

AGUSTINA BESSA-LUÍS OU UNE POÉTIQUE DU FÉMININ (Agustina Bessa-Luís or a female poetics)

Alda María Lentina*
Dalarna University

Abstract : The aim of this work is to analyse some of the main elements that constitute the originality and singularity of the literary production of the Portuguese writer Agustina Bessa-Luís, in order to reveal it's connection with an « écriture-femme ». The analyse of some historiographical metafiction which, by definition, have a close link with canonic historical texts, allows us to understand that her narratives tend to a certain form of un-reading of those texts, creating other texts and images of the past, inherent to the construction of a "Herstory". This characteristic writing in Agustina Bessa-Luís narratives reveals a female poetics expressing the recognition of female experience and gives also back History, and Literature, to women.

Keywords: Women's History ; Dominant discourse ; Un-reading ; Iconotext ; « Écriture-femme ».

Résumé: Ce travail a pour propos d'analyser les principaux éléments qui font l'originalité et la singularité de l'écriture de la romancière contemporaine portugaise Agustina Bessa-Luís, ceci pour la mettre en relation avec une écriture-femme. Pour cela, nous porterons notre attention sur certains romans à visée historiographique, afin de démontrer que malgré le lien étroit maintenu par l'auteure avec les textes canoniques de la Grande Histoire, elle finit par en effectuer des « délectures », faisant émerger d'autres textes et d'autres images du passé, pour rendre lisible et visible une « Herstory ». Par ce mouvement, les textes d'Agustina Bessa-Luís sont animés par une véritable poétique du féminin, ils transcrivent l'expérience du féminin et rendent aux femmes l'Histoire mais également la littérature.

Mots-clés: Histoire des femmes; Discours dominant ; Dé-lecture ; Iconotexte, « Écriture-femme ».

* **Dirección para correspondencia:** Alda Maria Lentina. Dalarna University, School of Humanities and Media studies, Portuguese, SE-791 88 Falun, Suède (alt@du.se).

1. Introduction

Dans leur ouvrage *A Sibila: o romance e a crítica*, consacré à la réception critique réservée au roman de Agustina Bessa-Luís *A Sibila*¹ lors de sa parution en 1954, Maria da Glória Padrão et Maria Helena Padrão notent deux aspects majeurs. D'une part, une « préoccupation classificatoire des critiques », poussant ces derniers à une véritable surenchère de dénominations ou de genres littéraires dans lesquels classer cette œuvre. Ainsi, elle sera tour à tour qualifiée de « roman de la bourgeoisie rurale du nord », « romans de types psychologiques », « roman de choses diverses » ou encore de « roman aux figures féminines dominatrices » (Padrão 1982: 18). D'autre part, elles relèvent une conscience aiguë chez certains qu'« [...] Agustina échappe à ces formes de pouvoir parce qu'elle est déconcertante, comme le dit Óscar Lopes, ou parce qu'elle est “dé-concertante” selon l'opinion de Eduardo Lourenço. Oui, elle déconcerte le pouvoir et le pouvoir s'en trouve incommodé. » (Padrão 1982: 18). Ces deux aspects les poussent finalement à conclure que « Sa seule existence excite, inconmode, perturbe ou indigne [...]. Les uns la déclarent “géniale”, les autres “illisible”. Ces opinions passionnelles ont leur origine dans l'œuvre même. Il y a en elle quelque chose de monstrueux, de démentiel, de péremptoire et gratuit [...].² ».

Nous nous proposons de revenir sur les connotations, pour le moins ambiguës, qu'impliquent l'expression « déconcertante », attribuée à la fois à cette écrivaine et à son œuvre³, ceci afin de les mettre en relation avec de nouveaux courants de pensée féministes⁴ se cristallisant autour de la question de la place accordée aux femmes dans la Littérature ou, encore, sur l'existence d'un « sexe des textes » et, par extension, d'une « écriture-femme » selon la terminologie de Béatrice Didier (1991). En effet, si l'existence et la singularité même de son œuvre incommodent, c'est sans nul doute en raison de la place précaire qu'occupent les femmes dans la littérature portugaise. Dans ce cas, il suffit de rappeler que lorsque Chatarina Edfeldt analyse les représentations de la femme-écrivain dans l'Histoire de la littérature portugaise du XXe siècle, elle remarque qu'il existe un « processus hégémonique », guidé par un « principe selon lequel la notion de *créateur littéraire*, au début du XXe siècle, était défini dans le discours institutionnel presque exclusivement en termes dominants (masculins) » (Edfeldt 2005 :102-3). Ainsi, dans les discours historico-scientifiques (comme par exemple dans l'Histoire littéraire), ce processus a laissé ses « marques d'exclusion dans son élaboration, c'est-à-dire, que les connaissances qui y sont intégrées sont déjà passées dans

1 Ce roman est considéré au Portugal, depuis lors, comme l'œuvre marquant un tournant dans la production littéraire contemporaine portugaise.

2 Elle reprennent ici l'opinion d'Eduardo Lourenço: « Ainda em curso e já desbordante, é um facto que a obra de Agustina Bessa Luís “atranca” a geralmente calma paisagem literária portuguesa. A sua simples existência excita, incomoda, perturba ou indigna gente da mais variada feição. [...] Uma tal obra parece, em excesso, o fruto de uma imaginação caprichosa, enamorada do seu próprio delírio, para poder ser domesticada, aceita e digerida com as habituais tranquilidades do corpo e do espírito. [...] A tradição literária portuguesa é hostil à desordem, suporta mal o caos, mesmo genial. » (Lourenço, Eduardo 1964: 111).

3 Notre étude portera principalement sur trois romans de l'auteure : *Adivinhas de Pedro e Inês*, *A Monja de Lisboa* et *O Concerto dos Flamengos*. Dorénavant pour y faire référence dans notre texte nous utiliserons les abréviations suivantes: API, AML, OCF.

4 Ceux-ci sont représentés, en France, par H. Cixous, J. Kristeva et L. Irigaray et, au Portugal, par Isabelle Allegro Magalhães.

le filtre idéologique qui marginalise d'emblée l'expérience de "l'autre". » (Edfeldt 2005: 102-3). Pour prendre toute l'ampleur de ce phénomène d'exclusion des sphères littéraires et critiques au Portugal, rappelons simplement que parmi les 16 recensions critiques relevées dans *A Sibila: o romance e a crítica*, toutes à l'exception d'une avaient été écrites de la main d'un homme⁵. Dans ces conditions, comment expliquer que l'œuvre d'Agustina Bessa-Luís ait réussi à imposer son statut d'écrivain dans la Littérature portugaise et qu'est-ce qui dans son écriture a déjoué ou inversé « ce processus hégémonique » ?

2. À la recherche de l'hypertexte du féminin

Tout commence, dans l'écriture d'Agustina Bessa-Luís, par une "célébration du mot" qui passe ensuite par une "une célébration de la lecture", ceci visant « une vérité inatteignable à travers l'ambiguïté ironique propre à l'écriture » (Machado 2009: 27). En effet, comme le signale A. M. Machado « on lit beaucoup dans l'œuvre de Agustina », « directement » ou « indirectement », ceci pour établir un "témoignage d'affinité"⁶. Ces affirmations peuvent être mises en parallèle avec ce qu'exprime Maria de Fátima Marinho, concernant le roman *Adivinhas de Pedro e Inês*⁷, lorsqu'elle souligne que les références aux textes issus de la littérature « se destinent toujours à justifier le point de vue de la narratrice du roman, subjectivité focalisante et onisciente » (Marinho 1990: 16). Il est indéniable que les fictions historiographiques d'Agustina Bessa-Luís gagnent en richesse et surtout en « épaisseur », lorsqu'un dialogue s'instaure avec les textes d'autrui, qu'ils soient historiens, chroniqueurs ou écrivains. Cependant, à nos yeux, la pratique de la lecture/citation inscrite dans les textes de l'auteure revêt une fonction bien particulière lorsqu'il s'agit de toucher aux faits ou aux personnages historiques. Ainsi, par une sorte de contre-pied, l'auteure ou ses narratrices établissent une différence majeure entre les textes issus de l'Historiographie officielle, dont la fiabilité n'est plus à prouver, et ceux provenant de la littérature. Cette différence apparaît notamment dans l'expression d'opinions telles que : « Je ne sais pas pour quelle raison on accorde plus de crédit à l'Histoire rangée en archives, plutôt qu'à la littérature divulguée par le génie des poètes. » (API, p. 117). Ce passage revendique un écart qui consiste à se valoir des textes de la Littérature canonique ou populaire, en arguant que l'« inspiration » et l'imagination seraient plus proches de la vérité, et reléguant la raison au statut de mensonge. Par ailleurs, en y regardant de plus près, la préférence donnée aux textes issus de la littérature et mis en balance face aux textes de la Grande Histoire, devient explicitement une tentative d'inversion des valeurs consensuelles et doxiques qui voudraient que la fiction, en tant que non science, ne puisse écrire « sérieusement » l'Histoire. Ce geste marque déjà les prémices d'un écart face à la doxa.

5 En effet, il est assez révélateur qu'à l'époque, seule Maria Alzira Barahona, unique femme parmi 16 hommes, se soit exprimée sur l'œuvre *A Sibila*.

6 Machado explique que « [...] esta sagração da palavra, que é procura incessante da complexa e contraditória verdade do ser humano vazada nas "histórias fingidas" do romance, que é procura incessante sempre recomeçada dessa verdade inatingível através da própria ambiguidade irónica da escrita, tem em Agustina uma paralela e não menos complexa sagração da leitura. De facto, podemos dizer com propriedade que na ficção de Agustina não há sagração da palavra sem sagração da leitura. » (Machado 2009: 27).

7 Dans ce roman à visée historiographique l'auteure retrace l'histoire du roi D. Pedro du Portugal et d'Inês de Castro entre 1341-58.

Si nous portons notre attention sur deux romans en particulier, *Adivinhas de Pedro e Inês* et *A Monja de Lisboa*, l’auteure a bien recours à « cette Histoire rangée en archives », garante d’une « mémoire apprise » (Ricoeur 2002: 97) sur Inês de Castro et la none mystique Marie de la Visitation. Ce type de mémoire est, selon Paul Ricoeur, une « mémoire imposée [qui] est armée par une histoire elle-même “autorisée”, l’histoire officielle, l’histoire apprise et célébrée publiquement. » (Ricoeur 2002: 104). Or le propos de la relecture des textes historiques chez la romancière est d’y “lire puis, d’y délire” cette histoire fixée par le discours « autorisé » : le discours du « même ». Ce mouvement de citation/interprétation est d’une telle acuité qu’il débouche sur une forme de « délecture⁸ » telle que l’a définie Culler (Culler 1982: 201). Ainsi, le premier geste de l’auteure consiste à inscrire dans le corps de son texte des passages et des citations de textes historiques, tels que des textes de théologiens, dont Frei Luís Granada, auteur de *Historia da Monja de Lisboa*, est un exemple dans *A Monja de Lisboa*, ou, encore, le discours juridique et légaliste de João das Regras⁹, mentionné à plusieurs reprises dans *Adivinhas de Pedro e Inês*. Cependant, en parallèle, il serait difficile de ne pas percevoir que ces citations/lectures sont accompagnées de mouvements contradictoires de dé-lecture provoqués par la narratrice¹⁰. Ainsi, la Grande Histoire est très souvent envisagée comme est une construction humaine, une histoire écrite par et pour la classe dominante, et où les femmes ne sont qu’ombres légères ou silencieuses. Dans les œuvres de l’auteure, il existe un « excès dérangeant » (Irigaray 1977: 76) qui fait transiter l’écriture de

8 « A des-leitura é um neologismo constituído para reforçar uma diferença com o simples acto de leitura: “Leitura e entendimento preservam ou reproduzem um conteúdo ou sentido, mantêm a sua identidade, enquanto desentendimento e des-leitura o distorcem; eles produzem ou introduzem uma diferença. [...] Podemos dizer, portanto, em uma formulação mais válida do que seu contrário, que o entendimento é um caso especial do desentendimento, um desvio ou determinação particular do desentendimento. » (Culler 1982: 201-6).

9 Le discours de 1385 aux Cortes de Coimbra du Doutor João das Regras (13??-1404), éminent juriste et ardent défenseur de la cause du Mestre de Avis lors de la crise de succession de 1383-1385, a la particularité d’être repris dans son intégralité dans la *Chronique de D. Pedro I* de Fernão Lopes. Dans ce cas, les propos du juriste y sont fidèlement retranscrits occupant en tout cinq chapitres. Fernão Lopes ouvre ainsi un longue parenthèse et intègre le discours du juriste en commençant par le Chapitre 183, intitulé “*Como o Doutor João das Regras propôs em as Cortes mostrando que havia quatro herdeiros do Reino*” (p. 173), et finissant au Chapitre 187, intitulé “*Dos impedimentos que o doutor disse porque D. Inês não podia ser mulher del-Rei D. Pedro*”, (pp. 195-6). Dans *Adivinhas de Pedro e Inês*, la narratrice rend bien compte de la question inhérente aux dé-lectures masculines en mettant l’accent sur les divers témoignages concernant le mariage de D. Pedro et d’Inês, et sur le rôle de D. João das Regras quant à la lecture de cet événement : « Mas teriam conhecimento do casamento, ou o infante evitara dar-lhes a saber dessa diligência, decorrida em sigilo? Com vista à habilitação dos filhos de D. Inês aos direitos reais, [...] Pedro intenta provar a legitimidade dos infantes. Tudo parece cheio de evasivas e de lacunas ; a própria rosácea do túmulo, feita em jeito de roda da fortuna, não descreve a cena do casamento. D. Pedro afirma que casou em Bragança, e o criado Estêvão Lobato declara que foi testemunha do acto “na câmara dos Paços onde esse Senhor então pousava”. Um fidalgo bragançano, Lourenço Martins de Bornes, teria também testemunhado a cerimónia, mas não é solicitado para depor. As datas são fugidias, João das Regras aproveita isso para insistir sobre a pouca veracidade dos factos. » (API, pp. 33-4).

10 « Parecendo-me coisa conveniente declarar também a condição natural da pessoa de que se escreve, que é fundamento mais vizinho a essa graça, que a linguagem dos pais ou da pátria. Pois quanto a isto, é uma virgem muito amorosa, humilde, branda, afável e muito bem educada e vê-se nela uma contínua alegria acompanhada com uma mesura e gravidade; tem também natural discrição, junto com tão grande simplicidade que, por um lado, parece ter muitos anos e, por outro, ter poucos [...]. A sua maneira de falar é tal como os ensinam os sábios, dizendo que a fala da mulher tem que ser como a água, que, para ser boa, nenhum outro sabor há-de ter senão de água; tal é a sua maneira de falar, na qual nenhuma coisa é afectada, nem artificiosa, nem fingida, nem curiosa, senão lhanza e pura simplicidade...» (AML, p. 125).

la « métatextualité » (Genette 1992: 11.), ce que Genette appelle la « relation de « commentaire » unissant un texte à un autre texte », à une autre forme de transcendance textuelle : l'« *hypertextualité* » (Genette 1992: 13). Cette hypertextualité se définira comme une opération de « dérivation » ou encore de « transformation » (Genette 1992: 14-6) plus complexe et indirecte du texte initial (hypotexte), dénonçant « une manière de dire ou un style » qui à travers le « mimétisme et le parodique », exprime une autre opinion et se transforme en un autre texte : un « hypertexte du féminin ». Ce texte devient un nouveau texte, composant finalement une « Herstory¹¹ ». Ce geste n'est pas sans rappeler ce que Luce Irigaray défend dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, à savoir une nécessaire « retraversée du discours » par la femme-écrivain, dont l'enjeu est de produire une « écriture » ou un « style » « répétant-interprétant la façon dont, à l'intérieur du discours [dominant], le féminin se trouve déterminé : comme manque, défaut, ou comme mime et reproduction inversée du sujet » (Irigaray 1977: 75). C'est ainsi que, selon la philosophe, les femmes « signifient qu'à la logique un excès, dérangeant, est possible du côté du féminin » (Irigaray 1977: 76).

L'un des exemples les plus achevés de cet « excès qui déborde le bon sens » (Irigaray 1977), se trouve dans le roman historiographique *Adivinhas de Pedro e Inês* et se cristallise autour d'une simple question posée par la narratrice : « Mais qui était Inês, en réalité ? » (API, p. 81). La question désarçonne et prend de court tout lecteur averti. Elle remet en cause les savoirs établis par la doxa, plus précisément, tous les noms qui servent à identifier Inês de Castro dans l'Histoire officielle : « colo de garça » ou « Reine morte ». Ces noms sonnent comme des « formules fétiches » la désignant en victime-émissaire idéale et la sacralisant sur l'autel de l'Histoire. Par cette question simple, Agustina Bessa-Luís provoque un retour sur l'identité de ce personnage, renverse l'« ordre du discours » (Foucault 1971), le met sans dessus-dessous, formulant en filigrane une sorte de revendication identitaire. En effet, en se demandant « qui est Inês de Castro ? », elle impose l'idée que ce personnage féminin est quelqu'un d'autre, qu'elle n'est pas ce que les textes en disent. Or ce mouvement contradictoire va bien plus loin encore et il commence, dans ce roman, par un travail d'intertextualité effectué sur les textes littéraires. En effet, la répétition/mime de textes littéraires fait entendre une forme d'écholalie ou de fusion entre la voix de la narratrice et celle d'Inês, elle provoque en dernier recours une focalisation sur la voix d'Inês. Ici, le traitement offert à la pièce de théâtre de António Ferreira¹², intitulée *A Castro*, est exemplaire. Curieusement, ce sont les moments dialogués et exclusivement féminins, prenant place entre Inês et sa nourrice ou avec les chœurs féminins, qu'Agustina Bessa-Luís privilégie dans le corps du texte romanesque. Ainsi, pour les retranscrire, elle privilégie une alternance entre discours rapporté (narrativisé) dans lequel la voix de la narratrice reformule le dialogue d'Inês avec sa nourrice, et discours direct, laissant le champ libre à la seule voix d'Inês lorsqu'il s'agit

11 Ce terme a été inventé par le féminisme pour désigner la « théorisation et la documentation de l'expérience, de la vie et du langage des femmes. » « Herstory » est un mot parodique s'opposant à « His-story ». Il a été utilisé dans la langue anglaise pour marquer la prise de conscience d'une inadéquation entre la langue et la réalité à laquelle celle-ci se réfère, visant notamment l'omission du rôle joué par les femmes comme agent sociaux dans l'Histoire. Les historiennes féministes ont un double objectif ; d'un côté elles cherchent à redonner aux femmes une place dans l'Histoire et, d'un autre, à rendre l'Histoire aux femmes. (Macedo & al. 2005: 96).

12 A ce sujet lire Adrien Roig, *António Ferreira. Etudes sur sa vie et œuvre : 1528/1569* (1970) Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português.

de mettre en valeur son message¹³. En outre, cette fusion des voix féminines relaye et favorise une forte « caractérisation¹⁴ » (Soares 2010: 100) du sujet féminin et, également, la narration qu'elle-même fait entendre de son histoire. Véritable pied de nez aux écrits historiques cités-incorporés-mimés dans ses textes, la simplicité et la banalité de la remise en perspective d'Inès, fait table rase du mythe national qu'elle est devenue, et provoque un re-centration radical sur le personnage, afin de le faire renaître en tant que personnalité singulière ou sujet féminin autonome¹⁵. C'est par ce processus de fusion des voix féminines et d'écholalie, visant à amplifier la voix d'Inès de Castro, qu'Agustina Bessa-Luís provoque un retour du féminin dans son texte, ceci en le mettant hors de portée de « l'œil du phallos¹⁶ », (Frontisi-Ducroux 1998: 262) c'est-à-dire hors de ce que Françoise Frontisi-Ducroux définit comme « L'association du phallos et de l'œil, [...] [qui] confirme le statut majoritairement mâle du sujet – sujet du voir et du savoir. » (Frontisi-Ducroux 1998 : 269).

Advient alors dans l'écriture de l'auteure, l'affirmation de « l'en-plus de ce renversement » (Irigaray 1977: 77), un lieu laissant place au féminin ou, plus précisément, à ce murmure polyphonique féminin qui ne cesse d'affirmer : « Mais si "l'objet" se mettait à parler ? C'est dire aussi à "voir", etc. » (Irigaray 1977: 167).

3. La spectatrice émancipée (Rancière 2008: 19)¹⁷

Dans ces conditions, l'écriture d'Agustina Bessa-Luís est portée par un mouvement qui « résiste à, et fait exploser, toute forme, figure, idée concept, solidement établis. » (Irigaray 1977: 76), pour se placer résolument du côté du féminin. Ce mouvement brise la linéarité des images et des représentations féminines et nous conte ce que Jacques Rancière appelle « une histoire du visible commun et du combat pour la visibilité, une histoire des regards et non des représentations » (Jacques Rancière 1993: 1018).

Au sujet de l'œuvre de l'auteure, la critique a depuis longtemps remarqué une forme d'alliance entre le lisible et le visible. Ainsi, l'une des marques de son écriture est une forte plasticité, due au fait que l'auteure « écrit surtout avec des images, [des] gradations d'images », constituant ainsi un véritable « cadre vivant » (Machado 2009: 28). Ainsi, pour A. M. Machado, cette plasticité trouvera son prolongement dans la relation complexe faisant s'unir littérature et peinture (ou art), et dans laquelle « le peintre et son œuvre (éventuellement une de ses œuvres)

13 « Inês pede à Ama que a ouça na repetição reflectida da sua história. Não quer dizer que seja uma história nova, mas que merece melhor análise. Então faz uma revelação: situa o seu encontro com Pedro "na viva flor da minha idade". » (API, p. 119).

14 Nair Nazaré Castro Soares remarque que, dans cette pièce de théâtre, la voix du héros de l'Histoire, D. Pedro, se fera plus discrète, et n'émergera vraiment que dans la longue tirade de l'Acte V (à partir du v. 71), pour exprimer son désespoir.

15 A ce sujet voir notre article : « Adivinhas de Pedro e Inês ou la voix retrouvée d'Inès de Castro », in *Quadrant*. Montpellier: Université Paul-Valéry: 171-93.

16 Un concept qui, selon Françoise Frontisi-Ducroux, traduit l'idée que « le seul mode de regard qui convienne à l'homme, [est] le regard phallique. » (Frontisi-Ducroux 1998: 262-75).

17 Nous reprenons une définition de Jacques Rancière, celle de « spectateur émancipé » : « C'est là un point essentiel: les spectateurs [émancipés] voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers. » (Rancière 2008: 19).

servent de référence [...] ambiguë et labyrinthique » pour « l’imaginaire de l’écrivain et de sa stratégie narrative » (Machado 2009: 29). Il nous importera ici d’examiner la relation d’inter-textualité établie entre fiction et peinture comme une « stratégie narrative » visant à manifester l’expérience du féminin. En effet, nous ne pouvons manquer d’observer que bon nombre de fictions à visée historiographique, tels que *O Concerto dos Flamengos*, *Adivinhas de Pedro e Inês* et *A Monja de Lisboa*, se construisent non seulement comme un labyrinthe textuel, mais également comme un « labyrinthe de références iconographiques ». C’est précisément ce type d’action interprétative visuelle qui est à l’œuvre, par exemple dans *O Concerto dos Flamengos*, une manière subtile d’inverser le reflet dont l’Histoire s’est faite le miroir et d’y faire émerger l’expérience féminine. Pour s’en convaincre, il suffit de remarquer comment, plus d’une fois dans l’œuvre, se superposent, au corpus textuel généralement cité, d’autres types de supports non conventionnels issus de l’art pictural. Ces supports constituent en soi bien plus que des références ou des descriptions supplémentaires, mais ils deviennent de véritables « images-en-textes » (Louvel 2007: 225), plus précisément des « iconotextes » (Louvel 1997: 477) du féminin : « [...] par le biais du pictural, du pictural comme biais, comme “style”, on ouvrirait le texte, comme un stylet. Ceci pourrait peut-être permettre de rendre compte d’une qualité picturale ou “imageante” (imaginante) du texte littéraire [...]. » (Louvel 1997: 477). Ainsi, dans le roman, le rôle de l’iconotexte serait de placer le texte fictionnel dans une situation de « double décrochage » face au réel, « évoluant au cœur du monde de la représentation et non plus dans un système orthonormé » (Louvel 1997: 476). Tout d’abord, ce phénomène est palpable lors de l’exploitation d’œuvres picturales telles que deux portraits de personnages féminins : une reproduction du *Portrait d’Isabelle de Bourgogne* (1451) par Roger Van der Weyden (1400-1465) et un *Retable de Sainte Ursule*¹⁸ présent dans le Musée de Angra do Heroísmo (Açores). Le choix de ces supports iconographiques – relus à travers une perspective imprimée par le regard du personnage Luísa Baena – revient à imposer des « images-en-textes » de femmes, offrant de par leur nature visuelle un espace en relief aux figures habituellement absentes de l’Histoire. Lorsque Luísa observe le *Retable de Sainte Ursule* au Musée de Angra do Heroísmo, elle croit discerner sous les traits de la sainte une autre figure illustre qui n’est autre que Marie de Bourgogne (1457-1482), fille de Charles le Téméraire et future épouse de Maximilien I d’Autriche. Curieusement, face à ce portrait, Luísa “reconnaît” plus qu’elle ne décrit. La répétition de formules telles que « c’était bien¹⁹ », « ainsi c’était²⁰ » et l’interaction finale avec l’image de la sainte, « Sainte Ursule qui souriait divinement²¹ », sont là pour le souligner. Dans ce cas, des éléments comme la beauté extrême du personnage féminin ainsi que la manière dont celle-ci est représentée relèvent de ce que Liliane Louvel qualifie de « dynamique du détail » (Louvel 2002: 178) qui, selon elle, « amène le lecteur à la relecture, le force à la rétrolecture pour pouvoir “saisir” ce qui advient dans le texte » (Louvel 2002: 178). Or cette dynamique permet à Luísa de conclure, plus qu’à une similitude, mais à

18 Auteur inconnu.

19 « Era bem a filha de Carlos o Temerário, pequena e roliça, duma beleza cândida e discreta [...] », (OCF, p. 85).

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

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

une usurpation d'identité, la conduisant à penser que ce portrait représenterait la duchesse de Bourgogne, se mettant en scène sous les traits de la Sainte sacrifiée. Ces détails intangibles, captés par son regard, lui confèrent le pouvoir de l'identifier et de la nommer : elle, Marie de Bourgogne, « la plus belle et la grande héritière de son temps²² » (OCF, p. 305). Plus encore, Luísa ne manque pas d'y voir une intentionnalité, celle de se représenter en personnage sacrifié à l'autel des raisons politiques²³. Cette représentation de soi, en féminité sacrifiée, rend bien compte d'un acte volontaire et clairvoyant quant à sa condition et son expérience de femme.

Ainsi, 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'auteure cherche à manifester l'Histoire en adoptant une approche originale, c'est-à-dire à travers des preuves « vivantes » et « mouvantes ». Le choix même de la référence aux supports iconographiques – relus à travers une perspective imprimée par le regard d'un personnage ou d'une narratrice – revient à imposer des iconotextes offrant un espace « en relief » aux figures de l'ombre. Contrairement à une impression initiale, ces iconotextes ne sont pas utilisés pour illustrer les hauts faits de personnages tels que Charles le Téméraire et autres rois de l'époque, dont les actions sont déjà gravées dans les textes de l'Histoire. Effectivement, ils sont majoritairement « invoqués » pour des personnages placés à l'ombre du pouvoir. Effectivement, bien que *Le Triomphe* (1512) d'Albrecht Dürer porte le nom de Maximilien I, il devient pour le personnage de Luísa le symbole d'un double hommage. L'un, rendu à Léonore du Portugal (1436-1467) et l'autre, à Marie duchesse de Bourgogne²⁴. Ces deux images superposées de femmes, pour lesquelles le même support vaudrait, illustrent non seulement la position instable des femmes dans l'Histoire portugaise, mais combrent aussi la rareté de leur présence dans celle-ci. Par cette stratégie, ces femmes finissent par s'inscrire hors des schémas traditionnels de représentation, c'est-à-dire non plus comme ornement ou « objets miroir » (Nochlin 1993: 14) du pouvoir. Il semble qu'ici l'eckphrasis poursuive un objectif bien particulier dans l'économie du roman. En effet, elle consisterait non seulement à faire « un travail de récréation, commentaire, et exaltation » (Silva 1990: 159-80) d'une œuvre d'art (peinture, sculpture et autres), mais elle serait également « la communication d'une expérience vitale, un jugement » (Guillén 1996: 258-63), renvoyant en définitive à une posture critique ou à une prise de conscience personnelle. En ce sens, dans *O Concerto dos Flamengos*, le procédé eckphrastique s'assimile à un véritable mouvement destiné à favoriser ce que Laura Fernanda Bulger qualifie de « subversion des stratégies discursives, et des récits conventionnels » (Bulger 1998: 65). Dans ce cas, comme dans bien d'autres chez la romancière, « la reconnaissance accordée au détail est toujours liée à un effondrement des hiérarchies » (Schor 1994: 54) produit par le biais d'un déplacement de perspective, plus exactement une « anamorphose » (Louvel : 2010 182-96), effectuées par les instances narratives et rendant possible la représentation de ces personnages féminins isolément. Pour Liliane Louvel l'anamorphose « suggère

22 « Via-se que, mesmo com os olhos baixos, ela correspondia ao retrato que constava dela: a mais bela e a maior herdeira do seu tempo », (OCF, p. 305).

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

24 « Era então aquela princesa a quem o Triunfo fora dedicado. » (OCF, pp. 84-5).

le secret, le recel, la manipulation du spectateur [...] », « on lui attribue des qualificatifs qui la rendent suspecte [...] tels que : oblique, déviante » ; « elle est la forme d'un secret qui ne se livre qu'à celui (celle) qui sait voir » (Louvel 2010: 182-3). Ainsi, l'écriture en images d'Agustina Bessa-Luís utilise le jeu des références iconographiques pour « [...] rendre compte de certains effets textuels qui, autrement, passeraient inaperçus, ou mieux seraient perçus confusément mais non clairement "identifiés". » (Louvel 2010).

C'est en instituant des « narratrices ou spectatrices émancipées²⁵ » explorant ce type d'intertextualité iconographique, que la romancière laisse apparaître une forme d'écriture « cryptée²⁶ », contrecarrant le problème de la représentabilité des femmes en Littérature mais aussi en Histoire. Plus encore, par ce biais, Agustina renverse la situation séculaire soulignée par Ana Ana Luísa Amaral et Maria Irene Ramalho et selon laquelle, de tout temps : « la femme se lit dans le monde qui la lit. Texte. Texte. » (Amaral ; Ramalho 1997 : 4). Or dans l'écriture d'Agustina Bessa-Luís un autre ton est donné, la perspective imprimée par « l'œil du phallos » est désarticulée et déjouée pour ouvrir un nouvel espace, un espace dans lequel la femme-écrivain accomplit la « traversée du miroir » en restituant l'histoire d'autres femmes, mais également où elle s'écrit et se lit dans le texte qu'elle élabore. Cet acte volontaire est clairement formulé lorsque la romancière certifie : « Franchement – pourquoi croyez-vous que j'écris? Pour déranger le plus grand nombre de personnes avec un maximum d'intelligence. Par narcissisme, ce qui constitue un acte civilisateur. » (Bessa-Luís 2000: 15).

4. Agustina Bessa-Luís : Une « Mad woman in the attic²⁷ »?

Les multiples mécanismes de dé-lectures de l'Histoire officielle mis en œuvre par Agustina Bessa-Luís renvoient à un geste fondateur et nécessaire pour une femme et qui est de « Lire comme une femme²⁸ » (Culler 1997: 66-7). En effet, selon J. Culler, « Lire comme

25 Par ce biais « [...] on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se déroband par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. » (Rancière 2008: 19).

26 Selon Pierre Barbéris, « Cryptogramme, codage, inscription d'un secret, le texte littéraire donne à lire (mais de manière indirecte, médiatisée), autrement que l'idéologie officielle en charge de la programmation et de la gestion de ce même progrès. Il y a cryptogramme à chaque fois que sous une Histoire une autre se dissimule, rusan avec les Histoires dominantes et leur opposant de nouvelles histoires. » (Barbéris 1991: 68-9).

27 Nous reprenons ici le titre de Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar (2000) *The Madwoman in the Attic: The woman Writer and the nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven & London: Yale University Press.

28 L'expression originale est en anglais : "reading as a woman". Ainsi, « A hipótese de uma mulher leitora é uma tentativa de rectificar essa situação: fornecendo um ponto de partida diferente, traz para o foco a identificação dos críticos homens com uma personagem e permite a análise das desleituradas masculinas. Mas, acima de tudo, reverte a situação habitual em que a perspectiva de um crítico homem é tomada como sexualmente neutra, enquanto uma leitura feminista é vista como um caso de apelação especial e uma tentativa de forçar o texto em um molde determinado. ».

une femme c'est éviter de lire comme un homme, identifier les défenses spécifiques et les distorsions des lectures des hommes et prévoir des réparations. » (Culler 1997). Dans ces conditions, la romancière met en pratique le « concept de femme lectrice » pour renverser « processus hégémonique » qui intronise la perspective masculine, généralement considérée comme sexuellement neutre, et pour manifester « une continuité entre l'expérience des femmes dans les structures sociales et familiales, et leurs expériences comme lectrices. » (Culler 1997: 56). En effet, les « dé-lectures résistantes » faites au fil des textes remettent « en question la culture “en place”, en utilisant les moyens discursifs de celle-ci, et, en même temps, parler déjà une autre culture » (Irigaray). Par ce biais, le silence imposé aux femmes en Histoire comme en Littérature, mais, également, « la polyphonie identitaire » qui l'étaye, sont mis à mal. En effet, selon Anna Klobucka :

Si les femmes pouvaient être considérées, tout simplement, « incapables de littérature », les hommes lettrés avaient, au contraire, toutes les raisons historiques pour ne pas douter de leur capacité à incarner, dans le discours littéraire et pas uniquement, une sorte de polyphonie identitaire, se faisant les porte-voix de l'expérience humaine dans toute sa diversité, y compris de genre. (Klobucka 2008: 22)

L'érudition désacralisante et l'attitude de défiance dont l'auteure fait montre face à tout discours doxique mettent en lumière une volonté d'échapper à la « mêmété » ou, plus précisément, de problématiser la situation à laquelle Sandra M. Gilbert et Susan Gubar font référence lorsqu'elles affirment que:

Before the woman writer can journey through the looking glass toward literature, however, she must come to terms with the images on the surface of the glass, with, that is, those mythic masks male artists have fastened over her human face both to lessen their dread of her “inconstancy” and – by identifying her with the “eternal types” they have themselves invented – to possess her more thoroughly. Specifically, [...] a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of “angel and “monster” which male authors have generated for her. (Gilbert ; Gubar 2000: 16-7)

Ainsi, en réexaminant des figures féminines, telles qu'Inès de Castro ou Marie de la Visitation et bien d'autres, l'écrivaine effectue ce geste fondamental de retour de la femme sur le lieu même de son « exploitation » (Irigaray 1977: 75-6). C'est en passant de l'intertextualité à l'hypertextualité, puis à « l'iconotextualité », qu'elle transcende non seulement sa propre place de femme dans la société, mais également qu'elle écrit/inscrit le « recouvrement du féminin dans le langage » (Irigaray 1977: 75-6). En cela elle préfigure l'un des postulats de Teresa de Lauretis, c'est-à-dire la manifestation de ce qui se produit lorsque c'est la femme qui regarde et se regarde, ou plutôt quand, c'est la femme qui sert de prisme et qui tient la loupe (Lauretis 1984: 12-36) pour regarder le monde. C'est, sans nul doute, cette attitude qui consiste à « mimer pour déconstruire » qui a pu déconcerter dans l'œuvre d'Agustina Bessa-Luís. En effet, nous pourrions affirmer que son écriture se réapproprie

les trois choix s'offrant à la femme dans la société patriarcale, relevés par L. Irigaray dans *Spéculum d'une autre femme*. Ceux-ci sont : garder le silence, reprendre à son compte la représentation d'elle-même comme sous-homme, ou, finalement, produire un discours qui échappe aux codes dominants et qui sera perçu comme incompréhensible, illogique, hors logique (Irigaray 1974 : 123). Or comme nous avons pu le démontrer, l'écriture d'Agustina Bessa-Luís commence par transcender en les déconstruisant les deux premiers choix, puis finit par produire un texte du féminin qui fait imploser la logique du discours dominant. Son écriture consiste à interagir et à se superposer au « dit » du discours phallo/logocentrique, il manifeste l'« inter-dit²⁹ » (Lacan 1975: 151) de la « parole interdite ». Ainsi, dès les prémices de l'œuvre d'Agustina Bessa-Luís, ce qui a tant dérangé ou déconcerté consiste, sans nul doute, dans le fait que son écriture se fait le miroir du féminin, inscrivant en son cœur une parole au féminin, geste fondateur s'il en est dans un pays tel que le Portugal. En cela, elle élabore une véritable « poétique du féminin » et entre de plain-pied dans ce que « fera l'écriture féminine » tant annoncée par Hélène Cixous :

Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps [...]. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement. [...] J'écris en tant que femme vers les femmes. (Cixous 1975: 37)

Comme nous avons cherché à le démontrer Agustina Bessa-Luís parle dans ses écrits d'« une autre culture », indiquant par les points de vue adoptés et les stratégies mises en œuvre, qu'« Il y a une femme dans ce texte³⁰ ». Cette « culture autre » pourrait être l'un des facteurs expliquant « l'illisibilité » et la « monstruosité » dont sont accusées ses œuvres. Cependant, nous remarquons que, malgré cette « poétique du féminin » inscrite au cœur de son œuvre, la romancière échappe encore au dernier écueil qui pourrait frapper une femme-écrivain. En effet, Christine Planté explique que pour une femme « *“écrire comme un homme”* ou *“écrire comme une femme”*, représente une symétrie fallacieuse « puisque le premier est de toute façon interdit et, au sens strict, improbable, et le second devrait être glosé en *comme une femme telle que les hommes ont défini la femme et son écriture*. » (Planté 1989: 214). Ainsi, comme l'explique Isabel Allegro Magalhães, ce qui frappe chez Agustina Bessa-Luís, comme chez bon nombre d'écrivaines portugaises du XXI^e siècle, c'est qu'elles se refusent à être identifiées comme des « auteures sexuellement féminines » (Magalhães 1987: 497), prônant plutôt un statut neutre, à valeurs égales, de « sujet-écrivain ». C'est sans doute cette attitude qui conduira des générations d'écrivaines portugaises, telles que Maria Velho da Costa ou Lídia Jorge, à lire puis à suivre l'exemple d'Agustina Bessa-Luís. En effet, Eduardo Lourenço affirme qu'elles ont été « fascinées par la lecture d'Agustina et, probablement plus encore par son exemple, celui d'une littérature au féminin qui acquière

²⁹ Ce néologisme est utilisé par Jacques Lacan pour évoquer « ce savoir impossible [qui] est censuré, défendu, mais il ne l'est pas si vous écrivez convenablement l'*inter-dit*, il est dit entre les mots, entre les lignes. ».

³⁰ En effet, dans l'un des ses travaux, Mary Jacobus s'interroge sur la question de l'écriture féminine et de savoir quelle question poser. Faut-il chercher à savoir s'« Il y a une femme dans ce texte ? » ou, plutôt, s'« Il y a un texte dans cette femme ? » (Jacobus 1986: 109).

un statut culturel, non seulement important mais... dominateur. [...] Mais je pense que le plus important est l'exemple qu'elle donne d'une auteure, plus sans doute qu'Agustina elle-même, car Agustina est inimitable. » (Piedade 2015). Cependant, chez Agustina Bessa-Luís cette affirmation d'un « espace à soi » en littérature ne se départie pas d'une conscience au féminin. En effet, elle écrit dans la préface du livre de Filomena Cabral, *Tarde de Mais Mariana* qu'« Il commence à y avoir une littérature féminine, comme une manière pour la femme de s'interroger ; mais elle est encore balbutiante » (Cabral 1985: 5). Gageons qu'au Portugal l'œuvre de cette romancière aura effectué le premier pas vers un discours au féminin libre.

BIBLIOGRAPHIE

- AMARAL, Ana Luísa; RAMALHO, Maria Irene (1997): *Sobre a "escrita feminina"*. Coimbra: Oficina nº 90, Centro de Estudos Sociais. Recherche du 23 avril 2015 : <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/90.pdf>.
- BARBERIS, Pierre (1991): *Prélude à l'Utopie*. Paris: PUF/Ecriture.
- BESSA-LUÍS, Agustina (1983) *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães Editores.
(1985) *A Monja de Lisboa*. Lisboa: Guimarães Editores.
(1994) *O Concerto dos Flamengos*. Lisboa: Guimarães Editores.
(2000): *Contemplanção Carinhosa da Angústia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- BULGER, Laura Fernanda (1998): *As Máscaras da Memória – em torno da obra de Agustina*. Lisboa: Guimarães Editores.
- CABRAL, Filomena (1985): *Lisboa* : Ed. Afrontamento.
- CIXOUS, Hélène (1975): *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée.
- CULLER, Jonathan (1997): *Sobre a desconstrução, teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos.
- DIDIER, Béatrice (1991): *L'écriture-femme*. Paris: PUF.
- EDFELDT, Chatarina (2006): *Uma história na História: representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa de século XX*. Montijo: Câmara municipal de Montijo.
- FOUCAULT, Michel (1971): *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise (1998) "Le sexe du regard", Paul Veyne, François Lissarrague, Françoise Frontisi-Ducroux (Orgs.) : *Les mystères du Gynécée*. Paris: Éditions Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1992): *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil.
- GILBERT, Sandra M. & Susan Gubar (2000): *The Madwoman in the Attic: The woman Writer and the nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & London: Yale University Press.
- GUILLÉN, Cláudio (1996): *Entre lo uno y lo diverso – Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- IRIGARAY, Luce (1974): *Spéculum de l'autre femme*. Paris: Éditions de Minuit.
(1977): *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit.

- JACOBUS, Mary (1986): “Is there a woman in this text”, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. New York: Columbia Univ. Press, 83-109.
- KLOBUCKA, Anna (2008): “Sobre a hipótese de uma *herstory* da literatura portuguesa”, *Veredas 10*, 13-25. Santiago de Compostela.
- LACAN, Jacques (1975): *Encore*. Paris: Éditions du Seuil.
- LAURETIS, Teresa de (1984): *Alice doesn't. Feminism, Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- LOURENÇO, Eduardo (1964): “Des-concertante Agustina Bessa-Luís”, *O Tempo e o Modo*. Lisboa.
- LOUVEL, Liliane (1997): « La description “picturale” : Pour une poétique de l’iconotexte », *Poétique*, novembre. Paris: Ed. du Seuil.
- (2002): *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, Col. Interférences.
- (2007): *A l’œil. Des interférences textes/images en littérature*. Rennes: PUR, Coll. « Interférences.
- (2010): *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes: PUR, Coll. « Interférences ».
- MACEDO, Ana Gabriela ; Amaral, Ana Luísa (2005): *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.
- MACHADO, Álvaro Manuel (2009): “Agustina: sagração e enigma da palavra”. Isabel Ponce de Leão in *Estudos Agustinianos*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1987): *O tempo das mulheres – A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- MARINHO, Maria de Fátima (1990): “Inês de Castro – outra era a vez”, *Separata da Revista da Faculdade de Letras*. Porto: Série Línguas e Literaturas, 2ª Série, Vol. VII e VIII.
- NOCHLIN, Linda (1993): *Femmes, art et pouvoir*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon.
- PADRÃO, Maria da Glória e Maria Helena (1982): *A Sibila: o romance e a crítica*. Porto: Edições ASA.
- PIEDADE, Ana Nascimento (2015): “Diálogos com Eduardo Lourenço”, *Gradiva* Paris.
- PLANTÉ, Christine (1989) : *La Petite sœur de Balzac*. Essai sur la femme auteur. Paris : Éditions du Seuil.
- RANCIERE, Jacques (1993) : “L’Histoire des femmes entre subjectivation et représentation”, (note critique), *Annales. Economies, sociétés, Civilisations*, Vol. 48, n° 4, 1011-18.
- (2008): *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.
- RICŒUR, Paul (2002): *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- SCHOR, Naomi (1994): *Lectures du détail*. Paris: Editions Nathan.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e (1990): *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.
- SOARES, Nair Nazaré Castro (2007): “Inês de Castro: Da tragédia ao melodrama”. Universidade de Coimbra. [<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6665.pdf>]

Profil Académique et professionnel

Alda Maria Lentina est Maître de Conférences à l'Université de Dalarna en Suède. Elle est docteur ès Lettres (Études Lusophones) de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, avec une thèse intitulée *Agustina Bessa-Luís et l'écriture de l'Histoire* (2012). Elle poursuit des recherches en la littérature des pays lusophones, dans des domaines tels que l'Histoire des femmes, les Images/Représentations du féminin, l'Altérité, l'identité nationale, la Déconstruction, les « Postcolonial studies » et les « Gender Studies ».

Fecha de recepción del artículo: 21-06-2015

Fecha de aceptación del artículo: 13-07-2015