmé plus tard par une fin de phrase pour le moins énigmatique :

« Lembrou-se (Luísa) da ideia que lhe acudira : a da duquesa de Borgonha e dos ínclitas irmãos, qual deles o mais nobre e o mais vinculado a coisas extraordinárias. » (p. 26)

Bien que les allusions aux actions politiques et stratégiques de la duchesse Isabelle soient souvent mis en relief notamment dans des exemples où le thème de l'action et de l'intelligence sont développés, le discours sur l'Histoire laisse néanmoins poindre l'action corrosive du silence conditionné par un principe qui voudrait que le rôle des femmes soit toujours accessoire ou secondaire en matière d'Histoire. Ceci leur ferme définitivement toute perspective d'entrée au panthéon des « héros » de l'Histoire. Comme l'affirme Michelle Perrot : « Au théâtre de la mémoire, les femmes sont ombre légère. »¹

Si le monde de l'Histoire en général inclut en ses pages des personnages féminins nous remarquerons très vite que ceux-ci sont toujours définis par leur rapport de dépendance à l'autre sexe. Frappées du sceau du silence et de l'indifférence lorsque ces femmes sont envisagées seules, donc hors du lien avec l'homme, elles revêtent immédiatement une autre dimension en liant leur destin avec ce dernier :

« Esta liberalidade corresponderia a uma tática, ou é apenas um pormenor a que não se prende demasiado? São ordens do duque, com quem mantém um entendimento formal ou uma forma de o cativar, recebendo em troca maior poder ? » (p. 194)

L'expression « São ordens do duque » révèle bien la relation historique (et ambiguë) de dépendance qui frappe les femmes et qui les maintiendraient dans un devoir de soumission absolue par rapport aux hommes. En induisant que la duchesse aurait agi sur commande on lui ôte toute autonomie et on l'infantilise. Cette idée est le prolongement logique de celle que l'on trouve dans l'expression « natureza modesta » (p. 194), revendiquant un effacement des femmes comme mode d'intervention dans les affaires du royaume, attitude qui se résumerait à se soumettre pour pouvoir agir. Ceci souligne implicitement des actions féminines toujours mises sous la tutelle de l'homme et par conséquent, une relation d'infériorité par rapport à celui-ci. Cette infériorité *de facto*, qui semble incontournable pour la survie et l'existence de la femme dans le discours de l'Histoire, est étayée par ce que Nathalie Heinich appellera « le degré de légitimité du lien sexuel »². Du fait de son statut, la femme ne peut être envisagée que dans « son lien à », plus précisément dans des fonctions engageant son corps ; par

¹ *Op. cit.* p. 11.

² Nathalie Heinich, *Etats de Femmes, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, Paris, 1996, p. 13.

exemple dans le roman nous retrouvons les fonctions comme la jeune fille à marier, l'épouse ou la mère.

Ainsi pour un autre personnage féminin tel que celui de Marie de Bourgogne c'est la fonction de jeune fiancée (épouse en devenir) – état dont le retable de Ste Ursule et le Cortège de Maximilien deviennent les emblèmes – qui permettra d'imprimer et de marquer son existence (et son identité) dans le discours de l'Histoire. Mais cette fonction est encore très instable et la percée laborieuse comme nous l'indique le texte :

« Quando, no limiar da velhice, Maximiliano dita para o seu secretário o projecto do *Triunfo*, deve recolher da memória a narrativa do fabuloso cortejo que selou perante o povo e os embaixadores o casamento de sua mãe com Frederico III, imperador dos romanos e duque de Áustria. » (p. 84)

Les termes « recolher da memória a narrativa » démontrent bien le caractère non scriptural du récit des noces préfigurant déjà la non inclusion de Marie dans les récits officiels de l'Histoire (puisque cette histoire est transmise par la tradition orale). A cet aspect s'ajoute une différence manifeste dans le traitement offert aux personnages du couple royal. Le texte nous place d'abord dans la sphère publique explicitée par « perante o povo e os embaixadores » et comme tel, il emploie le titre complet du personnage masculin « Frederico III, imperador dos romanos e duque de Áustria ». Or il en va différemment pour le personnage féminin ; bien que issue elle aussi d'une famille royale illustre, ni son nom ni son titre n'apparaissent. Ne sont retenus ici que son alliance « avec » et sa fonction comme source de filiation : « sua mãe ». C'est un procédé discursif pouvant servir d'illustration indirecte au sort de ces femmes, l'Histoire faisant d'elles des êtres effacés parce que tributaires des alliances politiques et stratégiques entre les différentes couronnes européennes.

Les fonctions (ou statuts) d'épouse et de mère seront alors les autres moyens possibles pour imprimer une image et une action dans l'Histoire. Pour Isabelle de Bourgogne, le mariage signifierait la possibilité d'imprimer une vision sur le cours de l'Histoire ; ce lien semble lui donner une légitimité, un rang, lui octroyant une certaine liberté d'action et de décision sur la destinée de la nation :

« [...], a protecção que levava, a dos casamenteiros judeus, deu-lhe crédito bastante para ser intermediária dum projecto que tocava ao extravagante e que era o domínio do Mediterrâneo e, em consequência, o estancamento dum comércio confinado à rede europeia. Era necessário descobrir povos com necessidades afins ou que produzissem matérias de interesse para as populações já integradas na informação do luxo e do bem-estar. » (pp. 194-195)

L'autre place légitimée par l'Histoire est celle de la mère, comme nous le voyons pour Isabelle ou pour Maria. Cette fonction de « génitrice royale », destinée à assurer la descendance d'une lignée, est bien synthétisée par l'hommage filial groupé en un seul et même objet : le cortège de Maximilien. Mais cette inclusion dans le discours de l'Histoire est toujours oblique puisque celles-ci sont encore considérées dans leur « rapport à » ou comme « mère de ». Un exemple de cette inclusion oblique nous est donné par une phrase du personnage de Luísa elle-même. Alors que dans l'une des soirées du Concert elle se propose de parler de la mystérieuse disparition de Carlos o Temerário (personnage de premier plan), elle ne peut s'empêcher de glisser irrémédiablement sur le thème de la vie de sa mère, la duchesse Isabelle :

« – Carlos o Temerário, que primeiro se chamou o Atrevido, era filho duma princesa portuguesa que, no meio dos ilustres irmãos de Avis, não é muito contemplada pelos historiadores. Muito nova, em idade de casar, dedicou-se de coração e vontade ao duque de Borgonha, homem de prazeres, fácil de conduzir. » (p. 145)

En substituant Isabelle « la mère » au personnage principal de l'Histoire traditionnelle, son fils Carlos, le personnage de Luísa effectue un acte fort et hautement symbolique qui subvertit déjà l'ordre établi des êtres dans l'Histoire. Celle qui paraissait être accessoire à l'Histoire de par sa fonction devient essentielle à celle-ci, puisqu'elle qui est porteuse des « ambitions ». (p.146)

Si dans les faits les femmes sont victimes d'une impossibilité à s'inscrire dans les pages de l'Histoire en tant qu'être à part entière, il semblerait que le roman mette en évidence des moyens alternatifs de la marquer de leur sceau. En effet, il existe aussi des possibilités extrêmes d'inclusion qui relèveraient du refus ou de la transgression du lien obligatoire : nous voulons parler des notions de piété ou de scandale. Effectivement pour rompre le silence

historique qui pèse sur elles, il semblerait que celles-ci doivent faire parler d'elles autrement pour marquer les esprits et trouver une place dans la mémoire collective. Faire parler de soi voudra dire briser les conventions et les schémas structurels qui les emprisonnent pour trouver des formes subversives d'occupation de l'espace public. Dans le roman seul le personnage d'Isabelle de Bourgogne paraît réussir une double inclusion. Bien que mariée à Philippe III, dit le Bon, celle-ci allie deux caractéristiques qui la feront exister dans l'Histoire hors du lien avec lui ; elle est à la fois «pieuse et scandaleuse », ce qui la met dans une position de force paradoxale. En effet, sa piété sera attestée par des témoins de l'époque et a laissé des traces :

« Os últimos anos da sua vida conjugal não foram tranquilos. Depois duma discussão violenta, os esposos separaram-se e Isabel foi viver para o convento que ela fundara, “freira sem o ser”, como disse Du Clerq nas *Memórias*.» (p. 37)

Cette piété est renforcée en seconde lecture par la notion de chasteté qui lui est attribuée. Cette chasteté (qui confirme l'idée d'intégrité) est ici importante car elle la situe hors de portée d'un quelconque rapport avec l'homme :

« Assim era Isabel de Portugal, que foi duquesa; e que se manteve em virgindade esperando muitos anos pelo casamento com Filipe; mas não de paixão cativa, que o coração tinha maiores abismos. »(p. 108)

Néanmoins, cette image de chasteté et « d'attente du mariage » est encore très conforme avec l'image (judéo-chrétienne) de la féminité dans l'inconscient collectif et dans l'Histoire traditionnelle ; c'est ce que vient briser l'interposition d'une autre image d'Isabelle qui nous sera retransmise par d'autres sources issus de la tradition orale : « O Romance Novelesco dos Açores ». Ces sources orales se font écho du scandale d'une relation incestueuse entre mère et fils et viennent en quelque sorte rompre le silence par le fracas. Dans la *métafiction historiographique* la rumeur de l'inceste est relayée par des signes récurrents de grande promiscuité entre Isabelle et Charles :

« “Tu podes tudo, porque és meu filho” – disse-lhe. Não nas horas de amoroso laço maternal, mas nas horas de tentação. Que as tiveram mãe e filho. A corte falava disso, o duque ouvia e tinha aqueles irados encontros, e mãe e filho fugiam; não da cólera, mas dos horríveis prazos dados pela tentação ao seu Temerário.» (p. 67)

L'intensité du lien filial sans doute lié au caractère unique de celui-ci (et motif de mésentente dans le couple¹) engendre une proximité et une influence trop fortes de la mère sur le fils, chose insupportable pour la morale de l'époque qui voulait que les hommes s'éduquent à la guerre et à l'exercice du pouvoir, entre eux. L'impact de cette situation inacceptable peut se vérifier à la trace intangible qu'elle a laissée sur les esprits, donnant lieu à une véritable légende : « segredo obscuro que não passou ao escritório dos cronistas ». La double inclusion « des dires » de l'époque dans le passage qui suit en atteste :

« Companheira dum homem femeeiro e dado a crises epilépticas, ela havia de encontrar consolação no único filho, Carlos o Temerário, cuja morte foi mal averiguada. Entre os Romances Novelescos dos Açores há uma versão da ilha de S. Jorge em que se percebe um segredo obscuro que não passou ao escritório dos cronistas. “A condessa teve um filho, teve um só, não teve mais”. Assim começa o romance que se desenvolve com tintas shakespearianas, pois a condessa e o filho são acusados de incesto, “debaixo dum laranjal, ele em gibão de linho, ela em rico saial”.» (p. 37)

Mais, le soupçon de l'inceste renvoie aussi à une autre idée, plus pernicieuse encore : celle de la « mauvaise mère ». Ainsi, le lien trop fort qui unit mère et fils devient suspect puisque non conforme. Cette légende incestueuse pourrait en partie expliquer et excuser la faiblesse et les échecs guerriers de Charles. La nature scandaleuse de la mère vient entacher le destin du fils. Or, c'est par ce biais que ce personnage féminin s'imprime dans l'Histoire, un biais détourné certes mais efficace puisque le silence historique pesant sur la femme est rompu.

Quel que soit le moyen plus ou moins scandaleux choisi, ces femmes réussissent à percer le discours historique traditionnel. D'autres exemples historiques sont là pour le prouver ; faire parler de soi (sortir du lot) dans le domaine public est une méthode pour le moins payante pour toute femme : la renommée d'une « Rainha Santa Isabel », d'une Reine Margot, ou encore d'une Lucrèce Borgia résonnent encore dans notre imaginaire et cela sans doute à cause ou grâce à leur posture atypiques dans l'espace public, laissant une trace

¹ *Op. cit.*, p. 38 ; « Isto explica as ferozes brigas do duque e seu filho, as arrebatadas intervenções da mãe e a sua saída do palácio, acompanhada do príncipe Carlos. E por fim a separação, que não significa uma renúncia às obrigações da Corte, mas um corte com os deveres conjugais.». Ceci engendrera un autre scandale celui de la séparation du couple.

indélébile dans les pages de l'Histoire. Finalement le scandale sera une manière extrême et radicale (rompant avec tous les schémas imposés) de se situer et d'émerger en Histoire.

Si le roman inscrit les femmes de manière subversive, par les supports utilisés pour les représenter ou en mettant l'accent sur des formes déviées d'occupation de l'espace public et historique ; c'est parce que finalement, tout comme le laissait penser la remise en cause de certains mythes et images, à tendances virilisantes, de la nation, l'Histoire a elle aussi un sexe. Elle semble être le miroir et le garant d'une conception du monde guidée par des paramètres majoritairement masculins.

Or c'est bien là ce que cherche à réaliser *O Concerto dos Flamengos* : développer un point de vue " ex-centré " (personnifié par Luísa Baena) mettant en valeur des figures féminines afin de provoquer la reconsidération de certains fondements jusqu'alors acceptés sans vaciller. Ces fondements touchent aux questions de l'occupation de l'espace public (notamment historique) par la seule figure de masculine et du pouvoir que cela lui confère.

II. La révision de la place des sexes dans l'Histoire

1- La remise en cause de l'héroïcité masculine.

L'ordre établi dans la hiérarchie des sexes, manifeste dans le discours de l'Histoire, est au cœur de la réflexion engagée dans cette *métafiction historiographique* ; la figure masculine (et sa place dans l'Histoire) y sont l'objet de toutes les remises en question. Tout d'abord nous avons vu comment un fort désir de remise en cause des fondements de l'identité nationale, d'un «Portugal-super-homem », affleure à travers la démystification de thèmes fortement liés à une vision phallogocentrique de l'Histoire portugaise. Ces thèmes touchaient notamment aux mythes valorisants et surtout virilisants qui constituent tout un pan du discours de l'Histoire officielle.

Puis, à travers la pensée et le regard de Luísa Baena, il émerge de manière de plus en plus intense une lecture autre de l'Histoire portugaise et ceci à travers un regard féminin. Il y aurait donc dans le roman une vision éminemment féminine chargée de développer un point

de vue qui semble procéder à une véritable «déconstruction»¹ de la notion de masculinité et de ce qui lui confère une place de choix dans l'Histoire, mais aussi dans le monde. Comme nous l'avons vu l'œuvre se construit sur divers entre-deux, passé/présent, réalité/fiction, objectivité/subjectivité, narrateur/personnage, fonctionnant comme les emblèmes stratégiques d'un discours double (ou parodique, du grec «parôdia») destiné à faire émerger d'autres versions de l'Histoire. Si, ces entre-deux révèlent un mouvement général guidé par un désir subversif destiné à parodier l'Histoire plus qu'à ne la reconstruire, il s'avère aussi que ces entre-deux (illustrant un ni l'un, ni l'autre) semblent vouloir s'opposer à tout un réseau de significances basé sur un mode de fonctionnement binaire qui sont la pierre de touche d'un discours dominant – fondé sur la suprématie du masculin – dont l'Histoire se fait le reflet.

Ainsi Jonathan Culler, est d'avis que «os modos como vários discursos – psicanalíticos, filosóficos, literários, históricos – constituíram uma noção de homem, caracterizando o feminino por termos que permitem que seja deixado de lado»², ceci dans le but d'établir le masculin comme norme. Il s'avère alors que notre mode de pensée et notre langage seraient basés sur ce que bon nombre d'auteurs considèrent comme une opposition primordiale : l'opposition hiérarchique *homme* et *femme*³. C'est sur cette opposition que viennent se calquer toutes les autres oppositions, comme celles qui s'établissent entre raison/intuition, culture/nature, conscient/inconscient, présence/absence, supérieur/inférieur et bien d'autres, un mode de penser que Derrida définira comme le «phallogocentrisme»⁴. Or ce sont justement des oppositions hiérarchiques telles que masculin/féminin, fort/faible, présence/absence, prenant comme point de référence et comme autorité «la vérité, la raison, le phallus, l'homme», qu'il nous importe d'examiner dans *O Concerto dos Flamengos*. Car en engageant une réflexion sur l'Histoire telle qu'elle nous est rapportée et en révélant les blancs qui émaillent son discours, cette *métafiction historiographique* engage inévitablement

¹ Jonathan Culler, *Sobre a desconstrução, teoria e crítica do pós-estruturalismo*, Rosa dos tempos, Rio de Janeiro, 1997; «A desconstrução deve, continua Derrida, “através de um duplo gesto, uma dupla ciência, um dupla escrita, por em prática uma reversão da oposição clássica e uma substituição geral do sistema. É somente nessa condição que a desconstrução proverá meios de intervir no campo de oposições que critica, [...]. O praticante da desconstrução trabalha dentro dos termos do sistema, mas de modo a rompê-lo.» p. 99.

² *Ibid.*, pp. 190-191.

³ Hélène Cixous, «Sorties», in Cixous et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Union Générale d'éditions, Paris, 1979; elle considère que «l'objectif du logocentrisme, bien qu'il ne puisse l'admettre, a toujours été de poser les fondements du phallogocentrisme, pour assurer le substrat rationnel d'un ordre masculin.» pp. 116-119.

⁴ Ana Gabriela Macedo et Ana Luísa Amaral (orgs), *Dicionário da Crítica Feminista*, Edições Afrontamento, Porto, 2005; ainsi le phallogocentrisme est «representado pelo paradigma que considera o masculino/homem e a sua sexualidade como norma, e o feminino/mulher e a sua sexualidade como variação; deste modo, desafia o sistema de oposição binária que situa o masculino como princípio legitimador e contra os quais a verdade e o valor são medidos.» p. 32.

une autre réflexion, celle qui consiste à repenser la perspective selon laquelle l'Histoire s'est écrite.

A l'exemple de Luísa qui prétexte vouloir parler en public de Charles le Téméraire et glisse sur le sujet pour baser toute son allocution sur un autre thème, celui d'Isabelle de Bourgogne (p. 145), ce roman historique post-moderne semble lui aussi changer de «sujet». Il y aurait d'ores et déjà dans ce passage la mise en scène, accidentelle ou non, d'un changement de perspective (lié au regard féminin) qui préfigurerait une déconstruction du discours de l'Histoire (lié au masculin) par la révision de la place des sexes dans celle-ci. En effet, en procédant de la sorte, le personnage dévie son regard des « héros » de l'Histoire pour ne regarder que les femmes – les grandes absentes de celle-ci. Ce glissement subit et inattendu préfigure un changement de perspective symboliquement fort, car il semble remettre en question tout un réseau de pensées qui voudrait que le héros de l'Histoire soit nécessairement de sexe masculin. Par ce biais il semblerait que les oppositions hiérarchiques habituelles telles que masculin/féminin et présence/absence sont inversées de manière à mettre en creux dans l'Histoire ceux qui généralement sont en relief et inversement mettre en relief celles qui généralement y sont en creux.

Mais ce changement de perspective ne suffit pas à engager un processus de déconstruction du discours de l'Histoire officielle, il faut aussi remettre en cause les oppositions hiérarchiques et leur mode de fonctionnement binaire. C'est ainsi que Agustina Bessa-Luís renvoie purement et simplement la notion d'héroïcité masculine dans l'Histoire. Nous avons vu dans une partie précédente comment il se produisait une véritable subversion des codes d'exceptionnalité attribués généralement au sexe masculin ; l'image de Charles le Téméraire et de D. Sébastien, « princes aux atours exceptionnels » est contrecarrée par d'autres éléments qui remettent en cause la notion même d'héroïcité. Des sentiments tels que le doute, la peur, l'hésitation, entachaient leur condition de héros mais surtout d'hommes, faisant d'eux des figures faibles et impuissantes. Néanmoins, ces éléments ne seront pas les seuls à égratigner leur image, car c'est sous le signe de l'inaction et de l'aboulie que toute cette lignée de grands hommes est dépeinte :

« Carlos hesitava sempre que tinha de agir livremente e de maneira realista. O leve sangue dos druidas dizia-lhe que a aventura era esse estado arbitrário em que se é tanto livre

quanto mais se permanece suspensa a acção. E, na hora seguinte, no dia seguinte, já arrefeceu o desejo de agir e, porventura de matar.

Fora assim que Henrique o Navegador combinara as viagens e consultara os portulanos: um pouco arrefecido, triste quase, conservando a promessa mas já ausente do juramento. » (pp. 109-110)

Des expressions telles que “ hesitava sempre que tinha de agir ”, “ suspensa a acção ”, “ já arrefeceu o desejo de agir ”, “ um pouco arrefecido ”, “ já ausente do juramento ” ; montrent bien que ces personnages se situent hors de l’action et non dans l’action comme l’exige la pensée dominante. Ces héros sont alors dépeints comme des figures passives – caractéristique plus souvent liée au domaine du féminin. Or la guerre, activité principale de ces hommes et haut lieu de la sphère publique, était une manière de prouver sa valeur, sa force, mais sa virilité aussi. Elle était souvent un passage obligé (presque initiatique) pour tout chevalier digne de ce nom. Si Carlos et les autres personnages de sa lignée s’y adonnent, il semblerait que ce soit malgré eux et presque contraints par leur statut :

« (Isabel) Vinga-se no filho, de quem faz um guerreiro, quando ele não nascera para o ser nem se interessava por essas coisas. “Était très inutile pour la guerre...”. » (p. 56)

Le mythe du valeureux guerrier commence alors à s’étéoler lorsque Carlos est présenté par les textes de l’époque comme « impropre et inutile à la guerre », c’est-à-dire incapable et disqualifié pour tous ces hauts faits, pour ensuite s’effondrer complètement lorsque le narrateur suggère que la guerre est une activité pratiquée à contre cœur (sous l’impulsion de sa mère), se transformant en une sorte d’acte contre nature : “ele não nascera para o ser”.

A partir de ce moment s’instaure une sorte de jeu de contradictions entre la nature profonde de Charles et la nature de ses actes. Cette contradiction était déjà évidente dans le surnom historique de « Charles, dit le Téméraire », révélant déjà une attitude croisant la bravoure à l’excès et à l’imprudence. Charles s’inscrit par ce biais dans une attitude marquée par la non réflexion et plus encore par une sorte de mimétisme absurde qui consiste à en faire trop. Tout se passe comme si l’acte guerrier ne s’apparentait finalement qu’à un simulacre de

masculinité et donc à des «figures imposées» destinées à prouver que l'on est un homme. C'est ce que Pierre Bourdieu appellera «*l'illusio virile*».¹

« Como Sebastião, também tocado por este fio do génio que se prende com a histeria, Carlos, era um homem anormalmente dado aos exercícios físicos, determinado a tudo o que produzisse impressão de virilidade. E, no entanto, algo nele combate a energia do sexo e, antes de consumir o seu casamento com Margarida de York, retira-se para obter “uma provisão de sono”. Não podendo tornar-se amante torna-se militar. A guerra é a sua fornicção, se não o seu prazer. » (pp. 46-47)

Les conflits intérieurs et identitaires vécus par le héros de l'Histoire sont ici patents, car ils symbolisent à eux seuls l'écueil de la masculinité : « ne pas être assez mâle ou l'être trop »². Effectivement, à l'excès d'activité visant à démontrer sa virilité (« dado aos exercícios físicos », « impressão de virilidade »), se juxtapose une impression de non virilité rendue par l'expression « combater a energia do sexo ». La crise de l'identité masculine est aussi relayée par une émasculatation liée à une atrophie génitale, « abcesso nas partes sexuais » (p.49), voire par une impuissance (le refus de consommer son mariage), aboutissant à une attitude presque infantile niant toute sexualité : « retira-se para obter “uma provisão de sono” ». La guerre semblerait alors lui conférer ce phallus qu'il ne possède pas : « Não podendo tornar-se amante torna-se militar », « A guerra é a sua fornicção, se não o seu prazer ».

Tout contribue alors, dans le roman, à remettre en question la notion de masculinité et surtout l'un de ses attributs fondamentaux : le phallus. En effet, c'est l'instrument par lequel la domination masculine sur les femmes se concrétise, les femmes étant généralement caractérisées par le manque. Or, il semblerait que nos héros dans leur ambiguïté se caractérisent eux aussi par le manque et la féminité, souligné par le fait que Charles et D. Sébastien sont entachés par « este fio do génio que se prende com a histeria » (p. 46). En effet, l'hystérie (trouble psychologique étudié par Charcot en 1860) est une maladie essentiellement considérée comme féminine. Chez ces héros les signes flagrants, de fragilité, de doute, mais aussi de simulation prennent alors une toute autre signification. Ainsi, leur refus d'agir et de choisir représenterait une peur de la castration et le fantasme d'une totalité androgynale, de même que le déni de la sexualité cacherait une hantise de la coupure et la

¹ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Seuil, Paris, 1998, p. 82.

² Elisabeth Badinter, *XY- de l'identité masculine*, Editions Odile Jacob, Livre de Poche, Paris, 1992, p. 18.

nostalgie du ventre de la mère. Il se pourrait que ces héros extériorisent part là leur part de féminité. En effet, ce qui pourrait passer pour une simple crise de l'identité masculine est en fait une révision des paramètres qui construisent « la *libido dominandi* »¹, répercutée de manière explicite par le titre évocateur de l'avant dernier chapitre : « *Líbido dominante* »² (p.277). Ceci nous porte à croire qu'en revoyant les attributs du « sexe dit fort » et en les contrebalançant par des caractéristiques essentiellement féminines, il se réalise une véritable déconstruction de l'identité « historique » de l'homme. Ainsi, le « *recusar o seu próprio destino* » de Carlos se dédouble par un autre « *recusar* » :

« Luísa compreendia bem o Temerário; dava por certa a sua fuga para os Açores, onde vivera como eremita, **recusando a entrevistar-se mais com essa máquina de mentiras que é o homem** »³ (p.110)

Les expressions « refuser son propre destin » et « homme machine à mensonges » préfigureraient chez cet homme une sorte de détachement radical signifiant un refus de « faire semblant » imposés aux hommes par tous les codes de la masculinité. Ainsi, comme l'affirme E. Badinter, la *libido dominandi* « fonde la virilité, fût-elle illusoire. Et même si “ le dominant est dominé par sa domination ”, cette dernière était l'ultime critère d'identité masculine. »⁴ Alors refuser d'entrer dans ces jeux de pouvoir c'est pour ce personnage une manière de se positionner différemment dans l'Histoire, hors des normes établies :

« “Tu podes tudo porque és meu filho...”. Mas esse tudo não lhe interessava; falta-lhe a astúcia suficiente para se fingir apegado ao ducado, à solução das coisas que, no seu parecer, são simplesmente substituíveis, como ele próprio. Mas o povo quer um príncipe insubstituível; temerário é ser capaz de se julgar dispensado de reinar e de viver. É cometer a suprema proeza de dizer: “Se não me quereis, eu vou-me embora”.» (p. 264)

Finalement, cette lignée de héros nationaux personnifiée par les figures ambiguës de Charles le Téméraire et de D. Sébastien serait, dans la *métafiction historiographique*, une manière de subvertir le discours dominant dont l'Histoire se fait le miroir et représenterait une

¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 82.

² A ce sujet, l'incipit du chapitre se révèle être teinté d'une forte ironie prolongeant la remise en cause du discours dominant : « Não vos deixeis iludir: por detrás dum pensamento nobre há um porco que espreita. Grunhe, e nós dizemos que ele discursa; fossa no esterco, e achamos que ele come pérolas. »

³ Nous soulignons.

⁴ *Op. cit.*, p. 17.

manière différente pour les hommes de s'inscrire dans celle-ci. Ces nouveaux hommes, masculins et féminins, forts et faibles à la fois, pourraient d'ores et déjà être les figures annonciatrices de ce que E. Badinter appellera l' « homme réconcilié »¹. En remettant en question l'Histoire traditionnelle et sa perspective la *métafiction historiographique* permet alors une véritable déconstruction de l'identité masculine et surtout une relecture de la position masculine dans l'Histoire par le prisme du féminin.

2- L'émergence du féminin en Histoire

Dans certains passages de *O concerto dos Flamengos*, nous avons souligné le rôle du « présent gnomique » dans la construction de la *vraisemblance* historique, or celui-ci revêt une toute autre valeur si l'on considère qu'il se rapporte à un personnage féminin :

«É incansável essa princesa portuguesa, que a viuvez aproximou mais das suas origens inglesas. Documentos, cartas, testamentos, mostram muito do carácter activo e pecunioso de Isabel. Não é uma mulher de armas, é uma mulher de contas. É rica; muito rica. Não só recebe do marido uma dotação imensa em castelos, [...]. Financia, os resgates dos prisioneiros políticos, concede dotes, corresponde às obrigações financeiras mandadas por Filipe; atribui legados às instituições religiosas, oferece objectos litúrgicos, [...]. Financia a construção duma frota destinada à cruzada no Mediterrâneo [...].» (p. 23)

En effet, il est pour le moins étonnant que seule Isabelle de Bourgogne soit le sujet de tels passages au présent. Il s'agit d'une manière de l'inclure concrètement dans le discours de l'Histoire ou encore de démontrer que sans elle, rien de tout cela n'aurait pu se faire. C'est, en premier lieu, son action déterminante et son engagement qui sont ici soulignés. Dans la phrase constituée d'une répétition assertive «É rica; muito rica. », s'annonce une autre explication :

«Por esta data Isabel estava animada pelo projecto duma cruzada que, por via terrestre, se mostrara impossível. Daí que Isabel se propusesse construir uma caravela nos Países-Baixos, equipada com setenta marinheiros sendo um terço portugueses. Em Maio de 1441, a embarcação, que teve um papel depois nas Descobertas, deixou Écluse, na direcção de

¹ *Ibid.*, pp. 239-246.

Lisboa. As despesas do que foi o barco-almirante de Filipe o Bom foram custeados por Isabel.
» (p. 63)

Le texte induit l'idée que ce personnage est à la base du projet des Découvertes, idée novatrice s'il en est. De plus, il marque l'avènement d'une indépendance et d'une liberté face à la figure masculine, comme en attestent les verbes d'action et de décision : « estava animada pelo projecto dum cruzada », « Isabel se propusesse construir ». Plus novateur encore, c'est une indépendance financière qui se confirme : « As despesas do que foi o barco-almirante de Filipe o Bom foram custeados por Isabel ». Ceci donnerait l'image d'un Philippe le Bon entretenu par son épouse inversant radicalement les relations de dépendance homme/femme ainsi que les relations de pouvoir qui les sous-tendent.

Ce processus d'identification féminine se manifestera par une inclusion de l'identité féminine dans l'Histoire mais aussi par une reconnaissance du rôle de celle-ci dans le destin de la nation portugaise. L'identification commencera dans ce roman par l'inclusion dans l'Histoire de la reconnaissance du maternel comme pouvoir. Contrairement à ce qui se passe dans la société et dans l'Histoire, où il se produit bien souvent une impasse sur le maternel, le réduisant à son rôle géniteur ou d'éternel castrateur, dans *O Concerto dos Flamengos* la fonction active la duchesse Isabelle sur son fils est souligné bien des fois :

« “Tu podes tudo porque és meu filho...” Quantas vezes o príncipe ouvira estas palavras ! Em todos os tons, por graça, por ensino, por método. » (p. 264)

Le lien filial confère à Charles une sorte de pouvoir absolu (« podes tudo »), pouvoir curieusement transmis par la mère et non par son père, comme la tradition l'exige. La chaîne finale de termes introduits par « por » serait l'expression d'une action maternelle qui va en crescendo en conviction et en enseignements. Ceci pourrait signifier, comme le note Catherine Dumas que :

« A homenagem assim feita à mulher significaria o reconhecimento do ventre materno, da educação da criança pela feminilidade actuante. »¹

¹ *Op. cit.*, p. 134.

En effet, en identifiant le féminin comme agent actif, dans les fait historiques, le roman l'installe dans une position inverse à celle qui lui est habituellement concédée dans l'Histoire. C'est un féminin éducatif et civilisateur qui se révèle ici, contrairement au féminin castrateur développé généralement. Isabelle permet à Carlos de dépasser ses « faiblesses » et de les transcender :

« Do rapaz “impróprio para a guerra” que é Carlos de Charolais, a duquesa faz o Temerário ; mas o que é impróprio para um destino acaba por fracassar de própria vontade. » (p. 64)

La notion de dépassement de soi contenu dans cette citation est aussi un élément contribuant à la transformation de Carlos en un « homme réconcilié » puisqu'il refuse son destin masculin de guerrier, et fini par s'accepter tel qu'il est (« fracassar de própria vontade »). Ainsi le féminin provoque-t-il un mouvement de remise en question de l'ordre établi par la domination masculine et un désir de changement profond :

« (Luísa) Pensava em Carlos o Temerário entregue a um combate subterrâneo com o princípio paternalista.» (p. 109)

Par ailleurs, il semblerait que l'action civilisatrice de ce personnage dépasse la sphère familiale pour s'étendre à la société et au monde. Non seulement il permet une remise en question du « princípio paternalista », mais de plus il donne une nouvelle impulsion à l'organisation politico-économique de cette période :

« Pode-se dizer que a acção diplomática da duquesa para a aliança das cortes europeias contra os infiéis, a sua correspondência persistente com o papa, a concessão da Ordem do Tosão de a Afonso V, tudo é mantido por desejo, não só de vingança, mas de poder de Isabel de Borgonha. » (p. 64)

A partir de cette citation c'est une femme en action qui apparaît, se maintenant en contact avec les hautes instances du pouvoir européen (« o papa ») et bataillant pour imposer sa vision du monde (« correspondência persistente »). De plus, une autre facette de ce personnage se dévoile, révélant une nature profondément intéressée par le pouvoir. Cette idée apparaissait déjà en filigrane dans la passation de pouvoir entre mère et fils et se prolonge

dans le fait qu'Isabelle de Bourgogne finit véritablement par incarner ce pouvoir, faisant d'elle une figure éminemment phallique.

« (Isabel) Vinga-se no filho, de quem faz um guerreiro, quando ele não nascera para o ser nem se interessava por essas coisas. “Était très inutile pour la guerre...” » (p. 56)

C'est un féminin phallique qui surgit alors dans l'œuvre, la mère érige son fils comme une arme de pouvoir, comme le « phallus » qu'elle ne possède pas. L'élément phallique étant l'emblème symbolique de la domination masculine, nous assistons ici à un retournement de situation provoquant une véritable déconstruction de l'identité féminine. En effet, cette féminité se caractérise par un entre-deux en se chargeant de caractéristiques féminines et masculines à la fois, alliant par exemple la douceur à la force :

« Duquesa de Borgonha, de Brabante e de Limburgo, condessa da Flandres, d'Artois, da Borgonha e de Namur. Tal se intitulava Isabel de Lencastre, a única fêmea da Ínclita Geração. A Bulcão tinha a por uma mulher política de grande envergadura; mas seria, ou apenas uma mulher desconsiderada? A política raramente é uma vocação que se destina ao prazer de curar, seja pragas financeiras e chagas humanas. Vemos pelas cartas de Sílvio Piccolomino ou pelos manuscritos da vida de Isabel de Borgonha, que era uma mulher do tipo político, sem constar nela o factor de “desconsiderada”. [...] Não lhe repugnava tocar úlceras e os mortos não a apavoravam. Pelo que se conclui que a política era nela vocação, blindada ao corrosivo efeito da grandeza, os olhos postos no pus e na repugnante ferida, as mãos eficazes, sem a ternura dos que ajudam morrer, mas repleta de serviços, e proporção dos seus dons reais: hospitalidade e força de alma, coragem para distribuir, castidade para amar até ao último homem. [...]

Isabel, filha do rei de Portugal, duquesa, condessa e dona de Flandres, [...]; pelos bons desejos, licença, autoridade e consentimento do seu senhor, oferece os mastros para a grande nave destinada à cruzada do ultramar. De facto, ela tinha nas mãos mastros e leme; a sua linhagem inglesa apreciava as alianças, assinava tratados, levantava ruínas e fazia construir muros e trincheiras, projectava obra de saneamento, estudava medicina e, sobretudo, conduzia-se como mãe dum leão que, sem ela, iria desvanecer-se como sombra na água. » (pp. 264-265)

Il se produit une réelle inclusion du personnage dans le discours de l'Histoire par la mention, à deux reprises, du nom et titres complets d'Isabelle de Bourgogne. Cette double référence révèle en même temps son importance historique et son rôle comme figure du pouvoir. Puis, ces éléments sont renforcés par le développement de tout un champ sémantique lié au domaine de l'action. Cette action semble s'étendre à plusieurs niveaux de la société, englobant les hautes sphères du pouvoir politique mais aussi un domaine plus concret et populaire : «A política [...] se destina ao prazer de curar, seja pragas financeiras e chagas humanas ». Par ce biais, le personnage exerce un pouvoir à double face, associé à des notions de solidité, de froideur, d'ambition et de calcul pour une partie et à des notions d'amour, de douceur et de chasteté pour l'autre. Ceci révèle une nouvelle manière de régner, alliant la force d'action et à la compassion (« hospitalidade/força de alma »). La notion de pouvoir en est ainsi transformée, car au lieu d'être une arme d'assujettissement (« blindada ao corrosivo efeito da grandeza »), il se transforme pour Isabelle de Bourgogne en arme constructive et civilisatrice (« a sua linhagem inglesa apreciava as alianças, assinava tratados, levantava ruínas e fazia construir muros e trincheiras, projectava obra de saneamento, estudava medicina. »).

Par ailleurs, la valeur double de ce pouvoir peut aussi être analysée différemment, car cette compassion dont fait preuve Isabelle de Bourgogne est aussi à rattacher à toute une idéologie mystique et religieuse considérant le pouvoir comme une arme rédemptrice. Aussi, dans ce passage, se fait jour un discours alliant l'action politique à la notion de vocation religieuse (« política era nela vocação »), donnant à Isabelle une dimension quasi mystique et surtout christique. Des expressions telles que «prazer de curar », « pragas », « chagas humanas », «os olhos postos no pus e na repugnante ferida », contrebalancées par «as mãos eficazes, [...] mas repleta de serviços, e proporção dos seus dons reais », renvoient bien à l'idée d'un personnage rédempteur guérissant et pansant les plaies du monde. Par ce moyen ce personnage féminin acquiert une nouvelle dimension, celle d'une figure rédemptrice mais aussi « messianique »¹, annonçant l'avènement d'un jour nouveau, où il règnera sur le monde la paix et l'harmonie. Les caractères rédempteurs et messianiques peuvent tout à fait trouver leur prolongement dans la mystérieuse devise de la duchesse : *“Tant que je vive”*. (p. 38)

¹ Nous empruntons cette expression à Catherine Dumas, *ibid.*, p. 134.

D'autre part, dans *O concerto dos Flamengos*, la référence à un monde apaisé et en harmonie nous a déjà été transmise par des allusions répétées à la famille dont Isabelle est issue : la dynastie des Avis. Ainsi, il est dit à maintes reprises que les Découvertes portugaises n'auraient pas eu lieu sans l'action bénéfique de cette famille régnante :

«Mas as Descobertas não se teriam efectuado sem a associação do pensamento subversivo celta, para o qual a ocultação da mulher tornava a sociedade decepada dum a figuração feminina, figuração da divindade-terra. Para os romanos, materialistas profundos, o mito druida, espiritualista, representava um anti-conformismo, e por isso era preciso eliminá-lo. O Estado tinha que significar uma estrutura monolítica e não uma ordem moral puramente mítica que foi o que presidiu ao princípio das Descobertas, um princípio de colectividade planetária e não de propriedade regional. » (p. 109)

Le rôle fondamental des Avis est ici mis en exergue, tout en révélant une vision novatrice de la destinée maritime portugaise. Pour ce faire, le texte intègre un principe complémentaire du masculin, celui du féminin. De plus, il associe aussi cet avènement du féminin à une vision fortement marquée par une déification de la femme liée à la civilisation celte :

«Na dinastia de Avis encontramos o conceito espiritualista que favoreceu as Descobertas e, ao mesmo tempo, o mito celta incarnado pela mulher que equilibra o papel do homem na sociedade, gozando de prerrogativas verdadeiramente surpreendentes no tempo em que o direito romano parecia ter dado a última palavra sobre o assunto. As relações marido-mulher eram reveladoras da sua acção sobre a História, que Isabel tinha levado do seio da Casa de Avis e que, de facto, devia ao pensamento celta, oriundo da igreja da Irlanda, da Bretanha e da Armórica, pensamento que punha em perigo a instituição oficial da Igreja de Roma, paternalista por excelência. » (pp. 108 -109)

Ainsi, à travers le modèle celte, c'est un modèle de société qui est célébré, une société qui n'instaure pas la domination d'un sexe sur l'autre («o mito celta incarnado pela mulher que equilibra o papel do homem na sociedade»), contrairement au modèle judéo-chrétien qui lui succèdera (« pensamento que punha em perigo a instituição oficial da Igreja de Roma, paternalista por excelência. »). Le schéma civilisationnel mis en valeur ici, préfigurera une

vision harmonieuse et apaisée des relations entre hommes et femmes dans l'Histoire collective :

« Os Avis, herdeiros duma sociedade equilibrada dentro duma igualdade masculino-feminino, muito fora da ideia de colonização de sexos e de culturas, tiveram o seu tempo ideal no cruzamento de muitos caminhos. » (p. 109)

C'est ainsi que dans l'œuvre transparait une vision nostalgique et réconciliée de l'Histoire répondant en quelque sorte aux angoisses et souffrances vécues par le personnage principal : Luísa Baena. Les signes d'harmonie entre les sexes que celle-ci recherche dans l'Histoire sont une manière de combler les vides et les échecs de sa vie personnelle. Ainsi Laura Fernanda Bulger souligne que :

« A problematização do passado é um dos traços distintivos da ficção pós-moderna, ao mesmo tempo que o questionar da História se transforma na busca existencial do sujeito-enunciador, no presente. »¹

Le questionnement de l'Histoire serait alors un moyen pour ce personnage féminin de trouver des réponses à sa propre histoire de femme.

¹ *Op. cit.*, p. 63.

CONCLUSION

Ce travail sur le roman *O concerto dos Flamengos* est loin d'avoir épuisé tous les thèmes en relation directe ou indirecte avec l'Histoire. Néanmoins nous espérons avoir donné un aperçu de la question du regard féminin sur l'Histoire et de ses modalités d'action.

Comme nous avons tenté de le démontrer, en réinvestissant l'Histoire des Açores, Agustina Bessa-Luís dévoile une vision critique et démythifiante de l'Histoire portugaise et de l'Histoire tout court. En laissant transparaître des blancs, non-dits, mystères, et en les comblant par l'imaginaire ou l'invention, l'œuvre se fait le porte-voix d'une autre manière d'écrire l'Histoire, utilisant toutes les sources comme des textes possibles pouvant contribuer à révélation de la vérité historique. En effet, les différentes histoires qui se croisent et s'interpénètrent, participent à ériger le mythe familial des Baena, formant ensemble un véritable *Palimpseste* servant à conter une autre Histoire : une Histoire cachée. A l'image de Pénélope tissant et déissant à l'infini son ouvrage, Agustina Bessa-Luís « déconstruit » le discours traditionnel de l'Histoire pour construire un autre discours, un autre texte révélant la présence et l'action du féminin en Histoire.

C'est une véritable vision du monde qui nous est ici retransmise contrecarrant le silence historique imposé aux femmes. Le discours ambigu et double qui caractérise le roman déconstruit tout un pan de la question identitaire nationale et surtout de l'identité féminine. En effet comme le mentionne Michelle Perrot :

« Ainsi les modes d'enregistrement des femmes sont-ils liés à leur condition, à leur place dans la famille et la société. Il en va de même de leur mode de remémoration, de la mise en scène proprement dite du théâtre de la mémoire. Par la force des choses [...], c'est la mémoire du privé, tournée vers la famille et l'intime, auxquels elles sont en quelque sorte déléguées par convention et position. [...] Aux femmes la transmission des histoires de familles, faite souvent de mère en fille, feuilletant des albums de photos auxquelles, ensemble, on ajoute un nom, une date destinées à fixer des identités déjà en voie d'effacement. »¹

¹ *Op. cit.*, p. 15.

Ainsi, en pratiquant une double reconstruction du passé à la fois collectif (voué aux hommes) et intime (voué aux femmes), le personnage de Luísa Baena semble par cette démarche réparer l'injustice faite aux femmes dans l'Histoire. Elle croise et inscrit des modes et thèmes de remémorations féminins dans le discours de l'Histoire. Par ailleurs, le discours ambigu et à deux voix présent dans cette *métafiction historiographique* reflète bien la position instable des femmes dans la société portugaise (caractérisée par l'histoire même du personnage de Luísa), mais aussi le fait que celles-ci aient été considérées comme des non-sujets de l'Histoire pendant des siècles. Dans *O concerto dos Flamengos* l'auteur en prend le contre-pied, érigeant les femmes comme « sujet » de l'Histoire, mettant en œuvre une sorte de féminisation du monde. Pour aller plus loin encore, nous pourrions reprendre ici un jeu de mot inventé par la critique américaine liée aux « gender studies », reflet d'une prise de conscience de l'inadéquation entre la langue et la réalité à laquelle celle-ci se réfère, notamment par l'omission du rôle joué par les femmes comme agents sociaux dans l'Histoire. Agustina Bessa-Luís semble en effet préférer nous conter *Herstory* plutôt que *His-story* ; en agissant de la sorte elle rend l'Histoire (en tant que discours) aux femmes.

Nous tenons à dire, en dernier lieu, que ce mémoire n'est que l'ébauche d'un projet de travail de recherche s'élargissant à d'autres œuvres d'Agustina Bessa-Luís et que nous aimerions mener à bien dans les prochaines années.

BIOGRAPHIE

Corpus:

Agustina Bessa-Luís, *O Concerto dos Flamengos*, (roman) Guimarães Editores, Lisboa, 1994, 344 p.

Œuvres d' Agustina Bessa-Luís :

Romans :

Os Super-homens, Guimarães Editores, Lisboa, 1950

A Sibila, Guimarães Editores, Lisboa, 1954

Os Incuráveis, Guimarães Editores, Lisboa, 1956

A Muralha, Guimarães Editores, Lisboa, 1957

O Susto, Guimarães Editores, Lisboa, 1958

Ternos Guerreiros, Guimarães Editores, Lisboa, 1960

O Manto, Guimarães Editores, Lisboa, 1961

O Sermão de Fogo, Guimarães Editores, Lisboa, 1962

As Relações Humanas:

Os Quatros Rios, 1964

A Dança das Espadas, Guimarães Editores, Lisboa, 1965

Canções Diante de Uma Porta Fechada, Guimarães Editores, Lisboa, 1966

A Bíblia dos Pobres:

Homens e Mulheres, 1967

As Categorias, Guimarães Editores, Lisboa, 1970

As Pessoas Felizes, Guimarães Editores, Lisboa, 1970

As Fúrias, Guimarães Editores, Lisboa, 1977

Fanny Owen, Guimarães Editores, Lisboa, 1979

O Mosteiro, Guimarães Editores, Lisboa, 1980

Meninos de Ouro, Guimarães Editores, Lisboa, 1983

Adivinhas de Pedro e Inês, Guimarães Editores, Lisboa, 1983

Um Bicho da Terra, Guimarães Editores, Lisboa, 1984

A Monja de Lisboa, Guimarães Editores, Lisboa, 1985

A Corte do Norte, Guimarães Editores, Lisboa, 1987

Prazer e Glória, Guimarães Editores, Lisboa, 1988

Eugénia e Silvina, Guimarães Editores, Lisboa, 1989

Vale Abraão, Guimarães Editores, Lisboa, 1991

Ordens Menores, Guimarães Editores, Lisboa, 1992

O Concerto dos Flamengos, Guimarães Editores, Lisboa, 1994, 344 p.

As Terras do Risco, Guimarães Editores, Lisboa, 1994

Um Cão que Sonha, Guimarães Editores, Lisboa, 1997

O Comum dos Mortais, Guimarães Editores, Lisboa, 1998

A Quinta Essência, Guimarães Editores, Lisboa, 1999

O Princípio da Incerteza:

Jóias de Família, 2001

A Alma dos Ricos, 2002

Os Espaços em Branco, Guimarães Editores, Lisboa, 2003

Antes do degelo, Guimarães Editores, Lisboa, 2004
Doidos e amantes, Guimarães Editores, Lisboa, 2005
A Ronda da Noite, Guimarães Editores, Lisboa, 2006

Contes et Nouvelles :

Mundo Fechado, Guimarães Editores, Lisboa, 1948
Contos Impopulares, Guimarães Editores, Lisboa, 1951-1953
A Brusca, Guimarães Editores, Lisboa, 1971
Conversações com Dimitri e outras Fantasias, Guimarães Editores, Lisboa, 1979
Contos Amarantinos, Edições Asa, Lisboa, 1987, 24 p.

Littérature infantile:

Memórias de Giz, Contexto, col. Contexto/Imagem, Lisboa, 1994, 20 p.
O Soldado Romano, Âmbar, Lisboa, 2004, 30 p.

Biographies :

Santo António, Guimarães Editores, Lisboa, 1973
Crónica do Cruzado Osb, Guimarães Editores, Lisboa, 1976
Floribela Espanca, Guimarães Editores, Lisboa, 1979
João Sebastião, biografia do Marquês de Pombal, Guimarães Editores, Lisboa, 1981
Longos Dias Têm Cem Anos, biografia de Vieira da Silva, IN CM, Arte e Artistas, Lisboa, 1982, 132 p.
Martha Telles – O castelo onde irás e não voltarás, IN MC, col. Arte e Artistas, Lisboa, 1986, 92 p.

Théâtre et Cinéma :

O Inseparável, Guimarães Editores, Lisboa, 1958
 “A Mãe de um Rio”, in *A Brusca*, Guimarães Editores, Lisboa, 1971
A Bela Portuguesa, Rolim Editores, Lisboa, 1986
Estados Eróticos Imediatos de Sören Kierkegaard, Guimarães Editores, Lisboa, 1992
Party dos Açores, Guimarães Editores, Lisboa, 1996, 96 p.
Garrett – O Eremita do Chiado, Guimarães Editores, Lisboa, 1998, p. 120.

Mémoires :

Dentes de Rato, Guimarães Editores, Lisboa, 1987.
Vento, Areia e Amoras Bravas, Guimarães Editores, Lisboa, 1990
Memórias Laurentinas, (mémoires romancées de sa famille), Guimarães Editores, Lisboa, 1996.
O Porto em Vários Sentidos, Livro Quetzal, Lisboa, 1998, 152 p.
O Livro de Agustina, Três Sinais, Lisboa, 2002, 160 p.

Ecrits et essais divers :

Sebastião – Pícaro e o Heróico, in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras*, Tomo XXII, Lisboa, 1981/82, pp. 223-237.
Camilo – Génio e Figura, Editores Notícias, col. Excelsior, Lisboa, 1994, 136 p.
Aquário e Sagitário, Livraria Civilização Editora, col. Brevíssima Portuguesa, Lisboa, 1995, 72 p.
Alegria do Mundo I, (1965-1969), Guimarães Editores, Lisboa, 1996

Alegria do Mundo II, (1970-1974), Guimarães Editores, Lisboa, 1998
Os dezassete Brasões, Campo das Letras, col. Fora de colecção, Lisboa, 1998, 252 p.
Contemplação Carinhosa da Angústia, Guimarães Editores, Lisboa, 2000
O Presépio, Edições Inapa, Lisboa, 2000, 48 p.
As Estações da vida, Livro Quetzal, Lisboa, 2002, 156 p.
Fama e segredos na História de Portugal, Guerra e Paz Editores, col. Três Sinais, Lisboa, 2006, p.

Essais sur l'art :

O Apocalipse de Albrecht Dürer, Guimarães Editores, Lisboa, 1986.
 — ; Mónica Baldaque (peintre), *Douro*, Contemporânea Editores, Lisboa, 1997
 — ; Paula Rego (peintre), *As Meninas*, Três Sinais, Lisboa, 2001, 144 p.
 — ; Luísa Ferreira (photographe), *Azul*, Âmbra, Lisboa, 2002, 120 p.
 — ; Meneses João (photographe), *Revelação da Água*, Ática, Lisboa, 2005, 180 p.

Récits de Voyages :

Embaixada a Calígula, Livraria Bertrand, Lisboa, 1961
Breviário do Brasil, Asa, Porto, 1991
Um Outro Olhar sobre Portugal, Asa, Porto, 1995, 146 p.

Aphorismes :

Aforismos, Guimarães Editores, Lisboa, 1988

Ouvrages sur Agustina Bessa-Luís :

Bulger, Laura Fernanda, *As Máscaras da Memória – em torno da obra de Agustina*, Guimarães Editores, Lisboa, 1998, 120 p.

Cruz, Liberto, *Viragem do Romance Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, Vol. III, Paris, 1971, pp. 629-632.

Dumas, Catherine, *Mystère et réalité dans l'œuvre d'Agustina Bessa-Luís*, Thèse de Doctorat, 2 vol., Université de Paris – Sorbonne, 1980, 497 p.

— *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*, Campo das Letras, Porto, 2002, 184 p.

Heleno, José Manuel, *Agustina Bessa-Luís: A Paixão da Incerteza*, Fim de Século, Lisboa, 2002, 136 p.

Leão, Isabel Vaz Ponce de; Pinheiro, Olympio, (orgs.), *Agustina (1948-1998): Bodas escritas de oiro*, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 1999, 380 p.

Lopes, Óscar, « Agustina Bessa-Luís », in *Os sinais e os sentidos: literatura portuguesa do século XX*, Caminho, Lisboa, 1986, pp. 155-194.

Lopes, Silvina Rodrigues, *Aprendizagem do incerto*, Litoral Edições, Col. Estudos, Lisboa, 1990, 129 p.

— *Agustina Bessa-Luís – As Hipóteses do Romance*, Col. Perspectivas Actuais, Edições ASA, Porto, 1992, 120 p.

Machado, Álvaro Manuel, *A novelística portuguesa contemporânea*, Biblioteca Breve, MEIC, vol. XIV, Lisboa, 1977, pp. 63-71.

— *A vida e obra de Agustina Bessa-Luís*, Arcádia, Lisboa, 1979, 153 p.

— *Agustina Bessa-Luís: O imaginário total*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1983, 199 p.

— *Agustina Bessa-Luís et le roman portugais contemporain*, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 1984, pp. 235- 243.

Padrão, Maria da Glória; Padrão Helena, *A Sibila: o romance e a crítica*, Edições ASA, Porto, 1982, 71 p.

Portela, Artur, *Agustina por Agustina*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986, 75 p.

Seixo, Maria Alzira, «Agustina Bessa-Luís – um tempo da derivação », in *Para um estudo da expressão do tempo no romance português*, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, Lisboa, 1987, pp. 55-114.

Articles sur Agustina Bessa-Luís :

Coelho, Jacinto Prado do, (org.), *Antologia da ficção portuguesa contemporânea*, ICALP, Lisboa, 1979, pp. 235-239.

Dumas, Catherine, « Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís », in *Colóquio/Letras*, nº 70, Novembro de 1982, pp. 31-38.

— « O Comum dos Mortais de Agustina Bessa-Luís », in *Colóquio/ Letras*, nº 149-150, 1998, pp. 422-424.

Borges, Maria da Graça T. De Melo, *A Sibila – sob o signo de espelho*, Universidade dos Açores, Ponta delgada, 1984, pp. 187-197.

Fafe, José Fernandes, « Sibila », “ Crítica – livros ”, in *Vértice*, nº 138, Março de 1955, vol. XV, pp. 177-181.

Lopes, Silvina Rodrigues, « A admiração e a graça », in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, de 27 de Novembro a 10 de Dezembro de 2002, p. 17.

Lourenço, Eduardo, « Agustina Bessa-Luís ou o neo-romantismo », in *Colóquio/Letras*, nº 26, Dezembro de 1963, pp. 49-52.

— « Literatura e Revolução », in *Colóquio/ Letras*, 77-78, 1984, pp. 7-16.

— « Memórias, memórias », in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, de 27 de Novembro a 10 de Dezembro de 2002, p. 16.

Magalhães, Isabel Allegro de, « Universos de permanência e de utopia na ficção portuguesa contemporânea. Dois exemplos. », in *Vértice*, série II, Setembro de 1988, pp. 17-23.

Moura, Vasco Graça, « Sobre Agustina e Almeida Faria », in *Colóquio/Letras*, n° 69, Setembro 1982, pp. 36-40.

Pedrosa Inês, « O princípio do Milagre », in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, de 27 de Novembro a 10 de Dezembro de 2002, p. 15.

Simões, João Gaspar, *Crítica*, Editora Gráfica Portuguesa, Lisboa, vol. III, 1961, pp. 385-405.

Bibliographie générale :

Amigorena, Horacio ; Monneyron, Frédéric, (éds.), *Le Masculin – Identité, fictions, disséminations*, Colloque de Cérisy, Editions L'Harmattan, Paris, 1998, 286 p.

Arendt, Hannah, *La Crise de la Culture*, Folio/Essais, Paris, 1972, p. 59- 86.

Aebischer, Verena, « Bavardages : sens commun et linguistique », in *Parlers masculins parlers féminins ?*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1992, pp. 193-208.

Badinter, Elisabeth, *XY – de l'identité masculine*, Editions Odile Jacob, Livre de Poche, Paris, 1995, 318 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Tel, Paris, 1994, 488 p.

Barbérís, Pierre, *Prélude à l'Utopie*, PUF/Ecriture, Paris, 1991, p. 9.

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Points/Essais, Paris, 1973, 89 p.

— *L'effet de réel*, in R. Barthes, al. *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, coll. «Points », 1982, pp. 86-87.

— *Le Neutre : notes de cours au Collège de France 1977-1978*, Seuil/IEMC, Paris, 2002, 265 p.

Baudrillard, Jean, *De la séduction*, Gallilée, Paris, 1998, 248 p.

Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième sexe*, folio/essais, Gallimard, Tomes I et II, Paris, 2002.

Bernard Baas, *Le Désir pur : parcours philosophiques dans les parages de J. Lacan*, Editions Peeters, Louvain, Belgique, 1992, 219 p.

Besselaar, José van den, *O Sebastianismo – História sumária*, Biblioteca Breve, ICALP, Lisboa, 1987, 195 p.

- Bourdieu, Pierre, *La Domination masculine*, Seuil, Paris, 1998, 142 p.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre*, La Découverte, Paris, 2005, 288 p.
- *Défaire le genre*, Editions Amsterdam, Paris, 2006, 320 p.
- Cixous, Hélène, « Sorties », in Cixous et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Union Générale d'Éditions, 1979, pp. 116-119.
- Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, Col. Poétique, Paris, 1981, 320 p.
- Culler, Jonathan, *Sobre a desconstrução, teoria e crítica do pós-estruturalismo*, Rosa dos tempos, Rio de Janeiro, 1997, 352 p.
- Dufourmantelle, Anne, *La Femme et le Sacrifice, D'Antigone à la femme d'à côté*, Denoël, 2007, 304 p.
- Felski, Rita, *The Gender of modernity*, Harvard University Press, Harvard, 1995, 247 p.
- Ferreira, Maria Luísa Ribeiro (org.), *Pensar no feminino*, Edições Colibri, Lisboa, 2001, 295 p.
- Forel, Claire ; Aebischer, Verena, (orgs.), *Parlers masculins, parlers féminins ?*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1992, 226 p.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*, Gallimard, Tel, Paris, 1998, 211 p.
- Fraisse, Geneviève, *La Différence des sexes*, PUF, Paris, 1996, 126 p.
- *Les femmes et leur histoire*, Gallimard, Col. folio/histoire, 1998, p.622.
- Gagnelin, Murielle, « Poétique de l'éros féminin : variations sur Ophélie », in *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, PUF, Paris, 1984, pp. 28-33.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Points/Essais, Paris, 1992, 573 p.
- Green, André, « Le Genre neutre », in *Bisexualité et différence des sexes*, Gallimard, Folio/Essais, Paris, 2000, pp. 389-408.
- Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire : Essai sur les formes obliques*, Hachette Supérieur, Paris, 1996, 1996, 159 p.
- Heinich, Nathalie, *Etats de Femmes, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, nrf. essais, Paris, 1996, 408 p.
- Hutcheon, Linda, *Poetics of Postmodernism*, Routledge, London, 1988, 170 p.
- Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Puf/Ecriture, Paris, 1992, 272 p.

- Juranville, Anne, *La Femme et la mélancolie*, PUF, Paris, 1993, 325 p.
- Kristeva, Julia, *Histoires d'amour*, Denoël, Folio/Essais, Paris, 1999, 476 p.
- *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Gallimard, Folio/Essais, Paris, 1989, 264 p.
- Lopes, Lúcia Castello, *O que é a escrita feminina*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1991, 83 p.
- Lourenço, Eduardo, *O Labirinto da saudade*, D. Quixote, Lisboa, 1992, 188 p.
- *Nós e a Europa ou as duas razões*, Temas portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1990, 160 p.
- Lukacs, Georges, *Le roman historique*, Payot, 2000, 426 p.
- Macedo, Ana Gabriela; Amaral, Ana Luísa, (orgs), *Dicionário da Crítica Feminista*, Edições Afrontamento, Porto, 2005, 196 p.
- Magalhães, Isabel Allegro de, *O tempo das mulheres – A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, Lisboa, 1987, 255 p.
- Marinho, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Campos das Letras/Ensaio – 32, Porto, 1999, 352 p.
- Martinho, Fernando, *Ver e depois: A poesia efrástica em Pedro Tamen*, Colóquio/Letras, 140-141, Lisboa, 1996, pp. 258-263.
- Maugue, Annelise, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, Payot, Rivages, Paris, 2001, 237 p.
- Parreira, Lélia Duarte, “O discurso da literatura e o da História”, in *Discursos*, nº7, Coimbra, 1994, pp. 27-43.
- Perrot, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Flammarion, Paris, 1988, 494 p.
- Pessoa, Fernando, *Mensagem*, Assírio & Alvim, Col. Biblioteca Editores Independentes, Lisboa, 2007, 97 p.
- Rector, Mónica, *Mulher – objecto e sujeito da Literatura Portuguesa*, Edições Universidade Fernando Pessoa, Porto, 1999, 388 p.
- Reis, Carlos ; Lopes, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Almedina, Coimbra, 2000, 464 p.
- Ribeiro, Sérgio, *A condição da mulher portuguesa*, Polémicas nº 3, Lisboa, 1972, 116 p.

Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Tel, Paris, 1997, 364 p.

Saraiva, José Hermano, *História Concisa de Portugal*, Publicações Europa-América, Col. Saber, Lisboa, 1996, 376 p.

Serpa, António Ferreira de, *O descobrimento dos Açores*, Livraria e Imprensa – Civilização, Porto, 1925.

Sibony, Daniel, *Entre-deux : l'origine en partage*, Seuil, Points/Essais, Paris, 1998, 380 p.

— *Le Féminin et la séduction*, Grasset, Biblio/Essais, Paris, 1991, 317 p.

Silva, Maria Regina Tavares da, *Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do séc. XX*, CIDM, «Cadernos da condição feminina », Lisboa, 1992, 67 p.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta, Lisboa, 1990, 820 p.

Showalter, Elaine, *Hystories : hysterical epidemics and modern culture*, Picador, London, 1998, 244 p.

Starobinski, Jean, *L'œil vivant, Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Gallimard, Paris, 1999, 310 p.

Stoller, Robert J., *Féminin ou masculin ?*, PUF, Paris, 1989, 362 p.

Vanoosthuyse, Michel, *Le roman Historique – Mann, Brecht, Döblin*, PUF, Paris, 1996.

Wesseling, Elisabeth, *Writing History as a Prophet – Postmodernist Innovations of Historical Novel*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, 1991, p. 73.

Woolf, Virginia, *Instants de vie*, Stock, Paris, 2006, pp.7-15.