

***Ora esguardae* de Olga Gonçalves:
chronique d'un regard sur Lisbonne**

***José Manuel da Costa Esteves*
Cátedra Lindley Cintra
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
CRILUS (EA 369)**

Analyser l'œuvre *Ora esguardae*¹ de Olga Gonçalves², livre de thématique urbaine, la ville plus concrètement, c'est d'emblée essayer d'inscrire ce roman dans l'espace et de lire ce lieu, sa fonction et sa représentation dans l'histoire et dans l'imaginaire.

Aussitôt dans le titre, celui-ci en profonde complicité avec la *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes, c'est le regard qui nous renvoie dans l'espace pour y faire l'Histoire d'un temps. Tenir compte du temps c'est toujours mettre en évidence le lieu par où le temps est passé.

Le roman, la chronique ou le mural (comme l'auteur aime bien l'appeler) part des peintures murales que l'on voyait au Portugal après le 25 avril 1974 et de conversations anonymes écoutées dans la rue, à la maison, à la radio et à la télévision. Constitué par des fragments, le texte s'organise à partir de la tessiture d'un art politique anonyme, de faits témoignés ou vécus dans les circonstances du quotidien les plus diverses: au supermarché, au bureau de tabac, chez le coiffeur, dans le taxi, à la maison, etc.

Ceci étant, à *Ora esguardae*, les contradictions du processus historique portugais y sont représentées, ainsi que les faits qui furent à l'origine de ces contradictions, les rencontres et les détours multiples avec la découverte et le vécu de la liberté. On y raconte, on y montre, mais le lecteur est surtout invité à écouter, à lire et à 'voir'. On le lit comme si on voyait, non seulement pour déchiffrer les codes du langage écrit qui permettent la

¹ Olga Gonçalves, *Ora esguardae*, Lisbonne, Librairie Bertrand, 1982. Toutes les citations renvoient à cette édition.

² Olga Gonçalves (1929-2004) est née à Luanda, en Angola. Elle commence son activité littéraire en tant que poète: *Movimento*, 1972, *25 Composições e Onze Provas de Artista*, 1973 et *Só de Amor*, 1975. En 1975 elle fait son entrée dans le domaine de la fiction avec le récit *A Floresta em Bremerhaven* qui lui a valu le Prix Ricardo Malheiros. Il s'approche d'un roman d'enquête où le narrateur s'efface pour donner la parole à une couche populaire, rentrée au pays, après avoir vécu l'expérience de l'émigration en Allemagne. Pourtant la vision documentaire n'efface pas une dimension littéraire par laquelle l'univers est créé par les mots. Olga Gonçalves revient en 1978 au même thème avec le roman *Este verão o Emigrante Lá-Bas*, cette fois avec des personnages émigrés en France. En 1977, publie le roman *Mandei-lhe uma boca* où l'écrivain trace le parcours d'une adolescente d'origine bourgeoise, dans les années 'chauds' de l'après révolution du 25 avril 1974, son désarroi, la décomposition de la famille, les contradictions de classe dans un pays en plein changement. Le narrateur capte en silence (présence de l'auteur implicite/lecteur implicite) le dialogue de Sara produisant en effet où le lecteur peut se reconnaître pour comprendre le Portugal et sa quête d'identité. En 1985, publie *Rudolfo*; Sara en 1986, dans lequel nous trouvons le même personnage de *Mandei-lhe uma boca*, entré maintenant dans l'âge adulte. En 1988 publie le récit *Armandina e Luciano, o Traficante de Canários*; en 1990 le roman *Contar de Subversão* et en 1992 le roman *Eis Uma História*. Elle était revenue à la poésie avec la publication de *Três Poetas*, 1981, *Caixa Inglesa* et *O Livro de Olotolilisobi* en 1983.

communication, mais surtout pour 'revoir' et pour remémorer les jours et les années épiques de la reconquête de la liberté. Lire, 'voir' pour comprendre, lire, 'voir' pour savoir.

Ora esguardae se bâtit ainsi sur deux vecteurs: l'un réaliste - documentaire, de substance épique et l'autre symbolique, de substance lyrique.

Le premier vecteur, à caractère documentaire et historique, comprend les faits rendus par le registre journalistique et de la chronique. Les innombrables mots d'ordre de cette période subversive en constituent quelques exemples:

OUI aux Elections Libres! (p. 16)

NON à la Récupération Capitaliste, NON aux Mesures Anti-ouvrières du Gouvernement PS/CDS (p. 137)

La Loi Barreto C'Est la faim! (p. 138)

Pas plus d'Humiliations ni de Vexation! Des Maisons, Oui! Des Baraques, NON! Vive la Classe Ouvrière! (p. 142)

Lisbonne Ville d'Avril: Vote Le Peuple Uni! (p. 153).

Beaucoup de passages se rapportent au petit quotidien, aux relations de famille, à la façon dont les personnages réagissent individuellement à l'intérieur du processus collectif:

: O mon cher, ne fait pas confiance à celui-là, patron égale voyou et compagnie! (p. 74)

: Les *retornados*? Ces types-là, s'ils ont filé c'est parce qu'ils ont fait du mal à quelqu'un (p.76)

: Arrêtez vos conneries, liberté, que dalle! Ce que vous voulez c'est piétiner les autres! (p. 77)

: Comment? Mais il est communiste d'après le 25 avril ou d'avant? (p. 79)

Cette toile de fond crée l'ambiance du texte. Dans ces paroles anonymes on découvre un peuple qui se découvre lui-même dans l'exercice libre du langage et l'immense plaisir qu'il a à l'exercer dans les situations les plus diverses. La parole crée une rupture avec l'aliénation et dissout les mythes et les tabous.

Le processus historique rapporté réunit des conversations dans tout le pays et même des fragments de conversations en Angola.; cependant l'espace dédié à la scène des grands événements qui ont changé le pays est avant tout représenté par la ville de Lisbonne et ses environs.

De même que dans la chronique de Fernão Lopes, au moment où on raconte la crise de 1384-85³, c'est Lisbonne et ses habitants qui sont mis en relief. Au travers les fragments

³ Quand le roi du Portugal, dom Fernando accepte le mariage de sa fille Beatriz avec le roi Jean Ier de Castille, il a imposé certaines conditions de façon à empêcher l'annexion du royaume par la puissance voisine. Le roi mort, D. Beatriz est proclamée reine par sa mère, Leonor Teles, et la vieille noblesse entre

qui constituent le texte, puzzle que le lecteur doit composer, défile peu à peu la ville de Lisbonne devant nos yeux. Sa présence est redondante, elle est le fil qui rassure le lecteur devant le désordre et le chaos. Les indications d'espace sont multiples, avec des noms de rues, de quartiers ou de lieux: Alameda, Martim Moniz, Avenida, Bairro Alto, Castelo, Madragoa, Rossio, Sete Rios, Restelo, Rue D. Manuel I, Baixa, S. Bento, Areeiro, Alto de Santa Catarina, Campo de Ourique, Praça da Ribeira, Théâtre S. Luis, Praça do Comércio et plus loin Caneças, Brandoa, Pontinha et Almada.

Le Tage trace en permanence les contours de Lisbonne, désignée parfois simplement par « Ville », ville qui assiste aux transformations de l'Histoire. Mais c'est aussi là qui s'inscrit la voix de la narratrice ou celle des autres narrateurs qui par moment et de façon instantanée ont accès à la parole: « Je parle à Lisbonne car c'est où j'habite » (p. 149).

Les formes adverbiales ici, là, y, nous renvoient presque toujours à des espaces connus de la ville, en référant et en désignant le lieu. Le texte installe ainsi dans l'histoire les faits et les lieux où ils se sont produits, car les faits n'ont de sens que dans un lieu précis. C'est cet espace qui est offert au regard du lecteur. Dès le début du texte le narrateur nous annonce son projet: « Je parlerais bien de la jubilation, de la frénésie, de la gloire et du courage de l'accomplissement. Mais je me tais. Regardez, plutôt » (p. 13). Mais il nous dira à la fin:

Ceci sera un monologue, mais le nom-même des choses m'entoure, je parle comme si dans la direction d'une caméra cinématographique, peut-être qu'à l'intérieur de celle-ci ma voix se transformera. (p. 169)

Le sujet ne se tait pas comme il l'énonçait au tout début du roman, même s'il parle, selon ses mots, vers une caméra cinématographique, dans le désir d'enregistrer et de fixer les images, la mémoire, de façon à donner à voir les événements qu'il nous raconte, en se modifiant, en se transmutant lui aussi dans le processus de création et en acquérant une autonomie par rapport à la réalité même qu'il « photographie ». Le moi devient le sujet ultime du vécu narratif, car il se montre comme celui qui fut l'agent d'un processus conjointement avec sa collectivité. Le projet du narrateur de ne faire que « montrer » trébuche tout de suite dans la troisième ligne.

Mais je me tais. Regardez, plutôt. Puisque tout s'est passé si intensément, quoi? (p. 13).

Face à la question, le désir de raconter pour répondre à l'intérêt du locuteur est légitimé et entraîne le plaisir du discours. Et l'histoire commence: « c'était toujours avril »(p. 13).

Ce sont des bavardages, de petites histoires: le texte devient chronique, des récits sérieux du point de vue chronologique, focalisés sur la durée restreinte des événements(et non

en crise. Álvaro Pais persuade dom João, *mestre* d'Avis (fils bâtard de dom Pedro Ier) de se débarrasser du Comte João Andeiro, amant et conseiller de Leonor Teles. Apprenant cette nouvelle le peuple de Lisbonne se souleva et acclame dom João, *mestre* d'Avis, comme 'Régent et Défenseur du Royaume'. Castille ripostera mais le conflit sera terminé avec la bataille d'Aljubarrota, menée par le Conétable Nuno Álvares Pereira, nouveau héros national. Cette crise dynastique donne lieu à la révolution de 1383-1385, magnifiquement racontée par Fernão Lopes. Pour approfondir cette question lire: Albert-Alain Bourdon, *Histoire du Portugal*, Paris, Editions Chandeigne, 1994 et Jean-François Labourdette, *Histoire du Portugal*, Paris, Fayard, 2000.

pas dans la durée continue de l'arriver): l'histoire de la femme de ménage (qui à son tour nous raconte des morceaux de vie de Mme Ilda et de la dame de Restelo), celle de l'écrivain elle-même, celle du métis/mulâtre Bibola, celle du vieux de 80 ans qui a connu Ferreira de Castro, celle de Miguel qui a fait la guerre coloniale, les histoires de l'homme qui coupe les cheveux, les commémorations du 1^e mai, de l'année internationale de l'enfant, la grève des télécommunications, les inondations, les bagarres entre les élèves du lycée Pedro Nunes et ceux du lycée Machado de Castro, le tremblement de terre aux Açores, la réforme agraire, l'histoire du 6^e gouvernement, des événements en Afgânistân, la sortie de Lourdes Pintasilgo de l'UNESCO, les histoires de Fatinha, de la poissonnière de Musgueira do Sul et aussi l'histoire du « moi » qui écrit, qui se voit en tant qu'écrivain dans le spectacle de soi-même:

il est à nouveau face à ses papiers, il écrit (p. 168).

il ignore pour l'instant s'il va défaire le personnage dans la technique de sa fiction, si l'écriture, en elle-même, n'est pas le grand thème (... l'auteur ignore pour l'instant s'il s'immolera dans le lien effectif entre son ego et ce qu'il pourra appeler la réalité (p. 169).

Ici le narrateur est remplacé par un autre narrateur qui le regarde de l'extérieur, mais déjà en tant qu'auteur, en démythifiant le rôle de l'écrivain de sa situation de contemplateur du monde, dans sa possibilité de domination de ce monde. La distance entre l'observateur et l'observé pose le problème de la connaissance et représente le moyen de relation du sujet avec l'objet.

Le sujet plonge dans la mémoire de soi-même, en se forçant d'aller à la rencontre de soi-même: « J'appartiens aux petites gens de Madragoa » (p. 170).

Et à partir de là il raconte la relation avec sa grand-mère, avec sa mère, avec son père ouvrier, le temps du fascisme, de la censure, de l'oppression, des difficultés de celui qui est pauvre, les « petites morts » qui pullulent dans la ville:

Dans les cimes de Ajuda, à Costa do Castelo, dans la vieille Mouraria, à Alfama à vrai dire dans les quelques quartiers de misère qui existent à Lisbonne. (p. 177)

Le « moi » plonge dans la mémoire de ce qui fut: dans le travail des cales sèches d'Alcântara, dans la découverte des livres, dans sa relation avec un « grand Artiste » auquel il lavait les pinceaux et avec lequel il a tout appris sur la statuaire médiévale, les *azulejos* de seize cents, la polychromie qui couvre les nefs des églises, les pertes artistiques qui résultèrent du tremblement de terre, la reconstruction au carré de la ville sous Pombal, l'histoire de chaque fontaine et de la construction de l'aqueduc. Comment l'« Artiste » apprend à regarder sa ville avec les yeux purifiés:

Mon étonnement fut sans limites en me voyant là haut, en bas le Rossio, le Carmo, la Basilique de Estrela, le Maître montrait du doigt peu à peu, puis à gauche l'estuaire du Tage (p. 180).

Le sujet découvre la ville, le palais de Alcáçova où Gil Vicente jouait ses pièces devant la cour, ce qui le mène à lire *Farsa do Juiz da Beira* et à découvrir le plaisir de la lecture: « il m'est arrivé la volonté de savoir, la joie de pénétrer ce qui existe au-delà de l'esquisse d'un livre » (p. 182). La ville s'agrandit et se transforme devant son regard: « j'ai regardé autrement le tournant du Tage » (p. 182).

Au travers de chaque quartier, chaque marchande de marée, chaque commerçant, chaque canot, chaque nacelle, il voit maintenant l'histoire d'un peuple: histoire de navigateurs, les Jerónimos, la Tour de Belém, symboles emblématiques d'un peuple qui partit à la découverte d'autres mondes. Ce narrateur-sujet se redécouvre dans l'histoire de sa ville, en y trouvant son identité:

Je récupérais ainsi de l'obscurité de ma naissance, une touche inattendue vers l'angoisse qui s'entêtait à me dépouiller de mon identité. (p. 183)

Lisbonne, la « Ville », comme elle est désignée, devient l'endroit constitutif de la mémoire et de l'identité du sujet: La parcourir, l'écouter, la lire (dans les *grafitti* inscrits sur les murs), c'est vivre car elle est le cœur d'un pays, mais aussi les racines constitutives du sujet:

Et je suis entouré. Des choses. Je connais la valeur de ces présences. Des phrases et des pas enveloppés dans des ombres, des mystères de l'intérieur de l'homme, chez l'homme il y a des mystères non communicables. (p. 185)

C'est pour cela qu'il ne pourra pas abandonner la « Ville », même si tout lui semble incertain:

Si cela arrivait, si par hasard j'étais le personnage d'un livre, bon, ceci mis en scène, ceci mis sur un écran n'aurait rien de comique (p. 185).

Abandonner la ville, la mémoire du sujet, ce serait l'annuler, ainsi que les frontières entre le passé, le présent et le futur. Dans un univers fragmenté par les éclats de la révolution, Lisbonne, la Ville, devient le lieu par excellence de l'unité possible.

La fragmentation du temps linéaire donne lieu à la fragmentation de la structure narrative elle-même, tout en offrant au lecteur la possibilité, à partir des données présentées, des bavardages anonymes et des histoires dépareillées, de faire l'histoire d'un peuple qui est en train de vivre une expérience donnée dans un moment historique très concret. Ainsi le texte peut être considéré aussi comme une chronique dont on attire l'attention du lecteur dans le titre et dans l'épigraphe en reprenant la phrase de Fernão Lopes: « Regardez donc, comme si vous étiez présents... » (*in Crónica de D. João I*)

Faire ici l'histoire c'est compiler l'histoire de la ville:

Il était une fois un petit comté. [...] Un jour de crépuscule strié d'ambre, Afonso éperonna son cheval -- au sud! l'écho ceignit l'horizon courut le long du flanc des corps d'armée musulmanes d'autres Châteaux se sont soumis au sud contribuant à la mémoire belliqueuse d'un festin: celui de la prise de Lisbonne aux Maures (p. 83-84).

Plus que d'aligner des faits, ou de les situer dans un contexte significatif par le biais de commentaires ou d'interprétations, le chroniqueur de *Ora esguardae*, ainsi que Fernão Lopes, transpose la parole collective en discours narratif, transformant en une fiction la vérité de l'événement. Faire l'histoire c'est intégrer dans les discours, des moments fondateurs de l'imaginaire portugais, à substance épique. Mais le texte c'est l'espace d'un

double discours, où le moi se dissémine, car l'origine de tout n'est pas documentaire, mais affective, donc subjective⁴.

On transpose dans l'écriture, la cruauté factuelle du langage quotidien et son exploitation au niveau de l'organisation textuelle. Le texte apparaît comme étant une productivité, dû à la redistribution de la langue du quotidien, en annulant le niveau de superficie du document et en rendant possible le dialogue avec l'œuvre en tant que travail, en tant que réalisation d'une attitude esthétique. Le texte se refait lui-même, il s'assume dans les histoires, et c'est pour cela qu'il devient autonome et que la création se perpétue en son sein. L'efficacité est renforcée ici par l'intertextualité qui se présente dans les différents niveaux de structuration du texte avec la chronique de Fernão Lopes.

Faire la chronique de la révolution portugaise c'est enregistrer les composantes mythiques et mythologiques de notre imaginaire collectif. Ici, écrire l'histoire c'est raconter le passé, même le plus récent, pour comprendre le présent, en faisant de la ville de Lisbonne et de ses lieux, l'espace de la transformation. C'est là que s'agitent « les petites gens », c'est là qu'on entend les voix pas toujours identifiées qui se détachent de la multitude et s'adressent à des interlocuteurs inconnus. Le peuple de Lisbonne s'agite, se déplace, crie, ordonne, s'insurge, s'injurie:

[...] des galeries de rage jusqu'à la superficie, les poings levés, les voix grandissantes [...]. (p. 15)

Comment ne pas penser au peuple de Lisbonne de la *Chronique* de Fernão Lopes qui veut défendre ses droits contre les abus de pouvoir des nobles? On rend les responsabilités collectives et on met en relief le rôle joué par la capital, lieu de la mémoire collective, lieu qui préserve la « richesse primordiale du temps » (p. 63). Et devant nos yeux, et tout comme sur un écran, défile la Lisbonne de Cesário Verde ou celle des fresques d'Almada Negreiros.

La dimension de l'écriture va de paire avec celle de l'oralité, en éparpillant dans le texte des appels directs à l'attention du narrataire :

regardez, donc [*Ora esguardae*]

regardez (p. 13).

As-tu imaginé une seule fois, assister à ceci pendant ta vie? (p. 16).

regarde, regarde bien avec tes yeux (p. 23).

Ecoute (p. 131).

J'ai entendu, moi, je vous le jure ma foi (p. 141).

Lis là (p. 143).

Ecoute la radio, lis les journaux (p. 144) ; [...] Lis-moi ce programme: 'Lisbonne Ville d'Avril' (p. 153).

Cet artifice rhétorique est stimulé par la situation réelle qui lui donna origine (la multiplicité de textes des journaux, les nouvelles de la radio ou de la télévision, les

⁴ Voir Maria Lúcia Lepecki, “ O mural, o texto, o tempo”, *O Expresso*, 19/3/83.

communiqués, les pamphlets, les *graffitis*). On passe de la présence physique, face à face, à l'absence remplie par le texte. Les moyens de produire la signification sont exclusivement les mots, en faisant appel à la fonction phatique du langage, de façon à remplir l'absence des moyens non verbaux que le narrateur - écrivain ne possède pas. On espère ainsi, un engagement de la part de celui qui lit, à écouter, à voir. Dépassement la fiction narrative même, suggestion de la possibilité de simultanéité, aussi bien du texte / action rapportée, que de l'action rapportée / lecture; on essaie de dépasser la médiation des mots en restituant la présence des choses.

Le recours à l'oralité est renforcé dans le texte par les dialogues, presque toujours anonymes, au travers desquels nous arrive le quotidien des personnages.

Dans ce roman on sous-estime l'histoire même, le discours gagnant de la place. Tout est fragmentaire, il y a plusieurs visions des événements attribuées à différentes voix. La reconstitution de l'histoire de ce processus révolutionnaire advient tout au plus au lecteur. Il n'y a pas, non plus, de la part du narrateur, une préoccupation de porter un jugement sur les différentes versions. Le sujet s'éloigne des faits pour les connaître ou les faire connaître dans ses multiples aspects. La relation fictive existante, d'un côté la société, les faits, de l'autre côté le langage littéraire, est annulée.

Fernão Lopes, tel que le narrateur - écrivain de *Ora esguardae*, était de Lisbonne. Tous les deux participent, à des époques historiques différentes, de cette citoyenneté et manifestent le même enthousiasme vis à vis le processus déclenché par les événements qui arrivent dans la capitale. A la substance épique s'ajoute une dimension plus lyrique, processus intérieur du « moi » qui a vécu, lui aussi, le processus historique.

A *Ora esguardae* s'écrit le Portugal, s'écrit Lisbonne. L'histoire est reprise et imaginée pour être reconnue; ce qui se questionne c'est non seulement l'histoire, mais aussi, comme chez Fernão Lopes, la nature même du savoir historique. Nous ne pouvons pas dégager ce roman du temps post-révolutionnaire dans lequel il fut produit (1982) et d'un pays où le régime fasciste a occulté et mythifié l'histoire du Portugal. Dans ce roman, on remonte aux origines de la nationalité, au mythe national du pays des navigateurs, pour expressément et de façon consciente écrire en forme historique, sous l'égide du créateur de l'historiographie portugaise, Fernão Lopes.

A *Ora esguardae*, je le disais au début, c'est le regard qui renvoie à l'espace et le lieu ne se construit que le long d'un discours d'événements. L'omniprésence de la ville de Lisbonne dans ce roman renforce seulement le désir d'écrire l'Histoire.

Et si l'écriture produit matériellement un processus original, lire sera toujours ordonner les fragments, le puzzle, de façon à lire pour comprendre, à lire pour savoir ou à lire pour croire⁵.

Traduction de Adelaide Cristóvão, révision d'Alain Maouche

⁵ Pour une plus grande connaissance de l'œuvre de cet écrivain, lire le remarquable livre de Maria Graciete Besse, *Os Limites da Alteridade na Ficção de Olga Gonçalves*, Porto, Campo das Letras, 2000. Le livre présente une étude globale sur la fiction de l'auteur de *Ora Esguardae*, une bibliographie active et passive très complète et un entretien avec Olga Gonçalves. Pour le livre ici présenté, lire particulièrement le chapitre "O espaço da Revolução", p. 51-60.

Artigo publicado in José Manuel da Costa Esteves, *La littérature portugaise contemporaine : le plaisir du partage*, Paris, L'Harmattan, 2008.