Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles
Études Romanes

Membre de l'université Paris Lumières

Marina Bertrand

L'écriture de Maria Isabel Barreno face au Portugal du XXe siècle :

Esthétique de l'hybridité, résistance politique et réécriture du féminin

Thèse présentée et soutenue publiquement le 19/09/2025
en vue de l'obtention du doctorat de Langues, littératures et civilisations romanes: Portugais de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Graça Dos Santos (Université Paris Nanterre)
et de M. Gonçalo Cordeiro (co-encadrant - Université Paris Nanterre)

Jury :

Président du jury et rapporteur :	M. Fernando Curopos	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle
Membre du jury et rapporteuse :	Mme Marie-Noëlle Ciccia	Professeure, Université de Montpellier Paul-Valéry
Membre du jury :	Mme Nadia Mékouar-Hertzberg	Professeure, Université de Pau et des Pays de l'Adour
Membre du jury :	Mme Joana Meirim	Professora auxiliar, Universidade Nova de Lisboa
Membre du jury et directrice de thèse :	Mme Graça Dos Santos	Professeure, Université Paris Nanterre
Membre du jury et co-encadrant de thèse :	M. Gonçalo Cordeiro	Maître de conférences, Université Paris Nanterre

Résumé :

Maria Isabel Barreno (1939-2016) est une autrice portugaise reconnue mais dont l'œuvre demeure encore trop peu étudiée. Cette thèse propose une analyse approfondie de son écriture afin d'en dégager des spécificités propres à l'autrice : l'hybridité des genres littéraires, la réécriture des mythes et récits traditionnels ou encore la création d'espaces alternatifs pour se découvrir. Le roman *A Morte da mãe* (1979) est abordé comme étant non seulement l'œuvre centrale de Barreno, mais également l'œuvre fondatrice de sa bibliographie. L'étude s'appuie sur un *corpus* composé de cinq romans, *A Morte da mãe*, *De noite as árvores são negras* (1967), *Inventário de Ana* (1982), *Célia e Celina* (1985) et *Vozes do Vento* (2009). En déconstruisant *A Morte da mãe* pour en exposer les éléments constitutifs et en analysant les autres romans à la lumière de ce texte fondateur, cette thèse s'attache à explorer quatre décennies d'écriture de Maria Isabel Barreno. À travers une lecture croisée de ce *corpus*, des contextes historiques, politiques, sociaux et littéraires du Portugal au xxe siècle, cette thèse dégage les constantes et les évolutions de l'écriture de l'autrice, ainsi que la manière dont elle interroge les normes sociales et littéraires de son temps. L'analyse de *A Morte da mãe* met en avant les armes proposées par Barreno – et mises en place dans les romans de l'autrice – pour lutter contre des normes dominantes et oppressives : la désorganisation du texte, du quotidien, du sérieux.

Mots-clés : Maria Isabel Barreno, littérature portugaise, État Nouveau, féminisme au Portugal, Écriture féminine, hybridisme, Études de genre, théorie de la littérature.

Abstract:

Maria Isabel Barreno (1939–2016) is a recognized Portuguese author whose work, however, remains understudied. This thesis offers an in-depth analysis of her writing in order to identify characteristics specific to the author: the hybridity of literary genres, the rewriting of myths and traditional narratives, and the creation of alternative spaces for self-discovery. The novel A Morte da Mãe *(1979) is approached not only as the central work of Barreno's oeuvre, but also as the foundational text of her bibliography. The study is based on a corpus of five novels:* A Morte da Mãe*,* De noite as árvores são negras *(1967),* Inventário de Ana *(1982),* Célia e Celina *(1985), and* Vozes do Vento *(2009). By deconstructing* A Morte da Mãe *to expose its constitutive elements and analysing the other novels through the lens of this foundational text, this thesis explores four decades of Maria Isabel Barreno's writing. Through a comparative reading of this corpus and the historical, political, social, and literary contexts of twentieth-century Portugal, the study highlights both the consistencies and evolutions in the author's writing, as well as the ways in which she challenges the social and literary norms of her time. The analysis of* A Morte da Mãe *brings to light the tools developed by Barreno – and implemented across her novels – to resist dominant and oppressive norms: the disruption of narrative, of the everyday, and of the seriousness.*

Keywords: Maria Isabel Barreno, Portuguese literature, Estado Novo, feminism in Portugal, women's writing, hybridity, gender studies, literary theory.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier l'Université Paris Nanterre de m'avoir accordé un contrat doctoral de septembre 2019 à décembre 2022, un soutien qui a été essentiel à ce travail.

Ma profonde gratitude va à ma directrice de thèse, Graça Dos Santos, pour sa confiance indéfectible, son accompagnement et ses conseils précieux ; pour l'éclairage apporté à mon parcours académique et personnel ; et enfin, pour les moments de partage et les rires, si importants dans un travail parfois (souvent) solitaire.

Je remercie également mon co-encadrant de thèse, Gonçalo Cordeiro, pour sa rigueur, la richesse de ses remarques et ses conseils toujours bienveillants. Je lui suis particulièrement reconnaissante pour le temps qu'il m'a consacré, les heures de travail minutieux passées à relire et corriger. Son accompagnement patient et méthodique a été déterminant à chaque étape de cette thèse.

Cette thèse n'aurait jamais vu le jour sans José Manuel da Costa Esteves. Merci de m'avoir fait découvrir Maria Isabel Barreno et *A Morte da mãe*. Merci pour les nombreux conseils, les recommandations, les anecdotes sur Maria Isabel et pour la bibliothèque personnelle si généreusement partagée. Pour les ouvrages prêtés ou offerts, notamment ceux de mon propre *corpus* de travail ! Merci pour la relecture attentive de ma thèse, les encouragements et la confiance. Enfin, merci pour votre passion de la littérature, transmise avec générosité depuis mes débuts en licence de portugais, et qui m'a conduite vers un chemin que je n'aurais jamais imaginé emprunter. *Obrigada, caro professor!*

Un grand merci à Teresa Sousa de Almeida et Giuliana Pias pour leurs remarques et recommandations précieuses lors de nos comités de suivi de thèse, ainsi qu'à Isabel Henriques de Jesus pour ses conseils et les ressources qu'elle m'a généreusement partagées.

Je souhaite également remercier les bibliothécaires croisé·e·s tout au long de mon parcours : celles et ceux de la Bibliothèque nationale de France, de la Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation en France, de l'Université Paris Nanterre, et plus particulièrement de la Bibliothèque nationale du Portugal, pour l'aide indispensable qu'ils et elles m'ont apportée dans mes recherches sur Maria Isabel Barreno.

Mes remerciements s’adressent également à mes collègues et ami·e·s du CRILUS, pour leur présence et leur soutien tout au long de ces années. Un merci particulier à Ana Isabel Freitas et Eurydice da Silva pour leur aide précieuse dans les démarches administratives et techniques ; à Christophe Araújo pour son aide et pour avoir supporté religieusement mes lamentations ; à Mariana Marques, Marta Haas, Juliana Paiva, Valeria di Meglio et Jessica de Sousa Ferreira pour leurs encouragements constants. Enfin, un merci inconditionnel à « *minha* » Juliana et « *minha* » Valéria, pour leur amitié et leur soutien sans faille.

Merci à ma famille : mes grands-parents, ma mère, mon frère et sa famille, mon oncle et ma tante, Cendrine et Julien. Un merci tout particulier à Leandro et Pedro Barros Maurício, pour leur amour, leur soutien, leur présence indéfectible malgré les kilomètres qui nous séparent. Je suis aussi fière d’eux qu’ils le sont de moi.

À mes amies de toujours, Mélodie, Laura et Nathalie : merci d’avoir été là, sans condition, depuis le début.

Sommaire

Remerciements 5

Liste des acronymes et abréviations 9

Introduction 11

Partie I – Le Portugal de Maria Isabel Barreno 37

1 – La société portugaise du xxe siècle 39
1.1. Le siècle des dictatures 39
1.2. La chute d'un nouvel État 62

2 – Les femmes portugaises au xxe siècle 81
2.1. La femme d'après Salazar 81
2.2. Les femmes du Portugal 108

3 – L'écriture comme arme 141
3.1. Braver la censure – *Novas Cartas portuguesas* 141
3.2. Des femmes et des écritures 176

Partie II – *A Morte da mãe*, une œuvre source 195

1 – La naissance de la Mère, une nouvelle histoire des femmes 197
1.1. Une société gynocrate 197
1.2. La Mythologie et les mythologies 227

2 – La naissance du père, une ancienne histoire des hommes 253
2.1. La naissance des pères et des fils 253
2.2. La découverte des pouvoirs 269

3 – La mort de la Mère, un assassinat programmé 289
3.1. Un crime collectif et soi-disant passionnel 289
3.2. Renverser le collectif accepté 321

Partie III – Les armes de Maria Isabel Barreno 345

1 – La désorganisation du texte 347
1.1. L'invisibilisation de Maria Isabel Barreno 347
1.2. L'écriture selon Maria Isabel Barreno 370

2 – La désorganisation du quotidien 409
2.1. Le roman comme constructeur d'alternatives 409
2.2. Le roman pour déconstruire les mythes 446

3 – La désorganisation dudit sérieux 469
3.1. L'unité dans la lutte 469
3.2. L'identité en résistance 498

Conclusion 529
Bibliographie 541
Index 567
Table des matières 577

LISTE DES ACRONYMES ET ABREVIATIONS

ACP : *Acção católica portuguesa*

AFPP : *Associação feminina portuguesa para a paz*

CADC : *Centro académico de democracia cristã*

CCP : *centro católico português*

CNFF : Conseil national des femmes françaises

CNMP : *Conselho nacional das mulheres portuguesas*

CNRTL : Centre national de ressources textuelles et lexicales

DSG : *Direção geral de segurança*

FRELIMO : *Frente de Libertação de Moçambique*

IVG : Interruption volontaire de grossesse

MDM : *Movimento democrático das mulheres*

MFA : *Movimento das forças armadas*

MLF : Mouvement de libération des femmes

MLM : *Movimento de libertação das mulheres*

MPF : *Mocidade portuguesa feminina*

MPLA : *Movimento popular de libertação de Angola*

MUD : *Movimento de Unidade democrática*

NCP : *Novas Cartas portuguesas*

NOW : *National organization for woman*

OCDE : Organisation de coopération et de développement économiques

OECE : Organisation européenne de coopération économique

OMEN : *Obras das mães pela educação nacional*

OTAN : Organisation du traité de l'Atlantique nord

PAIGC : *Partido africano para a independência da Guiné e Cabo Verde*

PIDE : *Polícia internacional e de defesa do estado*

PRP : *Partido republicano português*

PVDE : *Polícia de vigilância e defesa do estado*

SNI : *Secretariado nacional de informação*

SPN : *Secretariado da propaganda nacional*

WSPU : *Women's social and political union*

INTRODUCTION

« Il y a des choses auxquelles les dames ne devraient même pas penser, et encore moins écrire[1]. » Cette phrase, attribuée par l'autrice Maria Isabel Barreno au journaliste et homme politique portugais Raul Rêgo, fait écho aux nombreux obstacles auxquels les femmes – et particulièrement les femmes écrivaines – ont dû faire face au long de l'histoire. De fait, les femmes ont longtemps été reléguées à des rôles et des espaces secondaires, dépossédées de leurs droits, voire de leur voix. Victimes d'une marginalisation culturelle, sociale ou politique, les femmes ont été invisibilisées par des normes et des discours patriarcaux. Cette marginalisation s'est particulièrement imposée au Portugal pendant la dictature mise en place de 1926 à 1974. Née à Lisbonne le 10 juillet 1939, Maria Isabel Barreno de Faria Martins a ainsi vécu les trente-cinq premières années de sa vie sous ce régime dictatorial appelé « État Nouveau ». Étudiante en histoire et philosophie à la faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne entre 1956 et 1962, Barreno a participé aux grèves étudiantes de 1961, marquant ses premières oppositions au régime. C'est par sa participation à différentes activités associatives étudiantes que l'autrice développe sa conscience politique, comme elle le souligne dans une interview donnée à la journaliste Maria João Seixas dans le livre *República das mulheres*[2]. Barreno explique ainsi que sa première réalisation a été de comprendre que, en tant que femme, elle était une « personne de seconde classe[3] ». Cette conscientisation, renforcée par celle de vivre dans une dictature, l'incite donc à utiliser l'écriture pour dénoncer ces injustices[4]. L'écriture de Barreno est intimement liée au contexte politique et social de son époque. Dès lors, elle est marquée par un hybridisme composé de multiples hybridités caractéristiques de l'autrice qui se dévoilent dans sa bibliographie et que cette thèse cherche à exposer et à analyser. Ainsi, comme nous développerons dans la dernière partie de cette introduction, ce travail s'interroge sur la possibilité d'identifier des spécificités d'écriture propres à Barreno. L'hypothèse initiale soutient que l'autrice utilise une écriture hybride, mélangeant les genres littéraires, lui permettant d'analyser et de lutter contre les différentes oppressions dont sont

[1] « *Há coisas que as senhoras não deviam sequer pensar, muito menos escrever.* » São José ALMEIDA, « Quando o medo ultrapassa a realidade: a história de um livro proscrito », in *público.pt*, 2010, https://www.publico.pt/2010/11/10/culturaipsilon/noticia/quando-o-medo-ultrapassa-a-realidade-a-historia-de-um-livro-proscrito-269264 (consulté le 07/02/2025).
[2] République des femmes. Maria João SEIXAS, *República das mulheres*, Lisbonne, Bertrand Editora, 2010, p. 171-179.
[3] *Ibid.*, p. 176.
[4] *Ibid.*

victimes les individus et particulièrement les femmes. De fait, le thème de la condition et de la libération des femmes occupe une place importante dans ses écrits, notamment dans *A Morte da mãe* – une œuvre qui allie fiction et essai pour offrir une analyse approfondie de la manière dont les femmes ont été invisibilisées et dominées par un système aux multiples responsables – que nous considérons comme l'élément central, matriciel, de la bibliographie de l'autrice.

À la croisée de plusieurs domaines, cette bibliographie de Maria Isabel Barreno reflète une réflexion constante sur le lien entre la littérature, la société, la culture et la politique portugaise au XXe siècle. La question même du lien se révèle essentielle pour Barreno, dont le travail artistique inclut par ailleurs des tapisseries et des œuvres plastiques mêlant la couture, le dessin et la poésie. Après ses études, l'autrice a travaillé pour l'Institut national de recherche industrielle (*Instituto nacional de investigação industrial*) puis pour l'Institut d'études pour le développement (*Instituto de estudos para o desenvolvimento*) d'où elle a publié de nombreux essais et études : *Adaptação do trabalhador de origem rural ao meio industrial urbano*[5], publié en 1966 sous le nom de Isabel Faria Martins en collaboration avec Carlos Fernandes de Almeida et Flavio Henrique Vara ; *A Condição da mulher portuguesa*[6] publié en 1968 sous la direction de Urbano Tavares Rodrigues ; *A Imagem da mulher na imprensa*[7] en 1976 avec la collaboration de Ana Margarida de Seabra Nunes de Almeida, Maria Cristina Perez Dominguez et Teresa Maria Mesquita Duarte Santos ; *O Falso neutro: um estudo sobre a discriminação sexual no ensino*[8] en 1985 ; *O Direito ao presente: Um estudo sobre a juventude portuguesa*[9] en 1988 ; et enfin, son dernier essai, *Um imaginário europeu*[10] publié en 2000[11]. Ces études sociologiques font écho aux divers sujets traversant les romans, contes et nouvelles publiés par l'autrice. La condition des femmes et leur oppression sont donc des thèmes centraux dans ses

[5] L'adaptation du travailleur d'origine rurale au milieu industriel et urbain. Carlos Fernandes ALMEIDA, Isabel Faria MARTINS et Flávio Henrique VARA, *Adaptação do trabalhador de origem rural ao meio industrial e urbano*, Lisbonne, Instituto Nacional de Investigação Industrial, 1966.
[6] La condition de la femme portugaise. Urbano Tavares RODRIGUES (dir.), *A Condição da mulher portuguesa*, Lisbonne, Estampa, 1968.
[7] L'image de la femme dans la presse. Maria Isabel BARRENO (dir.), *A Imagem da mulher na imprensa*, Lisbonne, Comissão da Condição Feminina, 1976.
[8] Le faux neutre : une étude sur la discrimination sexuelle dans l'enseignement. Maria Isabel BARRENO, *O Falso neutro: Um estudo sobre a discriminação sexual no ensino*, Lisbonne, Instituto de Estudos para o desenvolvimento, 1985.
[9] Le droit au présent : une étude sur la jeunesse portugaise. Maria Isabel BARRENO, *O direito ao presente: um estudo sobre a juventude portuguesa*, Lisbonne, Instituto de Estudos para o desenvolvimento, 1988.
[10] Maria Isabel BARRENO, *Um imaginário europeu*, Lisbonne, Caminho, 2000.
[11] Également traduit et publié en France en 2010 : Maria Isabel BARRENO, *Un imaginaire européen. Essai sur l'identité européenne et les imaginaires nationaux des Portugais et des Français*, trad. Madalena GUERRA et trad. Annick MOREAU, Paris, L'Harmattan, 2010.

premiers romans : *De noite as árvores são negras*[12] (1968), *Os Outros legítimos superiores*[13] (1970), *Novas Cartas portuguesas*[14] (1972) écrit conjointement avec Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta, *A Morte da mãe*[15] (1979), *Inventário de Ana*[16] (1982) ou encore *Célia e Celina*[17] (1985). Au-delà de l'analyse de la condition des femmes, ces romans proposent une réflexion sociologique sur l'individu et sa place dans la société, ainsi que le sens du réel et de la réalité. C'est également le cas pour les contes de l'autrice : *Contos analógicos*[18] (1984), *Sinos do Universos* (1985), *O Mundo sobre o outro desbotado*[19] (1986), *O Enviado*[20] (1991), *Os Sensos incomuns*[21] (1993), *O Círculo virtuoso*[22] (1996), *Corredores secretos*[23] (2010), mais aussi le roman *O Chão salgado*[24] (1992). Si les genres littéraires du fantastique ou du merveilleux marquent plusieurs de ces œuvres, Barreno utilise la fiction réaliste, notamment dans le roman *Crónica do tempo*[25] (1990) ou le recueil de nouvelles *As Vésperas esquecidas*[26] (1999), afin d'analyser directement la société pendant l'État Nouveau et après la Révolution des œillets. Enfin, ce réalisme permet à l'autrice d'aborder l'histoire de l'empire colonial portugais et la (re)découverte de l'identité dans les romans *O Senhor das ilhas*[27] (1994) et *Vozes do Vento*[28] (2009) où Barreno – partant de recherches généalogiques et historiques sur sa propre

[12] La nuit les arbres sont noirs. Maria Isabel BARRENO, *De noite as árvores são negras*, Lisbonne, Rolim, 1987.
[13] Les autres supérieurs légitimes. Maria Isabel Barreno, *Os Outros Legítimos Superiores*, Lisbonne, Publicações Europa-América, 1970.
[14] Nouvelles lettres portugaises. Si plusieurs éditions portugaises de l'œuvre existent, nous utiliserons dans cette thèse celle organisée et annotée par Ana Luísa Amaral : Maria Isabel BARRENO, Maria Velho da COSTA et Maria Teresa HORTA, *Novas Cartas portuguesas*, Ana Luísa AMARAL (org.), Alfragide, Dom Quixote, 2017.
Une édition a également été publiée en France : *Nouvelles Lettres portugaises*, trad. Evelyne LE GARREC, trad. Vera Alves da NOBREGA et trad. Monique WITTIG, Paris, Éditions du Seuil, 1974 et une réédition : *Nouvelles Lettres portugaises*, trad. Agnès LEVECOT et trad. Ilda Mendes DOS SANTOS, Paris, Ypsilon Editeur, 2024.
[15] La mort de la mère. Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, Lisbonne, Moraes Editores, 1979.
[16] L'inventaire d'Ana. Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, Lisbonne, Rolim, 1982.
[17] Célia et Celina. Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, Lisbonne, Rolim, 1985.
[18] Contes analogiques. Maria Isabel BARRENO, *Contos analógicos*, Lisbonne, Rolim, 1984.
[19] Le monde sur l'autre défraîchit. Maria Isabel BARRENO, *O Mundo sobre o outro desbotado*, Lisbonne, Rolim, 1986.
[20] L'envoyé. Maria Isabel BARRENO, *O Enviado*, Lisbonne, Caminho, 1991.
[21] Les sens inhabituels. Maria Isabel BARRENO, *Os Sensos incomuns*, Lisbonne, Caminho, 1993.
[22] Le cercle vertueux. Maria Isabel BARRENO, *O Círculo virtuoso*, Lisbonne, Caminho, 1996. Une édition a également été publiée en France : *Le Cercle vertueux (Cinq contes)*, trad. Anne-Marie LEMOS et trad. Annick MOREAU, Suilly La Tour, Éditions Findakly, 1998.
[23] Couloirs secrets. Maria Isabel BARRENO, *Corredores secretos*, Porto, Sextante, 2010.
[24] Le sol salé. Maria Isabel BARRENO, *O Chão salgado*, Lisbonne, Caminho, 1992.
[25] Chronique du temps. Maria Isabel BARRENO, *Crónica do tempo*, Barcelone, Planeta DeAgostini, 2000.
[26] Les veilles oubliées. Maria Isabel BARRENO, *As Vésperas esquecidas*, Lisbonne, Caminho, 1999. Traduit en français dans une édition bilingue : *Les Veilles oubliées. As Vésperas esquecidas.*, trad. Anne-Marie LEMOS, trad. Annick MOREAU et trad. Marianne PECHEREAU, Paris, Findakly, 2004.
[27] Le seigneur des îles. Maria Isabel BARRENO, *O Senhor das ilhas*, Lisbonne, Caminho, 1994.
[28] Voix du vent. Maria Isabel BARRENO, *Vozes do vento*, Lisbonne, Sextante, 2009.

famille paternelle – interroge les rapports humains, ceux de pouvoir, l'oppression ou encore le racisme au Cap-Vert au XIXe siècle.

Bien que cette thèse évoque et cite une partie des ouvrages précédemment cités, notre analyse se concentrera sur un *corpus* de cinq romans sélectionnés comme représentation de l'écriture de Maria Isabel Barreno et de son évolution : *De noite as árvores são negras*, *A Morte da mãe*, *Inventário de Ana*, *Célia e Celina* et *Vozes do vento*. Nous avons précédemment cité *A Morte da mãe* comme étant l'œuvre la plus représentative de l'écriture de Barreno. Pour confirmer cette hypothèse et permettre une analyse complète de cette écriture, le *corpus* est composé de romans, genre littéraire considéré par l'autrice comme l'espace lui permettant d'être pleinement à l'aise[29]. Ce *corpus* aborde également les différents thèmes chers à l'autrice, l'oppression des femmes (*Célia e Celina*, *Inventário de Ana*), l'oppression de la société (*De noite as árvores são negras*) ou encore la découverte et la compréhension des liens unissant les individus (*De noite as árvores são negras*, *Inventário de Ana*, *Vozes do vento*). *A Morte da mãe* réunit tous ces thèmes. Par ailleurs, nous verrons qu'au-delà de cette hybridité des thèmes, l'œuvre peut être perçue comme étant un roman, un essai, un roman-essai, un roman réaliste ou bien même un roman fantastique. L'hybridité des genres se retrouve à différents degrés dans les autres œuvres de notre *corpus*. Enfin, les dates de publication des romans ont également été prises en compte pour la composition de ce *corpus* afin de souligner les constantes et les évolutions de l'écriture de l'autrice : *De noite as árvores são negras* est le premier roman publié par Barreno, *Vozes do vento* est le dernier ; *Inventário de Ana* et *Célia e Celina* ont été rédigés quelques années après la Révolution des œillets ; *A Morte da mãe* est quant à lui rédigé avant et après la Révolution. Dès lors, ce *corpus* nous permet de comprendre comment Barreno déploie une écriture plurielle et transversale qui ne représente pas uniquement une particularité esthétique, mais une démarche qui donne la possibilité à l'autrice de conjuguer différents genres pour questionner et dénoncer les oppressions tout en libérant les voix et les imaginaires de ses personnages. À travers ses œuvres, Barreno établit un dialogue philosophique et littéraire permanent avec les enjeux politiques et culturels de son époque, en particulier avec l'héritage de la dictature de l'État Nouveau. Cependant, malgré cette pluralité, Barreno est principalement catégorisée comme étant une écrivaine féministe. Cette catégorisation permet ainsi une invisibilisation des œuvres de l'autrice, caractéristique de celle subie par la littérature des

[29] RTP, « Ler + ler melhor vida e obra de Maria Isabel Barreno », *YouTube*, 2011, 04'19", https://www.youtube.com/watch?v=ANnwbKYnkxE (consulté le 18/08/2024).

femmes, notamment pendant l'État Nouveau. Pour mieux comprendre la position de Maria Isabel Barreno dans le paysage littéraire portugais, il est nécessaire de replacer son œuvre dans le contexte politique, sociétal et littéraire de son époque. Cette introduction va à présent développer ce contexte, celui de la dictature dans une première partie, puis de la censure mise en place par le régime et touchant particulièrement les écrivains et écrivaines dans une deuxième. Enfin, dans un troisième point, nous aborderons l'état de la recherche sur l'écriture des femmes au Portugal pour finir par mettre en lumière dans un quatrième point le cas de Maria Isabel Barreno et présenter en détail notre *corpus* et l'objectif de ce travail de thèse.

1. Une dictature insidieuse et discrète

Constitutionnalisé en 1933 par António de Oliveira Salazar, président du Conseil des ministres, le régime dictatorial portugais prend le nom d'État Nouveau. Par ce nom, il définit un projet de renouveau de la société portugaise et, plus globalement, du pays. Prometteur d'une stabilité financière, politique et morale, le régime a imposé une idéologie conservatrice et nationaliste, façonnant ainsi la société par la promotion de valeurs dites traditionnelles. La grandeur de la nation portugaise devait alors reposer sur le respect de ces valeurs, mais également sur le respect d'un ordre imposé par un strict contrôle des individus. Ce contrôle sera mis en place grâce à de nombreux instruments comme la propagande, la police politique, la censure, le corporatisme ou encore l'Église. Bien que souvent comparé au fascisme italien et aux autres régimes autoritaires du XXe siècle, l'État Nouveau se distingue par un autoritarisme qui, en apparence, demeure invisible. Subtil et insidieux, le contrôle est effectué par une répression discrète ou bien légitimée par les valeurs traditionnelles et morales du régime. La stabilité et l'ordre promus par les organes de propagande ont alors permis d'imposer une soumission et une obéissance qui en sont ainsi devenues naturelles. En défendant les traditions, la moralité, la famille, le travail ou la religion, le régime s'est conféré une légitimité lui permettant le développement de structures de surveillance et de censure, instaurant dès lors une répression constante. De ce fait, l'autoritarisme du régime ne s'applique pas au moyen d'une violence ouverte, mais d'une normalisation insidieuse du contrôle et de l'ordre, ainsi qu'une manipulation profonde de la société portugaise. Bien que l'État Nouveau cherche alors à promouvoir un peuple nouveau, le progressisme est exclu au profit d'une réinterprétation du passé historique du Portugal. En effet, le nouvel État se devait d'incarner la restauration d'un passé considéré comme glorieux par le régime. Le renouveau de la nation devait passer par un retour aux racines du pays, caractérisées par la période des « grandes découvertes » et le début

de l'empire portugais. En mettant l'accent sur le passé impérial du pays, l'État Nouveau cherchait alors à renforcer une certaine identité nationale afin de faciliter la mise en place d'un nationalisme réfractaire aux critiques. Derrière ce discours d'unité nationale, celles et ceux qui ne s'alignaient pas sur cette vision étaient systématiquement persécutés et réprimés. Les formes de résistances, qu'elles soient intellectuelles, culturelles, sociales ou politiques, étaient ainsi considérées comme une menace à l'unité nationale. Afin de conserver cette unité, de même que l'ordre et la stabilité du pays, toutes formes de dissidence étaient étouffées. Les opposants politiques ou encore les intellectuels ne rentrant pas dans l'ordre établi étaient confrontés à la censure, à l'exil, à l'emprisonnement ou bien même à la torture. La prétendue unité promue par le régime masquait de ce fait une homogénéisation forcée, où toute divergence était perçue comme un affront et un frein à la renaissance hégémonique du pays.

Dans ce contexte, les femmes étaient particulièrement soumises à une autre forme d'homogénéisation, fondée sur le respect d'un rôle traditionnel qui leur était imposé. Enfermées dans des rôles stéréotypés définis par la vision conservatrice et patriarcale du régime, elles sont confinées mentalement et physiquement de manière à ne jamais pouvoir s'émanciper. Le contrôle des femmes était dicté par des valeurs moralisatrices, mais également par des lois limitant leur autonomie et leur visibilité dans la sphère publique. Comme pour l'autoritarisme général du régime, le contrôle des femmes se fait de manière insidieuse, mais cette fois non subtile. De fait, le rôle des femmes est grandement valorisé par le régime. Elles ne sont pas entièrement considérées comme des êtres secondaires, mais sont au contraire regardées comme l'un des piliers de la nation, mères et femmes des bâtisseurs de celle-ci. Cantonnées à des rôles domestiques et reproducteurs, les femmes sont réduites à ce que le régime considérait comme leurs rôles « naturels[30] ». Par cela, elles ne pouvaient et ne devaient être considérées comme égales aux hommes[31]. Leur place dans la société devient définie par cette vision essentialiste. C'est cette vision qui a cherché à conditionner ce qu'elles pouvaient ou ne devaient pas penser, ce qu'elles pouvaient ou ne devaient pas écrire. Elles sont ainsi cantonnées à des fonctions domestiques et maternelles, réduisant leur existence à un destin prédéterminé par leur « nature ». Cette place est alors centrale pour le régime, les femmes devenant essentielles à sa stabilité. La domestication des femmes, à travers l'imposition de normes traditionnelles strictes, vise à renforcer l'ordre social et à lutter contre la décadence et la disparition des valeurs morales

[30] Anne COVA et António Costa PINTO, « O Salazarismo e as mulheres. Uma abordagem comparativa », in *Penélope*, nº 17, 1997, p. 72.
[31] *Ibid.*

traditionnelles perçues par le régime. En collaboration avec l'Église catholique, le régime fait la promotion de cette image traditionnelle de la mère et de l'épouse parfaite, essentielle à la stabilité et la continuité de la nation. En se consacrant à leur foyer, à leur mari et à leurs enfants, les femmes deviennent garantes de la moralité, de l'éducation et du bien de la nation. Elles sont ainsi le pilier d'un nouvel État, valorisées mais invisibilisées, sacralisées mais conditionnées. De ce fait, la maternité et le mariage, érigés en idéaux, relèguent les femmes à une sphère privée, leur participation à la vie publique, professionnelle ou politique grandement limitée et découragée.

Les hommes sont quant à eux également soumis à un rôle préétabli, complémentaire à celui supposément naturel des femmes[32]. Deuxième pilier de la nation, ils sont encouragés à maintenir l'ordre social et moral de la société. Les hommes sont vus comme les protecteurs des valeurs morales et les pourvoyeurs de l'autorité. Placés au centre de la sphère publique, ils sont encadrés par les exigences du régime. Leur rôle de chef de famille est défini par leur capacité à subvenir aux besoins matériels et financiers de celle-ci, ainsi que par la transmission des valeurs morales. Ils sont chargés de maintenir l'ordre, de lutter pour le bien de la nation et de la défendre face à tous les dangers. La liberté individuelle est alors mise de côté au profit du bien collectif, de la famille et de la nation. Représentant de ce sacrifice personnel au service du collectif, la figure centrale du régime qu'est António de Oliveira Salazar incarne l'idéal à suivre. Symbole d'autorité et de stabilité, mais aussi de protecteur et de patriarche, Salazar devient le chef incontestable et incontesté de la patrie. Guide politique, modèle d'autorité, il transmet au peuple portugais l'image d'un homme pour qui la simplicité est l'apanage du Portugal. C'est à travers cette image que le régime cherche à promouvoir l'idéal masculin : un homme fidèle aux valeurs traditionnelles, maîtrisant son peuple d'une main certes de fer, mais douce. Patriarche, il se dit au service du peuple, sa véritable et unique famille. Bien que Salazar n'ait jamais été marié et n'ait eu d'enfants, il a consciemment cultivé – grâce notamment au service du Secrétariat de propagande nationale (SPN) – une image de père de la nation, responsable du bien-être de son peuple, détaché des préoccupations personnelles et familiales. En se posant en figure paternelle de la nation, il incarne l'autorité supérieure, le protecteur de l'ordre et de la morale, guidé par Dieu, seule figure supérieure au dictateur. Cependant, contrairement aux autres dictateurs européens du siècle, Salazar cultive une image de discrétion et de retrait[33]. À l'opposé des

[32] *Ibid.*, p. 73.
[33] Graça DOS SANTOS, *Le Spectacle dénaturé : Le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, Paris, CNRS Éditions, 2002.

discours tonitruants de Mussolini en Italie ou de Hitler en Allemagne, Salazar prend rarement la parole en public, préférant diriger à l'ombre de son organe de propagande[34]. Cette absence de spectacle, loin de diminuer son autorité, renforce l'idée d'un homme simple mais ferme, silencieux mais efficace. À l'image même de son propre régime, Salazar possède une emprise insidieuse et inébranlable, au point que de nombreux historiens qualifient l'État Nouveau de « Salazarisme ». Ce terme, qui traduit l'emprise de la figure du dictateur dans le régime, témoigne de l'omniprésence de celui-ci dans tous les aspects de l'État Nouveau. Il témoigne de l'empreinte profonde que le dictateur a laissée sur cette période, transformant le régime en représentation physique et morale de sa personnalité et de sa pensée. Seul un accident en 1968 l'éloigne définitivement du pouvoir jusqu'à son décès en 1970. Le Portugal sera alors dirigé par Marcelo Caetano. Bien que ce nouveau dirigeant s'efforce de préserver les principes fondamentaux de l'État Nouveau, Caetano souhaite également ouvrir le pays, en particulier sur la scène internationale. Cependant, ce paradoxe politique ainsi que les pressions internationales et économiques causées par la Guerre coloniale débutée en 1961 précipitèrent la chute du régime. Le 25 avril 1974, la Révolution des œillets met fin à la plus longue dictature européenne du XXe siècle.

2. Des voix éteintes par la répression

Si la Révolution apporte de nouveaux espoirs et de nouvelles libertés, elle révèle également l'ampleur de la censure et de la répression imposées par l'ancien régime. Étendue à toute forme de dissidence, la répression a particulièrement atteint la culture portugaise et notamment la littérature. Soumise à une censure préventive implacable, la littérature était encadrée fermement afin d'empêcher toute transmission d'expression contraire à l'idéologie de l'État Nouveau. Ainsi, ce n'étaient pas seulement les idées politiques contestataires qui étaient censurées, mais tout ce qui allait à l'encontre des valeurs morales traditionnelles du régime[35]. Les œuvres présentant des valeurs contraires à celles imposées par le gouvernement étaient censurées avant leur publication ou bien interceptées et interdites si elles parvenaient à éviter cette censure préventive. Les femmes écrivaines, déjà marginalisées et invisibilisées pour être nées femmes, sont ainsi particulièrement victimes de cette censure.

[34] *Ibid.*
[35] Cândido de AZEVEDO, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, Lisbonne, Caminho, 1999, p. 545.

La littérature des femmes, c'est-à-dire écrite par des femmes, a donc depuis longtemps été soumise à une invisibilisation, voire à une minimisation de sa valeur dans la société occidentale. Comme les femmes en général, elle a bien souvent été considérée comme une littérature mineure, de moindre importance, ou simplement comme une non-littérature[36]. Réduite à des formes jugées « féminines » par une critique littéraire dominée par les hommes, la littérature des femmes représentait alors peu de valeur intellectuelle. La littérature représente par cela un miroir de la place des femmes dans la société. Invisibilisées par des structures patriarcales et conservatrices, les femmes sont également exclues des sphères littéraires et leurs œuvres éclipsées par celles des hommes définissant les canons littéraires traditionnels[37]. Certains termes employés permettent également d'instaurer une hiérarchisation de la littérature et de réduire celle des femmes à un caractère supposément « féminin », comme nous l'analyserons dans la première partie de cette thèse. La littérature portugaise, semblablement à d'autres littératures nationales, a ainsi longtemps été dominée par des auteurs masculins. Cependant, la place que les femmes occupent dans cette littérature reste importante. Ainsi, comme l'explique Anna Klobucka, ce n'est pas forcément la figure des femmes qui est invisibilisée dans la littérature, mais leur écriture :

> Si les femmes pouvaient être considérées, purement et simplement, comme « incapables de littérature », les hommes lettrés avaient, au contraire, des raisons historiquement admises de croire en leur propre capacité à incarner, dans le discours littéraire et au-delà, une sorte de polyphonie identitaire, se faisant les porte-parole de l'expérience humaine dans toute sa diversité, y compris celle du genre. Loin d'être exclu de l'espace textuel de la tradition littéraire portugaise, le sujet discursif féminin y a conservé une place importante depuis la poésie médiévale[38].

Similairement à l'idéologie de l'État Nouveau où les femmes étaient valorisées pour leur « nature » de mère et d'épouse, les femmes dans la littérature des hommes sont considérées comme des figures importantes, mais restent cantonnées à des rôles traditionnels ou stéréotypés. Elles peuvent alors représenter l'incarnation du désir masculin, des objets de fascination ou

---

[36] Chatarina EDFELDT, *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, Montijo, Câmara Municipal de Montijo, 2006.
[37] *Ibid.*
[38] « *Se as mulheres podiam ser consideradas, pura e simplesmente, "incapazes de literatura", os homens letrados tinham, pelo contrário, razões historicamente consagradas para confiar na própria capacidade de protagonizarem, no discurso literário e não só, uma espécie de polifonia identitária, fazendo-se porta-vozes da experiência humana em toda a sua diversidade, inclusive a de género. Longe de se encontrar excluído do espaço textual da tradição literária portuguesa, o sujeito discursivo feminino manteve nela uma posição importante, desde a lírica medieval.* » Anna KLOBUCKA, « Sobre a hipótese de uma herstory da literatura portuguesa », in Veredas, vol. 10, 2008, p. 22.

encore de projection des idéaux d'une certaine féminité, valorisées pour leur douceur ou leur sensualité. Elles deviennent des figures par lesquelles se manifestent les désirs des hommes[39]. Elles peuvent aussi représenter la femme fatale, symbole du vice et de la luxure, danger pour les hommes. Leurs représentations restent alors marquées par ces stéréotypes[40]. De ce fait, la représentation stéréotypée des femmes dans la littérature a contribué de manière significative à leur invisibilisation en tant qu'écrivaines. Les femmes devraient être les sujets de la littérature et non les créatrices de celle-ci.

Si les femmes pendant l'État Nouveau devaient se consacrer à leur famille et à leur foyer, celles qui écrivaient étaient alors regardées comme subversives, défiant les normes sociales et ce rôle traditionnel qu'on leur attribuait. De nouveau, c'est la « nature » supposée des femmes qui doit dicter leur place dans la littérature, comme l'explique Chatarina Edfeldt :

> L'« incompatibilité » entre la littérature féminine et les principales lignes de force qui règnent dans le discours historico-littéraire hégémonique, en particulier au cours de la première moitié du XXe siècle, a des origines historiques et s'est développée en relation directe avec les constructions socio-historiques des rôles sexuels dans la société. Les contenus de la construction sociale de la féminité et de la masculinité, c'est-à-dire les discours qui stipulent les structures symboliques des conceptions du fait d'être une femme et d'être un homme, ont été transformés et renégociés au long du XXe siècle, tout comme dans le présent[41].

De fait, il était incompatible pour une femme de respecter cette vision de son rôle traditionnel et d'exercer en même temps l'activité d'autrice. Cependant, Edfeldt affirme et analyse que nombreuses ont été les femmes autrices au Portugal. En effet, nous verrons dans ce travail que les femmes ont toujours écrit. Edfeldt souligne ainsi qu'au Portugal, bien que les femmes aient été sujettes à de multiples restrictions – de par leur condition de femme, incompatible avec la fonction très publique d'écrivain[42] –, de nombreuses autrices ont été publiées au XXe siècle[43].

---

[39] Ana Luísa AMARAL et Ana Gabriela MACEDO, *s. v.* « representação » in *Dicionário da crítica feminista,* Ana Luísa AMARAL et Ana Gabriela MACEDO (org.), Porto, Afrontamento, 2005, p. 165-166.
[40] Mónica RECTOR, *Mulher: objecto e sujeito da literatura portuguesa*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999.
[41] « *A "incompatibilidade" entre a autoria feminina e as grandes linhas de força que reinam no discurso histórico-literário hegemónico, sobretudo, durante a primeira metade do século XX, tem origens históricas e desenvolveu-se na relação directa com as construções sócio-históricas dos papéis sexuais na sociedade. Os conteúdos da construção social da feminilidade e da masculinidade, ou seja, os discursos que estipulam as estruturas simbólicas das concepções do ser mulher e do ser homem, encontram-se em transformação e renegociação ao longo do século XX, tal como no presente.* » Chatarina EDFELDT, *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, *op. cit.*, p. 80.
[42] *Ibid.*
[43] *Ibid.*, p. 81.

Le constat est semblable en Europe et ce dès le Moyen Âge où les écrits de femmes comme Catherine de Pizan en France sont de nos jours toujours étudiés. Cependant, la situation au Portugal montre une plus grande tendance à invisibiliser les récits de femmes écrivaines[44]. Les femmes ont donc bien toujours écrit, mais leurs œuvres auront été constamment invisibilisées en réaction à ce que Edfeldt qualifie de menace ressentie par les représentants de la culture dominante, les hommes écrivains :

> Nous pouvons interpréter l'expression hégémonique dans le discours dominant comme une réponse ou une réaction à une crise vécue dans celui-ci. De cette manière, il est possible d'expliquer une période historique, qui présente une expression littéraire nettement misogyne produite par le canon, comme un indicateur que les statuts de sa culture dominante sont menacés[45].

L'écriture, à partir du moment où elle est publiée et peu importe où elle est pratiquée, est une activité de la sphère publique. En publiant des livres, les femmes sortent de leur domesticité, de la sphère privée qu'est le foyer familial. Dès lors, c'est principalement par cette sortie de l'espace privé que l'écriture des femmes est devenue subversive. Son invisibilisation vise alors à forcer le retour de ces femmes dans leur foyer. Toujours d'après Edfeldt, l'apparition des idées féministes à la fin du XIXe siècle marque également une nouvelle menace :

> […] en ce qui concerne les idées féministes, à la fin du XIXe siècle, elles étaient déjà arrivées au Portugal. Les écrivaines de cette époque, comme celles de la Première République, participent à la vie publique : à la politique, au marché du travail et aux arts. De cette façon, le rôle des femmes, stipulé par le discours positiviste et projeté dans la littérature réaliste (c'est-à-dire l'objet), est en conflit et en antagonisme avec le discours féministe en raison du fait que ce dernier revendique pour les femmes les positions de sujet dans la sphère publique[46].

En effet, le discours féministe, en encourageant les femmes à participer à la sphère publique pour être égales aux hommes, se met en opposition aux discours traditionnels de l'époque. Si

---

[44] Le Temps des femmes. La dimension temporelle dans l'écriture des femmes contemporaines. Isabel Allegro de MAGALHÃES, *O Tempo das mulheres*. *A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea – ficção portuguesa*, Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

[45] « *Podemos interpretar a expressão hegemónica no discurso dominante como uma resposta ou reacção a uma crise vivida no mesmo. Desse modo é possível explicar um período histórico, que apresenta uma expressão literária marcadamente misógina produzida pelo cânone, como um indicador de que os estatutos da sua cultura dominante estão ameaçados.* » Chatarina EDFELDT, *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, *op. cit.*, p. 81.

[46] « […] *no que respeita às ideias feministas, no final do século XIX elas já tinham realmente chegado a Portugal. As escritoras desta época, tal como as da Primeira República, participaram na vida pública: na política, no mercado de trabalho e nas artes. Dessa forma, o papel da mulher, estipulado pelo discurso positivista, e projectado na literatura realista (isto é objecto), encontra-se em conflito e em antagonismo com o discurso feminista, e isto, pelo facto de o último reivindicar para a mulher posições de sujeito na esfera pública.* » *Ibid.*

Edfeldt souligne que les femmes obtiendront plus de libertés lors de l'instauration de la république, celle de l'État Nouveau marque un nouveau recul dans leur libération. Ainsi, lorsque chaque avancée sociale et politique des femmes est perçue comme une menace pour la classe dominante, celle-ci répond par un contrôle plus accru. L'État Nouveau, en imposant une idéologie conservatrice et traditionaliste, répond à cette avancée gagnée lors de la Première République. Néanmoins, les femmes écrivaines chercheront à continuer cette nouvelle forme de libération et ainsi à repousser les limites du régime. C'est dans ce contexte que s'inscrit l'écriture même de Maria Isabel Barreno.

3. L'écriture des femmes portugaises, une recherche en constante évolution

De nombreux chercheurs et chercheuses se sont mis en quête de découvrir et d'analyser les œuvres rédigées par les femmes afin de leur redonner une place dans le canon littéraire et de souligner leur importance. Avant la Révolution des œillets, les œuvres de femmes écrivaines ont fait l'objet de rares attentions, notamment au début du XXe siècle. Si en 1917 Nuno Catharino Cardoso publie l'une des premières anthologies de femmes poétesses portugaises – comme nous le verrons dans la troisième partie de ce travail –, il faudra attendre quelques années avant de voir l'une de ces anthologies publiée par une femme. Ainsi, en 1924, Thereza Leitão de Barros a publié en deux volumes une anthologie consacrée entièrement à des autrices portugaises et intitulée *Escritoras de Portugal : génio feminino revelado na literatura portuguesa*[47]. Pionnière, Barros restera pendant de nombreuses années l'unique femme organisatrice d'une telle anthologie. Par la suite, quelques autrices apparaissent dans différentes anthologies plus générales, de même que dans des dictionnaires littéraires. Néanmoins, leur nombre reste très sporadique, renforçant de ce fait l'idée selon laquelle les femmes portugaises n'écrivaient pas avant le XXe siècle. C'est à partir des années 1980 que les études sur les femmes se sont développées, permettant par là une augmentation de celles sur les autrices portugaises. La chercheuse et femme politique Maria Regina Tavares da Silva souligne dans « Estudos sobre as mulheres em Portugal – Um olhar sobre o passado[48] » le retard pris par le Portugal en la

[47] Écrivaines du Portugal : génie féminin révélé dans la littérature portugaise. Thereza Leitão de BARROS, *Escritoras de Portugal: génio feminino revelado na literatura portuguesa*, Lisbonne, Tipografia de A.O. Artur, 1924, vol. I et II.

[48] Études sur les femmes au Portugal – Un regard sur le passé. Cet article a été écrit dans le cadre du travail de la chercheuse, conseillère principale de la Commission pour l'égalité et pour les droits des femmes (*Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres*), créée par le gouvernement portugais peu après la chute de la dictature, sous le nom de Commission pour la condition féminine (*Comissão da Condição Feminina*). Maria Regina Tavares da SILVA, « Estudos sobre as mulheres em Portugal: um olhar sobre o passado », in *Ex aequo. Revista da Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres*, nº 1, 1999, p. 17.

matière. Alors que les pays anglo-saxons et européens ont développé ces études dès les années 1960 – période qui, comme nous le verrons, est marquée par une résurgence du féminisme dans les sociétés occidentales –, le Portugal demeure quant à lui en décalage, subissant toujours les conséquences du repli sur soi entrepris par le régime. C'est ainsi que la chute de celui-ci permet de mettre en lumière la condition des femmes, non seulement pendant la période dictatoriale, mais également avant. Depuis les années 1980 se sont alors multiplié les recherches sur les femmes, leurs conditions de vie et, bien sûr, leurs créations artistiques. Maria Regina Tavares da Silva met ainsi en avant dans cet article les nombreuses initiatives sur les études des femmes mises en place notamment dans le milieu universitaire et plus généralement dans la recherche. Afin de redécouvrir ou de donner une nouvelle lecture de la réalité des femmes, d'après les mots de Silva, les études sur les femmes vont prendre plusieurs aspects[49]. C'est particulièrement par les études féministes que la situation des femmes au Portugal sera abordée au début du XXe siècle. Silva souligne les travaux d'Elina Guimarães (1904-1991), pionnière dans le féminisme juridique malgré le fort sentiment antiféministe de l'époque[50]. Si l'instauration de l'État Nouveau réduit fortement ces premières études féministes, les années 1960 voient apparaître un regain d'intérêt pour celles-ci dans le cercle limité qu'est celui de la recherche universitaire[51]. Silva explique ainsi que ce cercle s'élargira grâce à la Révolution des œillets, permettant aux études sur les femmes de se diversifier. Les discours sur le sujet deviennent politiques mais surtout publics. Les femmes commencent alors à être évoquées et leur rôle dans la société ne se limite plus à l'espace privé bien qu'il demeure encore en évolution[52]. Comme le soulignent Maria Graciete Besse et Nadia Mékouar-Hertzberg dans leur préambule à *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique*, la révolution a « permis l'émergence d'une littérature où la présence des femmes est fondamentale[53]. » Ainsi, après 1974, ce ne sont pas seulement les études sur les femmes qui se développent, mais la littérature même de ces dernières.

En effet, pour ce qui est de la littérature, plusieurs ouvrages ont été publiés sur divers sujets, qu'ils soient plus généraux comme sur la place des femmes dans le canon par exemple, ou bien sur des autrices en particulier. Pour ces premiers, nous pouvons souligner l'œuvre

[49] *Ibid.*
[50] *Ibid.*, p. 19.
[51] *Ibid.*
[52] Maria Regina Tavares da SILVA, « Estudos sobre as mulheres em Portugal: um olhar sobre o passado », art. cit., p. 21.
[53] Maria Graciete BESSE et Nadia MEKOUAR-HERTZBERG (org.), *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2004, vol. 1, p. 8.

publiée en 2006 par Chatarina Edfeldt qui compile dans *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX* les ouvrages sur les autrices comme les autrices elles-mêmes du XXe siècle. De même, celle de Vanda Anastácio qui a organisé en 2013 *Uma antologia improvável: a escrita das mulheres (séculos XVI a XVIII*[54]*)*, dans laquelle elle recense les autrices de l'époque moderne, trop souvent négligées, mais également différents textes – d'auteurs comme d'autrices – traitant de la condition des femmes ou de leurs rapports sociaux et culturels. Certains des travaux publiés sont quant à eux plus spécifiques. Isabel Allegro de Magalhães en 1987 dans *O Tempo das mulheres* se concentre sur les œuvres de fictions des autrices portugaises du Moyen Âge au XXe siècle. Anna Klobucka publie en 2009 *O Formato mulher: a emergência da autoria Feminina na poesia portuguesa*[55], dans lequel elle analyse la place des poétesses dans la littérature portugaise, notamment au XXe siècle. Elle se consacre cependant dans une longue introduction à l'étude de la place des femmes dans la littérature en général et aux différentes approches utilisées pour ces travaux. Ainsi, Klobucka relève que ceux-ci sont bien souvent abordés soit sous un angle littéraire et esthétique, soit d'un point de vue plus féministe, centré sur les enjeux sociaux et politiques de cette littérature. Elle regrette également le manque d'études utilisant les femmes portugaises – autrices ou féministes – dans ces travaux de critique féministe, soulignant l'excès des exemples anglo-saxons ou américains comme Virginia Woolf ou Emily Dickinson[56]. Les travaux sur les femmes et sur les écrivaines de ces vingt à trente dernières années se sont donc grandement multipliés et diversifiés. Ils ont par ailleurs été essentiels à l'élaboration de cette thèse et seront utilisés à diverses reprises. Les projets sur les femmes écrivaines sont également en constante augmentation. Soulignons par exemple le projet international « *Mulheres escritoras. Escritoras de língua portuguesa no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo em Portugal, África, Ásia e países de emigração*[57] », développé par

[54] Une anthologie improbable : l'écriture des femmes : du XVIe au XVIIIe siècle. Vanda ANASTÁCIO, *Uma antologia improvável: a escrita das mulheres: séculos XVI a XVIII*, Lisbonne, Relógio d'Água, 2013.
Vanda Anastácio a par ailleurs coordonné une base de données en ligne sur les écrivaines portugaises avant 1900, disponible à cette adresse : https://escritoras-em-portugues.com/pt_pt/

[55] Le Format femme : l'émergence de l'écriture des femmes dans la poésie portugaise. Anna KLOBUCKA, *O Formato mulher: a emergência da autoria Feminina na poesia portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus, 2009.

[56] *Ibid.*, p. 24-25.

[57] Femmes écrivaines. Écrivaines de langue portugaise pendant la dictature militaire et l'État Nouveau au Portugal, en Afrique, en Asie et dans les pays d'émigration. Pour plus d'information, voir : https://mulheresescritoras.pt/
Le colloque international « Voir/Revoir l'écriture de femmes au Portugal (1926-1974) », réalisé en deux volets au Portugal et en France en 2020, a été organisé dans le cadre du même projet et a donné lieu à un livre intitulé *Escritoras portuguesas no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo* dirigé par Teresa Sousa de Almeida, José Manuel da Costa Esteves et Isabel Henriques de Jesus.

l'équipe de recherche du Centre interdisciplinaire « *Faces de Eva. Estudos sobre a mulher*[58] » de la Faculté de sciences sociales et humaines de l'Université Nouvelle de Lisbonne et le Centre de recherches interdisciplinaires sur le monde lusophone de l'Université Paris Nanterre ou encore le projet « *Mulheres, artes e ditadura – os casos de Portugal, Brasil e países africanos de língua portuguesa*[59] » développé au sein du Centre d'études humanistiques de l'Université du Minho par Ana Luísa Amaral et Ana Gabriela Macedo. En ce qui concerne les projets en France sur les femmes portugaises, ils sont également de plus en plus nombreux. Le livre *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIXe-XXe siècle)*, publié sous la direction de Maria Graciete Besse et Maria Araújo da Silva, résulte du colloque international du même nom ayant eu lieu à l'Université Paris-Sorbonne et à la Fondation Calouste Gulbenkian de Paris en 2016. Le colloque international « Marginalités au féminin dans le monde lusophone » organisé à l'Université Sorbonne-Nouvelle en 2014 a quant à lui donné lieu à un numéro hors-série des *Cahiers du Crepal* publié en 2019 et dirigé par Maria Cristina Pais Simon. Citons enfin le livre *Exiliance au féminin dans le monde lusophone (XXe-XXIe siècle),* publié en 2017 à la suite du colloque international du même nom organisé en 2016 par l'Université Paris-Sorbonne et l'Université de Porto.

Pour conclure ce très rapide état de la recherche sur les femmes, il convient de souligner un point en particulier, abordé par l'une des études précédemment citées et s'accordant avec le reste de notre développement : Chatarina Edfeldt, dans *Uma história na História*, affirme que les œuvres rédigées par les femmes ont été invisibilisées pour des raisons politiques et traditionnelles et non esthétiques[60]. Edfeldt soutient ainsi qu'il est important de toujours contextualiser l'écriture des femmes. C'est ce que nous chercherons à faire dans notre première partie, comme dans le reste de cette étude. Toutefois, comme l'explique Anna Klobucka, la contextualisation de la condition des femmes écrivaines est souvent prise à part de l'analyse textuelle de leurs œuvres, et réciproquement. Nous verrons de ce fait qu'il est alors important

[58] Le centre est par ailleurs à l'origine de la revue du même nom « *Faces de Eva. Estudos sobre as mulheres* » fondée en 1999 par Zília Osório de Castro et dont le 39e volume publié en 2018 est dédié à Maria Isabel Barreno. Zília Osório de Castro a également dirigé avec João Esteves deux dictionnaires sur les femmes :
- *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*, Ilda Soares de ABREU, António Ferreira de SOUSA et Maria Emília STONE (org.), Lisbonne, Livros Horizonte, 2005.
- *Feminae – Dicionário Contemporâneo,* Ilda Soares de ABREU et Maria Emília STONE (org.), Lisbonne, Livros Horizonte, 2005.

[59] Femmes, arts et dictature – les cas du Portugal, du Brésil et des pays africains de langue portugaise. Pour plus d'informations, voir : https://ceh.elach.uminho.pt/womanart/

[60] Chatarina EDFELDT, *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, *op. cit.*, p. 20.

de lier ces deux aspects, l'esthétique comme l'historique, afin de ne pas risquer un nouvel enfermement de la littérature des femmes. Cette tâche se révèle ainsi particulièrement nécessaire lorsque nous analysons la bibliographie de Maria Isabel Barreno.

4. Maria Isabel Barreno, une inconnue connue

Contextualiser l'écriture de Maria Isabel Barreno est donc absolument nécessaire à sa compréhension. En effet, comme nous l'avons précédemment abordé, le contexte dictatorial dans lequel a grandi l'autrice a nourri son écriture. Cependant, l'hypercontextualisation dont a souffert l'autrice a contribué à la cantonner dans une certaine catégorie avant même que ne soit pleinement reconnue son esthétique. En 1972, Maria Isabel Barreno, Maria de Fátima Velho da Costa et Maria Teresa Horta publient *Novas Cartas portuguesas* (*Nouvelles Lettres portugaises*) une œuvre inspirée de *Lettres portugaises*, publié anonymement en France en 1669 et compilant cinq lettres attribuées à Mariana Alcoforado, nonne dans le monastère de Beja au Portugal. Livre ouvertement féministe, *Novas Cartas portuguesas* aborde la sexualité féminine, le machisme, l'adultère, l'avortement ou encore le désir, des sujets alors tabous dans la société portugaise des années 70. Interdit par le régime dès sa publication, le livre est accusé d'être pornographique et les autrices sont inculpées d'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs. Ainsi, *Novas Cartas portuguesas* devient mondialement connu grâce notamment aux nombreux intellectuels, écrivains et mouvements féministes internationaux qui vont soutenir les autrices pendant leur procès. L'affaire, considérée comme la première cause féministe internationale[61], a permis de mettre en lumière le traitement des femmes – et particulièrement le traitement des femmes écrivaines – au Portugal sous l'État Nouveau. Le procès, dont le régime cherchait à étouffer les mentions dans la presse nationale, agit comme un projecteur mondial sur la situation du pays. Alors qu'il cherchait à faire taire les autrices, il n'aura réussi qu'à s'exposer aux critiques internationales, déjà nombreuses depuis l'éclatement de la Guerre Coloniale.

Si nous examinerons plus en profondeur dans la suite de ce travail en quoi la visibilité de ce procès a indéfiniment enfermé l'écriture de Maria Isabel Barreno dans une catégorisation qui a contribué à son invisibilisation, il est important d'aborder dès cette introduction un point trop souvent négligé : le surnom donné aux trois autrices. Condamnées, mais libérées après la

[61] Ana Luísa AMARAL et Marinela FREITAS (org.), *Novas Cartas portuguesas: Entre Portugal e o mundo*, Alfragide, Dom Quixote, 2015.

chute de la dictature, celles-ci resteront en effet connues sous le surnom « Les trois Maria ». Celui-ci marque dès lors une première invisibilisation de Barreno, Horta et Costa. De ce fait, elles resteront associées à ce procès, mais également à ce surnom. À leur décès, plus de 40 ans après l'affaire[62], les journaux parlent continuellement de la mort d'une des « trois Maria ». L'œuvre elle-même, en tant qu'objet littéraire, sera invisibilisée par l'affaire. Son titre a par ailleurs été modifié dans la première édition anglaise, où il est devenu *The Three Marias*, tandis que *New Portuguese letters* est présenté en titre secondaire. En retirant leur singularité offerte par leur nom complet, ce surnom a réduit leur identité personnelle à une entité collective, négligeant voire effaçant leurs spécificités individuelles. Pourtant, les femmes ne sont pas homogènes. Cela est également le cas pour Barreno, Horta et Costa qui posséderont chacune leur parcours et leurs caractéristiques, tout comme leur écriture est elle aussi individuelle et spécifique.

Maria Isabel Barreno a, de ce fait, été particulièrement invisibilisée par ce surnom et ce procès. Les travaux ou les articles sur les œuvres de sa bibliographie consacrent une partie conséquente à *Novas Cartas portuguesas*. Bien qu'il soit évidemment nécessaire d'aborder ce point important non seulement de la vie de l'autrice, mais également de la chute de la dictature portugaise, nous jugeons nécessaire de voir au-delà. La contextualisation constante de cet événement dans la vie de Barreno a invisibilisé l'analyse textuelle tant de *Novas Cartas portuguesas* que de la bibliographie même de l'autrice. Il s'agit donc d'une illustration concrète de la réflexion d'Anna Klobucka précédemment citée. L'objectif premier de ce travail de recherche est alors de remettre au centre l'analyse de l'écriture de Barreno ainsi qu'une partie de sa bibliographie trop souvent oubliée ou peu analysée. De ce fait, les études sur l'œuvre de Barreno, en dehors de *Novas Cartas portuguesas*, se concentrent principalement, comme nous l'analyserons dans la troisième partie de cette thèse, sur ses contes[63] sur le thème de la condition

[62] Maria Isabel Barreno est décédée le 3 septembre 2016, Maria Velho da Costa le 23 mai 2020 et Maria Teresa Horta le 4 février 2025.

[63] Voir par exemple : José Manuel da Costa ESTEVES, « Le Cercle vertueux de Maria Isabel Barreno : l'acte de raconter en tant que processus en devenir » in José Manuel da Costa ESTEVES, *La Littérature portugaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 151-159 ; Maria Alzira SEIXO, « Isabel Barreno e Fiama: dois modos de ver "Cantos do canto" e "Epístolas e memorandos", de Fiama Hasse Pais Brandão, "O Círculo virtuoso" de Maria Isabel Barreno. » in Maria Alzira SEIXO, *Outros Erros: ensaios de literatura*, Porto, Asa Editores, p. 344–348 ou encore Yvete Lara Camargos WALTY, « Entre muitas histórias: Comentário ao texto de Maria Isabel Barreno » in *Scripta*, vol. 4, n°8, p. 287-289.

des femmes[64] ou encore sur ses derniers romans traitant de la question coloniale[65]. Parmi les travaux plus généraux et diversifiés, il convient de souligner celui de Fernando Arenas dans *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil* qui consacre un chapitre à l'écriture de Barreno[66] et ceux de Paulo Alexandre Jorge Dos Santos, auteur d'une thèse intitulée *L'univers romanesque de Maria Isabel Barreno : mise en scène de l'écriture*[67], soutenue en 1999 et dans laquelle il met en lumière le monde fictionnel de l'autrice et son lien particulier avec le genre théâtral[68]. Ainsi, les travaux académiques sur l'écriture de Barreno existent et ont été essentiels pour notre thèse, mais ils sont encore peu nombreux au vu de ceux sur *Novas Cartas portuguesas* et le procès des autrices[69]. Nous soutenons pourtant qu'il est nécessaire pour comprendre l'écriture de Barreno d'aborder à la fois le contexte politique et social dans lequel elle est créée et utilisée, de même que ses caractéristiques littéraires et esthétiques. De fait, il a été souligné que les œuvres de Barreno forment un dialogue constant avec le contexte politique, sociétal et culturel du Portugal des XXe et XXIe siècles. L'hybridité des thèmes et des genres littéraires caractérisant la bibliographie de l'autrice est un résultat de ce dialogue artistique, philosophique et littéraire. L'étude du contexte politique et celle des caractéristiques littéraires et esthétiques de l'écriture de Barreno ne peuvent être séparées, car,

[64] Voir par exemple : Deolinda ADÃO, « A multiplicidade do eu. Construção de identidade feminina em Maria Isabel Barreno », in *Faces de Eva. Revista de estudos sobre a mulher*, vol. 39, 2018, p. 27-40 ou encore Maria de Fátima MARINHO, « Maria Isabel Barreno – O feminino em construção », in *SCRIPTA*, vol. 10, n° 19, 2006, p. 203-214.

[65] Voir par exemple : Ana Paula ARNAUT, « Rostos e rastos do colonialismo em *Vozes do vento* de Maria Isabel Barreno » in *Itinerâncias. Percursos e representações da pós-colonialidade*, Elena BRUGIONI, Joana PASSOS, Andreia SARABANDO et Marie-Manuelle SILVA (org.), Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus, 2012, p. 139-151 ou encore Marie-Noëlle Ciccia, « Ombres et lumières de l'île dans *O Senhor das ilhas*, de Maria Isabel Barreno », in *Gragoatá*, n°41, 2016, p. 807-829.

[66] Fernando ARENAS, « Women's Difference in Contemporary Portuguese Fiction: The Case of Maria Isabel Barreno. » *in* Fernando ARENAS, *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 66-86.

[67] Paulo Alexandre Jorge DOS SANTOS, *L'univers romanesque de Maria Isabel Barreno : mise en scène de l'écriture*, thèse sous la dir. de Maria Graciete Besse, Études ibériques et ibéro-américaines, Université Bordeaux Montaigne, 1999.

[68] Le chercheur est également l'auteur de plusieurs articles tirés de cette thèse, notamment : « Entre a primeira e terceira pessoas, em quatro textos de Maria Isabel Barreno », in *Intercâmbio - Revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto*, vol. 6, 1995, p. 213-224 ; « A encenação da escrita em três textos de Maria Isabel Barreno », in *Colóquio/Letras*, n° 155/156, janvier-juin 2000, p. 372-377 et « L'espace et l'écriture du corps de la femme » in *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique*, Maria Graciete BESSE et Nadia MEKOUAR-HERTZBERG (org.), *op. cit.*, p. 181-191.

[69] Il convient de souligner également l'accès restreint aux œuvres de Maria Isabel Barreno comme possible explication au manque de travaux les concernant. Cependant, l'*Imprensa Nacional/Casa da moeda* a annoncé en 2024 une réédition complète des œuvres de Barreno pour 2025. Soulignons également la tenue du colloque international « De l'Histoire aux histoires : relire et revoir l'œuvre de Maria Isabel Barreno au XXIe siècle » organisé dans le cadre du projet « *Escritoras de língua portuguesa no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo em Portugal, África, Ásia e países de emigração* » en octobre 2025 à l'Université Paris Nanterre et à la Maison du Portugal – André de Gouveia/CIUP.

comme l'expliquent Maria Graciete Besse et Nadia Mékouar-Hertzberg, « […] il conviendrait de faire référence au sujet de l'écriture, au sujet écrivant, sujet dont l'histoire, le passif, le "legs" ne peut qu'inférer dans l'acte d'écriture[70]. ». Étudier Maria Isabel Barreno sous le prisme unique du contexte politique ou féministe ne ferait que réduire la portée de l'écriture de celle qui a reçu pour son livre *Crónica do tempo* le prix « Fernando Namora » en 1991 ; le grand prix « Conto Camilo Castelo Branco » en 1993 et le prix « P.E.N Clube Português de Novelística » en 1994 pour *Os Sensos incomuns* ; et qui a été décorée de l'Ordre de l'Infant Dom Henrique par le président de la République portugaise le 8 mars 2004, date de la « Journée internationale des droits des femmes ».

Ce travail vise donc à réaliser une étude approfondie de l'écriture de Maria Isabel Barreno afin d'en dégager des spécificités propres à l'autrice. En contextualisant cette écriture, nous chercherons à comprendre en quoi les romans de Barreno, et d'une manière plus générale son écriture, présentent une hybridité, oscillant entre les genres romanesque et essayiste. C'est une hybridité caractéristique de l'écriture comme de la vie même de Barreno. En effet, l'autrice n'est pas seulement romancière, mais s'est illustrée dans de nombreux domaines[71]. Bien qu'elle soit reconnue pour ses contes et ses romans, c'est par la poésie que Barreno s'est pour la première fois exprimée. Si nous avons vu qu'elle est poussée à écrire par une conscientisation de sa réalité sociale et politique, c'est pour tenter de se libérer d'un quotidien sombre qu'elle commence par écrire des poèmes[72]. Exercice personnel, ces derniers ne seront par ailleurs jamais publiés[73]. Par la suite, son travail de chercheuse lui permettra de développer l'écriture

[70] Maria Graciete BESSE et Nadia MEKOUAR-HERTZBERG (org.), *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique*, *op. cit.*, p. 9.

[71] Relevons par exemple son engagement auprès de l'enseignement du portugais en France, où elle a exercé les fonctions de conseillère pour l'enseignement auprès de l'ambassade portugaise de Paris entre 1997 et 2003. Elle a également traduit de nombreux ouvrages et a été rédactrice de l'édition portugaise de la revue Marie Claire.

[72] Maria João SEIXAS, *República das mulheres*, *op. cit.*

[73] Barreno continuera d'utiliser la poésie dans sa vie personnelle et artistique. En 1982, l'autrice a organisé une première exposition d'œuvres plastiques, 19 dessins et 20 tapisseries, dans lesquels étaient insérés des poèmes et des textes. L'exposition, intitulée « *Desenhos, Livros e Tapeçarias* » (Dessins, livres et tapisseries), fera l'objet d'un catalogue publié en 1986 par la Fondation Calouste Gulbenkian, organisatrice de l'exposition, sous le titre de *Dezanove Desenhos de Maria Isabel Barreno*. Elle organisera par la suite d'autres expositions de ses tapisseries à Lisbonne, Madrid et au Brésil, en 1983 et 1984.
Maria Isabel BARRENO, *Dezanove desenhos de Maria Isabel Barreno*, Lisbonne, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. Ces expositions feront également l'objet d'un autre catalogue publié par les éditions Rolim en 1984 sous le titre de *A Dama verde*, dans lequel les photos de ces œuvres sont accompagnées de poèmes. Si Barreno a affirmé dans plusieurs interviews qu'elle écrivait toujours de la poésie, aucun autre recueil ne sera jamais publié.
Plus récemment, l'une de ses œuvres, intitulée « *Limpo* » (1982), a par ailleurs été sélectionnée par l'artiste Leonor Antunes pour l'exposition « *Uma seleção de obras da coleção por leonor antunes* » du Centre d'Art Moderne Gulbenkian de Lisbonne en 2024.

d'essais, qu'elle continuera de publier jusque dans les années 2000, l'utilisation de ce genre ne marquant non plus une tentative de libération, mais une analyse de la société portugaise avant et après la Révolution des œillets. Son engagement dans ces questions de société imprègne ainsi profondément ses œuvres. Nous verrons que cette expérience se traduit dans ses romans par la présence de caractéristiques du genre de l'essai, genre qu'elle intègre de manière récurrente dans la majorité de ses romans afin d'interroger et de déconstruire les rôles sociaux, la condition des femmes et les nombreuses oppressions persistantes dans la société. Nous chercherons à définir cette hybridité, entre fiction et essai, en l'analysant comme la principale spécificité de son écriture. Il s'agira de comprendre comment Barreno, par cette écriture hybride, interroge les normes littéraires et sociales afin de redonner la parole à celles et ceux qui ont été et sont toujours oppressés. Nous verrons alors que Barreno n'a pas seulement écrit pour témoigner de la condition des femmes, mais pour analyser et lutter contre la marginalisation des femmes et contre l'oppression, qu'elle soit patriarcale ou politique. Ce travail expose ainsi les différentes armes fournies par Maria Isabel Barreno dans son roman *A Morte da mãe*.

Publiée en 1979, *A Morte da mãe*[74] est une œuvre sur laquelle Maria Isabel Barreno a travaillé pendant près d'une décennie, de mai 1969 à juin 1977. Dans ce roman, l'autrice y retrace la naissance d'un monde et d'une société exclusivement créée et gérée par les femmes. C'est une fresque historique de l'histoire du matriarcat, de sa naissance jusqu'à sa mort, symbole de son remplacement par le patriarcat. L'autrice analyse les procédés mis en place pour affaiblir, étouffer et détruire mentalement et physiquement les femmes, que cela se fasse par les hommes, la religion ou bien la société. Comme cela a été souligné au début de cette introduction, cette thèse analyse ainsi *A Morte da mãe* comme une œuvre centrale et fondatrice de l'écriture de Barreno où l'hybridisme du roman construit aussi bien sa forme que son contenu. De fait, le livre alterne entre deux points de vue : un que nous qualifions de biologique, où la création du monde est décrite de manière scientifique et détaillée, présentant une théorie féminine de l'évolution, des cellules femelles jusqu'à la naissance d'une société purement

[74] Bien qu'il existe une version française de l'œuvre, intitulée *La Disparition de la mère*, publiée en 1983 et traduite par Marguerite Wünscher, nous avons fait le choix d'utiliser la version portugaise de l'œuvre et de traduire par nous-mêmes les citations utilisées afin de rester le plus fidèle possible à l'œuvre et de faciliter notre analyse. Pour des questions de transparence et de clarté, les citations originales seront à chaque fois données en note de bas de page. Il en est de même pour toutes les citations utilisées – des œuvres de notre *corpus*, des ouvrages généraux, des articles ou autres – n'étant pas originellement en français. Les normes bibliographiques des citations respectent celles données par la Charte éditoriale des Presses universitaires de l'Université Paris Nanterre.
Par ailleurs, nous utiliserons dans cette thèse la première édition portugaise de *A Morte da mãe* publiée en 1979, mais également la préface rédigée par Barreno dans la réédition de 1989. Nous préciserons la date de l'édition lorsque nous citerons cette préface.

matriarcale ; et l'un plus romancé, nommé de mythologique, où le monde est créé par une Déesse-mère donnant naissance à des filles qui lui sont semblables et où l'histoire est narrée par une Reine des fées. Celle-ci fait partie des différentes narratrices de l'œuvre que nous tenterons d'identifier dans la deuxième partie de ce travail. La narration s'adresse ainsi à un panel de femmes représentatives de celles qui composent notre société contemporaine. La narration expose ainsi deux points de vue de la naissance et de la mort d'une société matriarcale afin d'apporter à ces femmes et aux lecteurs une alternative à l'histoire de notre société contemporaine traditionnellement décrite comme étant l'œuvre des hommes d'après la narratrice[75]. Ce travail analyse alors les théories présentées par Barreno dans *A Morte da mãe*, mais aussi son écriture hybride, présente dans sa forme la plus originale et originelle dans ce roman. Les autres œuvres de notre *corpus* seront alors analysées à la lumière des caractéristiques relevées dans *A Morte da mãe*.

De noite as árvores são negras est donc le premier roman de l'autrice, publié en 1968. Il retrace la vie d'une famille de la petite bourgeoisie sous l'État Nouveau. Le père, Henrique, est un chef d'entreprise hautain, ayant pour amante sa secrétaire Madalena et pour femme Luísa. Celle-ci est une épouse traditionnelle, profondément attachée à sa famille et à sa religion. Comme nous l'analyserons dans la troisième partie de cette thèse, Luísa est la représentation de la femme parfaite selon l'État Nouveau. Elle ne vit que pour servir son mari et sa fille Amélia. Cependant, cette dernière ne correspond pas à ses attentes. De fait, Amélia est une jeune adolescente remettant constamment en question l'ordre social établi. En quête de liberté et d'indépendance, Amélia est une jeune fille rebelle car consciente du poids que représente la dictature sur les femmes. Sa tante Helena, cadette de Luísa, est elle aussi consciente de ce poids et partage avec sa nièce de nombreuses discussions. Néanmoins, elle ne possède pas totalement son caractère rebelle. Bien qu'étant également en quête de liberté, celle-ci est plus personnelle que celle d'Amélia. C'est sa propre identité que recherche Helena. Son mariage avec Octávio, dernier personnage principal du roman, marque cette recherche et non une volonté de conformisme, comme le représente le mariage de sa sœur et de Henrique. Octávio est ainsi à l'opposé de son beau-frère. Son personnage apparaît comme un spectateur et non un acteur dans la famille. Ainsi, les pensées d'Octávio nous sont données à voir par la narration particulière de l'œuvre. De fait, le roman présente très peu de dialogues et est constitué en majorité de longs monologues internes aux personnages, parfois étalés sur une dizaine de pages sans interruption.

[75] Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 9-10.

Chaque personnage prend alors la parole, permettant une plongée dans leurs pensées et leur propre vision et analyse du monde qui les entoure et dans lequel ils essaient de s'adapter. Si les femmes et les problèmes qu'elles affrontent en tant que telles sont certainement les personnages les plus développés, nous analyserons dans la troisième partie de cette thèse comment la construction particulière de la narration permet en réalité un véritable questionnement de la place de l'individu dans une société portugaise conservatrice et paternaliste.

Le troisième roman de notre *corpus* est *Inventário de Ana* publié en 1982. Dans la continuité de l'analyse de la condition des femmes portugaises – que cela soit d'un point de vue historique, politique, social ou culturel –, *Inventário de Ana* raconte l'histoire d'une jeune femme, Ana, se créant des amies imaginaires, Josefa et Antónia, qui deviendront ses *alter ego*. Ces femmes représentent les rêves mais également les alternatives à la vie d'Ana. De fait, celle-ci est une femme ne parvenant pas à s'épanouir dans la société patriarcale de l'État Nouveau. Née en 1939, Ana va vivre l'entièreté de sa jeunesse et le début de sa vie d'adulte sous le régime dictatorial, permettant ainsi un parallèle avec la propre vie de l'autrice et soulignant l'importance de la contextualisation de ses œuvres. En faisant l'inventaire de ses alternatives, Ana analyse la place des femmes dans cette société et les instruments qui les oppressent. Le mariage, la maternité, le travail, la société, la morale conservatrice sont ainsi présentés et déconstruits au long du roman par les personnages féminins qui y apparaissent et y prennent la parole au gré des envies d'Ana. En effet, le roman alterne entre une narratrice externe, parlant à la troisième personne du singulier mais omnisciente, et une narratrice interne, s'exprimant à la première personne du singulier. Cette narration rend ainsi possible non seulement l'inventaire d'Ana, mais également son analyse. Premier roman de l'autrice publié après la Révolution des œillets, il est également le premier à nommer et à critiquer ouvertement António de Oliveira Salazar, Marcelo Caetano et l'État Nouveau. Il aborde ainsi la situation des femmes portugaises pendant la Révolution et les changements que celle-ci leur a, ou non, apportés.

Le quatrième roman du *corpus* est *Célia e Celina,* publié en 1985. Similairement à *Inventário de Ana* et à *A Morte da mãe*, ce roman retrace l'histoire de deux femmes, Célia et Celina, prises au piège d'une société portugaise patriarcale et conservatrice. Pour s'échapper, le personnage principal, Célia, jeune fille fragile, invente des histoires qu'elle partage avec sa domestique Celina. Ces histoires, remplies d'éléments fantastiques et merveilleux, remettent les femmes au centre des contes traditionnels. Les personnages principaux sont des héroïnes cherchant à se libérer des carcans de leur société. Par ces histoires merveilleuses, Célia construit

des mondes alternatifs, non pour rêver, mais pour fuir une société qui lui impose un rôle dont elle ne veut pas, celui d'épouse. Cette fuite n'interviendra réellement que lorsque Célia meurt en couche, Celina à son chevet. Les jeunes filles réapparaîtront alors dans un monde alternatif, finalement libres.

Enfin, *Vozes do vento*, publié en 2009, est le dernier roman de notre *corpus* et le dernier publié par Barreno. C'est par cette particularité que le roman intègre ce *corpus* bien qu'il suive l'histoire de la famille Martins, déjà protagoniste de *O Senhor das ilhas*, publié en 1994. L'histoire se centre autour des descendants du patriarche de la famille, Manuel António Martins – par ailleurs trisaïeul de l'autrice –, dont l'embarcation a échoué sur l'île de Boa Vista dans l'archipel du Cap-Vert au début des années 1790. Conseiller du roi et gouverneur de l'archipel, Manuel Martins a activement participé à la colonisation et à l'implantation démographique des différentes îles. *Vozes do vento* narre ainsi le poids de cette histoire sur les enfants et les petits-enfants de Manuel Martins. Le roman aborde de ce fait l'histoire de l'archipel et la mémoire de ses habitants. Il débute lors de la mort de Manuel Martins en 1845 et conte la déstabilisation et la déchéance de la famille après la perte du patriarche. Si la question de la condition des femmes, portugaises et africaines, est toujours présente dans ce roman, c'est avant tout la condition de celles et ceux qui ont été directement et indirectement affectés par le système oppressif de la colonisation. Barreno a ainsi construit le roman en deux parties. La première concerne les enfants de Manuel António, Portugais et luttant pour la survie de leur famille mais également pour la fin de l'esclavage sur l'archipel. La deuxième partie, narrée à la première personne, raconte l'histoire d'Altino Segundo, petit-fils métis et adultérin de Manuel António. Si, comme nous l'analyserons dans la troisième partie de ce travail, le roman paraît à première vue être un roman historique, il est en réalité une fiction basée sur la mémoire et le manque de mémoire, sur l'oubli de l'histoire et sa reconstruction par la fiction. L'histoire de la famille Martins, dont les membres sont liés par le sang et par les îles, est racontée chronologiquement afin de montrer et de comprendre ce que l'empire portugais a pu prendre et détruire : l'identité de toute une famille et d'un archipel.

Les œuvres de ce *corpus* présentent ainsi de nombreuses similitudes, mais également de nombreuses différences. Elles restent cependant liées par l'écriture même de Barreno. En déconstruisant *A Morte da mãe* pour en exposer les éléments constitutifs, et en analysant les autres romans à la lumière de ce texte fondateur, cette thèse s'attache à explorer quatre décennies d'écriture de Maria Isabel Barreno. Pour cela, ce travail s'organise en trois parties,

divisées chacune en trois chapitres. La première partie, intitulée « Le Portugal de Maria Isabel Barreno », étudie le contexte social et politique avec lequel dialogue l'écriture de l'autrice. Le premier chapitre présente l'instauration de l'État Nouveau, le rôle des organes de propagande du régime, la création de mythes salazariens visant à façonner l'homme nouveau portugais et enfin les raisons de la chute du régime. Le deuxième chapitre se focalise sur le cas des femmes portugaises sous la dictature en détaillant les mécanismes d'oppression mis en place par le régime et les rôles joués par l'Église catholique et les différentes organisations féminines ou féministes portugaises. Il étudie également le véritable quotidien des femmes portugaises, l'apparition des idées féministes et les différentes manières dont les femmes ont lutté contre le fascisme. Le troisième chapitre se concentre alors sur l'écriture comme arme de lutte. Comme affirmé précédemment, il est important de souligner l'influence qu'a eu *Novas Cartas portuguesas* dans la vie littéraire de Maria Isabel Barreno. Ce chapitre aborde ainsi cette influence, mais également la manière dont la censure était utilisée par le régime pour lutter contre la propagation d'idées contraires à son idéologie. Il est de ce fait nécessaire d'aborder les sujets présents dans *Novas Cartas portuguesas*, non pour faire une véritable analyse de l'œuvre – exercice déjà entrepris par de nombreux chercheurs et chercheuses –, mais pour comprendre en quoi l'œuvre, en tant qu'objet littéraire, s'est opposée au régime. Enfin, ce chapitre se termine par une réflexion essentielle sur ce qui est couramment appelé « l'écriture féminine » en explorant les théories définissant l'écriture des femmes et les stéréotypes qui lui sont associés.

La deuxième partie de ce travail se concentre sur l'analyse de *A Morte da mãe*. Élément central de notre raisonnement, le roman est analysé dans cette partie autour d'une problématique : comment Maria Isabel Barreno dénonce l'imposture du patriarcat et comment celui-ci s'est enraciné dans notre société afin d'enfermer les femmes dans un espace domestique. Considéré par Barreno comme le livre final de sa réflexion[76], il est alors nécessaire de rechercher comment l'autrice y organise sa réflexion et quelles sont les conclusions de celle-ci. Cette partie est ainsi divisée en trois chapitres suivant la construction du roman. Le premier aborde la naissance de la Mère, c'est-à-dire la création d'une société entièrement au féminin. Nous examinons les sources scientifiques de ces théories ainsi que les travaux réalisés sur les

[76] Cette expression est directement tirée d'un entretien de Maria Isabel Barreno diffusé par l'émission portugaise *Ler + ler melhor* , diffusée par la RTP, chaine publique portugaise et publiée sur YouTube : RTP, « Ler + ler melhor vida e obra de Maria Isabel Barreno », *YouTube*, 2011, https://www.youtube.com/watch?v=ANnwbKYnkxE (consulté le 18/07/2024).

sociétés matriarcales ou gynocrates. Nous y présentons également une première analyse de l'hybridisme de l'écriture de Barreno afin de comprendre la construction alternative de l'œuvre et la réécriture d'une histoire considérée comme acquise. Le deuxième chapitre analyse quant à lui cette histoire acquise, l'apparition du patriarcat – la naissance du Père – et l'effacement progressif des femmes de la société par le biais de la création de différentes normes sociales et de tabous. Le troisième chapitre met en évidence la mort de la Mère annoncée par le titre de l'œuvre, c'est-à-dire la fin du matriarcat développé par Barreno. En effet, l'autrice dénonce le rôle de plusieurs entités qu'elle regroupe sous le terme de « collectif accepté ». Constitué des hommes mais aussi des femmes, de grands philosophes et penseurs ou encore de Dieu, ce collectif serait, d'après Barreno, la cause de l'oppression continue des femmes. Ce chapitre se conclut alors par l'analyse des armes données par Barreno pour renverser ce collectif accepté et lutter contre les oppresseurs : « […] la désorganisation totale du texte, du quotidien, dudit sérieux[77] ». C'est l'analyse de ces différentes armes qui structure notre troisième partie.

Ainsi, la dernière partie se divise autour de ces trois armes et de l'analyse du reste de notre *corpus*. Le premier chapitre explique la désorganisation du texte souhaitée par Barreno. Il met en lumière la catégorisation néfaste de l'écriture de Barreno comme écriture exclusivement féministe en analysant la réception de ses œuvres par la critique. Il conviendra alors de définir précisément l'écriture de l'autrice et les genres utilisés par celle-ci, ainsi que les caractéristiques, les spécificités, que Barreno emploie pour construire son écriture et désorganiser son texte. Le deuxième chapitre donne les éléments de la désorganisation du quotidien en explorant les différents ouvrages du *corpus*. Il se concentre sur les caractéristiques du genre romanesque utilisées par l'autrice pour déconstruire et reconstruire le quotidien et la société de ses personnages, mais également les récits traditionnels nous apportant nos mythes et nos croyances. Enfin, la même technique d'analyse du *corpus* est employée dans le dernier chapitre de ce travail, qui montrera quant à lui les caractéristiques essayistes utilisées par l'autrice pour rejeter ledit sérieux de la société afin de lutter contre le collectif accepté, contre le patriarcat et contre le Salazarisme. De fait, ce dernier chapitre montre que l'écriture de Maria Isabel Barreno ne se limite pas à la question féministe dans laquelle la critique a souvent voulu la circonscrire, et que son écriture – comme ses propres tapisseries et dessins poétiques – cherche à tisser une toile d'individus capables de résister aux diverses formes d'oppressions.

[77] « […] *a desorganização total do texto, do quotidiano, do dito sério.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 367.

PARTIE I – LE PORTUGAL DE MARIA ISABEL

BARRENO

> « Au Droit des femmes, comme partout où les plus avancés d'entre les hommes applaudissent aux idées d'égalité des sexes, je pus remarquer, comme je l'avais toujours vu avant et comme je le vis toujours après, que malgré eux et par la force de la coutume et des vieux préjugés les hommes auraient l'air de nous aider, mais se contenteraient toujours de l'air.
> Prenons donc notre place sans la mendier. »

Louise Michel, *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*, 1886.

1 – LA SOCIETE PORTUGAISE DU XXe SIECLE

1.1. Le siècle des dictatures

1.1.1. Rétablir l'ordre

En 1980, Maria Isabel Barreno rédige la préface du livre *Isabel, Isabel, Isabel*[78] de Noémia Seixas. Dans ce texte, l'autrice expose sa vision du régime autoritaire instauré par António de Oliveira Salazar :

> Avant le 25 avril, l'important était la dénonciation. Je donne à ce mot – dénonciation – un sens fermé – comme était fermé l'univers, pourtant vaste, dans lequel nous vivions. Vaste à reculons : nuages noirs, mythes, croyance obligatoire en l'immortalité des héros, en la vérité pourprée des noyés de notre histoire tragico-maritime. Ces mains de noyés nous tiraient vers le fond, tentant désespérément de trouver leur, notre salut, un sens. En cadeau, nous avions un récit bucolique, de peuple satisfait entre le chou et la poêle, Dieu, Patrie et Famille, supposant l'amour dans les couples et les parents émerveillés regardant des rangées d'enfants […] Et nous avions une réelle souffrance et la misère, avec des groupes chics jouissant de conforts économiques importés et des groupes moins chics étanchant leur soif intellectuelle dans des colonisations culturelles largement acceptées[79].

Par ce texte, Barreno dénonce l'obscurantisme imposé par la dictature salazariste. Cette analyse de la dictature est ainsi particulièrement représentative de ce que subit le peuple portugais pendant près de cinq décennies. Plusieurs de ces éléments seront analysés dans ce chapitre. Il est cependant intéressant de noter qu'une de ces caractéristiques n'est pas exclusive à l'État Nouveau. Lorsque Barreno évoque « des rangées d'enfants », l'image qui s'impose est celle de la Jeunesse portugaise, une association fondée en 1936 dont l'un des objectifs était notamment de maintenir à l'ordre les jeunes Portugais et Portugaises comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Cette volonté d'ordre est, paradoxalement, la cause de nombreux bouleversements politiques survenus au Portugal pendant le XXe siècle. Ces bouleversements

[78] Noémia SEIXAS, *Isabel, Isabel, Isabel*, Lisbonne, Ulmeiro, 1983.

[79] « *Antes do 25 de Abril o importante era a denúncia. Dou a esta palavra – denúncia – um sentido fechado – como fechado era o universo, embora vasto, em que vivíamos. Vasto para trás: Nuvens negras, mitos, crença obrigatória na imortalidade dos heróis, nas verdades arroxeadas dos afogados de nossa história trágico-marítima. Essas mãos dos afogados puxavam-nos para o fundo, desesperada tentativa de sua, nossa salvação, significado. Como presente, tínhamos uma narrativa bucólica, de povo contentinho entre a couve e a sertã, Deus, Pátria e Família, supondo amor nos casais, e pais embevecidos olhando ranchadas de filhos* […] *E tínhamos um real sofrimento e miséria, com grupos chiques gozando dos confortos económicos importados e grupos menos chiques matando a sede intelectual em muito aceites colonizações culturais.* » *Ibid.*, p. 7.

seront ainsi la cause, mais également l'effet, de l'instauration de régimes autoritaires ayant pour objectif commun le rétablissement d'un ordre soi-disant perdu. Pour expliquer l'arrivée de Salazar au pouvoir, il convient de brièvement remonter à ce premier changement politique, l'instauration d'une république.

L'historien Albert-Alain Bourdon, dans l'introduction de son ouvrage *Histoire du Portugal*, souligne que l'analyse de l'histoire du Portugal montre un caractère « précoce[80] » du pays. L'auteur rappelle par exemple que le Portugal est l'un des plus anciens pays avec des frontières inchangées depuis le XIIIe siècle. L'une des précocités du Portugal est également l'instauration d'une république dans une Europe majoritairement monarchique. Bourdon met ainsi en avant le fait que le Portugal ne soit que le troisième pays européen républicain après la Suisse et la France. En effet, la fin du XIXe siècle est marquée par une forte instabilité politique et sociale qui culminera le 1er février 1908 avec l'assassinat du roi Carlos I et du prince héritier Luís Filipe. La monarchie ne survivra à cet assassinat que deux ans et dix mois. Après l'assassinat de son père et de son frère, l'infant Manuel monte sur le trône sous le nom de Manuel II. Âgé de seulement 19 ans et n'ayant pas reçu l'éducation spécifique des princes héritiers européens, le nouveau roi se montre inexpérimenté et ne parvient pas à faire revenir le calme. L'instabilité et l'incertitude devenues constantes permettent au Parti républicain portugais (PRP) de s'imposer progressivement dans la vie politique portugaise[81]. Aidé par une propagande importante, le PRP va connaître une ascension fulgurante au point d'être comparé par le professeur Douglas Wheeler à un « Sébastianisme républicain[82] ». Le « sébastianisme » se rapporte à l'un des plus grands mythes portugais – également connu sous le nom de « *encoberto* » – basé sur la disparition du roi Sebastião lors de la bataille d'Alcazar Kébir le 4 août 1578. La légende voudrait que le roi Sebastião ne soit pas mort lors de cette bataille, mais qu'il ait seulement disparu, son corps n'ayant jamais été identifié. Les conflits de succession qui suivirent la défaite et la disparition du roi plongèrent le Portugal dans une période sombre où le seul espoir permis et imaginable était un retour triomphant du jeune roi disparu. Ce mythe est par conséquent utilisé pour appeler au retour de la grandeur du Portugal. Le roi disparu est associé au messie qui viendrait délivrer le Portugal de ses problèmes, quels qu'ils soient, et sauver les Portugais et la nation. José Manuel da Costa Esteves souligne alors : « Nourri par la

[80] Albert-Alain BOURDON, *Histoire du Portugal*, Paris, Chandeigne, 2012, p. 5.
[81] Pour une analyse de l'histoire du républicanisme au Portugal, voir : Douglas L. WHEELER, *Republican Portugal. A Political History 1910-1926*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1978.
[82] *Ibid.*, p. 39.

vieille noblesse et par le peuple portugais qui se sent abandonné et déchu d'un passé glorieux, le mythe de l'*Encorberto* s'érige comme une force majeure et constitutive de l'identité portugaise blessée, en même temps qu'il servira de légitimation […] à la *Restauração* et à la dynastie des Bragances[83]. » C'est ainsi ce mythe que Barreno désigne lorsqu'elle parle de « croyance obligatoire en l'immortalité des héros ». Croire en cette immortalité, c'est garder l'espoir d'un meilleur futur possible, mais c'est également ne jamais douter d'une grandeur historique du Portugal. En faisant la comparaison entre le républicanisme et le sébastianisme, Wheeler souligne le caractère « libérateur » que représenterait la création d'une république pour le peuple portugais. D'après lui, seul un nouveau système politique pourrait sauver le Portugal et lui rendre sa gloire d'antan ; seule la république pourrait délivrer les Portugais. Le PRP s'appuyait donc sur les émotions comme la colère, l'impuissance ou encore la *saudade* patriotique ressenties par les Portugais. La progression du républicanisme va alors continuer jusqu'en 1910 où la révolte républicaine atteint un nouveau point culminant depuis la mort de Carlos I : le renversement de la monarchie le 5 octobre 1910 et la proclamation de la Première République portugaise.

L'instauration d'une république ne va cependant pas calmer l'instabilité du Portugal. Les divisions au sein même du PRP, la participation à la première guerre mondiale[84] ou encore la crise économique due à l'explosion de la dette nationale après l'entrée en guerre du pays sont autant d'éléments qui vont pousser à l'instauration d'une première dictature dirigée par Sidónio Pais. L'arrivée de Sidónio Pais au pouvoir n'était donc pas surprenante. De plus, il jouissait d'une certaine popularité qui lui aurait permis de mettre facilement en place un régime autoritaire pour ainsi redresser la république. Le Sidonisme – connu également sous le nom de « Nouvelle République » – n'aura pourtant duré qu'un an, du 7 décembre 1917 au 14 décembre 1918. Ce que Wheeler appelle une « interlude dans la première république[85] » aura toutefois plusieurs répercussions. Décrit par Bourdon comme un homme « sincère et droit[86] » et par Wheeler comme le leader « le plus populaire et attirant[87] », Sidónio Pais et sa politique vont

[83] José Manuel da Costa ESTEVES, « L'Encorberto : d'un mythe péninsulaire à un mythe portugais », in *Cultures lusophones et hispanophones : Penser la relation*, Maria Graciete BESSE (dir.), Paris, Indigo & Côté femmes, 2010, p. 380.
[84] Voir : Filipe Ribeiro De MENESES, « O Impacto da Primeira Guerra mundial no sistema político português », in *Elites e poder: A crise do sistema liberal em Portugal e Espanha (1918-1931)*, Manuel BAIÔA (dir.), Évora, Publicações do Cidehus, 2004, p. 421-446.
[85] Douglas L. WHEELER, *Republican Portugal. A Political History 1910-1926*, *op. cit.*, p. 139.
[86] Albert-Alain BOURDON, *Histoire du Portugal, op. cit.*, p. 131.
[87] Douglas L. WHEELER, *Republican Portugal. A Political History 1910-1926*, *op. cit.*, p. 139.

devenir la genèse du futur État Nouveau de Salazar et influencer de nombreux autres régimes autoritaires[88]. Comme la majorité des gouvernements de la Ire République, Pais avait à cœur de sortir le Portugal de la crise politique, économique et sociale dans lequelle le pays se trouvait. L'objectif premier était donc la fin de l'oligarchie héritée de la monarchie et le rassemblement de tous citoyens ou formations politiques. L'une de ses premières mesures fut par exemple une tentative de révision de la loi de séparation de l'Église et de l'État, promulguée lors de l'instauration de la république, et qui avait provoqué la fin des relations entre le Vatican et le Portugal[89]. Néanmoins, la situation du pays ne cesse de s'aggraver : la grippe espagnole se propage en mars, la bataille de la Lys qui verra mourir des milliers de soldats portugais a lieu en avril, les grèves deviennent quotidiennes, les membres du gouvernement vont et viennent, les opposants politiques sont forcés à l'exil, censurés ou réprimés[90]. Sidónio Pais renforce son autoritarisme et provoque la colère de son gouvernement, de l'opposition ou encore des syndicalistes[91]. Il est assassiné le 14 décembre 1918 à Lisbonne par José Júlio da Costa, jeune républicain et ancien militaire. L'intermède dictatorial de Sidónio Pais, tout comme la première guerre mondiale et la constante crise économique et sociale qui caractérisait ce début de république, furent sévères pour l'avenir politique du pays. Après la chute de la Nouvelle République, une guerre civile éclata, 27 gouvernements se succédèrent en 7 ans, la dette publique augmenta considérablement en conséquence de la guerre, des attentats politiques meurtriers ont lieu et notamment, le 19 octobre 1921, plusieurs membres du gouvernement, dont le Président du Ministère António Granjo, furent assassinés dans ce qui est connu comme la « nuit sanglante[92] ». Wheeler explique ainsi que « […] le Portugal semblait être en proie à la catastrophe[93] ». Le PRP devient alors le représentant et le responsable de ces crises, ses soutiens diminuent et le nationalisme augmente. Bourdon souligne ainsi :

> Les excès des violences, causées aussi bien par la dureté d'un patronat, abusant du lock-out et des briseurs de grèves et réclamant du gouvernement une intervention brutale de la force armée, qu'aux réactions anarchiques et sans frein d'un peuple sans éducation politique, discréditaient le parlementarisme auprès d'une bourgeoisie qui conservait parfois la nostalgie de la monarchie et qui, surtout, aspirait à un ordre durable[94].

[88] *Ibid.*
[89] *Ibid.*, p. 143.
[90] *Ibid.*, p. 148.
[91] Albert-Alain BOURDON, *Histoire du Portugal, op. cit.*
[92] Douglas L. WHEELER, *Republican Portugal. A Political History 1910-1926*, *op. cit.*
[93] « […] *Portugal appeared to be gripped by catastrophe*. » *Ibid.*, p. 154.
[94] Albert-Alain BOURDON, *Histoire du Portugal, op. cit.*, p. 134.

Cette idée d'ordre devient alors la motivation principale de l'opposition et dominera dorénavant l'avenir du Portugal pour les cinquante prochaines années, en passant du coup d'État militaire de 1926, à la dictature nationale et à l'instauration de l'État Nouveau de Salazar.

Le 23 novembre 1932, António de Oliveira Salazar – alors président du Conseil des ministres depuis peu – prononce un discours devant les organes directeurs de l'Union Nationale, parti politique qu'il a lui-même fondé. Dans ce discours, Salazar aborde la question de l'instabilité politique :

> La dictature a surgi contre le désordre national. L'un des signes marquants de ce désordre était le parlementarisme et la vie partisane débridée : notre mise en œuvre de la démocratie a été, sans aucun doute, déplorable. La faute revenait soit au régime parlementaire, soit à ses serviteurs : plus nous absoudrons ces derniers, plus nous blâmerons les premiers ; cependant, des responsabilités demeurent pour tous ceux qui ont pris part à ce drame[95].

Par cette phrase, Salazar dénonce ainsi le rôle des parlementaires responsables selon lui du « désordre national » caractéristique des premières années de la République. Il justifie de ce fait l'instauration d'un État Nouveau antiparlementaire afin de rétablir l'ordre dans un Portugal marqué par une instabilité constante depuis la chute de la monarchie. Néanmoins, cet « ordre » va mettre quelques années à s'imposer. Après plusieurs tentatives ratées[96], le 28 mai 1926 à Braga, un coup d'État mené par le général Manuel de Oliveira Gomes da Costa instaura pendant les deux prochaines années une dictature militaire. Cette « dictature sans dictateur[97] » serait le premier pas des dissidents dans la volonté de rétablissement de l'ordre. En effet, pour permettre ce rétablissement, la stratégie définie impliquait la prise du pouvoir et la mise en place d'un régime intransigeant : « Les vainqueurs de 1926 formaient cependant une coalition hétérogène, sans programme politique précis, dont le seul point d'entente était l'établissement d'un pouvoir

[95] « *A Ditadura surgiu contra a desordem nacional. Era um dos expoentes dela o parlamentarismo e a desregrada vida partidária: a nossa realização da democracia foi, sem contestação, lamentável. A culpa era ou do regime parlamentar ou dos seus servidores: quanto mais absolvermos estes, mais culpas encontraremos naquele; responsabilidades porém há-as que sobrem para todos os que intervieram no drama.* » António FERRO, *Entrevistas a Salazar*, Lisbonne, Parceria A. M. Pereira, 2007, p. 256.

[96] Wheeler consacre le onzième chapitre de *Republican Portugal. A Political History 1910-1926* (1978) à ces tentatives. Intitulé « In the Kingdom of *pronunciamento*. December 1918 – April 1925 » ce chapitre détaille les *pronunciamentos* qui ont marqué la fin de la République. Aussi connu sous son équivalent espagnol de « *pronunciamiento* », le *pronunciamento* (de *pronunciar*, prononcer) est une déclaration publique, généralement par un militaire, accompagnant une tentative de putsch. Le terme désigne communément un coup d'État dans son ensemble. Il est caractéristique de l'Espagne et du Portugal.

[97] Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, trad. Paula RAMOS, New York, Penguin Random House, 2017, p. 71.

fort, garant de l'ordre, s'appuyant sur l'armée[98]. » Comme le montre également cette citation de Bourdon, le principal problème était alors le manque d'organisation et de préparation des putschistes. Si la volonté de rétablir l'ordre était bien là, cette dictature militaire a pourtant été marquée par une instabilité associée alors à la Ire République. Les militaires avaient cependant pris l'exemple sur leurs voisins espagnols, comme le souligne Yves Léonard : « Malgré leur division, les militaires étaient à l'affût, en particulier les officiers supérieurs. Dans l'Espagne voisine, la dictature exercée depuis 1923 par le général Primo de Rivera leur a donné des idées[99]. » La dictature espagnole, instaurée depuis un *pronunciamiento* le 13 septembre 1923, servirait de modèle à une dictature portugaise malgré de nombreuses différences entre les deux pays. L'objectif de Primo de Rivera était alors de renverser le régime parlementaire pour « régénérer[100] » le pays. Au Portugal, il fallait donc à tout prix éloigner du pouvoir les responsables politiques du désordre national, c'est-à-dire les membres du PRP.

S'il va sans dire que l'idée de l'instauration d'une dictature militaire était la volonté des militaires menés par le général Gomes da Costa, le récit donné par ce dernier, puis repris par l'État Nouveau, voudrait qu'elle soit représentative de la volonté du peuple portugais et de la nation en général. Dans un chapitre consacré à la journée du 28 mai 1926, Wheeler cite ainsi un extrait du *pronunciamento* de Gomes da Costa :

> Portugais ! La Nation veut un gouvernement militaire national, entouré par les meilleurs talents, afin d'apporter à l'administration de l'État, la discipline et l'honneur perdus depuis longtemps. […] Elle veut un gouvernement fort qui a pour mission de sauver la Patrie[101].

Dans ce discours, nous retrouvons donc la détermination d'avoir de nouveau un pouvoir « fort » ; nous retrouvons également le mythe du sébastianisme avec la volonté du retour de

---

[98] Albert-Alain BOURDON, *Histoire du Portugal, op. cit.*, p. 138.

[99] « *Apesar de não estarem unidos, os militares estavam à espreita, sobretudo os oficiais superiores. Na vizinha Espanha, a ditadura exercida desde 1923 pelo general Primo de Rivera deu-lhes ideias.* » Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 72-73.

[100] Le Régénérationnisme est un mouvement nationaliste espagnol caractéristique du XXe siècle, en réponse au « désastre de 1898 », la défaite de l'Espagne lors de la guerre hispano-américaine et la perte consécutive des dernières colonies du pays. Cette défaite, le système politique défaillant et la crise économique et sociale étaient les preuves pour les régénérationnistes de la chute et la décadence du royaume d'Espagne. La dictature de Primo de Rivera, appuyée par le roi Alphonse XIII, avait alors pour objectif la régénération du pays. Pour aller plus loin, voir : Sophie BABY *et al.* (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2021.

[101] « *Portuguese! The Nation wants a national military government, surrounded by the best talents, in order to bring to the state administration, the discipline and honor lost long ago. […] It wants a strong government which has as its mission to save the Fatherland*. » Douglas L. WHEELER, *Republican Portugal. A Political History 1910-1926*, *op. cit.*, p. 234.

« l'honneur » de la nation. Comme la république, la dictature militaire voulait faire retrouver au Portugal sa supposée grandeur perdue. Néanmoins, Gomes da Costa ne parle pas ici au nom d'un système politique ou même des forces armées, mais bien de la nation en tant qu'entité. Il parlerait au nom du peuple portugais. C'est cette notion qui va par la suite être utilisée par l'État Nouveau, créant un mythe autour de ce *pronunciamento*, comme l'explique l'historien Fernando Rosas dans son ouvrage *L'Art de durer. Le fascisme au Portugal*[102] publié en France en 2020. Pour Rosas, il existe un véritable travail de propagande de la part du gouvernement qui permettrait de justifier son autoritarisme. La dictature existe car le peuple en aurait besoin. Ce paternalisme, souvent attribué à l'État Nouveau de Salazar, se met donc en place dès le *pronunciamento* de Gomes da Costa.

Pour Wheeler, il existe deux interprétations du coup d'État de 1926 :

> L'interprétation officielle soutenue par le régime de l'État Nouveau est souvent qualifiée de « Révolution Nationale », un terme qui désigne également le processus général de changement durant la période de l'État Nouveau. Les partisans de cette interprétation considèrent donc le coup d'État comme un acte apolitique, patriotique et altruiste, qui aurait, d'une certaine manière, parlé au nom de la nation. À l'autre extrême, certains auteurs hostiles à l'État Nouveau ont suggéré que le vingt-huit mai fut un acte partisan et égoïste, le résultat d'une conspiration étroite ayant compromis une république démocratique et détruit les libertés dont on jouissait sous le régime parlementaire[103].

Si la première interprétation correspond bien à l'analyse du discours de Gomes da Costa, la seconde est illustrée non seulement par le manque de préparation des putschistes, mais aussi – par ruissellement à cette non-préparation – de la continuité de l'instabilité des deux premières années de la dictature militaire. Pour autant, Wheeler souligne que ce coup d'État n'est pas arrivé de nulle part : « Le vingt-huit mai n'était pas un acte soudain et spontané ; c'était le résultat de conspirations complexes, impliquées et alambiquées. Les groupes conspirateurs avaient des objectifs similaires à ceux des partis politiques : atteindre et garder le pouvoir[104]. »

---

[102] Fernando ROSAS, *L'Art de durer. Le fascisme au Portugal*, trad. Clara DOMINGUES, Paris, Les Éditions sociales, 2020.

[103] « *The official interpretation supported by the New State regime is often labelled the "National Revolution", a term which also refers to the general process of change during the tenure of the New State. Partisans of this interpretation thus view the coup as a nonpartisan, patriotic, altruistic act which somehow spoke for the nation. At the other extreme, some writers hostile to the New State have suggested that the Twenty-eighth of May was a partisan, selfish act, the result of a narrow conspiracy which undermined a democratic republic and destroyed freedoms enjoyed under the parliamentary regime*. » Douglas L. WHEELER, *Republican Portugal. A Political History 1910-1926*, *op. cit.*, p. 234.

[104] « *The Twenty-eighth of May was not a sudden, spontaneous act; it was the result of intricate, involved, and convoluted conspiracies. The conspiratorial groups had goals similar to those of political parties: to achieve and maintain power.* » *Ibid.*

C'est donc un coup d'État, mal organisé certes, mais qui n'a surpris ni la population, ni le propre gouvernement républicain[105]. Le président Bernardino Machado et son gouvernement démissionnent sans grande opposition et la Première République portugaise s'effondre. Les mois suivant le coup d'État voient les divergences éclater entre les militaires putschistes. Les ministres se succèdent, Gomes da Costa lui-même est poussé à l'exil au mois de juillet. António de Oliveira Salazar, alors professeur d'économie à l'Université de Coimbra, est appelé au poste de ministre des Finances mais démissionne après quelques jours, n'ayant pas les pleins pouvoirs qui lui permettraient d'appliquer son programme économique[106]. La seule figure de stabilité dans ce nouveau régime est alors Óscar Carmona qui assume jusqu'en 1928 les postes de président du Ministère et président de la République portugaise. Il conservera ce dernier poste jusqu'à son décès le 18 avril 1951. Carmona – lui aussi issu de l'armée – devient la figure ferme et robuste du nouveau régime, capable de rassembler :

> Carmona est l'exact opposé de Gomes da Costa : alors que ce dernier doit sa renommée à son courage et est un héros des campagnes en Afrique – mais qui n'a pas toutes les compétences pour être un politicien de carrière –, Carmona est le général de « l'épée vierge », avec une brillante carrière d'officier de cavalerie, promu colonel en 1919 et général en 1922, un politicien habile qui se sent particulièrement à l'aise dans les couloirs du pouvoir, au point d'être nommé ministre de la Guerre en 1923 […]. [...] Carmona apparaît comme la figure tutélaire de cette dictature militaire : la matérialisation d'un républicanisme conservateur capable de s'attirer les bonnes grâces des milieux catholiques, d'écarter tous les désirs de restauration monarchique et, en même temps, de bénéficier du soutien des principaux dirigeants de la franc-maçonnerie[107].

Le général Carmona apparaît ainsi comme la personne la plus à même de répondre à la crise que traverse le Portugal. Pour autant, la militarisation de la politique ne permet pas dans un premier temps la stabilisation du pays. Ce que Wheeler appelle le « régime des Jeunes Lieutenants[108] » – correspondant de fait à ce qui est communément connu comme la dictature

---

[105] Wheeler note par ailleurs le fait que ce coup d'État s'est fait sans verser de sang. Il n'y aurait pas eu d'affrontement puisque le peuple lui-même avait entendu les rumeurs de sa préparation et souhaitait aussi un changement de régime. *Ibid.*, p. 235.

[106] Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*

[107] « *Carmona é o exato oposto de Gomes da Costa: enquanto este último deve a fama à sua coragem e é um herói das campanhas em África, mas a quem faltam todas as capacidades para ser um político de carreira, Carmona é o general da "espada virgem" com uma brilhante carreira de oficial de Cavalaria, promovido a coronel em 1919 e a general em 1922, um político hábil que se sente especialmente à vontade nos corredores do poder, ao ponto de ter sido nomeado ministro da Guerra em 1923* […]. […] *Carmona emergia como figura tutelar desta ditadura militar: a materialização de um republicanismo conservador capaz de atrair as boas graças dos meios católicos, de pôr de parte todas as veleidades de uma restauração monárquica e que, ao mesmo tempo, conta com o apoio dos principais responsáveis da franco-maçonaria.* » *Ibid.*, p. 74.

[108] Douglas L. WHEELER, *Republican Portugal. A Political History 1910-1926*, *op. cit.*, p. 246.

militaire de 1926 à 1928 – est une période trouble où les officiers et autres militaires ne parviennent pas à surpasser leurs différences et ambitions et où la violence devient de nouveau habituelle :

> Dominées par un groupe d'officiers professionnels de droite, les premières années de la dictature militaire ont été marquées par les mêmes problèmes que ceux qui avaient fragilisé la première République : faiblesses financières et économiques, violence publique, troubles au sein de l'armée, conspirations politiques et factionnalisme. Malgré tous leurs efforts, les militaires n'ont pas pu instaurer, à eux seuls, un système nouveau et stable[109].

En dépit des mesures de contrôle mises en place par le gouvernement – censure de la presse, fermeture du Congrès, emprisonnement et déportation des opposants politiques, purge dans les bureaucraties civiles et militaires[110], cette période voit apparaître de nombreux mouvements insurrectionnels et sera connue sous le nom de *reviralhismo*.

Le *reviralhismo*[111], comme l'explique l'historien Luis Farinha dans *O Reviralho. Revoltas republicanas contra a ditadura e o Estado Novo, 1926-1940*[112], caractérise de ce fait tous les mouvements contre la dictature et pour un retour à la république. Farinha, qui va jusqu'à qualifier la période de guerre civile, retrace dans cet ouvrage les différentes attaques subies par le régime. La particularité de ce mouvement est la pluralité des profils des opposants. Civils, militaires, intellectuels, syndicalistes, républicains, communistes, libéraux ou encore exilés politiques, de nombreux opposants à la dictature ont participé d'une façon ou d'une autre au *reviralho* selon l'auteur. Malgré cette diversité, des dizaines d'actions ont lieu entre 1927 et 1931, notamment la révolte de février 1927 à Porto et celle d'avril 1931 sur l'île de Madère. Les combats font des centaines de morts mais les soulèvements sont écrasés par le régime et les opposants sont arrêtés. En parallèle de ces attaques, qui dureront sporadiquement jusqu'au début des années 1940, le gouvernement doit faire face à une situation bien plus préoccupante, la crise économique. De fait, comme le souligne Léonard :

> Sans finalité politique claire, autre que le « salut de la patrie », mais effaçant tout vestige du régime parlementaire, la dictature militaire paraît naviguer à la merci des intérêts

[109] « *Dominated by a group of rightist professional army officers, the early years of the Military Dictatorship were troubled by many of the same problems which had undermined the First Republic: financial and economic weaknesses, public violence, unrest in the military, political conspiracy, and factionalistm* [*sic*]. *Try as they might, the soldiers could not on their own create a new and stable system*. » *Ibid.*, p. 247.
[110] *Ibid.*
[111] Du portugais *revirar*, retourner.
[112] Le *Reviralho*. Révoltes républicaines contre la dictature et l'État Nouveau (1926-1940). Luís FARINHA, *O Reviralho. Revoltas republicanas contra a ditadura e o Estado Novo, 1926-1940*, Lisbonne, Estampa, 1998.

> contradictoires des différentes forces qui la composent. Elle s'efforce de gérer les affaires quotidiennes, mais est incapable de résoudre la situation économique et financière[113].

L'économie du pays serait ainsi maladroitement gérée depuis le début de la république et cela ne change pas avec la prise de pouvoir des militaires. Le nouveau gouvernement hérite ainsi d'une économie malade et dont l'état s'est aggravé pendant la première guerre mondiale. Les militaires se montrent incapables d'administrer les finances du pays. Le ministre des Finances, le général João Sinel de Cordes, est particulièrement ciblé par les critiques car il se révèle être « […] un gestionnaire terrible, incapable d'enrayer la détérioration de la situation financière et du niveau de vie des Portugais[114]. » Un événement en particulier marquera la fin du général Sinel de Cordes au gouvernement : l'emprunt de 12 millions de livres sterling par le général au ministre des Finances britannique Winston Churchill. Cet emprunt était pour Sinel de Cordes indispensable afin d'éviter la banqueroute du Portugal[115]. Cependant, cette opinion n'était pas partagée par tous, notamment par António de Oliveira Salazar. Après son passage éclair au gouvernement, Salazar retourne à l'université de Coimbra d'où il publie dans le journal catholique *Novidades*, dès la fin de l'année 1927, plusieurs articles critiquant la politique financière du gouvernement militaire et l'emprunt négocié par Sinel de Cordes. Ces articles – qui continueront d'être publiés jusqu'en avril 1928 – critiquent ainsi cette politique, mais prodiguent surtout de nombreux conseils afin d'en sortir : une réorganisation administrative, des réformes du gouvernement, une fermeté de gestion financière et l'acceptation de sacrifices[116]. Entre février et avril, quatre ministres des Finances se succèdent : le général Sinel de Cordes, le général Ivens Ferraz, le professeur Manuel Rodrigues et le militaire José Vicente de Freitas. Après l'intérim de Vicente de Freitas, le président Carmona – qui est élu officiellement au suffrage direct en mars – fait appel à Salazar pour diriger le ministère. Par cette arrivée, les militaires laissent peu à peu la place aux civils au gouvernement, faisant ainsi la transition entre la dictature militaire et la dictature nationale. Salazar arrive avec une politique économique austère et ne compte pas partir de sitôt[117].

---

[113] « *Sem uma finalidade política clara, além da « salvação da pátria », mas apagando qualquer vestígio do regime parlamentar, a ditadura militar parece navegar à mercê dos interesses contraditórios das diferentes forças que a compõem. Esforça-se por gerir o dia a dia dos assuntos correntes, mas é incapaz de resolver a situação económica e financeira.* » Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 75.
[114] « […] *um péssimo gestor, incapaz de estancar a degradação da situação financeira e do nível de vida dos Portugueses*. » *Ibid.*
[115] *Ibid.*, p. 76-77.
[116] *Ibid.*, p. 77.
[117] Douglas L. WHEELER, *Republican Portugal. A Political History 1910-1926*, *op. cit.*, p. 248-249.

1.1.2. Entre autoritarisme et paternalisme

La précocité caractéristique du Portugal selon Bourdon possède un aspect particulièrement néfaste. De fait, l'historien souligne qu'elle « […] implique souvent en histoire fixité et conservation du passé, comme si des structures élaborées tôt ne pouvaient qu'évoluer et se modifier lentement[118]. » Bourdon cite par exemple le fait que le Portugal « […] a été le dernier pays d'Europe à s'engager dans le processus de la décolonisation[119] ». En effet, ce n'est qu'en 1974 et 1975, après la Révolution des œillets et des guerres sanglantes (1961-1974), que les dernières colonies portugaises en Afrique deviennent indépendantes. Néanmoins, lié à cette décolonisation tardive – ou plutôt conséquence de cette tardiveté –, le Portugal sort alors de 48 ans d'une dictature qui a endormi et fermé le pays, tentant d'entretenir sa « grandeur » ancestrale. La politique appliquée par Salazar pendant ces années a en effet empêché l'évolution du Portugal et, comme le décrit Bourdon, l'a conservée dans son passé. Maria Isabel Barreno, en parlant d'un univers fermé dans la préface citée précédemment, dénonce également cette volonté de conservation du pays dans une certaine idée de son histoire nationale. Bien que l'arrivée au pouvoir de Salazar soit souvent transmise comme un hasard, voire un miracle – il est assez courant de voir Salazar décrit comme un simple professeur devenu dictateur –, celui-ci acquiert au fur et à mesure de son mandat de ministre des Finances, le respect et la confiance du président de la République Carmona, ce qui lui permet d'être nommé dès 1932 président du Conseil des Ministres. Cette nomination ne vient donc pas de nulle part. Salazar n'est pas qu'un professeur d'économie devenu ministre. Fernando Rosas souligne par ailleurs l'ambition de Salazar qui était déjà député en 1921 pour le Parti du centre catholique portugais ; Léonard parle lui d'un homme ayant tissé progressivement sa toile pour atteindre son objectif des pleins pouvoirs. Un des éléments importants de cette « toile » est la création du Parti *União Nacional* – Union Nationale – fondé en juillet 1930 par Salazar. Dans un article intitulé « O partido de Salazar: antecedentes, organização e funções da União Nacional (1926-34[120]) » publié en 1986, l'historien Arlindo Manuel Caldeira note plusieurs tentatives infructueuses dès 1926 de création d'un parti réunissant les forces de droite qui permettrait de stabiliser le pays mais surtout sa politique. La réussite du projet de Salazar,

[118] Albert-Alain BOURDON, *Histoire du Portugal, op. cit.*, p. 5.
[119] *Ibid.*
[120] Le parti de Salazar : antécédents, organisation et fonction de l'Union Nationale. Arlindo Manuel CALDEIRA, « O partido de Salazar: antecedentes, organização e funções da União Nacional (1926-34) », in *Análise social*, vol. 22, nº 94, 1986, p. 943-977.

contrairement aux précédentes tentatives, ne serait due pour Caldeira qu'à Salazar lui-même : « […] seul lui a été capable de gagner l'espace d'autonomie et donc la capacité de concertation qui avait manqué auparavant[121]. » En effet, en créant l'Union Nationale, Salazar réunit des politiciens, monarchistes ou républicains, mais surtout des civils de tout bord. L'Union Nationale devient un parti politique censé unir les autres partis qui se sont affrontés pendant les années de la Ire République. C'est également par la création de cette union que Salazar éloigne officiellement les militaires de la vie politique du nouveau régime[122]. De fait, Salazar s'entoure principalement d'académiciens et de professeurs, considérant les militaires inaptes à diriger un pays[123].

La création de l'Union Nationale permet alors l'éloignement de l'opposition politique, comme le souligne Wheeler :

> N'étant pas un véritable parti, mais plutôt une claque officiellement parrainée de *situacionistas*, l'Union Nationale avait pour but d'étouffer les luttes partisanes et de soutenir le régime. Tous les partis politiques et les sociétés secrètes ont finalement été interdits. Bien que certains groupes d'opposition aient été autorisés à faire campagne – sous de fortes restrictions – lors d'élections à partir des années 1940, l'Union Nationale demeure le seul groupement politique légal[124].

Il est pourtant nécessaire de souligner que, contrairement au discours propagandiste du gouvernement, les réactions vis-à-vis de la création de cette union ne sont pas toutes positives, particulièrement chez les partis républicains :

> Tous les autres partis républicains, notamment le PRP – le Parti démocrate, le Parti radical, l'Action républicaine et le Parti socialiste, manifesteront, dans les limites de la liberté d'expression, une attitude de ferme opposition, réaffirmant leur soutien à la Constitution encore en vigueur et à la démocratie, et appelant également à la formation

[121] « […] *só ele foi capaz de ganhar o espaço de autonomia e consequente capacidade de concertação que anteriormente faltara*. » *Ibid.*, p. 952.
[122] *Ibid.*
[123] Douglas L. WHEELER, *Republican Portugal. A Political History 1910-1926*, *op. cit.*
[124] « *Not a real party but an officially sponsored claque of situacionistas, the National Union was intended to muffle partisan strife and support the regime. All political parties and secret societies were eventually banned. Although some opposition groups were allowed to campaign – under heavy restrictions – in elections beginning in the 1940s, the National Union remained the only legal political group*. » *Ibid.*, p. 249.

> d'un front uni de tous les partis. Ce front, bien que son existence ne soit à peine formelle, suffira à provoquer des perturbations au niveau gouvernemental[125].

La propagande et la censure sont alors utilisées pour éteindre ces plaintes, notamment au niveau politique local. Pour cela, le gouvernement pousse la formation de commissions de l'Union Nationale dans les villes, permettant alors son implantation dans tous les recoins du pays[126]. Pour Jacques Georgel dans *Le Salazarisme. Histoire et bilan 1926-1974*, l'Union Nationale n'est pourtant pas considérée par Salazar comme un parti unique mais comme une organisation. L'Union nationale se veut donc à part du gouvernement[127], mais participe à sa propagande, à l'écartement des militaires du gouvernement, à contrecarrer toute opposition ou conflit, à la fraude aux élections, et ainsi à la légitimation du pouvoir de Salazar[128]. L'Union Nationale devient donc la première pierre posée pour la construction d'un pouvoir fort, stable, mais surtout durable. Le reste de la construction de ce régime prend alors la forme d'une nouvelle constitution en 1933.

À son arrivée au ministère des Finances, Salazar réussit l'exploit de rééquilibrer les finances publiques en mettant en place une austérité profonde, particulièrement dans les dépenses publiques du gouvernement[129]. Celui que l'on surnomme alors de « dictateur des finances » voit sa popularité augmenter tout comme la confiance du président Carmona qui le nommera de fait président du Conseil des Ministres après seulement quatre ans au ministère des Finances. Grâce à cette nouvelle position des plus importantes, Salazar parvient à faire adopter ses volontés, notamment en cumulant plusieurs postes de ministre. Il devient ainsi ministre des Colonies pendant quelques mois en 1930, ministre de la Guerre et ministre des Affaires étrangères entre 1936 et 1944 ou encore ministre de la Défense pendant un peu plus d'un an en 1961[130]. Cette accumulation de postes lui permet d'être présent sur tous les fronts, de contrôler progressivement son gouvernement, mais surtout d'imposer son pouvoir en le

---

[125] « *Todos os outros partidos republicanos, nomeadamente o PRP – Partido Democrático, o Partido Radical, a Acção Republicana e o Partido Socialista, manifestarão, dentro dos limites à liberdade de expressão, uma atitude de oposição firme, reafirmando o apoio à Constituição ainda em vigor e à democracia e apelando também para a formação de uma frente única de todos os partidos. Essa frente, apesar da sua existência pouco mais que formal, será suficiente para causar perturbações ao nível de Governo* […] » Arlindo Manuel CALDEIRA, « O partido de Salazar: antecedentes, organização e funções da União Nacional (1926-34) », art. cit., p. 957.
[126] *Ibid.*
[127] Caldeira, quant à lui, explique en citant le manifeste de l'Union que celle-ci est une ligue patriotique indépendante de l'État. *Ibid.*, p. 955.
[128] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, Paris, Éditions Cujas, 1981, p. 975.
[129] Fernando ROSAS, *L'Art de durer. Le fascisme au Portugal*, *op. cit.*
[130] *Ibid.*

rendant indispensable[131]. Il parvient également à réunifier les conservateurs comme les républicains, les catholiques ou encore les monarchistes[132]. Celui qui est souvent décrit comme un dictateur récalcitrant par ses partisans est ainsi au centre de la politique portugaise, dans une volonté de pouvoir politique que Georgel qualifie de boulimique et non de volonté idéologique[133]. Cette concentration des pouvoirs est ainsi permise grâce à l'instauration de la Constitution. En effet, depuis son arrivée au ministère des Finances, Salazar ne tait pas son désir d'abolir la Constitution de 1911 et de créer une nouvelle constitution dans le but de stabiliser son pouvoir[134]. En 1932 est publiée publiquement une première version de la nouvelle constitution devant permettre l'ouverture de débat autour de son contenu[135]. L'année suivante, la constitution est proposée en référendum au mois de mars dans une manipulation électorale lui permettant de recueillir plus de 95% des suffrages. Georgel souligne ainsi : « Le but à atteindre commande les mécanismes : il s'agit de permettre, à l'abri d'une façade démocratique constituée par une assemblée, le gouvernement du pays par un exécutif tout-puissant[136]. » Cette « façade démocratique[137] » créant l'État Nouveau – comme une réponse à la Nouvelle République de Sidónio Pais – contribue de fait à donner à Salazar des pouvoirs renforcés. La dictature a enfin trouvé son dictateur.

Divisée en deux parties, « Des garanties fondamentales[138] » et « De l'organisation politique de l'État » – eux-mêmes divisés en plusieurs titres et articles –, la Constitution instaurée traite de sujets comme « De la nation portugaise », « De la famille », « De l'ordre économique et social », « Des relations de l'État avec l'Église catholique et avec les autres cultes », « De la souveraineté » ou encore « De l'Empire colonial portugais ». Dans le titre IV : « Du gouvernement », Salazar s'octroie le droit de : « […] diriger les affaires d'un ou plusieurs

---

[131] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, *op. cit.*
[132] Fernando ROSAS, *L'Art de durer. Le fascisme au Portugal*, *op. cit.*, p. 138.
[133] Jacques GEORGEL, *Les Eurodictatures : fascisme 1922-1945, salazarisme 1926-1968, nazisme 1933-1945, franquisme 1936-1975. Étude comparative*, Rennes, Apogée, 1999, p. 217.
[134] Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 87.
[135] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, *op. cit.*
[136] *Ibid.*, p. 93.
[137] Georgel souligne par exemple que seuls 6000 votes contre la Constitution ont été recensés sur près d'1,2 millions d'électeurs, Salazar ayant également prévenu que les abstentions seraient comptabilisées comme des votes « pour ». *Ibid.*, p. 92.
[138] La traduction française de la Constitution, que nous utilisons ici pour une meilleure compréhension, est disponible sur le site de la « Digithèque de matériaux juridiques et politiques », créé par le professeur de science politique Jean-Pierre Maury et disponible en ligne : https://mjp.univ-perp.fr/constit/pt1933.htm (consulté le 14/07/2024).
La version originale est, quant à elle, publiée sur le site du parlement portugais à cette adresse : https://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933.pdf (consulté le 14/07/2024).

départements […] » (Article 106), « élaborer les décrets, règlements et instructions pour la bonne exécution des lois » (Article 108) et réunir le Conseil des ministres « […] quand son président ou le chef de l'État le jugent indispensable » (Article 110). De ce fait, le président du Conseil devient la figure centrale et autoritaire d'un gouvernement qu'il dirige à sa guise. D'après Georgel, la légitimation de la dictature passe ainsi par la nouvelle constitution mais également par la tenue d'élections. Il cite alors Salazar lors d'un discours de fin de campagne électorale pour la constitution d'une nouvelle assemblée le 27 octobre 1938[139] :

> Le renouvellement de l'Assemblée nationale a, d'après l'esprit de la Constitution et d'après notre système électoral, un caractère essentiellement plébiscitaire. L'acte électoral n'a pas tant pour objet de désigner les députés que de reconnaître solennellement les bienfaits du régime politique et d'affermir la confiance du pays en la réalité toujours féconde des principes de la révolution nationale[140].

Par cette phrase, Salazar confirme toujours l'idée d'élections légitimatrices du coup d'État de 1926, de l'État Nouveau et de son propre pouvoir[141]. Nous avons ainsi la confirmation de son rôle souhaité par lui-même et non d'une charge lui étant revenue sans qu'il ne puisse refuser. Cette confirmation, Salazar va lui-même l'annoncer dès avril 1928 lors de son discours d'investiture au ministère des Finances par la célèbre phrase : « Je sais très bien ce que je veux et où je vais[142] […] ». Il est assez courant de voir cette phrase utilisée pour décrire la volonté qu'a Salazar à travailler, mais la citation exacte est plus longue et nous en apprend bien plus : « Je sais très bien ce que je veux et où je vais, mais on ne devrait pas m'obliger à y arriver en quelques mois. Du reste, laissons le pays étudier, débattre, se plaindre, discuter, mais qu'il obéisse quand arrivera le moment de commander[143]. »

Dès lors, Salazar pose les bases de son pouvoir : il suivra son cap politique le temps qu'il faudra pour remettre l'ordre dans les finances, mais plus généralement dans le pays ; il exige en retour un pouvoir total sur le peuple et son obéissance absolue. La création de la nouvelle constitution lui permet ainsi d'instaurer cette politique autoritaire. L'objectif réel n'est

---

[139] La version originale et complète du discours est également disponible dans : António de Oliveira SALAZAR, *Discursos e notas políticas, 1928 a 1966*, Coimbra, Coimbra Editora, 2016, p. 385.
[140] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, *op. cit.*, p. 111.
[141] Pour une analyse détaillée de l'importance des élections pendant l'État Nouveau, de leur déroulement et de la fraude massive attachée à celles-ci, voir : Philippe SCHMITTER, « Portée et signification des élections dans le Portugal autoritaire (1933-1974) », in *Revue française de science politique*, vol. 27, nº 1, 1977, p. 92-122.
[142] « *Sei muito bem o que quero e para onde vou* […]. » António de Oliveira SALAZAR, *Discursos e notas políticas, 1928 a 1966*, *op. cit.*, p. 40.
[143] « *Sei muito bem o que quero e para onde vou, mas não se me exija que chegue ao fim em poucos meses. No mais, que o Pais estude, represente, reclame, discuta, mas que obedeça quando se chegar à altura de mandar*. » *Ibid.*

pas le bien-être des Portugais, mais de s'imposer comme chef total et inaliénable. Salazar apparaît donc comme un monarque absolu, comme le souligne Wheeler : « Dans cette structure, le président possède virtuellement les mêmes pouvoirs que possédait le roi pendant la Monarchie Constitutionnelle après 1834. Cependant, avec les civils dirigeant l'État, le président règne alors que le Premier Ministre dirige réellement[144]. » Si, d'après Wheeler, le Président Carmona n'est qu'un monarque constitutionnel, c'est-à-dire un dirigeant faisant figure de représentant de l'État et non de gouvernant, Salazar dirige et possède les pleins pouvoirs à la manière d'un monarque tout-puissant. La constitution sert alors de « […] façade destinée à masquer la réalité d'un pouvoir personnel et dictatorial[145]. » La figure d'un Salazar omnipotent, chef-roi, permet de ce fait la création de nombreux mythes autour de sa personne et de sa politique.

Le premier de ces mythes est donc celui d'un homme arraché à contre-cœur de son poste de professeur pour sauver l'économie du pays. Un deuxième est celui d'un homme simple et pauvre. Celui qu'Yves Léonard surnomme de « moine-dictateur » dans un article intitulé « Salazar et le salazarisme : la postérité politique d'un dictateur » publié en 2021, est en effet connu comme extrêmement pieux, solitaire et vivant dans l'ombre de sa propre popularité. Cette image de Salazar est alors utilisée comme exemple pour le peuple portugais :

> Être le moins visible possible, à l'instar d'un Salazar rechignant, par nature et par calcul, aux apparitions publiques pour mieux cultiver l'image d'un « moine-dictateur », solitaire et inlassablement au travail dans son bureau monacal, être anonyme et quasi invisible, tel était l'objectif que le régime assignait aux Portugais en tant qu'individus, seule la nation – « Tout pour la nation, rien contre la nation » déclarait Salazar dès 1929 –, régénérée par l'esprit de sacrifice, ayant vocation à accéder à la visibilité[146].

Le retour de l'ordre voulu par Salazar passe alors par le retour au calme, à la modestie, à la piété. L'objectif est donc de travailler et vivre tranquillement, en respectant les ordres de ce dictateur-roi-prêtre. Salazar est certes le chef de la nation, mais il est avant tout un patriarche

---

[144] « *In this structure, the president possessed virtually the same powers as did the king and during the constitutional monarchy after 1834. But with the civilians managing the state, the president reigned while the premier actually ruled.* » Douglas L. WHEELER, *Republican Portugal. A Political History 1910-1926*, *op. cit.*, p. 250.

[145] Albert-Alain BOURDON, *Histoire du Portugal, op. cit.*, p. 140.

[146] Yves LEONARD, « Salazar et le salazarisme : la postérité politique d'un dictateur », in *legrandcontinent.eu*, 25 avril 2021, https://legrandcontinent.eu/fr/2021/04/25/salazar-et-le-salazarisme-la-posterite-politique-dun-dictateur/ (consulté le 30/06/2024).

modèle. Pour Georgel, Salazar est « un dictateur qui n'a pas l'air d'un dictateur[147] ». C'est un homme tranquille voulant que son peuple vive dans la tranquillité[148]. Ce calme est également prôné par Salazar dans des discussions qu'il a eues avec la journaliste française Christine Garnier – invitée par le dictateur à passer des vacances en sa compagnie –, discussions qu'elle publiera en 1952 dans un ouvrage intitulé *Vacances avec Salazar* : « Je considère le calme comme l'un des deux traits qui caractérisent le peuple portugais à l'époque actuelle, l'autre étant une forte tendance à l'humanisme[149]. » Salazar comme son peuple seraient ainsi des personnes ordonnées et calmes, mais également non-révolutionnaires, car la révolution ne « […] s'adapte pas à la douceur de la race portugaise ni de ses habitudes[150] ». Le début du XXe siècle analysé au début de ce chapitre est ainsi balayé par Salazar, pour qui son État Nouveau représente une nouvelle histoire des Portugais et du Portugal même, façonnée de son gant de fer et de son exemplarité[151]. Salazar devient le symbole de l'exemple à suivre, l'homme idéal représentatif des « vrais » Portugais. Il n'apparaît donc pour ainsi dire jamais en public, ne s'adresse à la nation qu'en lisant ses discours d'une voix monocorde, consacre sa vie au pays et irait jusqu'à sacrifier sa propre vie privée[152]. Un homme en particulier va participer à la propagande de l'attitude et de la morale de Salazar, António Ferro.

En 1933, Salazar crée le secrétariat de la propagande nationale et nomme à sa tête l'intellectuel et journaliste républicain António Ferro. D'abord intitulé *Secretariado da Propaganda Nacional* (SPN) – jusqu'en 1945 puis *Secretariado Nacional de Informação* (SNI) – secrétariat national d'information –, son objectif consiste par exemple à faire connaître le rôle et les activités de l'État Nouveau, que cela soit à l'intérieur ou à l'extérieur du pays. De fait, António Ferro consacre de nombreux ouvrages sur la personnalité et la politique de Salazar, dont certains seront publiés dans plusieurs pays. Ainsi, Salazar bénéficie d'une certaine admiration en France où il est adulé par de nombreux écrivains et intellectuels conservateurs et d'extrême-droite[153]. Proche du dictateur, Ferro participe activement à façonner son image d'homme sérieux, calme et travailleur. Salazar n'avait pas besoin d'être visible, Ferro le faisait

[147] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, *op. cit.*, p. 57.
[148] *Ibid.*, p. 53.
[149] Christine GARNIER, *Vacances avec Salazar*, Paris, Grasset, 1952, p. 232.
[150] *Ibid.*, p. 202.
[151] *Ibid.*, p. 21.
[152] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, *op. cit.*
[153] Fernando ROSAS, *L'Art de durer. Le fascisme au Portugal*, *op. cit.*

pour lui[154]. Il publie par exemple un ouvrage regroupant plusieurs interviews que lui a accordées Salazar et dans lequel ce dernier décrit sa vision du pouvoir et du Portugal, mais également sur la dictature et les fascismes européens. Nous y retrouvons ainsi, de nouveau, son opinion selon laquelle le peuple portugais est calme et non-révolutionnaire. Interrogé sur l'utilisation jugée nécessaire de la violence par le dictateur italien Benito Mussolini, Salazar répond :

> Je suis d'accord avec Mussolini… en Italie … mais je ne suis pas d'accord au Portugal. La violence peut avoir des avantages, effectivement, à certains moments historiques, mais elle n'est pas dans notre race ni dans nos habitudes. Au Portugal, il n'y a pas d'hommes systématiquement violents. Ils vacillent tous à mi-chemin et finissent par être les premières victimes de ces violences ratées. Le cas de nos révolutions est significatif. Des milliers et des milliers d'escudos sont dépensés, des vies sont perdues, des larmes sont coulées, des préjudices de toutes sortes s'accumulent, le pays est discrédité[155].

Salazar semble de ce fait critiquer les révolutions sanglantes ayant eu lieu au Portugal et n'apportant que désolation, crises économiques et chaos. Il critique le désordre apporté par ces mouvements ; désordre qu'il cherche donc à combattre par son État Nouveau. Grâce à Ferro, Salazar prend le visage d'un « […] dictateur certes mais à la romaine[156] […] ». Il prend également le visage d'un véritable patriarche du peuple.

Dans un court ouvrage publié dès 1945, Roger Vialle revient sur *Le Mythe Salazar*. Se distinguant des intellectuels français cités plus haut, Vialle critique ce qu'il appelle : « […] une dictature paternelle et douce[157] […] ». En effet, nous avons vu dans notre introduction que la dictature portugaise se distingue des régimes fascistes de l'époque notamment par une violence invisible. L'État Nouveau apparaît dès lors comme un régime autoritaire, mais non violent :

> […] la perte des libertés est compensée par mille avantages précieux, une dictature qui ignore la violence, la terreur policière, les camps de concentration, une dictature qui, tout en employant les méthodes des régimes de force, n'est ni totalitaire ni matérialiste. Bien loin d'être l'émule de Hitler, Salazar s'en sépare par toutes ses tendances

[154] Pour plus d'information sur les soutiens français de Salazar, voir : Olivier DARD et Ana SARDINHA-DESVIGNES, *Célébrer Salazar en France (1930–1974). Du philosalazarisme au salazarisme français*, Paris, Peter Lang, 2018.
[155] « *Concordo com Mussolini... em Itália ... mas não posso concordar em Portugal. A violência pode ter vantagens, efectivamente, em certas horas históricas, mas não é na nossa raça nem com os nossos hábitos. Em Portugal não há homens sistematicamente violentos. Fraquejam todos a meio caminho e acabam por ser as primeiras vítimas dessas violências falhadas. O caso das nossas revoluções é significativo. Gastam-se milhares e milhares de contos, perdem-se vidas, semeiam-se lágrimas, acumulam-se prejuízos de toda a ordem, desacredita-se o País*. » António FERRO, *Entrevistas a Salazar*, *op. cit.*, p. 51.
[156] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, *op. cit.*, p. 56.
[157] Roger VIALLE, *Le Mythe Salazar*, Paris, Éditions du Chêne, 1945, p. 3.

> profondes : il est essentiellement chrétien, et ne se laisse guider dans son action politique que par la considération du bien public et l'enseignement de l'Évangile et des Papes[158].

Si Vialle souligne cette apparence non-violence du régime, il relève – fait rare pour l'époque – le caractère caché des violences véritables de l'État Nouveau qui se font « […] dans l'ombre, discrètement et sans bruit, de sorte que cet aspect de la dictature n'apparaît pas aux observateurs étrangers, qui trouvent que le gouvernement de Salazar est en somme fort "paternel[159]" ». Il convient cependant de nuancer quelques affirmations de Vialle, notamment l'importance de la religion de Salazar. Bien que le dictateur se soit revendiqué des valeurs chrétiennes, ainsi que son régime, la réalité de l'État Nouveau témoigne de pratiques difficilement conciliables avec ces valeurs chrétiennes et une soi-disant « considération du bien public ». Les violations des droits humains comme la répression des opposants politiques, les arrestations arbitraires et la torture, systémiques pendant le régime dictatorial, témoignent de la brutalité de l'État. Ainsi, la référence de la foi chrétienne de Salazar semble plus relever d'une légitimation de son pouvoir que d'une application concrète des valeurs religieuses dans sa politique de répression. La religion est alors utilisée comme une façade d'un régime où la violence est exercée par un système bien rodé. De ce fait, dès août 1933 est créée la Police de vigilance et de défense (PVDE), plus connue sous son deuxième nom adopté en 1945, Police internationale et de défense de l'État[160] (PIDE). Cette police politique d'État a été particulièrement active en matière de répression, de renseignement, de censure, de surveillance et de torture. Elle a conçu au fil des ans un véritable réseau d'informateurs lui permettant d'arrêter préventivement toute forme de protestation contre la dictature. C'est notamment cette particularité de la dictature que dénonce Maria Isabel Barreno dès la première ligne de sa préface pour *Isabel, Isabel, Isabel*. La dénonciation devient une arme utilisée par la PIDE et le gouvernement pour contrôler les opposants et le peuple en général. Le troisième chapitre de cette partie se concentrera ainsi sur le contrôle de la littérature rendu possible par la censure préventive et donc la dénonciation d'œuvres pouvant possiblement causer désordre. Si ce contrôle et cette dénonciation sont visibles dans tous les aspects de la société, elles le sont particulièrement dans celui de la politique, au point de provoquer une certaine violence légitimée. Les opposants politiques étaient ainsi arrêtés et bien souvent torturés. Certains étaient déportés de force, enfermés au

[158] *Ibid.*
[159] *Ibid.*, p. 32.
[160] *Polícia de vigilância e defesa do estado* puis *Polícia internacional e de defesa do estado*. En 1969, elle devient la *Direcção-Geral de Segurança* (DGS) – Direction générale de sécurité. Nous continuerons néanmoins d'utiliser au long de ce travail le nom de PIDE pour une meilleure compréhension.

camp de concentration de Tarrafal sur l'île cap-verdienne de Santiago, ou même tués. Tout était contrôlé par la PIDE afin de maintenir l'ordre voulu par Salazar. Elle sera de ce fait déployée dans les colonies africaines pendant les guerres d'indépendance dans l'espoir d'aider à réprimer les combattants indépendantistes. Cette police aux méthodes « redoutables[161] », presque invisible mais bien présente, devient le principal organe de contrôle du régime[162]. Ainsi, malgré les paroles de Salazar sur la violence, l'État Nouveau y a régulièrement recours et le peuple, conscient de cette surveillance, reste constamment sur ses gardes. La peur devient dès lors le véritable contrôle du peuple. Sous l'idée d'une dictature paternaliste se cache en réalité un pouvoir omniprésent, autoritaire et destructeur.

Par ce contrôle total de la population par la PIDE, Salazar montre que le soi-disant calme des Portugais n'est qu'un mythe qu'il cherche à propager pour permettre son application naturelle, mais également pour mieux lui permettre d'appliquer sa stratégie de contrôle dans et en dehors du Portugal. De fait, dans une étude comparative des dictatures européennes du XXe siècle, Georgel met en avant l'isolation voulue par le dictateur portugais « […] presque oublié sur son rectangle péninsulaire[163] ». Salazar s'isole et isole le Portugal. Selon Georgel, « Salazar n'a jamais eu à rendre compte[164] […] ». Si cette propagande d'un « État sans problèmes » fonctionne tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays, c'est qu'elle permet alors de cacher les véritables abus pratiqués par l'État Nouveau. Vialle souligne ainsi :

> Salazar fera les concessions nécessaires pour maintenir l'État Nouveau. Reste à savoir s'il y réussira. Cela dépendra de son peuple et aussi de l'attitude des puissances étrangères. Il importe pour cette raison que l'opinion publique, chez nous et ailleurs, ne se fasse aucune illusion sur Salazar, et connaisse bien la réalité qui se cache sous le mythe de l'État Nouveau portugais[165].

L'histoire nous montre pourtant que les puissances étrangères n'ont que rarement critiqué le régime de Salazar et que, durant des années, l'illusion sur le dictateur a été entretenue par une propagande inépuisable.

---

[161] Roger VIALLE, *Le Mythe Salazar*, *op. cit.*, p. 32.
[162] Pour plus d'informations sur la PIDE, voir : Irene Flunser PIMENTEL, *A História da PIDE*, Lisbonne, Círculo de leitores Temas & debates, 2007.
[163] Jacques GEORGEL, *Les Eurodictatures : fascisme 1922-1945, salazarisme 1926-1968, nazisme 1933-1945, franquisme 1936-1975. Étude comparative*, *op. cit.*, p. 242.
[164] *Ibid.*, p. 466.
[165] Roger VIALLE, *Le Mythe Salazar*, *op. cit.*, p. 32.

Cette propagande permet alors de cacher la réalité sur un autre mythe attribué à Salazar, celui d'un homme proche de son peuple. Nous avons vu que Salazar était un homme solitaire, sortant peu. Il ne se mélange que très rarement au peuple portugais. L'homme en apparence « simple » et altruiste cacherait en réalité un « élitiste antidémocratique[166] ». Cet élitisme antidémocrate se remarque de bien des manières. Premièrement, le faux paternalisme de Salazar le fait se placer au-dessus d'un peuple qu'il juge incapable de réflexion. Il n'hésite pas à hiérarchiser politiquement le peuple portugais, comme il l'explique dans une interview donnée au journaliste français Serge Groussard en 1958 pour *Le Figaro* :

> Je ne crois pas au suffrage universel, car le vote individuel ne tient pas compte des différences humaines. Je ne crois pas à l'égalité mais à la hiérarchie. Les hommes, selon moi, doivent être égaux devant la loi, mais il est dangereux d'attribuer à tous les mêmes pouvoirs politiques[167].

Le suffrage universel n'est donc pas une bonne idée pour le dictateur puisque les êtres humains seraient trop centrés sur eux-mêmes pour penser aux différences, mais il ne croit pas non plus à leur égalité totale sauf devant la loi. Souvenons-nous également qu'il considère le peuple portugais comme « humaniste ». Peuple sage – dans le sens philosophique du terme –, égalitaire, mais pas suffisamment pour gérer les histoires politiques qui resteraient ainsi réservées aux professeurs du gouvernement. Par ailleurs, il est intéressant de souligner qu'à ce moment, seuls les hommes sachant lire et écrire ou payant un impôt peuvent voter[168]. Nous verrons dans le prochain sous-chapitre que les femmes doivent quant à elles posséder un diplôme, ce qui sous-implique de savoir également lire et écrire. Par cette infantilisation du peuple, Salazar justifie de nouveau son contrôle. D'après Georgel, pour tenir éloigné le peuple de la politique, Salazar n'hésite pas à maintenir son ignorantisme, notamment en ne combattant l'illettrisme, toujours très élevé dans la population rurale, qu'à partir des années 60[169]. Par conséquent, les Portugaises et Portugais sont très peu nombreux à pouvoir voter. Le peuple portugais reste de ce fait forcé au simplisme et à l'apolitisme, laissant à Salazar la gérance difficile du pays, comme un père veillant sur ses enfants encore trop jeunes pour comprendre le fonctionnement de la vie. Il est également important de rappeler que Salazar est pourtant né et a grandi lui-même dans un village rural appelé Vimeiro dans la région Centre du Portugal et, comme le souligne Graça Dos Santos dans son ouvrage *Le Spectacle dénaturé : le théâtre*

[166] Fernando ROSAS, *L'Art de durer. Le fascisme au Portugal*, *op. cit.*, p. 151.
[167] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, *op. cit.*, p. 47.
[168] *Ibid.*, p. 102.
[169] *Ibid.*, p. 83.

portugais sous le règne de Salazar (1933-1968) : « Son éducation étant confiée à un précepteur, Salazar ne partageait pas les jeux d'autres enfants et a vécu dans l'isolement ses années de jeunesse[170]. » Cette éducation particulière le place, dès l'enfance, au-dessus des autres. Le discours qui ferait du dictateur un homme simple et pauvre n'est donc bien qu'un mythe. Le fait de naître pauvre doit ainsi être différencié du choix entrepris par Salazar de vivre simplement. Il est certes né dans un village majoritairement analphabète, mais a été éduqué à l'école puis au séminaire de Viseu. Son éducation conservatrice catholique joue incontestablement un rôle dans sa quête de simplicité et d'effacement, mais sa volonté de façonner le peuple à son image le pousse à créer une représentation particulière de lui-même que Graça Dos Santos nomme de « modestie salazarienne[171] » et qui sera constamment mise en avant par la propagande de l'État Nouveau. Salazar apparaît comme un acteur jouant le rôle de sa vie mais également comme un « metteur en scène[172] » dirigeant sa propre pièce de théâtre.

Salazar invite, par la propagande, la population portugaise à vivre comme lui mais ne l'invite pas à être lui. Seul le dictateur possède les qualités humanistes suffisantes pour diriger le pays. Contrairement à la croyance, il ne se veut pas proche du peuple, mais cherche à fabriquer des hommes et des femmes ordonnés, marchant au pas, soumis ou encore rangés pour reprendre les mots de Maria Isabel Barreno. Cette soumission passe de fait par le contrôle et l'infantilisation, comme l'explique Graça Dos Santos : « Le salazarisme est une politique qui recherche la démobilisation, la soumission des Portugais par des formes plus ou moins voyantes[173] ». Portugal, « pays fiction[174] », où la population est dirigée par la crainte car, comme l'explique Salazar, « L'obéissance vient surtout de la crainte[175]. » Les mythes salazariens participent à l'instauration de ce climat de soumission facilement rendu imposable par la propagande et plus généralement par la Constitution. Celle-ci permet à Salazar d'imposer une « dictature de la raison et de l'intelligence[176] ». L'intelligence d'un gouvernement de professeurs et la raison d'un chef d'État qui considère l'autorité supérieure à la liberté : « Où

[170] Graça Dos SANTOS, *Le Spectacle dénaturé : Le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, *op. cit.*, p. 34.
[171] *Ibid.*, p. 35.
[172] *Ibid.*, p. 28.
[173] *Ibid.*, p. 37.
[174] *Ibid.*
[175] Christine GARNIER, *Vacances avec Salazar*, *op. cit.*, p. 237.
[176] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, *op. cit.*, p. 49.

l'une existe, l'autre ne peut exister. […] Remettons donc la liberté à l'autorité, car elle seule sait l'administrer et la défendre[177]. »

Dans un discours à l'occasion du 10e anniversaire de la Révolution du 28 mai, prononcé à Braga le 26 mai 1936, Salazar résume en une phrase très précise sa pensée sur l'autorité, mais également sur ce qui caractérise l'âme même de son État Nouveau :

> Aux âmes déchirées par le doute et la négativité du siècle, nous cherchons à redonner le réconfort des grandes certitudes. Nous ne discutons pas de Dieu et sa vertu ; nous ne discutons pas de la Patrie et de son histoire ; nous ne discutons pas de l'autorité et de son prestige : nous ne discutons pas de la famille et de sa morale ; nous ne discutons pas de la gloire du travail et de son devoir[178].

Dieu, Patrie, Autorité, Famille, Travail. Telle est la doctrine de l'État Nouveau. La répétition ici de l'expression « nous ne discutons pas » renforce de ce fait l'intransigeance de Salazar envers ces thèmes. Dieu, mais surtout l'Église catholique, retrouve sa place au cœur de l'État par la signature du concordat signé au Vatican en 1940. Dieu se place au sommet et régit la morale de la société. L'autorité, comme étudiée précédemment, permet le contrôle du peuple ; parler de « prestige » conforte son caractère sacré. Respecter l'autorité serait se respecter soi-même. La respecter serait un « honneur ». L'autorité remet l'ordre. Salazar précise sur celle-ci : « C'est un droit et un devoir – un devoir qui se refuse à lui-même s'il n'est pas exercé, un droit qui a son meilleur fondement dans le bien commun[179]. » La famille, quant à elle, devient le cœur de la société. Salazar la considère comme l'un des piliers de l'État Nouveau et l'un des instruments de la remise en ordre de la société. Elle sera également analysée dans le prochain chapitre. Le travail est lui aussi un instrument d'ordre. Une population qui travaille n'a pas le temps de se révolter, de discuter, de se réunir. De plus, Salazar justifie le travail comme source de gloire : « Parce que c'est de lui que la vie se nourrit, que vient la richesse des nations et que la prospérité des peuples en découle, le travail est la gloire et l'honneur, avec une utilité et une valeur économique différentes, mais une dignité morale égale[180]. » Enfin, la patrie, qui représente l'essence même de l'État Nouveau. L'histoire du Portugal est considérée comme

---

[177] Salazar *apud* Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974, op. cit.*, p. 49.

[178] « *Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procuramos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever.* » António de Oliveira SALAZAR, *Discursos e notas políticas, 1928 a 1966*, *op. cit.*, p. 242.

[179] « *É um direito e um dever — dever que se nega a si próprio se se não exerce, direito que tem no bem comum o seu melhor fundamento.* » *Ibid.*, p. 243.

[180] « *Porque dêle se alimenta a vida, provém a riqueza das nações e deriva a prosperidade dos povos, o trabalho é glória e é honra, com diferente utilidade, diverso valor económico, mas idêntica dignidade moral.* » *Ibid.*, p. 244.

source extrême de fierté. Concédant qu'il existe sûrement des nations plus riches et belles que le Portugal, Salazar soutient néanmoins que « […] celle-ci est la nôtre, et aucun enfant de cœur bien formé n'a jamais eu le désir d'être le fils d'une autre mère[181]. » L'empire et son histoire seront pourtant l'une des clés qui mènera à la chute de l'État Nouveau. L'attachement du gouvernement salazariste aux colonies portugaises d'Afrique et l'importance qu'il accorde à cet empire historique seront, de ce fait, au cœur des critiques au régime lors du déclenchement des Guerres coloniales en 1961 et ce jusqu'au renversement du gouvernement en 1974.

1.2. La chute d'un nouvel État

1.2.1. Une mythologie nationale portugaise

Dans un article intitulé « O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo[182] », Fernando Rosas analyse les mythes qui d'après lui fondent l'idéologie de l'État Nouveau. Parmi ces sept mythes, plusieurs ont été abordés ou analysés dans ce travail. Le premier est le mythe palingénétique, que Rosas nomme de « Renaissance portugaise[183] ». La palingénétique est basée sur la palingénésie, un concept philosophique représentant un retour éternel des choses. L'ultranationalisme palingénétique est un concept défini par le politologue Roger Griffin, selon lequel les fascismes ont tous en commun un mythe principal qui les définit. Ce mythe est ainsi celui de la résurrection de la nation – Griffin utilise la figure du phénix comme comparaison[184]. L'ordre nouveau allemand ou l'État Nouveau portugais sont donc des exemples de ce concept. Puis le mythe du nouveau nationalisme, qui considère que l'État Nouveau incarne l'histoire même du Portugal, son destin, représentatif d'une « essentialité historique portugaise mythique[185] ». Ce que Salazar expliquait par le slogan précédemment cité « Tout pour la Nation, rien contre la Nation ». Rosas cite également le mythe de la ruralité, que Salazar utilise pour justifier l'économie stagnante du pays et son manque d'industrialisation. Le Portugal serait un pays rural et il n'aurait pas besoin d'être plus que cela.

---

[181] « […] *esta é a nossa, e nunca filho algum de coração bem formado teve o desejo de ser filho de outra mãe.* » *Ibid.*, p. 242.
[182] Le salazarisme et l'homme nouveau : essai sur l'État Nouveau et la question du totalitarisme. Fernando ROSAS, « O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo », in *Análise social*, vol. 35, nº 157, 2001, p. 1031-1054.
[183] *Ibid.*, p. 1034.
[184] Roger GRIFFIN, « Staging the nation's rebirth: the politics and aesthetics of performance in the context of fascist studies » in *Fascism and theatre*, Günther BERGHAUS (éd.), New York, Berghahn Books, 1996, p. 11-29.
[185] Fernando ROSAS, « O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo », art. cit., p. 1034.

Ce mythe peut être directement associé à celui de la pauvreté honorable. Rosas cite par exemple l'expression utilisée par Salazar : « une vocation de pauvreté[186] ». Le Portugal serait un pays simple, qui n'a pas pour vocation l'enrichissement. La pauvreté est honorable et l'ambition un danger. C'est un concept revenant assez souvent dans la propagande de l'État, l'un des exemples les plus connus étant celui de la chanson « *Uma casa portuguesa*[187] » par la célèbre fadiste Amália Rodrigues en 1953. Le peuple portugais est pauvre, mais riche en modestie. C'est également ce mythe qu'aborde Maria Isabel Barreno dans la préface de *Isabel, Isabel, Isabel*, lorsqu'elle utilise l'expression « narrative bucolique ». Le peuple devrait être heureux et satisfait de pouvoir vivre simplement « entre le chou et la poêle » pour reprendre les mots de Barreno[188]. L'utilisation du mot « narrative » met en évidence l'aspect particulier de ce mythe qui représente une certaine vision de la société. Narration d'une histoire sortie tout droit d'un conte de fées, où le peuple vivrait dans la parfaite harmonie, malgré les problèmes, sous l'œil attentionné d'un dictateur-roi paternaliste. Rosas met également en avant le mythe de l'ordre corporatif, ce qu'il qualifie d'ordre naturel des choses[189], analysé dans ce travail comme la hiérarchie chère à Salazar pour qui le peuple serait trop simple pour décider pour et par lui-même, justifiant ainsi le rôle du dictateur-père. Il cite ensuite le mythe de l'essence catholique de l'identité nationale. Comme écrit précédemment, bien que la réalité du régime ne reflète pas cet aspect, Salazar se revendique catholique et considère la religion comme devant être un élément constitutif du fait d'être portugais[190]. De fait, la nation portugaise devait avoir, comme le souligne Rosas, une vocation religieuse, chrétienne et catholique.

Le mythe restant est sûrement le plus important pour la définition de la nation par l'État Nouveau : le mythe impérial. Sur ce mythe, Rosas souligne qu'il a une double vocation :

> […] le mythe impérial, en grande partie hérité de la tradition républicaine et monarchique antérieure, dans son double aspect de vocation historico-providentielle de colonisation et d'évangélisation. L'article 2 de l'Acte Colonial de 1930 stipulait : « il est de l'essence organique de la nation portugaise de remplir la fonction historique de posséder et de coloniser des domaines d'outre-mer et de civiliser les populations

[186] *Ibid.*, p. 1035.
[187] La chanson est composée par Artur Fonseca, les paroles sont de Vasco Matos Sequeira et de Reinaldo Ferreira. Elle a été chantée par de nombreux artistes, mais reste associée principalement à Amália Rodrigues. Les paroles peuvent être librement traduites ainsi : Dans une maison portugaise c'est bien / du pain et du vin sur la table / Et si, humblement, quelqu'un frappe à la porte / il s'assoit avec nous à table / Cette franchise est bonne / Que le peuple ne la nie jamais / La joie de la pauvreté / Est dans cette grande richesse / De donner et d'être heureux.
[188] Noémia SEIXAS, *Isabel, Isabel, Isabel*, *op. cit.*, p. 7.
[189] Fernando ROSAS, « O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo », art. cit., p. 1035.
[190] *Ibid.*, p. 1036.

> indigènes. » Cela ne serait pas seulement un « fardeau de l'homme blanc », mais, dans le discours impérial de l'État Nouveau, le fardeau de l'homme portugais, poursuivant le geste héroïque des nautes, des saints et des chevaliers. […] Ainsi, on comprend que de ce mythe impérial se déduit comme dogme indiscutable l'idée de nation pluricontinentale et pluriraciale, une, indivisible et inaliénable[191].

Pour l'État Nouveau, le Portugal n'est pas qu'un pays mais un empire. La période des « Grandes Découvertes » – c'est-à-dire la période de colonisation – représente l'âge d'or de l'histoire du pays pour Salazar. Ce mythe impérial est ainsi intrinsèquement lié à celui du nouveau nationalisme et à celui de l'essence catholique de l'identité nationale portugaise. Pour honorer l'histoire du Portugal, il serait nécessaire de perpétuer le travail commencé pendant la colonisation. Ce serait là la vocation de l'homme portugais : coloniser et évangéliser. L'article 1er de la Constitution de 1933 rappelle ainsi :

> Le territoire du Portugal est celui qui lui appartient actuellement et comprend :
> 1 En Europe : le continent et les archipels de Madère et des Açores ;
> 2 En Afrique occidentale : l'archipel du Cap-Vert, la Guinée, Saint-Thomas et l'île du Prince et leurs dépendances, Saint-Jean-Baptiste de Ajudà, Cabinda et Angola ;
> 3 En Afrique orientale : Mozambique ;
> 4 En Asie : l'État de l'Inde et Macao et leurs dépendances respectives;
> 5 En Océanie : Timor et ses dépendances.
> § 1. La nation ne renonce pas aux droits qu'elle a ou peut venir à avoir sur un autre territoire quelconque.

Ce rappel, dès l'article premier, montre l'importance aux yeux de Salazar de cet empire et représente alors une certaine rupture avec la précédente république. En effet, après la crise de l'Ultimatum britannique de 1890[192], le sentiment était donc que la monarchie abandonnait ses colonies. C'est en s'appuyant en partie sur ce ressentiment que les républicains renversèrent la monarchie. Cependant, les gouvernements républicains n'ont par la suite pas modifié leur

[191] « […] *o mito imperial, em larga medida herdado da tradição republicana e monárquica anterior, no seu duplo aspecto de vocação histórico-providencial de colonizar e evangelizar. Dizia o Acto Colonial de 1930, no seu artigo 2.° : "É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar populações indígenas." Seria isso não só um "fardo do homem branco", mas, no discurso imperial do Estado Novo, um fardo do homem português, continuando a gesta heróica dos nautas, dos santos e cavaleiros.* […] *Assim se compreende que deste mito imperial se deduza como dogma indiscutível a ideia da nação pluricontinental e plurirracial, una, indivisível e inalienável.* » *Ibid.*, p. 1034-1035.

[192] Le gouvernement portugais avait pour projet dans les années 1880 de relier ses colonies africaines, l'Angola à l'ouest et le Mozambique à l'est, en s'accaparant les territoires se trouvant en leur centre. Ce projet était représenté par une bande rose sur les cartes, lui donnant le nom de « Carte Rose ». Ces territoires – correspondant de nos jours à la Zambie, le Malawi et le Zimbabwe – étaient également revendiqués par le Royaume-Uni qui souhaitait relier sa récente colonie, l'Égypte, à celle de l'Afrique du Sud. Malgré les traités de Windsor et Berlin, respectivement en 1386 et 1885, le gouvernement britannique imposa au Portugal de renoncer à son projet sous peine de représailles militaires. Surnommée la crise de l'Ultimatum britannique, elle est considérée comme l'une des raisons de la chute de la monarchie et a permis aux républicains de s'appuyer sur le nationalisme de la population qui considérait la capitulation du gouvernement portugais comme un signe de faiblesse.

approche à ces territoires. Ils restent, de fait, gérés sur place par des hauts commissaires et considérés à part de la métropole. La population regardait quant à elle les colonies africaines comme peu attirantes et sans future[193], mais, profondément marquée par cette trahison de 1890 – tant de leur plus vieille alliée que de leur propre monarchie –, un sentiment patriotique commença à se diffuser. C'est sous l'État Nouveau qu'il va se renforcer. Dès 1930, Salazar, alors ministre par intérim des Colonies, fait établir l'Acte Colonial qui rassembla l'administration des différentes colonies portugaises en métropole. C'est cette loi qui instaura de ce fait le terme d'empire colonial portugais. Selon Wheeler, « l'Acte Colonial était une partie essentielle de la superstructure du régime. Il découlait des craintes de l'élite de la domination économique étrangère en Angola et au Mozambique, et des résultats décevants des politiques républicaines d'autonomie et de développement[194]. » Cependant, Yves Léonard souligne pour sa part que l'Acte Colonial revêt principalement une fonction politique pour Salazar qui renoue ainsi avec les militaires – généralement attachés aux colonies –, les politiciens du parti colonial et les industriels liés également à celles-ci[195]. L'instauration de l'Acte Colonial puis son inclusion dans la Constitution sont alors des calculs politiques, financiers mais également historico-providentielle comme l'a décrit Rosas.

Dans un ouvrage *O Modo português de estar no mundo. Luso-tropicalismo e ideologia colonial portuguesa*[196] *(1933-1961)*, Cláudia Castelo retrace les théories sur l'Empire portugais. Elle soulève notamment l'importance des théories du sociologue brésilien Gilberto Freyre (1900-1987) et spécialement celle du lusotropicalisme. De fait, Freyre affirmait que la colonisation portugaise était différente des autres car moins violente, comme l'explique Castelo :

> […] le peuple portugais a une manière particulière, spécifique, de se mettre en relation avec les autres peuples, cultures et espaces physiques, cette manière le distingue et l'individualise dans l'ensemble de l'humanité. Cette « manière » est généralement

[193] Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 41.
[194] « *The Colonial Act was an essential part of the regime's superstructure. It derived from the elite's fears of foreign economic dominance in Angola and Mozambique and from disappointing results of the Republican policies of colonial autonomy and development.* » Douglas L WHEELER, *Republican Portugal. A political history 1910-1926*, *op. cit.*, p. 249.
[195] Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 112.
[196] La manière portugaise d'être dans le monde. Le lusotropicalisme et l'idéologie coloniale portugaise. Cláudia CASTELO, *O Modo português de estar no mundo. Luso-tropicalismo e ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*, Porto, Afrontamento, 1999.

> qualifiée avec des adjectifs qui impliquent une valorisation positive : « tolérante », « plastique », « humaine », « fraternelle », « chrétienne[197] ».

Castelo analyse ainsi dans le chapitre trois de son ouvrage, « Évolution de la politique coloniale de l'État Nouveau[198] », comment l'État Nouveau s'est réapproprié une partie de cette théorie du lusotropicalisme. Elle soulève particulièrement le rôle du ministre des Colonies, Armindo Monteiro, dans la conceptualisation et la diffusion du mythe impérial et le cite :

> Il conçoit l'Empire comme quelque chose d'intemporel, qui plane au-dessus de tous les intérêts et se confond avec la volonté profonde du peuple : « Le Portugal peut n'être qu'une nation possédant des colonies, ou bien il peut être un Empire. Celui-ci serait la réalité spirituelle dont les colonies ne seraient que la corporisation. Outre son extension territoriale, l'Empire résulte surtout de l'existence d'une mentalité particulière. Celle-ci repose essentiellement sur la certitude qu'a la nation de la valeur de l'œuvre déjà accomplie, sur la volonté de la poursuivre sans interruption, et sur la conviction qu'elle peut la poursuivre en surmontant toutes les difficultés[199] ».

Le discours de Monteiro s'appuie lui aussi sur un supposé caractère propre au peuple portugais à la colonisation et sur la « volonté profonde » de celui-ci de voir l'empire fleurir et perdurer. Cette question est ainsi particulièrement abordée par Maria Isabel Barreno dans plusieurs de ses ouvrages, notamment *Vozes do vento* qui sera analysé dans la troisième partie de ce travail. Si Castelo remarque que l'intérêt des questions coloniales est particulièrement élevé en Europe dans la période de l'entre-deux-guerres, elle souligne qu'au Portugal celle-ci repose plus qu'ailleurs sur la question de l'identité nationale et la sacralisation de l'Empire[200]. Toutefois, le lusotropicalisme de Freyre, qui paraît donc s'inscrire naturellement dans le discours d' Armindo Monteiro, n'est initialement pas bien accepté par l'État Nouveau. D'après Castelo, le point principal de contention était celui du métissage. L'État Nouveau considérait les métisses comme des êtres humains biologiquement inférieurs[201]. Pendant de nombreuses années, les colons étaient encouragés à s'installer dans les colonies avec leurs femmes et enfants afin

---

[197] « *[…] o povo português tem uma maneira particular, específica, de se relacionar com os outros povos, culturas e espaços físicos, maneira que o distingue e individualiza no conjunto da humanidade. Essa "maneira" é geralmente qualificada com adjectivos que implicam uma valorização positiva : "tolerante", "plástica", "humana", "fraterna", "cristã".* » *Ibid.*, p. 13.
[198] « *Evolução da política colonial do Estado Novo* » *Ibid.*
[199] « *Este concebe o Império como algo de atemporal, que paira acima de todos os interesses e se confunde com a vontade profunda do povo: "Portugal pode ser apenas uma nação que possui colónias ou pode ser um Império. Este será a realidade espiritual de que as colónias sejam a corporização. A par da extensão territorial, o Império resulta, sobretudo, da existência de uma mentalidade particular. Funda-se esta, essencialmente, na certeza que a nação possue* [*sic*] *do valor da obra que já realizou, na vontade de a prosseguir ininterruptamente, na convicção que pode prossegui-la, vencendo todas as dificuldades".* » *Ibid.*, p. 47.
[200] *Ibid.*, p. 48.
[201] *Ibid.*, p. 84.

d'éviter le métissage. De plus, plusieurs politiques de ségrégation étaient également appliquées[202]. Toujours selon Castelo, les hommes blancs étaient considérés comme supérieurs et donc plus aptes à diriger, alors que les hommes noirs « abondants et dociles[203] » doivent être traités comme des « réservoirs d'énergie précieux[204] ». Le discours du Portugal rejoint dans ce sens celui des autres pays colonisateurs : la supériorité de l'homme blanc et la nécessité d'éduquer et d'évangéliser les populations indigènes pour leur importer de « bonnes valeurs morales chrétiennes ». La thèse de Freyre théorise cependant un échange culturel, social et moral entre les colons et les peuples colonisés, mais cela inclut également la période de colonisation de la péninsule ibérique par les Maures, Arabes et Berbères. Penser que la colonisation arabo-musulmane puisse avoir laissé une empreinte sur le « caractère national portugais[205] » était impossible pour Armindo Monteiro et les autres politiciens et intellectuels portugais pour qui la *Reconquista* était l'un des moments forts de l'histoire chrétienne du pays.

Cependant, Castelo relève un changement dans la politique de l'État Nouveau à partir des années 1950 : Freyre est invité par le ministre de l'Outre-mer[206] à visiter les provinces ultramarines[207]. À son retour, il ne tarit pas d'éloges sur « l'essence lusitanienne » qu'il retrouva dans les colonies et sur la fécondité de l'œuvre coloniale portugaise. C'est à la suite de ce voyage que va être réappropriée par le gouvernement de Salazar la théorie sur le lusotropicalisme[208]. Castelo souligne de fait le climat particulièrement propice à ce changement d'opinion, c'est-à-dire, la fin de la seconde guerre mondiale :

> Après la seconde guerre mondiale, les conditions ont été créées pour un changement d'attitude des politiciens du régime envers les idées de Gilberto Freyre. Après la fin de l'holocauste nazi, la voie a été ouverte pour l'autodétermination et l'indépendance des peuples colonisés. La création de l'ONU, les principes libérateurs de sa Charte, et la

[202] *Ibid.*, p. 85.
[203] *Ibid.*
[204] *Ibid.*
[205] *Ibid.*, p. 86.
[206] Le nom du ministère des Colonies a été modifié en 1951 du fait de la révision de la Constitution. Cette révision a modifié le terme « colonies » en « provinces ultramarines ».
[207] Cláudia CASTELO, *O Modo português de estar no mundo. Luso-tropicalismo e ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*, *op. cit.*, p. 87-88.
[208] *Ibid.*, p. 95

> tenue des grandes conférences du tiers monde ont contribué de manière décisive au renforcement et à l'avancement du mouvement favorable à la décolonisation[209].

Si l'objectif du régime était originellement de montrer l'étendue de l'empire portugais et les richesses qu'il en récoltait[210], il devient nécessaire dans ce contexte historique et social de trouver une raison moins économique et plus humaine à la conservation essentielle de l'Empire : « Il était nécessaire de convaincre le monde de la nature spéciale de la colonisation lusitanienne, de l'absence de racisme dans les provinces ultramarines portugaises, de l'existence de sociétés multiraciales parfaitement intégrées dans l'ensemble national[211]. » Ainsi, l'État Nouveau va adopter à sa manière le lusotropicalisme de Freyre. En effet, Castelo souligne que le régime ne va utiliser que les parties de la théorie qui correspondent à son propre mythe impérial et abandonner celles ne rentrant pas dans sa pensée :

> De fait, les principales idées de Freyre sur le peuple portugais – l'absence de sentiments racistes ; la capacité d'empathie envers les autres peuples ; la profonde fraternité chrétienne – sont reprises dans les années 50-60 par le discours officiel. Mais le lusotropicalisme ne se résume pas à cela. Ses aspects « dénationalisateurs » sont volontairement oubliés. À savoir : la valorisation des différentes contributions – africaine, amérindienne, orientale, européenne – à la civilisation commune – luso-tropicale –, ainsi que l'idée selon laquelle « l'unité de sentiment et de culture » se superposerait aux questions de souveraineté et pourrait s'épanouir au sein d'une entité transnationale et supranationale, une fédération culturelle où il y aurait de la place pour plus de deux États[212].

---

[209] « *No pós-II Guerra Mundial, criam-se condições para a mudança de atitude dos políticos do regime em relação às ideias de Gilberto Freyre. Depois do fim do holocausto nazi, abre-se caminho à autodeterminação e à Independência dos povos colonizados. A criação da ONU, os princípios libertadores da sua Carta, e a realização das grandes conferências terceiro-mundistas contribuem decisivamente para o fortalecimento e para o avanço do movimento favorável à descolonização.* » *Ibid.*, p. 138.

[210] Un bon exemple de cela est l'organisation en 1934 d'une exposition coloniale à Porto destinée à permettre une plus grande propagande de l'idée selon laquelle l'Empire est la Nation. La phrase « Le Portugal n'est pas un petit pays », apparue pendant cette exposition, devient un véritable slogan pro-empire. Pour en savoir plus voir : António MEDEIROS, « Primeira exposição colonial portuguesa (1934): Representação etnográfica e cultura popular moderna » in *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*, Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO et Jorge Freitas BRANCO (org.), Lisbonne, Etnográfica Press, 2003, p. 154-170.

[211] « *Era preciso convencer o mundo da natureza especial da colonização lusitana, da ausência de racismo nas províncias ultramarinas portuguesas, da existência de sociedades multirraciais perfeitamente integradas no todo nacional.* » Cláudia CASTELO, *O Modo português de estar no mundo. Luso-tropicalismo e ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*, *op. cit.*, p. 138.

[212] « *De facto, as principais ideias de Freyre sobre o povo português – ausência de sentimentos racistas; capacidade de empatia relativamente aos outros povos; profunda fraternidade cristã – são apropriadas, nos anos 50-60, pelo discurso oficial. Mas o luso-tropicalismo não é só isso. Os seus aspetos "desnacionalizadores" são propositadamente esquecidos. A saber: a valorização dos diferentes contributos – africanos, ameríndios, orientais, europeus – para a civilização comum – luso-tropical –, e a noção de que a "unidade de sentimento e de cultura" se sobrepunha às questões de soberania e que podia florescer no seio de uma entidade transnacional ou supranacional, uma federação cultural com lugar para mais de dois Estados.* » *Ibid.*, p. 139.

Il n'est ainsi pas question pour l'État Nouveau d'envisager de se séparer de ses colonies malgré la pression internationale grandissante envers le pays. L'empire est la nation, la nation est la gloire du peuple portugais. Pour Salazar, les colonies sont « les grandes écoles du nationalisme portugais[213] ». La propagande bat alors son plein : expositions coloniales, revues dédiées, mobilisation des Jeunesses portugaises, de l'Église catholique ou encore cinéma[214], avec des films vantant les mérites et l'importance des colonies[215]. Néanmoins, malgré ces tentatives d'adaptation à l'époque qui l'entoure et une propagande tournant à plein régime, l'État Nouveau ne parvient pas à maîtriser la modernisation de l'après-guerre et les chamboulements qu'elle apporte. Ce petit mais grand pays, faussement neutre, ouvert mais isolé, va bientôt se retrouver exposé, précipitant la chute de la plus longue dictature européenne moderne.

1.2.2. La fin d'un mythe

C'est à partir de la fin des années 1950 que le régime va affronter ses plus grandes crises. Officiellement, le Portugal est resté neutre pendant la seconde guerre mondiale, mais cette neutralité n'a pas empêché le pays d'exporter des marchandises tant avec les Alliés qu'avec le Troisième Reich. Son ancienne alliance avec le Royaume-Uni le rend cependant plus souple à apporter de l'aide aux Alliés malgré plusieurs tensions avec le gouvernement anglais[216]. Yves Léonard résume ainsi cette neutralité à deux échelles de Salazar : « Après avoir décrété un deuil national et mis les drapeaux en bernes en apprenant la mort de Hitler, il déclara : "Nous bénissons la paix, nous bénissons la victoire[217]". » Ce maintien de neutralité, pendant un conflit mondial couplé à la politique propagandiste d'un pays et d'un peuple « sans problèmes » et au besoin de conservation des colonies, marque la volonté du régime à vouloir durer et fonctionner sur le long terme. Salazar avait prévenu, il sait ce qu'il veut, où il va et compte prendre le temps qu'il lui faudra pour le réaliser. Les moyens utilisés par le régime – la censure, la PIDE, le paternalisme, l'infantilisation, la propagande, l'apologie de la nation, du travail, de la famille, de la religion, de l'ordre – sont autant de méthodes utilisées comme armes permettant l'isolation du pays, de sa population, mais surtout la continuité de l'État Nouveau. Ce nouvel État créé

[213] Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 112.
[214] *Ibid.*, p. 113.
[215] Pour une analyse du cinéma et de la propagande coloniale sous l'État Nouveau, voir Maria do Carmo PIÇARRA, *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*, Lisbonne, Edições 70, 2015.
[216] *Ibid.*, p. 118-125.
[217] « *Após ter decretado luto nacional e bandeiras a meia haste ao saber da morte de Hitler, declarou: "abençoamos a paz, abençoamos a Vitória".* » *Ibid.*, p. 125.

pour balayer le désordre honteux du début du XXe siècle et rendre au Portugal sa gloire acquise depuis l'époque des « Grandes Découvertes » grâce à la figure sébastianique d'un Salazar dont la propagande d'António Ferro concevra autour une « mythologie salazarienne[218] ».

Malgré cette volonté de retour à l'ordre imposé par la crainte et l'élimination des causes de dysfonctionnement, l'État Nouveau doit faire face au cours de son existence à plusieurs mouvements de contestation venant de tous horizons. Au niveau politique, le *reviralhismo* a donc lieu jusqu'au début des années 40. La mainmise de Salazar sur les élections lui permet de passer des années 1940-1950 relativement peu agitées malgré un début de sursaut démocratique lors des élections présidentielles de 1949 où, pour la première fois, un candidat au poste ose dénoncer la politique répressive instaurée par Salazar[219]. La seconde moitié du XXe siècle est particulièrement marquée par la guerre froide que se livrent les États-Unis d'Amérique, soutenus par le bloc de l'Ouest, et l'URSS. Cette nouvelle guerre tombe à point pour un Salazar profondément anticommuniste et permet au Portugal de retrouver une place sur la scène internationale[220]. Bénéficiaire du plan Marshall en 1948, ayant adhéré à l'OTAN en 1949, à l'ONU en 1955, à l'OECE[221] en 1960 ou encore rencontre réussie avec le futur président des EUA Eisenhower à Lisbonne en 1951, le Portugal paraît sortir peu à peu de son isolement auto-imposé[222]. Il faut attendre 1958 pour voir une véritable menace venue de l'intérieur apparaître. En effet, cette année-là a lieu des élections présidentielles afin de remplacer le président Francisco Craveiro Lopes – en poste depuis la mort du Président Carmona en 1951 – qui ne souhaitait pas briguer de second mandat suite à des mésententes avec Salazar[223]. Un général du nom de Humberto Delgado osa alors se présenter au poste de président contre le candidat de l'Union Nationale, Américo Thomaz. Sa première marque d'opposition directe à Salazar intervient lorsqu'un journaliste lui demande ce qu'il compte faire du président du Conseil des ministres s'il est élu ; il répondra : « Évidemment, je le renvoie[224] ». La réaction à cet outrage ne se fait pas attendre, comme l'explique Georgel :

---

[218] Graça DOS SANTOS, « La contamination des mots, vers une rhétorique de l'invisibilité : l'instrumentalisation de la parole par l'État Nouveau de Salazar » in *Parole et pouvoir 1. Le pouvoir en toutes lettres*, Martine SCHUWER (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 196.
[219] Le général José Norton de Matos sera par ailleurs soutenu par l'opposition – notamment les communistes – mais finira par abandonner et la réélection de Carmona se fit avec 100% des votes en sa faveur.
[220] Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 139.
[221] Ancêtre de l'OCDE.
[222] Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 141.
[223] *Ibid.*, p. 146.
[224] *Ibid.*, p. 147.

> Affront direct pour le président du conseil, cette promesse qui fait vibrer les auditeurs constitue une menace telle que tous les moyens dont le régime dispose sont mis en œuvre afin d'empêcher le succès du candidat d'opposition. Les listes électorales sont composées de façon à comporter surtout les partisans de l'état[225] […]

Georgel met également en avant une lettre de Delgado adressée au Président Craveiro Lopes dans laquelle il résume les pressions exercées pendant la campagne électorale, notamment la destruction de bulletins de vote, l'intimidation d'électeurs pendant le vote, la répression contre les manifestations de soutien en sa faveur ou encore le harcèlement subi de la part de la PIDE afin d'empêcher les contacts avec ses électeurs[226]. Malgré ces pressions, la campagne de Delgado est un succès et seule une fraude électorale massive et – contrairement à l'ordinaire – peu discrète fait élire Américo Thomaz. Le régime est ainsi tellement bousculé par cet évènement que dès 1959, lors de la révision de la Constitution, est instauré le suffrage indirect pour l'élection du Président. C'est désormais un collège électoral réduit qui décidera.

Après sa défaite, Delgado part en exil au Brésil mais ses soutiens ne décolèrent pas. En janvier 1961, Henrique Galvão, soutien et ami de Delgado, détourne le paquebot de croisière *Santa Maria* dans le but de le rediriger vers l'Angola où il souhaite établir une opposition au régime salazariste. Le détournement échoue, Galvão demande l'asile politique au Brésil, mais la presse internationale fait ses grands titres sur l'affaire, mettant ainsi dans l'embarras le gouvernement de Salazar[227]. L'opposition devient de fait visible de l'extérieur. Malgré son exil, Delgado continue les sorties contre le gouvernement portugais. À la fin de l'année 1961, une tentative de révolte encouragée par Delgado a lieu dans la ville de Beja. Après ce nouvel échec, Delgado s'exile cette fois en Algérie, mais il cherchera à revenir une dernière fois au Portugal en 1965. De fait, en février de cette année, Delgado se retrouve à la frontière espagnole afin d'assister à une réunion d'opposants à la dictature. De là, les sources diffèrent et plusieurs versions sont données : Delgado aurait été attiré dans un guet-apens tendu par le gouvernement portugais, aidé du gouvernement espagnol ; il aurait été dénoncé par des proches ; il n'aurait pas cherché à cacher sa présence en Espagne et la police espagnole aurait prévenu la PIDE ; ou, la thèse la plus souvent acceptée, la PIDE surveillait Delgado depuis longtemps et l'a de ce fait retrouvé en Espagne. Le résultat reste le même : Delgado et sa secrétaire, Arajayr Campos, disparaissent le 13 ou 14 février et leurs corps sont retrouvés fin avril près de la frontière

[225] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, *op. cit.*, p. 96.
[226] *Ibid.*
[227] *Ibid.*

portugaise[228]. Son assassinat est considéré par Georgel comme : « […] le grand échec de la PIDE[229] […] ». De fait, assassiner un opposant politique, connu internationalement, n'était pas un acte des plus discrets pour un dictateur clamant que la violence n'est pas dans la nature de la « race » portugaise. Georgel précise :

> Loin d'être un succès du gouvernement et de la Pide, l'assassinat d'H. Delgado et de sa secrétaire brésilienne constitue la dernière erreur commise en cette affaire. Le général en effet n'avait plus rien de l'adversaire redoutable qu'il était sept ans plus tôt. De son propre aveu il avait tout perdu, position, famille, argent, amis, patrie. Démuni de ressources, exilé de longue date, isolé au sein d'une opposition divisée, dépourvu d'appui diplomatique et politique[230] […]

Cet assassinat, qui intervient alors que le Portugal se trouve en pleine Guerre Coloniale, apparait alors comme le caprice d'un dictateur touché dans son orgueil.

C'est en effet quatre ans avant cet événement qu'éclate la Guerre Coloniale portugaise en Angola. Depuis la fin des années 1950, le nombre de colons portugais a presque doublé en Angola et plus que triplé au Mozambique[231]. Le Portugal se trouve dès lors presque seul sur la scène internationale sur la question des colonies depuis la fin de la seconde guerre mondiale. La volonté de Salazar de conserver ces colonies ne faiblit pas. Le mythe impérial tant défendu par le chef du gouvernement va pourtant provoquer la fin de sa nation rêvée. L'ouvrage *As Voltas do passado. A Guerra Colonial e as lutas de libertação*[232], organisé sous la direction de Miguel Cardina et Bruno Sena Martins, retrace les moments qui ont jalonné les 13 ans de la Guerre de l'Outre-mer, comme l'appelait l'État Nouveau. Si plusieurs événements marquants – comme le massacre de Batepá à São Tomé-et-Principe en 1953[233] ou celui de Pidjiguiti dans

[228] « Le général Delgado a été assassiné près de la frontière portugaise », 29 avril 1965, in *lemonde.fr*, https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/04/29/le-general-delgado-a-ete-assassine-pres-de-la-frontiere-portugaise_2182189_1819218.html (consulté le 20 juin 2024).
[229] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, *op. cit.*, p. 179.
[230] *Ibid.*
[231] Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 154.
[232] Les méandres du passé. La Guerre Coloniale et les luttes de libération. Miguel CARDINA et Bruno Sena MARTINS (org.), *As Voltas do passado. A Guerra Colonial e as lutas de libertação*, Lisbonne, Tinta da China, 2018.
[233] Considéré par Inês Nascimento Rodrigues comme l'évènement fondateur du nationalisme santoméen (*Ibid.*, p. 21), le massacre a commencé le 3 février 1953 et a vu les troupes coloniales réprimer brutalement la population soupçonnée de préparer un soulèvement communiste contre elles. Si le nombre de morts exact n'est pas connu, des centaines d'hommes et de femmes ont été tués, torturés et violés par les colons portugais.

l'actuelle Guinée-Bissau en 1959[234] – ont lieu avant le début officiel de la guerre, ce sont généralement les dates du 4 février et 15 mars qui sont retenues pour désigner le début des mouvements de lutte pour l'indépendance. D'après Marcelo Bittencourt, le 4 février, un groupe de jeunes Angolais armés de katanas attaquèrent une prison de Luanda dans le but de libérer des prisonniers politiques[235]. Sept agents coloniaux furent tués et les prisonniers restèrent enfermés. L'attaque – qui serait liée au MPLA, le Mouvement populaire de libération de l'Angola – marque le début de la lutte armée contre les troupes portugaises et déclenche de la part de celles-ci une violente répression. Le mois suivant, toujours en Angola, eurent lieu plusieurs attaques organisées par l'UPA, l'Union des populations d'Angola[236], contre des propriétés agricoles et des postes administratifs dans le nord du pays. Selon Maria da Conceição Neto, tout ce qui représentait la domination portugaise a été attaqué pendant plusieurs jours[237]. Neto précise alors en quoi ces attaques ont apporté une nouvelle perspective pour les colonies :

> Les évènements qui ont secoué le nord de l'Angola en 1961 ont représenté un point de non-retour dans la perception de ce qui se passait dans les colonies portugaises et dans les relations entre colonisateurs et colonisés. Si, avant 1961, il aurait été possible d'imaginer d'autres solutions, cette année-là écarte définitivement une transition pacifique vers l'indépendance (parmi ceux qui la défendaient), et fut détruit le mythe de l'harmonie raciale et de la paix sociale dans les colonies (pour ceux qui voulaient y croire, malgré toutes les évidences[238]).

Ainsi, la guerre n'éclata réellement que lorsque les populations locales se rebellèrent contre les colons portugais. L'année 1961 marque donc une véritable défaite pour le mythe impérial de Salazar. Après le détournement du *Santa Maria* en janvier, les révoltes angolaises en février et mars et le déclenchement de la Guerre Coloniale, les forces armées indiennes décident en décembre d'envahir les derniers comptoirs portugais restant dans le pays : Goa, Diu et Daman. Victor Pereira explique ainsi :

---

[234] Le massacre du 3 août 1959 s'est déroulé lors de la répression d'une manifestation de dockers guinéens demandant une augmentation de salaire. La PIDE tire sur la foule faisant une vingtaine de morts. Par la suite sera organisée une « chasses aux cerveaux » (*Ibid.*, p. 34) menant à l'arrestation et la torture de nombreux grévistes et sympathisants nationalistes. Ce massacre marqua le début de la lutte armée du PAIGC – Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert.

[235] *Ibid.*, p. 56.

[236] Plus tard connue sous le nom de Front national de libération de l'Angola, FNLA.

[237] Miguel CARDINA et Bruno Sena MARTINS (org.), *As Voltas do passado. A Guerra Colonial e as lutas de libertação*, *op. cit.*, p. 64.

[238] « *Os acontecimentos que abalaram o norte de Angola em 1961 representaram um ponto de não retorno na perceção do que se passava nas colónias portuguesas e nas relações entre colonizadores e colonizados. Se antes de 1961 teria sido possível imaginar outras soluções, nesse ano ficou definitivamente afastada uma transição pacífica para a independência (entre aqueles que a defendiam), e foi destruído o mito da harmonia racial e da paz social nas colónias (para os que queriam acreditar nisso, a despeito de todas as evidências).* » *Ibid.*, p. 62.

> Informé du rassemblement massif de troupes autour de Goa, Daman et Diu, le 14 décembre 1961, Salazar envoie un télégramme au gouverneur général de l'Inde portugaise, Manuel António Vassalo e Silva. Écrivant pour l'Histoire, Salazar ne lésine pas dans le tragique : « Je ne prévois ni trêves, ni prisonniers portugais, ni reddition de nos navires car je sens qu'il ne peut y avoir que des soldats et marins victorieux ou morts[239] ».

L'armée portugaise perdit 17 soldats et l'État indien portugais en 36 heures. C'est une véritable défaite politique, financière, mais également morale pour le dictateur portugais :

> Salazar surjoue la déception. Après avoir fait croire à la population portugaise, articles de presse fabriqués à l'appui, que les soldats portugais ont résisté bien plus longtemps que trente-six heures, il se fait remplacer à l'Assemblée nationale, incapable, dit-on, de prononcer un discours sur la perte de Goa, trop anéanti par la défaite. Occultant toutes ses responsabilités dans la débâcle, Salazar transforme l'armée en bouc émissaire. […] les soldats, eux, sont « dispersés dans le pays et le reste de l'outre-mer, avec pour ordre formel de ne jamais parler du 18 décembre[240] ».

Victor Pereira – qui décrit l'année 1961 comme « l'*annus horribilis* de Salazar[241] » – souligne l'influence que la perte de Goa, Daman et Diu aura sur la relation entre le dictateur et l'armée. De fait, après ces évènements, la victoire du régime contre les mouvements indépendantistes est peu envisagée par les soldats portugais qui subissent simultanément plusieurs défaites en Angola et en Guinée-Bissau[242]. La perte de Goa est particulièrement néfaste pour le mythe impérial de Salazar[243]. La décennie qui suit montrera en effet que l'Empire portugais n'est plus aussi solide que Salazar essaie de le faire croire. Les soldats portugais subissent quant à eux ces guerres physiquement, mais également mentalement, comme l'expriment Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta dans *Novas Cartas portuguesas* qui sera analysé dans le dernier chapitre de cette partie. La volonté de conserver les colonies, prônée depuis des années par le gouvernement, perd de plus en plus de soutiens parmi la population qui se retrouve confrontée aux traumatismes des soldats revenus dans la métropole. Aidés par les Soviétiques, les mouvements indépendantistes prennent progressivement le dessus sur l'armée coloniale portugaise. En 1964, le Mozambique entre lui aussi en guerre par le biais de l'offensive armée du Front de libération du Mozambique, FRELIMO. Au total, huit mouvements indépendantistes

[239] Victor PEREIRA, *C'est le peuple qui commande*, Bordeaux, Éditions du détour, 2023, p. 12.
[240] *Ibid.*
[241] *Ibid.*, p. 20.
[242] *Ibid.*, p. 13.
[243] Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 158-159.

sont créés et prennent les armes pour lutter contre l'armée portugaise principalement en Angola et au Mozambique, mais aussi en Guinée-Bissau et au Cap-Vert.

L'attachement au mythe impérial de Salazar, le dictateur des finances, pèse de ce fait de plus en plus sur l'économie du pays. Pourtant, ce dernier ne renonce pas et continue sa politique coloniale, quitte à se retrouver isolé du monde. Dans un ouvrage intitulé *Orgulhosamente sós : a diplomacia em guerra (1962-1974)*, le diplomate portugais Bernardo Futscher Pereira retrace plus d'une décennie de diplomatie difficile entre Salazar et le reste du monde[244]. De cette analyse, c'est un dictateur entêté et enfermé dans sa propre bulle qui en ressort malgré des années de diplomatie, à géométrie variable certes, mais qui avaient permis au régime autoritaire de durer pendant plusieurs décennies. L'isolement de Salazar est résumé par lui-même lors d'un discours donné en février 1965 pour l'inauguration de la Commission exécutive de l'Union Nationale. Alors qu'il s'acharne à défendre sa politique coloniale, Salazar affirme que le Portugal est « fièrement seul » :

> Sur le plan africain, quatre ans de sacrifices ont donné le temps de mieux comprendre le problème des provinces portugaises d'outre-mer, la diversité des institutions créées au cours des siècles sur ce continent et les gains ou les pertes, en tout cas les difficultés que l'indépendance, tant convoitée par peu, a entraînées pour tous les autres et que les dirigeants ne savent toujours pas résoudre. Ainsi, de nombreux peuples africains nous semblent plus compréhensifs des réalités et plus modérés dans leurs attitudes. Voilà le gain positif de cette bataille dans laquelle nous – Portugais européens et africains – nous sommes battus sans spectacle et sans alliances, fièrement seuls[245].

Bien que Bernardo Futscher Pereira souligne le fait que du point de vue idéologique la formule employée par Salazar soit vraie – la pression internationale sur le maintien des colonies ne fait que s'accroître –, d'un point de vue diplomatique le Portugal dispose toujours de quelques soutiens sporadiques, notamment de certains pays de l'OTAN comme la France et le Royaume-Uni[246].

---

[244] Fièrement seuls, la diplomatie en guerre (1962-1974). Bernardo Futscher PEREIRA, *Orgulhosamente sós: a diplomacia em guerra (1962-1974)*, Alfragide, Dom Quixote, 2022.

[245] « *No plano africano, quatro anos de sacrifícios deram tempo a que se esclarecesse melhor o problema das províncias ultramarinas portuguesas, a diversidade das instituições criadas em séculos naquele Continente e os ganhos ou perdas, em todo o caso as dificuldades que a independência, tão ambicionada por poucos, trouxe a todos os mais e os dirigentes não sabem ainda como resolver. Assim bastantes povos africanos nos parecem mais compreensivos das realidades e mais moderados de atitudes. Eis o ganho positivo desta batalha em que – os portugueses europeus e africanos – combatemos sem espetáculo e sem alianças, orgulhosamente sós.* » António de Oliveira SALAZAR, *Discursos e notas políticas, 1928 a 1966*, *op. cit.*, p. 1071.

[246] Bernardo Futscher PEREIRA, *Orgulhosamente sós: a diplomacia em guerra (1962-1974)*, *op. cit.*, p. 16-17.

La fin des années 1960 est marquée par la pression de la guerre sur les finances du pays, une forte augmentation de l'émigration, une pauvreté toujours élevée parmi la population portugaise ou encore une baisse de la population résultant directement de ces faits. Dans l'ensemble, la décennie est aussi marquée par des révoltes universitaires auxquelles participe Maria Isabel Barreno – la plus célèbre étant la crise académique de 1962 –, violemment réprimées par la PIDE. Cette dernière participe également à la répression des opposants politiques, de plus en plus nombreux dans ces années. Le régime autoritaire de Salazar tient bon, mais un évènement inattendu va précipiter sa fin : en août 1968, Salazar est victime d'une chute dont les circonstances n'ont jamais vraiment été établies – certains parlent d'une simple chute, d'une chute de sa chaise ou encore d'une chute dans sa baignoire – qui lui cause un traumatisme crânien. Il est opéré le 7 septembre où on lui découvre un important hématome intracrânien. Malgré l'opération, il est victime une semaine plus tard d'un accident vasculaire cérébral qui le plonge dans le coma. Salazar ne se remettra jamais de cet incident et souffrira, jusqu'à sa mort le 27 juillet 1970 à l'âge de 81 ans, des conséquences de cette attaque. « Fièrement seul », Salazar le restera pendant ces deux dernières années. En effet, peu après son AVC, le Président Thomaz décide de nommer Marcelo Caetano à la présidence du Conseil des Ministres le 27 septembre 1968. Personne ne préviendra Salazar de son remplacement, bien que Léonard souligne qu'il en avait pleinement conscience sans forcément l'accepter, montrant de nouveau son caractère obstiné jusqu'à la toute fin :

> Sa volonté de ne pas vouloir connaître la vérité sur cette disparition, convaincu jusqu'au bout qu'il reviendrait au pouvoir, confirme cette obstination tenace, mélange de ruse, de cruauté et d'aveuglement feint, consubstantielle à Salazar, comme si, incapable de le suivre, le Portugal cessait d'exister, comme un testament odieux[247].

Cependant, ce n'est pas le Portugal qui cessera d'exister à la mort du dictateur, mais son État Nouveau.

Si les premières années du gouvernement de Caetano sont marquées par l'apparition d'un nouvel espoir de modernisation du pays, cette période – connue sous le nom de « Printemps Marceliste » – n'apportera pas les résultats escomptés, bien au contraire. Ainsi, dans la préface du livre *Isabel, Isabel, Isabel*, Maria Isabel Barreno souligne à propos de cette

[247] « *A sua vontade de não querer saber de viva voz a verdade sobre esse desaparecimento, convencido até ao fim de que regressaria ao poder, confirma aquela obstinação tenaz, combinação de astúcia, crueldade e cegueira fingida, consubstancial a Salazar, como se, incapaz de o seguir, Portugal deixasse de existir, como um odioso testamento.* » Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 177.

période : « Comme avenir, il n'y a que la promesse de naviguer éternellement sur ce bateau, toujours en ramassant des noyés. Marcelo a ouvert quelques fenêtres sur les technocraties, la vieille droite a rugi – ou toussé – le printemps politique s'est épuisé[248]. » De fait, accusé par la droite proche de Salazar de vouloir trahir la politique de l'ancien dictateur et par la gauche de vouloir, au contraire, la conserver, Caetano reste pris entre deux eaux, incapable de prendre de réelles mesures[249]. C'est cette indécision constante, combinée aux différentes crises qui agitent le pays et particulièrement aux effets économiques et sociaux dus à la Guerre Coloniale[250], qui amènera un groupe de capitaines à renverser la plus longue dictature européenne du XXe siècle.

À l'aube du 25 avril 1974, le Mouvement des forces armées (MFA), après plusieurs mois de concertations et poussé par un signal radio – la diffusion de la chanson de Zeca Afonso « *Grândola, vila morena* » –, lance le début de ce qui sera connu comme la Révolution des œillets. Au fil des heures, les militaires du MFA se déploient sur le territoire et dans les postes représentatifs du régime – le quartier général militaire de Lisbonne ou celui de la PIDE à Porto par exemple – sans qu'aucune, ou peu, de résistance leur soit opposée :

> Seulement 150 officiers et 2000 soldats y participent et aucune force aérienne ou navale n'est impliquée. Dans des conditions normales, les chances de succès de cette opération auraient été très faibles. Cependant, la direction militaire était principalement occupée par la formation et l'envoi de troupes à l'étranger, où environ 80% des forces armées portugaises étaient alors déployées[251].

La population prend conscience au cours de la matinée des évènements et, malgré des appels radio des militaires leur demandant de rester chez eux, le peuple portugais descend dans la rue pour soutenir et célébrer le mouvement révolutionnaire. Des œillets rouges sont accrochés aux fusils des militaires, montrant leur volonté de ne pas les utiliser et donnant ainsi son nom à la Révolution. Marcelo Caetano, réfugié depuis 8h du matin et protégé par la garde nationale

---

[248] « *Como futuro, só uma promessa de eternamente navegarmos nessa barca, sempre recolhendo afogados. Marcelo abrira umas janelas sobre tecnocracias, a direita velha rugiu – ou tossiu – a primavera política foi murchando.* » Noémia SEIXAS, *Isabel, Isabel, Isabel*, *op. cit.*, p. 7.

[249] Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 179-180.

[250] Au moment de la Révolution des œillets, la guerre ponctionne plus de 40% du budget du Portugal, près de 300 000 soldats sont mobilisés et des milliers de morts sont à recenser tant du côté portugais que du mozambicain et de l'angolais. L'émigration est également très élevée, les familles cherchent à fuir la pauvreté et les jeunes hommes le service militaire.

[251] « *Participam apenas cerca de 150 oficiais e 2000 soldados e não está envolvida qualquer força aérea ou naval. Em condições normais, as hipóteses de êxito desta operação teriam sido bastante reduzidas. No entanto, a chefias militares estavam preocupadas sobretudo com a formação e o envio de tropas para o Ultramar, onde se encontravam então destacadas cerca de 80% das forças armadas portuguesas*. » Yves LÉONARD, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, *op. cit.*, p. 187.

républicaine, accepte de remettre sa démission, mais seulement au général António de Spínola – qu'il avait lui-même renvoyé après la publication d'un livre dans lequel le général critiquait la Guerre Coloniale – afin que le pouvoir ne tombe pas aux mains de la rue[252]. Il sera le soir même exilé au Brésil et les militaires annonceront leur volonté de remettre rapidement le pouvoir au peuple[253]. Dès le lendemain, des élections sont annoncées par la Junte de Salut National composée des capitaines responsables de la Révolution et dont la politique se résumait en « trois D » : démocratiser, décoloniser, développer. Dans les mois qui suivirent, le général Spínola est nommé président de la République, les exilés politiques reviennent au Portugal, les prisonniers politiques sont eux libérés – le camp de concentration de Tarrafal est définitivement fermé – et les troupes portugaises sont démobilisées des colonies qui déclarent par la suite leur indépendance : la Guinée-Bissau en décembre 1974, le Mozambique en juin 1975, le Cap-Vert et São Tomé-et-Principe en juillet 1975, et l'Angola en novembre de la même année.

S'il faudra quelques temps avant que la situation politique ne se stabilise au Portugal[254], le coup d'État militaire devenu Révolution représente un certain réveil du peuple après 48 ans de dictature. Le régime autoritaire de Salazar aura isolé le Portugal ; persécuté, torturé et muselé ses opposants grâce aux actions de la police politique[255] ; infantilisé sa population par le biais d'une propagande efficace ; construit de nombreux mythes lui permettant de s'immiscer pernicieusement dans la vie quotidienne du peuple. Ces mythes censés être créateurs et représentatifs d'un « homme nouveau » portugais, lui-même représentant d'un État Nouveau créé afin de rétablir non seulement l'ordre dans un pays traumatisé par les crises successives du début du XXe siècle, mais aussi la gloire gagnée lors de la période des « Grandes Découvertes ». António de Oliveira Salazar a été dépeint par sa propagande comme un homme soucieux de son peuple, lui souhaitant d'être aussi humble, travailleur, pieux et simple que lui. Il n'était réellement qu'un homme avide de pouvoir et de contrôle qui aura figé son pays dans la peur et la misère, comme le souligne Maria Isabel Barreno dans la préface de *Isabel, Isabel, Isabel*, mais également dans son propre roman *Inventário de Ana* que nous évoquerons dans la troisième partie de ce travail. Le réveil du peuple portugais ne s'est cependant pas fait en

[252] *Ibid.*, p. 188.
[253] *Ibid.*, p. 189.
[254] Pour une analyse sur les conséquences de la Révolution des œillets et la difficulté de la mise en place de la démocratie au Portugal, voir : Raquel VARELA, *Un peuple en révolution. Portugal 1974-1975*, trad. Hélène MELO, Marseille, Éditions Agone, 2018.
[255] Pour une analyse de la torture sous l'État Nouveau, voir : João MADEIRA, Luís FARINHA et Irene Flunser PIMENTEL, *Vítimas de Salazar: Estado Novo e violência política*, Lisbonne, A Esfera dos Livros, 2007.

quelques heures. Tout au long de la dictature, nombre d'entre eux se sont battus grâce à divers moyens afin de ne pas céder à l'autoritarisme de Salazar. Si les militaires sont bien souvent décrits comme ceux ayant lutté et gagné la bataille contre le régime de l'État Nouveau, nombreux sont les civils ayant participé à cette opposition, notamment les femmes. Nous allons voir à présent quelle place était réservée à ces dernières dans le régime salazariste et comment certaines ont lutté contre une idéologie qui cherchait à les enfermer chez elles et à les réduire au silence.

2 – LES FEMMES PORTUGAISES AU XXe SIECLE

2.1. La femme d'après Salazar

2.1.1. La « nature » de la femme

« La "Femme" au Portugal au XIXe siècle, dans la République ou dans l'État Nouveau, n'existe pas[256]. » C'est par cette phrase que Teresa Pizarro Beleza introduit sa préface au livre de Helena Pereira de Melo et Irene Flunser Pimentel, *Mulheres portuguesas: história da vida e dos direitos das mulheres num mundo em mudança*[257], publié en 2015. En commençant son texte ainsi, l'autrice dénonce la généralisation constante des femmes par l'utilisation du terme au singulier qu'est « la femme ». Elle souligne par la suite que cette généralisation invisibilise les différences existantes entre les femmes :

> Il existait et existent des femmes de conditions économiques, sociales, culturelles et même sexuelles, très différentes. Entre une paysanne, une servante, une ouvrière, une intellectuelle, une prostituée et l'épouse d'un ministre du gouvernement de Salazar – parce qu'il n'existait pas de femme ministre, le statut des femmes se définissait aussi par le mariage, ce qui est encore raisonnablement vrai de nos jours, dans de nombreux cas – les différences étaient abyssales. La seule chose qu'elles avaient en commun était les fortes limitations de leur capacité imposées avant tout par la loi, mais aussi, dans une large mesure, par les habitudes et les convictions sociales dominantes, par les cadres idéologiques qui informaient le régime en place et la pratique politique et sociale de ce même régime[258].

De fait, les femmes au Portugal ont longtemps été réduites à leur simple statut de femme. Lors de l'instauration de la Première République, la nouvelle Constitution mise en place en 1911 affirme pourtant dès le deuxième paragraphe de l'article 3[259] : « La République portugaise ne

---

[256] « *A "Mulher" em Portugal no século XIX, na República ou no Estado Novo não existe.* » Helena Pereira de MELO et Irene Flunser PIMENTEL, *Mulheres portuguesas: história da vida e dos direitos das mulheres num mundo em mudança*, Lisbonne, Clube do Autor, 2015.

[257] Femmes portugaises : Histoire de la vie et des droits des femmes dans un monde en évolution.

[258] « *Existiam e existem mulheres de muito diferente condição económica, social, cultural e até sexual. Entre uma camponesa, uma empregada doméstica, uma operária, uma intelectual, uma prostituta e uma senhora mulher de um ministro do Governo de Salazar – que ministras não havia, e o estatuto feminino se definia também pelo casamento, o que ainda hoje será razoavelmente verdade, em muitos casos – as diferenças eram abissais. Em comum teriam apenas as fortes limitações à sua capacidade que lhes eram impostas antes do mais pela Lei, mas também em larga medida pelos hábitos e convicções sociais dominantes, pelos quadros ideológicos que informavam o regime vigente e pela prática política e social do mesmo regime.* » *Ibid.*, p. 13.

[259] La version originale de la Constitution de 1911 est disponible sur le site du parlement portugais à cette adresse : https://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1911.pdf (consulté le 16/12/2024).

reconnaît pas de privilèges de naissance, ni de noblesse[260] […] ». Ainsi, la nouvelle république paraît, à première vue, mettre les femmes sur le même pied d'égalité que les hommes. Dans *Mulheres e republicanismo*[261], l'historien João Esteves met en avant la place des femmes avant et après l'instauration de la Première République. Il souligne particulièrement le fait que les femmes avaient joué pour la première fois un certain rôle politique pendant les dernières années de la Monarchie portugaise, lorsque la propagande républicaine battait son plein :

> L'intensification de la propagande républicaine au cours des deux dernières années de la monarchie s'est accompagnée d'une adhésion féminine, visible à travers les invitations qui leur ont été faites à diriger des réunions, prendre la parole lors de séances dans les Centres Républicains ou assurer le secrétariat des rassemblements, comme ce fut le cas dans les mois précédant les élections municipales du 1er novembre 1908, rompant avec une tradition séculaire qui leur interdisait l'accès à la scène politique[262].

Ce nouveau rôle culmine en août 1908 avec la création de la Ligue républicaine des femmes portugaises par invitation de Bernardino Machado, alors député, et du journaliste Magalhães Lima, comme l'explique Esteves. Malgré un espoir ainsi créé de voir la condition des femmes s'améliorer, la Ligue est avant tout faite pour être républicaine, c'est-à-dire un nouveau moyen de propagande pour l'idée de l'instauration d'une république. Il est néanmoins intéressant de noter que certaines demandes des femmes de la Ligue ont été accordées par le gouvernement républicain. C'est le cas par exemple de la modification de la loi sur le divorce qui instaure les mêmes traitements aux hommes et aux femmes sur des points comme l'adultère. Il est également intéressant de relever que ces changements peuvent profiter autant aux femmes qu'aux hommes. L'instauration de la république va ainsi mettre en lumière les disparités entre les revendications féministes des dirigeantes de la Ligue et les politiciens républicains[263]. Si bien des exemples de ces disparités sont cités par João Esteves, le plus connu est sans doute celui donné par l'une des fondatrices de la ligue.

En mai 1911, Carolina Beatriz Ângelo s'appuie sur une imprécision de la loi et devient la première femme portugaise à voter. En effet, la loi permettait à tous les chefs de famille

---

[260] « *A República Portuguesa não admite privilégio de nascimento, nem foros de nobreza* […] » *Ibid.*

[261] Les femmes et le républicanisme. João ESTEVES, *Mulheres e republicanismo (1908-1928)*, Lisbonne, Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, 2008.

[262] « *A intensificação da propaganda republicana nos dois últimos anos da Monarquia contou com a adesão feminina, visível nos convites a mulheres para conduzirem reuniões, discursarem em sessões nos Centros Republicanos ou secretariarem comícios, como sucedeu nos meses que antecederam as eleições municipais de 1 de Novembro de 1908, rompendo-se com uma tradição secular em que o palco político lhes estava vedado.* » *Ibid.*, p. 29.

[263] *Ibid.*

sachant lire et écrire, et ayant plus de 21 ans, de voter. Veuve depuis près d'un an et mère de famille, Carolina Beatriz Ângelo décide de réclamer devant la justice son droit de vote. Considérant que le terme « citoyens » inscrit dans la loi était alors le pluriel masculin – dit « neutre » – couramment utilisé pour inclure à la fois le féminin et le masculin, Carolina Beatriz Ângelo sollicite l'exercice de ce qu'elle considère être son droit légitime au regard de la législation en vigueur. C'est son propre père João Baptista de Castro, juge, qui lui accordera, confirmant que la loi ne faisait pas de distinction entre les hommes et les femmes. Ângelo vote ainsi le 28 mai 1911 lors des élections pour l'assemblée constituante. En 1913 – alors que Carolina Beatriz Ângelo est morte en octobre 1911 – la loi est modifiée pour spécifier que seuls les citoyens masculins ont le droit de vote. Cet épisode représente de ce fait la véritable position de nombreux dirigeants républicains vis-à-vis des femmes. João Esteves souligne ainsi un commentaire d'Ana de Castro Osório – autrice, journaliste et première dirigeante de la Ligue – s'avérant prophétique : « Les républicains falsifieront leur programme comme les politiciens de tous les temps. Pour l'instant tout n'est que promesses ; vous verrez à quel point ils sont loin de la réalité[264] […] ». L'espoir des femmes républicaines balayé par le gouvernement, elles continueront néanmoins leurs luttes jusqu'à la fin de la république. Le coup d'État de 1926 et la subséquente instauration des dictatures militaire et nationale puis de l'État Nouveau vont cependant grandement freiner les possibles avancées en matière d'égalité hommes-femmes au Portugal.

Si « la femme » au Portugal n'existe pas car les femmes sont toutes différentes de bien des manières, Salazar ne fait aucune distinction entre elles. Bien que la Constitution de 1933 garantisse dans l'article 5 de son premier titre « De la nation portugaise » l'égalité entre tous les citoyens, une légère distinction est faite entre les hommes et les femmes :

> L'égalité devant la loi comprend le droit d'être nommé aux emplois publics, selon la capacité et les services rendus, et la négation de tout privilège fondé sur la naissance, la noblesse, les titres nobiliaires, le sexe ou la condition sociale, sauf, pour la femme, les différences indiquées par sa nature et par le bien de la famille et, quant aux charges ou avantages des citoyens, celles qui sont imposées par la diversité des circonstances ou par la nature des choses.

De fait, les femmes possèderaient une certaine « nature » ne leur permettant pas l'égalité sur tous les aspects, dont deux sont particulièrement relevés dans cet article : la différence face aux

[264] « *Os republicanos hão-de falsear o seu programa como os políticos de todos os tempos. Por enquanto tudo são promessas; você verá como elas estão longe da realidade* […] » *Ibid.*, p. 47-48.

emplois publics et la négation de privilèges. Pour le premier aspect, Teresa Pizarro Beleza rappelle certaines inégalités :

> Mais, il y avait aussi, dans la sphère publique, des limitations à la participation politique (vote), professionnelle (presque toutes les carrières juridiques interdites aux femmes jusqu'en 1974 – justice, ministère public, diplomatie, postes de direction dans l'administration locale), militaires (forces exclusivement masculines), acquisition ou perte de nationalité, etc[265].

Les femmes n'ont donc pas le droit d'être nommées à certains emplois publics. Cela est en partie expliqué par le deuxième aspect cité par l'article 5, la négation de privilèges. Les femmes sont dites différentes de par leur nature et cette différence est liée au bien de leur famille. La nature des femmes leur donne le droit d'être, naturellement donc, privilégiées dans certains cas. L'État Nouveau ne considère pas qu'elles soient injustement privilégiées, mais bien au contraire, leur rôle même est un privilège, acquis grâce à leur nature : celui de s'occuper de leur famille. C'est le bien de la famille qui doit peser en premier sur l'égalitarisme accordé aux femmes. Si le fait d'être égales aux hommes crée un conflit dans l'attention qu'elles se doivent d'accorder à leur famille, alors l'égalité leur est refusée. Pour Melo et Pimentel, par cet article, la discrimination contre les femmes devient légalisée. Les femmes sont donc directement liées à leur famille, mais plus particulièrement aux hommes de leur famille, comme l'explique Beleza :

> Le lien des femmes à l'État était établi de manière indirecte, typiquement à travers le mari, qui succédait dans ce sens au père – comme on pouvait le voir symboliquement dans la cérémonie religieuse (catholique) du mariage, alors dominante, et dans le changement de nom de la femme en fonction de ce dernier, pratique par ailleurs encore courante. Elles n'étaient ainsi, pas des citoyennes de plein droit[266].

Les femmes apparaissent donc comme des êtres humains de seconde zone, indirectement liées à l'État et possédant une nature propre à elles que Salazar va lui-même définir.

---

[265] « *Mas havia ainda, na esfera pública, às limitações de participação política (voto), profissionais (quase todas as carreiras jurídicas vedadas às mulheres até 1974 – judicatura, Ministério Público, diplomacia, lugares de chefia na administração local), militares (forças exclusivamente masculinas), de aquisição ou perda de nacionalidade, etc.* » Helena Pereira de MELO et Irene Flunser PIMENTEL, *Mulheres portuguesas: história da vida e dos direitos das mulheres num mundo em mudança*, *op. cit.*, p. 14.

[266] « *A ligação das mulheres ao Estado era estabelecida de forma indirecta, tipicamente através do marido, que neste sentido sucedia ao pai – como simbolicamente se poderia ver na cerimónia religiosa (católica) do casamento, então dominante, e na mudança de nome da mulher em função do mesmo, prática aliás ainda corrente. Não eram, portanto, cidadãs de pleno direito.* » *Ibid.*

Dans le livre d'entretiens au dictateur publié par António Ferro, la position de Salazar sur le rôle des femmes est exposée dans une sous-partie intitulée « l'enfant et la femme[267] ». Partant d'une question sur l'éducation des enfants, Ferro interroge Salazar sur le rôle que ce dernier attribue aux femmes dans la modification nécessaire voulue par le dictateur de la mentalité des Portugais :

> Et Salazar, vaguement mais élégamment antiféministe, comme Mussolini, comme presque tous les dictateurs :
> - Nous devons faire une distinction. Une femme célibataire qui vit sans famille, ou qui doit subvenir aux besoins de sa famille, je pense qu'elle doit bénéficier de toutes les facilités légales pour subvenir à ses besoins et à ceux des siens. Mais la femme mariée, comme l'homme marié, est un pilier de la famille, la base indispensable d'une œuvre de reconstruction morale. Au sein du foyer, bien sûr, la femme n'est pas une esclave. Elle doit être choyée, aimée et respectée, car son rôle de mère, d'éducatrice de ses enfants, n'est pas inférieur à celui de l'homme[268].

Premièrement, Salazar est ouvertement décrit par Ferro comme antiféministe, il ne croit donc pas en l'égalité entre les hommes et les femmes. Ensuite, il fait la distinction entre les femmes célibataires ayant une famille et les femmes mariées. Les premières ont la possibilité de subvenir à leur famille, grâce à l'aide directe de l'État. Malgré le fait que certains métiers soient réservés aux femmes, comme celui d'infirmière, ils sont réservés aux célibataires et aux veuves sans enfants[269], c'est-à-dire celles n'ayant pas de famille à qui subvenir. Les deuxièmes ne peuvent et ne doivent pas travailler au risque de rivaliser avec le travail des hommes et de conduire le pays à sa ruine :

> Dans les pays ou les endroits où la femme mariée rivalise avec le travail de l'homme – dans les usines, les ateliers, les bureaux et les professions libérales – l'institution de la famille, pour laquelle nous nous battons en tant que pierre angulaire d'une société bien organisée, menace de s'effondrer... Laissons donc l'homme se battre pour sa vie à l'extérieur, dans la rue... Et la femme la défendre, la porter dans ses bras, à l'intérieur

[267] António FERRO, *Entrevistas a Salazar*, *op. cit.*, p. 90.
[268] « *E Salazar, vagamente mas elegantemente anti-feminista, como Mussolini, como quase todos os ditadores:*
- Temos que distinguir. À mulher solteira que vive sem família, ou tendo de sustentar a família, acho que devem ser dadas todas as facilidades legais para prover ao seu sustento e aos sustento dos seus. Mas à mulher casada, como o homem casado, é uma coluna da família, base indispensável de uma obra de reconstrução moral. Dentro do lar, claro está, a mulher não é uma escrava. Deve ser acarinhada, amada e respeitada, porque a sua função de mãe, de educadora dos seus filhos, não é inferior à do homem. », *Ibid.*
[269] Voir le décret-loi 31:913 publié par le ministère de l'Intérieur le 12 mars 1942 dans le *Diário da República* : https://files.diariodarepublica.pt/1s/1942/03/05800/02280230.pdf

> de la maison... Finalement, je ne sais pas lequel des deux aurait le rôle le plus beau, le plus élevé et le plus utile[270]…

C'est là l'essence même de la pensée de Salazar vis-à-vis des femmes. Leur rôle naturel consiste donc à s'occuper de leur famille ; s'occuper de leur mari pour que celui-ci puisse travailler correctement et s'occuper de ses enfants afin qu'ils reçoivent la meilleure éducation possible en vue de devenir de parfaits citoyens portugais. Bien que plusieurs moyens soient mis en place pour créer l'homme nouveau idéal de Salazar, le principal reste l'éducation donnée par la mère. Les femmes possèdent de ce fait le plus grand rôle dans la société salazarienne. Le discours du président du Conseil est bien teinté de respect, mais il rabaisse les femmes à un rôle privé.

Le couple est la colonne de la famille, seuls un homme et une femme mariés représentent cette famille. La femme n'est complète que dans un premier rôle d'épouse puis de mère. Les enfants deviennent la base de la colonne, ceux sur qui repose la société. L'homme est au-dessus car c'est lui qui subvient aux besoins de sa famille. La femme est le centre, le noyau de la famille, celle qui donne la vie à la base – les enfants – et qui prend soin de son sommet – le mari. Son rôle est donc biologique, mais surtout privé. Sa place se trouve à l'intérieur de son foyer. Les femmes sont des êtres naturels avant d'être des citoyennes. Les femmes sont certes des piliers de l'État, elles éduquent les futurs Portugais et Portugaises, mais elles sont avant tout les piliers de leur mari. En effet, un homme correctement marié – c'est-à-dire un homme dont la femme gère correctement les enfants, la maison et soutient son mari en lui permettant de se concentrer sur son travail et non sur l'éducation des enfants ou encore les tâches domestiques – est un homme à son maximum productif qui fait vivre le pays par sa force. Les hommes sont donc considérés par Salazar comme des soldats, des ouvriers, luttant pour la construction du pays et son bon fonctionnement. Les femmes sont considérées comme douces, affectueuses, ne pouvant se battre et devant porter la vie – au sens propre comme au figuré – à l'intérieur de la maison. Pimentel et Melo soulignent de fait que, comme beaucoup d'autres dictateurs européens de l'époque, Salazar cherche à séduire les femmes en vantant leur rôle social et leur

[270] « *Nos países ou nos lugares onde a mulher casada concorre com o trabalho do homem – nas fábricas, nas oficinas, nos escritórios nas profissões liberais – a instituição da família, pela qual nos batemos como pedra fundamental duma sociedade bem organizada, ameaça ruína... Deixemos, portanto, o homem a lutar com a vida no exterior, na rua... E a mulher a defendê-la, a trazê-la nos seus braços, no interior da casa... Não sei, afinal, qual dos dois terá o papel mais belo, mais alto e mais útil…* » António FERRO, *Entrevistas a Salazar*, *op. cit.*, p. 90.

importance dans la création de la nouvelle société portugaise et la stabilisation du régime. Chaque être humain dans l'État Nouveau a une fonction définie :

> En outre, l'idéologie salazariste n'était pas guidée par les concepts de « citoyenneté », d'« égalité » et de « liberté », n'acceptant que le principe de la « différence sans égalité » au lieu de « l'égalité dans la différence ». Salazar avait donc réservé aux femmes sa propre sphère d'action – privée et publique –, mais il n'accordait pas à l'espace féminin une valeur égale à celle du masculin car il le subordonnait hiérarchiquement en fonction du genre[271].

Salazar considère ainsi les rôles attribués aux femmes et aux hommes comme égaux dans leur différence.

La suite de la conversation entre Salazar et Ferro consiste en une critique des féministes comparées aux hommes qui, eux, ne se plaignent pas de la dure réalité de leur condition :

> L'homme ne s'est-il jamais plaint de travailler, du lever au coucher du soleil, pour soutenir sa femme, pour la protéger des tempêtes du monde extérieur ? Ne considère-t-il pas que c'est là son devoir naturel et légitime ? A-t-il pensé un jour à rejeter cette douce obligation ? La liberté de la femme… Mais l'homme possède-t-il lui-même la liberté absolue qu'elle réclame pour elle[272] ?

Pour Salazar, les hommes et les femmes ont tous deux des obligations. Leur nature distincte les oblige à respecter un ordre naturel au service de la nation. Les hommes comprendraient ainsi parfaitement cet ordre et le devoir naturel qui leur est imposé, contrairement aux femmes féministes qui ne savent pas se contenter de ce rôle et des droits qui leur sont accordés par le régime, comme Salazar l'explique en fin de conversation :

> Et revenant rapidement sur la question de la femme : il est possible, et certain, qu'il existe des foyers mal organisés où la femme intelligente vit, peut-être injustement, sous la sujétion de l'autorité masculine. Mais la vérité est qu'il y a aussi des injustices du côté opposé, dans l'obligation pour l'homme de travailler constamment pour entretenir certaines femmes qui ne comprennent ni ne respectent ce travail. La conclusion, cependant, est qu'une société ne peut s'organiser en tenant compte de ces cas

---

[271] « *Além do mais, a ideologia salazarista não se pautava pelos conceitos de "cidadania", de "igualdade" e de "liberdade", só aceitando o princípio da "diferença sem a igualdade" em vez "da igualdade na diferença". Salazar reservara assim às mulheres uma esfera própria de actuação – privada e pública –, mas não atribuiu ao espaço feminino um valor igual ao do masculino porque o subalternizou hierarquicamente em função do sexo.* » Helena Pereira de MELO et Irene Flunser PIMENTEL, *Mulheres portuguesas: história da vida e dos direitos das mulheres num mundo em mudança*, *op. cit.*, p. 211.

[272][272] « *Queixou-se o homem, alguma vez, de trabalhár, de sol a sol, para sustentar a mulher, para a defender das tempestades que andam cá por fora? Não acha ele que é o seu dever natural e justo? Pensou mesmo, algum dia, em arremessar para longe essa grata obrigação? A liberdade da mulher… Mas terá o homem a liberdade absoluta que ela reclama para si?* » António FERRO, *Entrevistas a Salazar*, *op. cit.*, p. 91.

> particuliers et exceptionnels. Ce serait l'anarchie totale... – et en conclusion – Pour le reste, les femmes portugaises n'ont pas à se plaindre de nous. Notre statut constitutionnel leur accorde une conquête : il leur reconnaît, avec d'éventuelles restrictions, l'égalité des droits et même, sous certaines conditions, le droit de vote[273].

Après l'utilisation d'une stratégie rhétorique consistant à balayer une accusation par une contre-accusation – il y aurait bien des hommes violents et problématiques, mais il existe tout autant de femmes irrespectueuses – semblant justifier une certaine violence envers les femmes qui ne rentrent pas dans leur rôle naturel, Salazar souligne les avancées faites par son gouvernement concernant les droits des femmes, notamment le droit de vote.

De fait, en 1931 l'État Nouveau accorde aux femmes le droit de vote pour les élections locales si celles-ci sont cheffes de famille, en l'absence de leur mari ou si elles sont non mariées. Dès 1933, le droit de vote est élargi aux femmes majeures et célibataires ou encore à celles disposant d'un diplôme. Les hommes peuvent quant à eux voter, même en étant analphabètes, en payant un impôt annuel à l'État[274]. Ainsi, malgré leur statut plus élevé dans l'opinion du régime, les femmes mariées disposent d'une plus faible liberté en tant que citoyennes que les femmes célibataires. Les femmes mariées n'ont pas de droit légal à leur propriété et n'ont pas de droits envers leurs propres enfants. Le mari étant le chef de famille, c'est à lui que reviennent les possessions de sa femme. De même, une femme ne peut quitter le territoire ou travailler sans l'accord de son mari[275]. Cependant, malgré les quelques droits accordés en plus, les femmes célibataires ne sont guère plus libres. Une enseignante ne pouvait se marier sans en demander l'autorisation au ministère de l'Éducation ; une infirmière ne pouvait pas du tout se marier. Les femmes, sous les mêmes conditions que celles du vote, peuvent dorénavant se présenter aux élections. En 1934, sont ainsi élues les trois premières femmes députées : Domitilia de Carvalho, Cândida Pereira et Maria Guardiola. D'après Melo et Pimentel, le fait d'accorder une place au parlement aux femmes permet de leur confier les charges que le gouvernement considère comme strictement féminines, c'est-à-dire l'éducation et l'assistance.

---

[273] « *E voltando, rápido, ao problema da mulher: - É possível, e certo, existirem lares mal organizados onde a mulher inteligente vive, talvez injustamente, na sujeição da chefia do homem. Mas a verdade é que também há injustiças no terreno oposto, na obrigação do trabalho constante do homem para manter certas mulheres, que não compreendem nem respeitam esse trabalho. A conclusão, porém, é que uma sociedade não se pode organizar cuidando desses casos particulares e especiais. Seria uma completa anarquia… – e concluindo – De resto, as mulheres portuguesas não têm que se queixar de nós. O nosso estatuto constitucional marca-lhes uma conquista : reconhece-lhes, com as possíveis restrições, igualdade de direitos e até, em certas condições, o direito ao voto.* » *Ibid.*, p. 91-92.

[274] Helena Pereira de MELO et Irene Flunser PIMENTEL, *Mulheres portuguesas: história da vida e dos direitos das mulheres num mundo em mudança, op. cit.*

[275] *Ibid.*

Cela permet également d'aider la lutte de moralisation et de rechristianisation prônée par l'État Nouveau.

2.1.2. L'influence de la religion

Au Portugal, le dernier recensement de 2021 montre que la religion majoritaire est le catholicisme avec plus de sept millions de pratiquants[276]. Malgré une baisse ces dix dernières années, le catholicisme est donc la religion de 80% de Portugais[277]. En 1940, ce chiffre était de 93%, en 1950 de 97% et en 1960 de 98%[278]. La religion catholique a, de fait, toujours eu une place très importante au Portugal, notamment sous le régime de l'État Nouveau. Nous avons vu que, dans les faits, la loi de séparation de l'Église et de l'État a été instaurée par la Constitution du gouvernement provisoire de la République portugaise en 1911 et marque la fin des relations entre le pays et le Vatican. Avec l'arrivée progressive au pouvoir de Salazar, la religion va pourtant reprendre un rôle de plus en plus important. La Constitution de 1933 contient un titre traitant spécifiquement « des relations de l'État avec l'Église catholique et avec les autres cultes ». Quatre articles composent ce titre mais les deux premiers sont particulièrement intéressants pour comprendre la position du gouvernement envers l'Église :

> Article 45.
> Le culte public ou privé de toutes les religions est libre ; celles-ci peuvent s'organiser librement, conformément aux règles de leur hiérarchie et de leur discipline, et constituer de cette façon des associations ou organisations auxquelles l'État reconnaît l'existence civile et la personnalité juridique.
> § 1. Sont exceptées les pratiques du culte incompatibles avec la vie et l'intégrité physique de la personne humaine et avec les bonnes mœurs.
> Article 46.
> Sans préjudice des dispositions des concordats concernant le Patronat (Inde portugaise), l'État maintient le régime de la séparation à l'égard de l'Église catholique et de toute autre religion ou de tout culte pratiqués sur le territoire portugais, ainsi que les relations diplomatiques entre le Saint-Siège et le Portugal, avec représentation réciproque.

Par ces articles, l'État redonne à l'Église une place dans la société portugaise, mais confirme sa séparation imposée par la Constitution de 1911. L'État reconnaît que la religion est présente

[276] Instituto Nacional de Estatística, « Recenseamento da população e habitação – Censos 2021 », in *ine.pt*, 2021, https://tabulador.ine.pt/indicador/?id=0011644 (consulté le 21/07/2024).
[277] Universidade Católica Portuguesa, « Censos 2021. Portugal tem menos católicos e mais pessoas sem religião », in *ucp.pt*, *https://www.ucp.pt/pt-pt/press/censos-2021-portugal-tem-menos-catolicos-e-mais-pessoas-sem-religiao* (consulté le 21/07/2024).
[278] Maria Inácia REZOLA, « A Igreja Católica nas origens do salazarismo », in *Locus: Revista de História*, vol. 18, nº 1, 2012, p. 69-88.

dans la société, « l'existence civile », mais l'Église doit être séparée, « la personnalité juridique ». Il faut en effet faire la distinction entre religion catholique et Église catholique. Si le gouvernement de Salazar n'a jamais renié l'héritage – et son utilisation – de la morale chrétienne, il cherche, grâce à la Constitution, à séparer les institutions que sont l'Église et l'État. La confusion entre religion et Église est souvent source d'interprétations différentes des relations entre l'État Nouveau et la chrétienté. Dans un article intitulé « A Igreja católica nas origens do salazarismo[279] », Maria Inácia Rezola fait un résumé des positions : d'un côté, Fernando Rosas affirmerait qu'il existe un mariage entre l'État Nouveau et l'Église, basé sur la collaboration et le soutien entre les deux institutions permettant un contrôle du peuple par un obscurantisme religieux ; ensuite, Manuel Braga da Cruz ou Luís Reis Torga affirment que l'État Nouveau en tant qu'institution n'est pas régaliste ou lié à l'Église ; et enfin le politologue António Costa Pinto déclare que l'État n'allait pas sans l'Église et était même son bras droit, tout en permettant la limitation de sa fascisation et de son autoritarisme. L'analyse des relations entre l'État Nouveau, la religion et l'Église fait pourtant ressortir que les chemins de ces trois entités sont à la fois séparés – avec d'un côté l'Église et la religion et de l'autre l'État – et liés.

Rezola met en avant dans cet article trois périodes distinctes qui définissent les relations entre l'État portugais et l'Église. La première correspond à l'instauration de la dictature militaire où l'Église avait l'espoir de revenir dans les bonnes grâces du gouvernement après la rupture de leurs relations sous la Première République et pensait pouvoir étendre de nouveau son espace politique. Lors de cette période, l'Église est autorisée à récupérer ses propriétés saisies sous la Première République, les ordres religieux sont autorisés à revenir au Portugal, tout comme l'enseignement religieux qui fait son retour dans les écoles. La deuxième coïncide avec la transition entre la dictature militaire et la nationale où l'Église cherchait à s'affirmer dans l'espace public national. La troisième enfin est marquée par l'élaboration d'un pacte commun de compensation mutuelle qui culminera en la signature du Concordat entre l'État Nouveau et le Saint-Siège. Dans *A Concordata de Salazar*[280], Rita Almeida de Carvalho explique que l'objectif commun de ce traité était de normaliser les rapports entre l'État et l'Église. Cependant, Salazar cherche avant tout à empêcher l'intrusion de l'Église dans les affaires politiques du pays. Pour cela, Salazar concède plusieurs points au Saint-Siège, notamment l'interdiction du divorce chez les catholiques ou encore l'obligation de

[279] L'Église catholique dans les origines du salazarisme. *Ibid.*
[280] Le Concordat de Salazar. Rita Almeida de CARVALHO, *A Concordata de Salazar*, Lisboa, Temas e Debates, 2013.

présentation d'une dispense d'enseignement religieux pour les enfants à l'école, signée par les parents. En retour, l'État conserve un droit de veto sur les nominations des évêques et des archevêques, les biens de l'Église nationalisés sous la Première République ne sont pas rendus à l'Église et celle-ci ne peut faire de demande d'indemnisation.

Le Concordat est donc signé en 1940 après plusieurs années de débat entre les deux États. Bien que les concessions faites montrent une réelle volonté d'entente, Rezola souligne le paradoxe entre la fermeté de Salazar et son propre lien avec la religion catholique. De fait, l'autrice remarque que « Le parcours personnel et politique de Salazar, depuis son enfance au séminaire de Viseu, à sa jeunesse à Coimbra, en passant par son militantisme au CADC et au CCP, est amplement documenté[281]. » Salazar n'a jamais cherché à cacher sa religiosité, bien au contraire. Le CADC est le Centre académique de démocratie chrétienne où Salazar a milité lors de ses études à l'université de Coimbra. Il y rencontre notamment son ami le futur cardinal Manuel Gonçalves Cerejeira qui participe à l'élaboration du Concordat et à la fondation de l'université catholique portugaise dans les années 1960. Le CADC était particulièrement vocal pendant la Première République, notamment par le biais d'articles dénonçant l'anticléricalisme du gouvernement républicain[282]. Le CCP était le premier parti politique de Salazar, le Centre catholique portugais, dissous lors de l'implantation de l'Union Nationale. Ce parcours, profondément marqué par la religion, avait de ce fait donné un certain espoir à l'Église catholique vis-à-vis de sa future place dans l'État lors de l'ascension au pouvoir de Salazar[283]. S'il est vrai que l'Église retrouve un rang bien plus favorable dans l'État Nouveau que pendant la Première République, Salazar fait ainsi la distinction entre Église et religion afin, notamment, d'apparaître comme une figure pouvant réunir le peuple portugais.

Dans *A Igreja católica e o Estado Novo*[284], Duncan Simpson soutient que le régime de Salazar n'était ni marié à l'Église comme le défend Rosas, ni totalement séparé d'elle comme le défend Cruz. De fait, Simpson analyse la relation État-Église comme mutuellement bénéficiaire. Ni mariés, ni divorcés, les deux profitent de ce que l'autre a à offrir. Salazar refuse donc la gérance d'affaires de l'État par l'Église pour ne pas risquer de se mettre à dos ceux étant

[281] « *O percurso pessoal e político de Salazar, desde a infância no seminário de Viseu, à Juventude em Coimbra, passando pela militância no CADC e no CCP, está amplamente documentado*. » Maria Inácia REZOLA, « A Igreja Católica nas origens do salazarismo », art. cit., p. 73.
[282] Rita Almeida de CARVALHO, *A Concordata de Salazar, op. cit.*
[283] Maria Inácia REZOLA, « A Igreja Católica nas origens do salazarismo », art. cit.
[284] L'Église catholique et l'État Nouveau salazariste. Duncan SIMPSON, *A Igreja católica e o Estado novo salazarista*, Lisbonne, Edições 70, 2014.

encore profondément anticléricaux. Simpson rappelle en effet que si l'Église catholique a de nombreuses racines au Portugal, beaucoup de Portugais soutenaient l'anticléricalisme de la Première République, comme le montrent les différentes attaques aux symboles religieux après le renversement de la Monarchie. Pour beaucoup, l'Église et la Monarchie portugaise étaient intimement liées et la chute de cette dernière devait provoquer la chute de la première. Il convient de rappeler que, malgré les désaccords, Salazar a réuni derrière lui certains républicains et monarchistes. Il lui faut ainsi leur soutien complet pour mener à bien sa politique autoritaire et ne pas risquer de rébellions. Simpson considère que c'est là la stratégie de Salazar dans son rapport cordial avec l'Église. Cela explique également son souhait de ne pas laisser trop de liberté à celle-ci, particulièrement dans tout ce qui concerne les affaires d'État. Lors de son discours prononcé en 1932 devant les corps de l'Union Nationale, Salazar précise ainsi sa pensée :

> J'ai constaté combien il n'est pas souhaitable, pour le développement et la pureté de la voie religieuse, que la politique interfère avec la religion, que les intérêts spirituels se confondent avec les intérêts matériels des peuples, que l'Église se confonde avec toute organisation qui, agissant dans le domaine politique, peut être considérée comme un parti aspirant ou non à gouverner. En particulier dans un pays comme le nôtre, qui a de vieilles traditions catholiques mais une religiosité généralement peu claire, et une étroitesse d'esprit dans les luttes de partis, l'activité proprement politique de l'Église suscite de graves frictions et méfiances entre elle et son clergé, ce qui est préjudiciable à son action purement spirituelle[285].

Seul l'État Nouveau doit représenter le Portugal. L'Église en tant qu'institution ne doit pas s'occuper des affaires de l'État car cela contribuerait à lui faire perdre son rôle premier qui est principalement spirituel. Ainsi, l'Église accepte cette exclusion car elle conserve malgré tout une place particulière dans la politique de l'État ; place qu'elle peut perdre en s'opposant au gouvernement[286]. Simpson souligne dès lors que l'État peut à tout moment menacer de revenir sur la question religieuse, ce qui lui permet de garder l'Église sous son contrôle. Par cette

[285] « *Tenho observado como é inconveniente ao desenvolvimento e pureza da via religiosa a intromissão da política na religião, a confusão dos interesses espirituais com os interesses materiais dos povos, da Igreja com qualquer organização que, actuando no terreno político, possa ser tomada como um partido aspirando ou não ao governo. Sobretudo num país, como o nosso, de velhas tradições católicas mas duma religiosidade geralmente pouco esclarecida, e de um estreito feitio de espírito nas lutas partidárias, a actividade propriamente política dá Igreja levanta-lhe e ao seu clero atritos e desconfianças graves que prejudicam na sua acção puramente espiritual.* » António FERRO, *Entrevistas a Salazar*, *op. cit.*, p. 255.

[286] Comme le montre l'exemple de l'évêque de Porto, António Ferreira Gomes, forcé à l'exil après avoir envoyé une lettre à Salazar critiquant sa politique.

« entente cordiale », Salazar peut également utiliser l'Église comme moyen de propagande afin de mettre en place sa rénovation de la mentalité des Portugais.

En 1951 est publiée une modification de la Constitution de 1933. Dans celle-ci, l'article 45 définit dorénavant la religion catholique comme « religion de la Nation portugaise[287] ». Ce changement est la confirmation officielle de l'influence catholique au Portugal et une reconnaissance du soutien de l'Église. Comme le précise Rezola :

> L'Église, pour sa part, confère une large crédibilité au régime, surtout dans les milieux ruraux les moins politisés. Grâce à ses mouvements et organisations, notamment dans le cadre de l'ACP, l'Église contribue également à la socialisation, à l'encadrement et à la mobilisation de vastes secteurs de la population portugaise. Ils partagent un ensemble de valeurs et de principes dont l'anticommunisme ou le nationalisme, très en vogue à l'époque, ne sont que des exemples. Ainsi, si l'Église tire largement profit de son « pacte » avec le régime, il est vrai, comme l'observe Manuel Lucena, que le salazarisme fut également grandement redevable de l'action et du soutien politique de l'Église[288].

L'ACP, l'Action catholique portugaise, était une organisation créée par le cardinal Cerejeira dans le but de rétablir la religion au centre de la société portugaise. Son action – directement définie par l'Église – était ainsi liée à celle du régime. Cependant, elle a fait l'objet des plus grands débats entre Salazar et le Saint-Siège car le dictateur redoutait que sa mission ne soit trop politisée et qu'elle devienne un nouveau parti catholique[289]. L'ACP avait pourtant certifié lors de sa création qu'elle concentrerait son travail dans les milieux religieux et sociaux[290]. L'Église se porte donc garante de la rénovation moralisatrice de la population portugaise. Si la part de Portugais se réclamant catholiques augmente sous l'État Nouveau, c'est principalement le fait de l'action commune de l'Église et de l'État Nouveau. Se rejoignant sur leurs opinions anticommunistes, antilibérales, nationalistes et souhaitant une société moralement ordonnée, l'Église et l'État vont participer à la propagande de l'un comme de l'autre. L'Église apporte ainsi régulièrement son soutien au régime autoritaire par le biais notamment du cardinal

[287] Dans la modification de 1971, c'est l'article 46 qui parlera de « religion traditionnelle de la Nation portugaise ».
[288] « *A Igreja, por seu lado, confere ampla credibilidade ao regime, sobretudo nos sectores rurais menos politizados. Com os seus movimentos e organizações, nomeadamente no âmbito da ACP, a Igreja contribui ainda para a socialização, enquadramento e mobilização de largos sectores da população portuguesa. Em comum, um conjunto de valores e princípios de que o anti-comunismo ou o nacionalismo, tão em voga à época, são apenas exemplo. Assim, se a Igreja beneficia amplamente do seu "pacto" como o regime, a verdade é que, como observa Manuel Lucena, o salazarismo foi também muito devedor da acção e do apoio político da Igreja.* » Maria Inácia REZOLA, « A Igreja Católica nas origens do salazarismo », art. cit., p. 81.
[289] Il convient de noter que l'ACP a remplacé le CCP, Centre catholique portugais, jugé lui aussi trop politisé. *Ibid.*
[290] *Ibid.*, p. 80.

Cerejeira[291]. José Barreto fait même état d'une lettre de la religieuse Lúcia dos Santos – célèbre avec ses cousins Jacinta et Francisco Marto pour leurs visions de la Vierge Marie dans la ville de Fátima au centre du Portugal – envoyée à l'évêque de Beja, transmise au Cardinal Cerejeira puis à Salazar, dans laquelle celle-ci affirmait que le dictateur était l'homme choisi par Dieu pour gouverner le pays[292].

De son côté, Salazar utilise directement la doctrine religieuse dans son discours, comme nous l'avons vu au début de cette partie. « Dieu, Patrie, Famille, Autorité, Travail », ces concepts dont l'on ne discute pas, deviennent les règles permettant le fonctionnement d'une société ordonnée. Irene Flunser Pimentel, dans *A cada um o seu lugar*[293], explique que l'Église et Salazar considéraient que la famille portugaise était attaquée par le libéralisme et le communisme. C'est par la morale catholique qu'elle sera sauvée. Cette morale est ainsi constamment introduite par la propagande du régime de Salazar. En 1938 sont diffusées plusieurs affiches pour marquer les dix ans au pouvoir de Salazar. Basées sur les thèmes chers au dictateur, ces affiches intitulées « la leçon de Salazar », ont été distribuées dans toutes les écoles du Portugal. Elles avaient ainsi pour but l'apologie de la politique de Salazar. Portant sur des thèmes comme le sauvetage de l'économie, les moyens de défense de l'empire, le travail ou même la construction de ports maritimes, les affiches comparent systématiquement la politique du gouvernement à celle de la Première République afin de souligner les avancées entreprises par Salazar. Cette campagne de propagande vise également à vanter ce qui est appelé la « Trilogie de l'Éducation nationale » : la devise « Dieu, Patrie, Famille ». Regroupant ici trois des piliers d'une société ordonnée, cette affiche prône l'organisation naturelle que devrait avoir la famille, base de l'État Nouveau. Elle représente une famille dans une salle à manger contenant en son centre une table dressée ; à sa gauche, une immense cheminée ; en face, un meuble sur lequel est posé un crucifix ; au fond à droite, une porte d'entrée. De nombreux éléments de la leçon de Salazar peuvent être relevés.

Premièrement, la table dressée représente l'ordre, l'organisation de l'État. Ensuite, le mari, passant le pas de la porte, semble revenir du travail. C'est l'homme qui subvient aux

[291] Duncan SIMPSON, *A Igreja católica e o Estado novo salazarista*, *op. cit.*
[292] La lettre, ainsi que celle de Cerejeira à Salazar, est reproduite dans : José BARRETO, « Salazar, o escolhido por Deus: Uma carta da Irmã Lúcia sobre as eleições portuguesas de 1945 » in *A Senhora de Maio*, António MARUJO et Rui Paulo da CRUZ (dir.), Lisbonne, Círculo de Leitores, 2017, p. 318-324.
[293] À chacun sa place. Irene Flunser PIMENTEL, *A Cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*, Lisbonne, Temas e Debates Círculo de Leitores, 2011.

besoins financiers de sa famille. Les enfants sont eux aussi présents. La fille accueille son père les bras ouverts, une poupée dormant dans un lit miniature est posée au sol devant elle. Elle représente la future mère au foyer qui apprend son « rôle naturel » dès son plus jeune âge. Le fils quant à lui se lève d'une chaise, paraissant accueillir lui aussi son père. Il semble porter un uniforme de la Jeunesse portugaise, organisation obligatoire fondée par l'État Nouveau en 1936 et servant à « stimuler le développement intégral de ses capacités physiques, la formation du caractère et de la dévotion à la patrie, dans le sens de l'ordre, dans le goût de la discipline et dans le culte du devoir militaire[294] ». Le crucifix entouré de bougies représente Dieu. À sa gauche se trouve une fenêtre par laquelle on aperçoit au loin le drapeau du Portugal, représentatif de la Patrie. Ces deux éléments se trouvent au centre de l'image, signifiant leur place importante pour le régime salazariste. La cheminée, quant à elle, est utilisée par la femme pour préparer le repas. Entièrement avalée par cette gigantesque cheminée, la femme est recourbée à l'intérieur et porte une marmite. Elle représente l'épouse et mère de famille s'occupant de son foyer. Il est intéressant ici de noter le parallèle entre le foyer de la cheminée et le foyer familial[295]. La femme est au centre de la famille, donc au centre du foyer, moralement, figurativement comme physiquement. Sa position courbée reflète la soumission à son foyer. Enfin, notons les couleurs utilisées pour cette affiche : le jaune est prédominant, au sol, sur les meubles ou encore la nourriture comme les oignons suspendus ou les courges derrière la porte. Le jaune représente généralement la couleur du bonheur. Associé au soleil, il signifie l'éveil. Son utilisation pour les écriteaux « La leçon de Salazar » et « Dieu, Patrie, Famille : la trilogie de l'éducation nationale » peut ainsi souligner cette notion d'éveil. Ce sont les mots d'ordre pour la renaissance de l'homme et de l'État Nouveau. Le blanc est utilisé pour la nappe, la cheminée, les murs, les bougies, la blouse de la femme et la dentelle sur le meuble. Il représente la pureté et la paix présentes dans le foyer et les objets du quotidien. Finalement, le vert et le rouge se distinguent sur la porte ; sur son montant et celui de la fenêtre pour le premier ; sur le bas des murs pour le second. Ils représentent alors les couleurs principales du drapeau portugais. Le jaune et le blanc complètent également les couleurs du drapeau. Notons aussi que cette septième affiche est la seule n'ayant pas de comparaison avec le précédent régime. Salazar veut une nouvelle famille. « Dieu, Patrie, Famille » doit être la fondation de la

[294] Article 40 du titre V : Décret n°26611, ministère de l'éducation nationale, Diário do Governo, n°116, 19 mai 1936, in *diariodarepublica.pt*, https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/26611-1936-362693 (consulté le 16/02/2025).

[295] Cette remarque peut par ailleurs être faite en portugais : les mots « foyer » – *lar* – et « foyer de cheminée » – *lareira* – possèdent la même étymologie.

nouvelle société qui ne peut être créée qu'en ayant pour base une nouvelle famille aux valeurs fondamentalement traditionalistes. Si toutes les affiches cherchent à montrer la modernité du régime, cette dernière n'en a pas besoin car en matière de famille, la tradition doit être la norme.

L'école devient par conséquent le lieu de diffusion de ces valeurs qui mettent Dieu au sommet de la famille et de la Patrie. La famille est donc la base de la société ; la société est couverte par l'œil paternaliste de Salazar représentant la Patrie ; Dieu est au-dessus de tous. Le rôle traditionnel des femmes doit alors être primordial pour permettre le bon fonctionnement de la société. La propagande pour la domesticité des femmes devient l'un des points communs de l'Église et de l'État. Melo et Pimentel soulignent les attaques répétées de Salazar envers le capitalisme qui considérerait les femmes – et les enfants – comme des valeurs de production moindres et ne reconnaîtrait pas leur travail domestique[296]. Le capitalisme serait ainsi responsable du taux de chômage des hommes, comme de la perte de la reconnaissance du travail domestique des femmes. Ce sont ces points qui lieraient l'État et l'Église :

> Fondamentalement, ces arguments justifiaient l'objectif d'éliminer la concurrence féminine d'un marché du travail où il y avait du chômage et où certaines entreprises se livraient à une concurrence indisciplinée et déloyale avec d'autres, au détriment d'une main-d'œuvre féminine et infantile moins chère. Pour freiner ce processus, Salazar a cherché à correspondre, dans son discours, aux critiques contre la destruction de la famille et le travail féminin en usine, formulées par les organisations féminines, notamment les catholiques, qui exigeaient le retour des femmes à la maison et appelaient à la reconnaissance de la « fonction sociale » de la maternité et du travail domestique[297].

Les femmes sont encouragées par l'État et par l'Église à reprendre leur rôle naturel de mère au foyer. Pour l'Église, ce retour à la domesticité des femmes était primordial pour redonner à la famille traditionnelle une place dans la société. Pour l'État – qui prônait donc aussi cette idée de famille traditionnelle –, il permettrait une libération des emplois pouvant faire réduire le chômage des hommes. Ce sont ces derniers qui doivent subvenir aux besoins de leur famille mais ce sont également les seuls devant faire partie de l'espace public. Les femmes ne devraient

[296] Helena Pereira de MELO et Irene Flunser PIMENTEL, *Mulheres portuguesas : história da vida e dos direitos das mulheres num mundo em mudança*, *op. cit.*

[297] « *No fundo, estes argumentos justificavam o propósito de eliminar a concorrência feminina de um mercado de trabalho onde havia desemprego e no qual algumas empresas competiam desregrada e deslealmente com outras, à custa da mão-de-obra feminina e infantil, mais barata. Para travar esse processo, Salazar aparentava corresponder, no discurso, às críticas contra a destruição da família e o trabalho feminino fabril, formuladas pelas organizações femininas, nomeadamente às católicas, que reivindicavam o retorno da mulher ao lar e a apelavam ao reconhecimento da "função social" da maternidade e do trabalho doméstico.* » *Ibid.*, p. 213.

faire partie que de l'espace privé que représente la maison[298]. Cette citation de Melo et Pimentel met de plus en avant le rôle que jouent les organisations féminines dans la propagande du régime sur la domestication des femmes et leur façonnement imposé.

2.1.3. Les organisations féminines

Les femmes ont l'un des rôles les plus importants dans la société portugaise au XIXe siècle. Mères – présentes ou futures – de la nation, leur travail permet la productivité des hommes et l'éducation civique et morale des futurs citoyens et citoyennes du pays. Ainsi, l'État Nouveau a besoin des femmes mais aussi de leur soutien. Pour cela, le régime déploie de nombreuses ressources. Si Salazar ne manque jamais de louer les femmes et leur importance, l'aide et l'éducation qui leur sont apportées par le gouvernement ou les associations féminines se doivent de respecter le cadre idéologique qu'il applique à leur rôle. Plusieurs de ces associations ont été créées avant ou peu après l'instauration de l'État Nouveau. L'une d'entre elles est le Conseil national des femmes portugaises[299] (CNMP) qui a vu le jour en 1914. D'après Helena Pereira de Melo dans *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*[300], le CNMP était basé sur le Conseil national des femmes françaises (CNFF) fondé en 1901. Le CNFF est lui-même affilié au Conseil international des femmes fondé aux États-Unis en 1888. La fondation du CNMP permet ainsi une certaine visibilité des femmes portugaises sur le plan international. Melo souligne alors l'affiliation du CNMP à l'Alliance internationale pour le suffrage des femmes – créée en 1904 à Berlin et visant à sécuriser et reconnaître des droits de participation politique aux femmes[301]. Melo relève également que le CNMP n'est affilié ni au gouvernement portugais, ni à une quelconque institution religieuse. Fondé et présidé par Adelaide Cabete, obstétricienne, gynécologue, féministe et républicaine, le CNMP avait plusieurs objectifs :

> [...] créer une fédération d'associations nationales s'occupant « des femmes et des enfants, s'efforçant d'établir entre eux l'harmonie et la bonne entente et leur apportant

[298] Cette idée d'espace public et privé est également représentée dans la septième affiche de « la leçon de Salazar » : la femme est enfermée dans la cheminée représentant le foyer, mais l'homme passe le pas de la porte. Il est ainsi entre les deux espaces, ni dehors, ni dedans. Son propre espace privé est géré par sa femme mais son espace public n'appartient qu'à lui. Seul l'homme peut et doit sortir de la maison, de cet espace privé. La femme ne peut que rester enfermée.
[299] *Conselho nacional das mulheres portuguesas*.
[300] Les droits des femmes sous l'État Nouveau. Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, Coimbra, Almedina, 2017.
[301] *Ibid.*, p. 181.

> un soutien moral ». […] la défense de « tout ce qui concerne l'amélioration des conditions matérielles et morales de la femme, surtout de la prolétaire » ; la « rémunération équitable du travail, la protection des enfants contre les mauvais traitements et l'exigence d'un travail au-dessus de leurs forces » ; « l'hygiène des femmes enceintes et de celles ayant accouché » ; la répression du « trafic des femmes blanches » et de la prostitution des mineurs, entre autres. En somme, la CNMP déclare qu'elle « s'efforce inconditionnellement de servir toutes les idées qui peuvent contribuer au bien-être de la femme en particulier et de l'humanité en général[302]. »

Pendant ses 33 années d'existence, le CNMP est tour à tour composé de femmes républicaines et franc-maçonnes puis de femmes opposées à l'État Nouveau. L'écrivaine, journaliste et militante féministe Maria Lamas a dirigé le CNMP pendant ses trois dernières années d'existence. En 1946, elle représente le CNMP au Congrès International des Femmes en Belgique puis organise en janvier de l'année suivante l'Exposition de livres écrits par des femmes. Cette exposition, qui comporte également des séminaires et des présentations de films, est un si grand succès qu'elle va signifier la fin du CNMP. En effet, certains journaux parlent du CNMP comme un « cheval de Troie » infiltré de communistes et de l'exposition comme si bien organisée qu'elle « ne pouvait l'être par des femmes[303] ». Maria Lamas, après avoir refusé de démissionner du CNMP, est renvoyée de son travail et l'organisation est officiellement fermée en juin 1947. L'une des raisons données par le gouvernement est notamment l'utilisation du terme « conseil national » qu'il juge réservé à ses organismes officiels[304].

Une autre association féminine dissoute par le régime fut l'Association féminine portugaise pour la paix[305] (AFPP). Fondée en 1935, l'AFPP se déclarait féminine, laïque, apolitique et avait pour objectif de contribuer à la paix dans le monde. Helena Pereira de Melo souligne ainsi que l'AFPP souhaitait montrer que la paix était aussi un problème qui concernait les femmes et que celles-ci pouvaient y contribuer. L'éducation à la paix devient alors l'un des fers de lance de l'AFPP, notamment auprès des enfants, mais également des cours de défense passive ou de premiers soins. Alors que la Guerre civile éclate en Espagne, les femmes de

---

[302] « […] *constituir uma federação das associações nacionais que se ocupassem da "mulher e da criança, esforçando-se por estabelecer a harmonia e o bom entendimento entre todas, dispensando-lhes o seu apoio moral"*. […] *a defesa de "tudo o que diga respeito ao melhoramento das condições materiais e morais da mulher, especialmente a proletária"; a "remuneração equitativa do trabalho, proteção à criança contra os maus tratos* [*sic*] *e exigência de trabalho superior às suas forças"; a "higiene das grávidas e puérperas"; a repressão ao "tráfico de brancas" e a prostituição de menores entre outras. Em suma, o CNMP declara "incondicionalmente o seu esforço ao serviço de todas as ideias que possam concorrer para o bem estar* [*sic*] *da mulher em particular, e da humanidade em geral".* » *Ibid.*, p. 181.

[303] *Ibid.*, p. 185-186.

[304] *Ibid.*

[305] *Associação feminina portuguesa para a paz*.

l'AFPP soutiennent clandestinement les républicains. Pendant la seconde guerre mondiale, elles participent à l'envoi de colis alimentaires et vestimentaires en France et en Espagne pour les prisonniers politiques[306]. En 1950, lors de la conférence commémorant les 15 ans de l'organisation, Maria Lamas « […] met en garde contre les dangers émergents des nouveaux types d'armes entre-temps découvertes (la bombe atomique et la bombe H) et lance un appel – pionnier – en faveur de l'interdiction générale de l'utilisation des armes nucléaires[307] ». Après plusieurs années de persécution menée par la PIDE, l'association sera dissoute en 1952, accusée d'être une association politique, spécifiquement communiste. Malgré les recours judiciaires, il ne restera plus aucune association féminine non gérée par l'État dans les années 1950.

Dans son ouvrage *História das organizações femininas do Estado Novo*[308], Irene Flunser Pimentel retrace et analyse avec précision la création de deux organisations féminines sous l'État Nouveau, l'Œuvre des mères pour l'Éducation nationale[309] (OMEN) et la Jeunesse portugaise féminine[310] (MPF). La première à voir le jour est l'OMEN en 1936 sous l'impulsion du ministre de l'Éducation nationale, António Carneiro Pacheco. Elle est, d'après Pimentel, la première organisation de droite au Portugal n'étant pas directement liée à l'Église catholique. Le 15 août 1936 est ainsi publié le décret-loi n°26:893[311] :

> Article 1e : Sous l'égide du ministère de l'Éducation nationale, est créée l'Œuvre des mères pour l'Éducation nationale (O.M.E.N), association d'utilité publique, dont la personnalité juridique a pour objet la stimulation de l'activité éducative de la famille et d'assurer la coopération entre celle-ci et l'école, conformément à la Constitution.

L'objectif de l'OMEN est donc d'éduquer les futures mères afin de permettre une meilleure compréhension et coopération du pouvoir éducatif privé en famille et public à l'école. Pimentel relève ainsi que les femmes – qu'elles soient mères ou non – devaient être rééduquées elles-mêmes selon la pédagogie nationaliste et catholique voulue par le régime Salazariste. L'objectif final étant toujours celui de la construction d'une nation basée sur une famille traditionnelle,

---

[306] Irene Flunser PIMENTEL, *História das organizações femininas do Estado Novo*, Lisbonne, Temas e Debates, 2001.
[307] « […] *alerta para os perigos emergentes dos novos tipos de armamento entretanto descobertos (a bomba atómica e a bomba H) e faz um apelo – pioneiro – à proibição genérica do recurso a armas nucleares.* » Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, *op. cit.*, p. 191.
[308] Histoire des organisations féminines de l'État Nouveau. Irene Flunser PIMENTEL, *História das organizações femininas do Estado Novo*, *op. cit.*
[309] *Obra das mães pela educação nacional.*
[310] *Mocidade portuguesa feminina*.
[311] Disponible en ligne sur le site du *Diário da República* : https://dre.tretas.org/dre/2452390/decreto-26893-de-15-de-agosto (consulté le 11/07/2024).

patriote et pieuse où l'ordre moral et hiérarchique représenterait le meilleur de ce que peut apporter l'État Nouveau. Par cette organisation, le gouvernement reprend en charge l'éducation des femmes pour leur permettre de prendre en main celle de leur enfant. L'État paternaliste qu'est le régime de Salazar entend défendre la famille portugaise en promouvant les travaux de domesticité des femmes. Il faut pour cela, non pas les aider financièrement ou matériellement – ce qui ne créerait que dépendance et humiliation –, mais leur apprendre comment utiliser correctement leur don naturel[312].

La suite du décret-loi de 1936 détaille plusieurs objectifs de l'OMEN dont nous relevons ici les neuf premiers :

- Guider les mères portugaises à travers une diffusion active des notions fondamentales d'hygiène et de puériculture afin de bien élever leurs enfants en collaboration avec l'Organisation nationale de défense de la famille.
- Stimuler et orienter la qualification des mères pour l'éducation familiale, en tenant compte des diverses circonstances de classe et d'environnement.
- Promouvoir l'embellissement de la vie rurale et le confort du foyer en tant qu'environnement éducatif, en relation avec les usages locaux et les bonnes traditions portugaises, en défendant et en stimulant les activités et les industries artisanales.
- Défendre les bonnes mœurs, notamment en matière d'habillement, de lecture et de divertissement.
- Promouvoir et assurer l'éducation préscolaire de la petite enfance, en complément de l'action familiale dans tout le pays.
- Fournir aux enfants des pauvres l'assistance nécessaire pour qu'ils puissent s'acquitter de l'obligation d'aller à l'école, notamment par la création de cantines, la distribution d'uniformes et autres pièces de vêtements, la distribution de livres et le renforcement des fonds scolaires.
- Assister l'enseignant dans l'organisation du recensement scolaire, dans le contrôle du comportement, de l'assiduité et de l'application des élèves et dans l'instauration de prix.
- Donner à l'enseignant une coopération efficace dans l'éducation morale et civique des élèves, dans l'enseignement de la chorale, dans l'exercice de la gymnastique rythmique et dans les fêtes scolaires.

[312] Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, *op. cit.*

- Développer chez les Portugais et Portugaises le goût de l'éducation physique en vue de la santé de chacun et du service de la Patrie.

Ainsi, c'est une véritable révolution idéologique que cherche à entreprendre le régime par l'instauration de l'OMEN. Si tous les points sont intéressants, plusieurs sont à distinguer.

Tout d'abord, l'OMEN travaille en étroite collaboration avec le gouvernement et ses autres organisations nationales. Contrairement à la CNMP ou l'AFPP, toute action de l'OMEN est contrôlée. Cela est particulièrement exprimé par la nomination à la tête de l'organisation de plusieurs femmes proches du gouvernement et de son chef, comme Elisabeth Bandeira de Melo, comtesse de Rilvas, Maria do Carmo Carmona – femme du président Carmona –, Maria Luísa van Zeller, ou encore Maria Guardiola, l'une des premières femmes députées, déjà citée précédemment. Pimentel précise :

> Bien que le responsable de la création de l'OMEN, le ministre de l'Éducation nationale António Carneiro Pacheco, ait laissé la concrétisation du programme de l'organisation féminine à la libre initiative de ses dirigeantes, il n'a pas manqué de le marquer idéologiquement et politiquement[313].

Cette citation provient de l'ouvrage *A cada um o seu lugar.* Son titre fait directement référence à la pensée de Pacheco comme l'explique l'autrice :

> Une « place pour chacun et chacun à sa place » était l'une des maximes préférées de Pacheco. Cette phrase aurait pu être dite par Salazar lui-même ou par l'un des principaux mentors de son régime : elle traduit l'élitisme, une volonté de maintenir des compartimentations sociales étanches – sans mobilité professionnelle, sociale ni politique – et révèle une conception déterministe selon laquelle chacun naîtrait avec la mission d'exercer une fonction déterminée. Elle s'appliquait évidemment aux femmes, auxquelles l'État Nouveau attribuait une place et un rôle spécifiques – différents selon la classe à laquelle elles appartenaient – au sein de la famille et de la société[314].

L'idéologie éducative de Pacheco – et Salazar – se fonde ainsi sur l'idée corporatiste caractéristique de l'État Nouveau. L'OMEN devient un appui au système scolaire éducatif,

---

[313] « *Embora o responsável pela criação da OMEN, o ministro da Educação Nacional António Carneiro Pacheco, tivesse deixado a concretização do programa da organização feminina à livre iniciativa das suas dirigentes, não deixou de o marcar ideológica e politicamente.* » Irene Flunser PIMENTEL, *A Cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*, *op. cit.*, p. 205.

[314] « *Um "lugar para cada um e cada um no seu lugar" era uma das normas preferidas de Carneiro Pacheco. Esta frase podia ter sido dita pelo próprio Salazar ou por um dos principais mentores do seu regime: indica elitismo, uma vontade de manter compartimentações sociais estanques – sem mobilidade profissional, social e política – e revela uma noção determinista segundo a qual cada um nasceria com a missão para desempenhar determinada função. A frase também se aplicava evidentemente às mulheres, às quais o Estado Novo atribuiu um lugar e um papel específico – diferentes consoante a classe a que pertencia – no seio da família e da sociedade.* » *Ibid.*, p. 393.

reprenant le rôle d'enseignement mais aussi de gestion aux professeurs. Le rôle de la mère et celui d'une professeure sont liés et leurs points communs les rangent dans une catégorie sociale dont elles ne peuvent sortir. Leur mission est et doit rester l'éducation. La distinction que l'on observe dans les termes utilisés pour nommer les organisations est ainsi représentative de cette idée. En effet, alors que les premières organisations contenaient toutes les mots « féminine » ou « femmes », l'OMEN se différencie en employant le terme de « mères ». Les femmes sont mères avant tout, même celles n'ayant pas encore d'enfant. Bien que l'objectif naturel d'une femme pour Salazar soit d'être mère, le fait de ne pas avoir d'enfant ne signifie pas que leur rôle doit être autre que celui de l'éducation, du soin ou de la domesticité. L'OMEN est ainsi ouverte, d'après les articles 4 et 5 du décret n°26:893 précédemment cité, aux « mères portugaises ou de sang portugais » et aux « femmes portugaises ou de sang portugais, majeures ou émancipées qui, bien qu'elles ne soient pas mères, veulent collaborer au travail de l'éducation de la jeunesse[315] ». Le but de l'OMEN est donc de remettre les femmes à leur place, comme mères, ou du moins comme éducatrices de la jeunesse.

Un second aspect à distinguer du programme de l'OMEN réside dans le fait que ce n'est pas uniquement le rôle de la mère qui y est valorisé. La ruralité est l'un des principaux mythes utilisés par Salazar pour justifier la simplicité et le manque de modernisme du pays. Le programme de l'OMEN cherche ainsi à valoriser cette ruralité par son « embellissement ». D'après Pimentel, la ruralité est souvent mise en avant associée à la morale et à la religion pour appuyer la simplicité demandée au peuple[316]. Cela est souligné par la mention dans le programme de l'OMEN des « usages locaux et les bonnes traditions » ou encore « le confort du foyer ». La vie rurale est compliquée, mais vertueuse. Bien que l'OMEN soit dirigée à toutes les catégories sociales à sa fondation, le manque de moyens financiers et de réel soutien du gouvernement empêche son fonctionnement à l'échelle nationale. Pimentel met en évidence le repli rural de l'organisation à partir des années 1945[317]. Paradoxalement, c'est aussi à partir de ces années que l'industrie commence à gagner du terrain sur l'agriculture, rendant de ce fait le travail de l'OMEN plus compliqué. Les jeunes femmes des milieux ruraux apprennent grâce à l'OMEN à aimer la terre, à la travailler et à s'occuper d'animaux. Les travaux de domesticité sont aussi mis en avant mais toujours d'un point de vue rural. Des centres ruraux sont créés,

[315] Disponible en ligne sur le site du *Diário da República* : https://dre.tretas.org/dre/2452390/decreto-26893-de-15-de-agosto (consulté le 11/07/2024).
[316] Irene Flunser PIMENTEL, *História das organizações femininas do Estado Novo*, *op. cit.*
[317] Irene Flunser PIMENTEL, *A Cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*, *op. cit.*

mais l'influence de l'organisation devient de plus en plus amoindrie. La situation se trouve alors doublement paradoxale puisque Salazar sera toujours attaché à la propagande de son mythe de la ruralité et de la pauvreté. Ainsi, si la pauvreté est toujours très forte au Portugal, la baisse de la ruralité crée de plus en plus de difficultés pour l'OMEN. En matière de pauvreté, l'organisation cherche pourtant à aider matériellement les familles, en particulier lors de la « Semaine de la mère » qui a lieu tous les ans en décembre. Pendant cette semaine, des articles pour bébés ou encore des produits de première nécessité étaient distribués par l'association aux familles les plus pauvres. Cependant, la distribution de prix monétaires va également devenir l'un des objectifs dans l'organisation de cette « Semaine de la mère ».

Dernier élément du programme à distinguer et directement lié aux points précédents : l'objectif de propagande dans la création de l'association. Certains verbes employés dans le programme de l'OMEN reflètent particulièrement cette idée de propagande : « orienter », « promouvoir », « défendre » ou encore « stimuler ». L'expression « diffusion active » dès le premier point du programme renvoie directement à la propagande instaurée par l'État Nouveau. L'objectif de l'association, avant même celui de l'éducation, est la diffusion en masse des idéologies du gouvernement. Il n'est pas étonnant alors que l'une des aires d'action de l'OMEN soit l'éducation préscolaire et scolaire. Selon Pimentel, le niveau d'éducation des enfants entrant à l'école primaire était si bas que l'organisation s'est retrouvée rapidement dépassée par la charge de travail[318]. De nouveau paradoxalement, Pacheco a lui-même été l'un des responsables de l'abaissement du nombre d'années obligatoires de scolarité. De cinq ans pendant la Première République, la scolarité ne se retrouve désormais obligatoire que pendant trois ans. Si cette baisse n'est pas forcément justifiable du point de vue des besoins des enfants portugais, elle est caractéristique de l'appauvrissement intellectuel imposé au peuple par le régime. Le rôle de l'OMEN en matière d'enseignement, décrit quasiment par son programme comme de l'assistance aux professeurs, ne sera jamais réellement exécuté. Les raisons données par Pimentel sont le manque de formation des dirigeantes de l'organisation en matière d'éducation – elles devaient normalement ne s'occuper que de rééduquer les femmes – ou encore le manque de moyens alloués par le gouvernement[319]. Le rôle de l'OMEN va ainsi devenir au fil des ans principalement propagandiste. Les mères ou futures mères apprennent certes à s'occuper de leur maison et de leurs enfants, mais elles apprennent également à être des

[318] Irene Flunser PIMENTEL, *História das organizações femininas do Estado Novo*, *op. cit.*
[319] *Ibid.*

femmes « respectées et respectables », guidées par la morale chrétienne. L'un des combats du gouvernement était ainsi la promotion de la natalité. Pour cela, tout ce qui constituait un frein à la construction d'une famille idéologiquement parfaite était réprimé, particulièrement l'adultère, l'avortement ou encore la prostitution. L'idéologie va alors prendre le dessus sur le social. Lors des « Semaines de la mère », l'OMEN devait remettre des prix aux familles les plus nombreuses. Les enfants morts étaient pris en compte dans le chiffre final, mais les enfants dits « illégitimes » – c'est-à-dire ceux non nés dans une même famille, ne possédant pas les mêmes parents, aux parents séparés, divorcés, remariés – étaient exclus. Pimentel explique ainsi que les familles recevant ces prix étaient obligées de venir les recevoir lors d'une cérémonie publique, soulignant de ce fait le caractère propagandiste des récompenses. L'historienne dénonce également le paradoxe entre la glorification des familles nombreuses et le traitement élitiste dont elles étaient victimes lors de ces mêmes cérémonies et en dehors. Ainsi, l'OMEN, malgré son programme complet de rééducation des femmes portugaises, va progressivement perdre de son prestige. Pour tenter de s'adapter à cela et à l'évolution des temps, le programme sera modifié de nombreuses fois. C'est le cas notamment en 1971 où des termes plus politiquement corrects seront même utilisés pour diminuer son côté nationaliste alors même que le dernier point du programme de 1936 indiquait « en général, contribuer de toutes les manières possibles à la pleine réalisation de l'éducation nationaliste de la jeunesse portugaise ». L'idéologie nationaliste et éducative de Pacheco et Salazar va alors revenir à une autre organisation qui scellera définitivement le rôle de l'OMEN, la Jeunesse portugaise féminine.

Le décret introduisant la création et le programme de l'OMEN prévoyait l'organisation d'une autre entité, comme l'indique le 10e point de l'article 2 : « Organiser la section féminine de la Jeunesse portugaise, en harmonie avec la base XI de la loi 1.941 et avec l'article 40 du règlement du Conseil national de l'éducation ». Équivalent des Jeunesses hitlériennes allemandes ou encore de l'Œuvre nationale Balilla italienne[320], la MPF était la section féminine de la Jeunesse portugaise[321]. C'est donc la comtesse de Rilvas, déjà présidente de l'OMEN, qui sera chargée de la MPF. Plus qu'une association, la MPF est dès sa création un véritable outil de propagande pour la leçon de Salazar, comme le souligne Melo :

[320] Les dirigeantes de l'OMEN seront par ailleurs envoyées en mission en Italie afin d'étudier son fonctionnement et le transmettre à celui de la MPF. Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo, op. cit.*
[321] Pour une analyse complète de la MPF voir : Irene Flunser PIMENTEL, *Mocidade portuguesa feminina*, Lisbonne, A Esfera dos Livros, 2007.

> En mai 1938, l'activité de la *Mocidade* commence : un groupe de membres rend visite au ministre de l'Éducation pour le saluer, le 11, et le lendemain, cinq cents jeunes filles de diverses régions du pays se rendent à Fátima, où elles sont accueillies « chaleureusement » par le « peuple humble » qui les salue en levant le bras, dans un geste nationaliste. Le 13 mai 1939, le cardinal-patriarche bénit les drapeaux et les bannières de la MPF[322] […]

La MPF devient donc l'instrument de consolidation de l'idéologie salazariste envers les jeunes filles. Elle est par cela l'organisation ayant eu le plus de contrôle sur les filles pendant l'État Nouveau. Ouvertement nationaliste, elle est également introduite dans les colonies portugaises en 1939. Son rôle est ainsi expliqué par le décret n°28:262[323] publié le 8 décembre 1937 annonçant sa fondation et dont nous relevons ci-dessous certains des points :

- La section féminine de l'organisation nationale Jeunesse portugaise (MPF), à la charge de l'Œuvre des mères pour l'éducation nationale (OMEN), a pour but de stimuler chez les jeunes Portugaises la formation du caractère, le développement de la capacité physique, la culture de l'esprit et la dévotion au service social, dans l'amour de Dieu, de la Patrie et de la Famille.
- Elle promouvra l'éducation morale et civique, physique et sociale de ses membres, selon l'âge et les conditions de moyens […].
- L'éducation morale sera l'éducation chrétienne, traditionnelle dans le pays […] Certaines peuvent être dispensées de participer aux activités propres de la religion catholique si elles professent une autre religion.
- L'éducation civique s'inspirera de l'impératif du bien commun et des grandes traditions nationales, afin que soit défini et établie chez chaque membre la conscience du devoir et de la responsabilité de la femme portugaise dans la continuité historique de la Nation.
- L'éducation physique, toujours associée à l'hygiène, visera le renforcement rationnel, la correction et la défense de l'organisme, ainsi que la discipline de la volonté, la confiance en son propre effort, la loyauté et la joie saine, à travers des activités rigoureusement adaptées au sexe et à l'âge.

---

[322] « *Em maio de 1938, tem início a atividade da Mocidade: um grupo de filiadas faz uma visita de cumprimentos ao Ministro da Educação, no dia 11, e no dia seguinte, quinhentas raparigas oriundas de várias zonas do país dirigem-se a Fátima, onde são recebidas "enternecidamente" pelo "povo humilde" que as saúda erguendo o braço, no gesto nacionalista. Em 13 de maio de 1939, o Cardeal Patriarca benze as bandeiras e os guiões da MPF* […] » Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, *op. cit.*, p. 169.

[323] Disponible en ligne sur le site du *Diário da República* : https://dre.tretas.org/dre/2373719/decreto-28262-de-8-de-dezembro (consulté le 12/07/2024).

- Seront exclus des compétitions ou des exhibitions à caractère sportif, les sports nuisibles à la mission naturelle de la femme et tout ce qui pourrait offenser la délicatesse de la pudeur féminine.
- L'éducation sociale cultivera chez ses membres le bien-être, le travail collectif, le goût de la vie domestique et le service du bien commun, même au prix de sacrifices, et les diverses formes de l'esprit social typique de leur sexe, guidant l'accomplissement complet de la mission de la femme dans la famille, dans le milieu auquel elle appartient et dans la vie de l'état.
- La MPF se consacrera, en coopération active, à la nouvelle renaissance du pays, en prenant comme guides idéaux de son action les grands exemples des reines Filipa de Lancastre, mère et éducatrice de l'illustre génération, et Leonor, fondatrice des Miséricordes.

Par ce programme, le gouvernement instaure des cours d'éducation morale, sociale, civique et physique, mettant à pied d'égalité ces trois enseignements dans la construction de son idéologie. La morale est régie par la religion chrétienne et le traditionalisme. La civique est basée sur le nationalisme, l'amour non seulement de la patrie, mais également de l'empire. La sociale correspond à la dévotion au service social, à l'essence féminine naturelle, à la famille et à la domesticité. La physique peut se résumer à l'expression bien connue : « un esprit sain dans un corps sain ». Elle doit cependant rester en adéquation avec la nature des femmes « délicate » et « pudique ». L'aspect nationaliste de la MPF est de plus souligné par les références à Filipa de Lancastre dont le titre de « mère et éducatrice de l'illustre génération » se réfère aux achèvements de ses enfants – le roi Duarte ou encore l'infant Henrique connu sous le nom de Henri le Navigateur – et la reine Leonor qui est la fondatrice d'établissements de santé catholiques portugais connus comme les Saintes Maisons de la Miséricorde[324].

Obligatoire dès 7 ans[325], la MPF prend le rôle normalement réservé aux écoles publiques, permettant ainsi un véritable contrôle des mentalités[326]. Ce contrôle passe par l'obligation du port de l'uniforme, également détaillé dans le décret n°28:262. Cette obligation

[324] La Sainte Maison de la Miséricorde est, de nos jours, une organisation caritative laïque qui possède plusieurs missions notamment dans l'action sociale, la santé, l'éducation ou la culture. La Sainte Maison de Lisbonne est également connue pour ses collectes de dons organisées sous la forme de jeux à gratter ou de loterie, comparable en France à la Française des jeux.
[325] De 7 ans à 14 ans, la MPF est obligatoire pour toutes les filles. Après 14 ans, la participation devient volontaire jusqu'à 25 ans pour les filles étudiantes et non mariées.
[326] Les professeurs ont par ailleurs obligation de collaborer aux activités de la MPF. Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo, op. cit.*

uniformise les jeunes filles pour tenter de dépasser leurs différences sociales[327]. Les emblèmes et les insignes, pareillement obligatoires à chaque activité officielle, les chants patriotiques ou encore le salut romain – utilisé par de nombreux régimes fascistes au XXe siècle –, marquent aussi cette uniformisation de même qu'ils soulignent la forme mobilisatrice de la MPF qui se trouve alors gérée comme une armée féminine destinée aux futures mères de la patrie. Cependant, la propagande ne s'arrête pas seulement aux enseignements idéologiques. Elle prend vie grâce à la création d'une revue entièrement administrée par la MPF, intitulée « *Mocidade portuguesa feminina : boletim mensal* » de 1939 à 1943 puis « *Menina e moça*[328] » de 1947 à 1966. Distribuée dans les écoles, la revue transmettait l'idéologie féminine de l'État Nouveau en mettant en avant les valeurs naturelles des femmes, les bienfaits de la domesticité et de l'organisation et bien sûr l'importance de la morale catholique. Revue de propagande pour l'État mais aussi pour la propre MPF, elle saluait à chaque nouveau numéro l'utilité de l'organisation féminine pour le redressement moral et civique des jeunes filles portugaises[329]. Son caractère propagandiste est ainsi expliqué par Melo :

> Le devoir de stimuler le mouvement incombe en effet à tous les membres qui ont l'obligation de faire de la propagande pour la *Mocidade* et de signer son bulletin. Avec une technique de *marketing* agressive pour l'époque, un abonnement au bulletin de la MPF est offert à celles qui obtiennent dix signatures[330].

La MPF est alors créée comme un organe de propagande pour la création de la « femme nouvelle ». À travers l'utilisation de la presse, les enseignements, les activités, les expositions, les compétitions, les célébrations religieuses et civiques, l'organisation cherche à approfondir le travail du gouvernement en termes de lutte contre la crise de la famille portugaise. Par le développement de l'idéologie féminine salazariste, c'est une réelle élite féminine qui se veut ainsi créée par la MPF. L'inculcation du nationalisme dès le plus jeune âge vise à renforcer l'amour de la Patrie dans un contexte fortement influencé par le fascisme et le nazisme. António Pacheco comparait par ailleurs, au moment de sa création, la MFP aux Jeunesses hitlériennes dont il vantait les mérites[331]. Cependant, sous l'apparence de simple transmission de la leçon de Salazar, de traditions à perpétuer, d'aide à l'enfance et aux femmes, et de lutte contre les

[327] Irene Flunser PIMENTEL, *História das organizações femininas do Estado Novo*, *op. cit.*
[328] Respectivement « Jeunesse portugaise féminine : bulletin mensuel » et « Fille et jeune fille ».
[329] Irene Flunser PIMENTEL, *História das organizações femininas do Estado Novo*, *op. cit.*
[330] « *O dever de impulsionar o movimento recai, aliás, sobre todas as filiadas que têm a obrigação de fazer propaganda da Mocidade e de assinar o respetivo boletim. Com uma técnica de marketing agressiva para a época, é oferecida a assinatura do boletim da MPF a quem conseguir dez assinaturas.* » Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, *op. cit.*, p. 171.
[331] Irene Flunser PIMENTEL, *História das organizações femininas do Estado Novo*, *op. cit.*

menaces modernes, la MPF représente un organe de contrôle et de répression des jeunes filles portugaises.

Si l'OMEN et la MPF prennent le dessus sur les associations féministes républicaines, c'est avant tout pour reprendre la main sur le caractère et la vie des femmes et imposer une idéologie fasciste « à la Salazar ». Bien que la MPF, de par son caractère obligatoire et mobilisateur, prévaudra sur l'OMEN dès ses premières années de vie, les deux organisations représentent des institutions à la fois sociales et politiques. En 1971, dans une volonté de modernisation et de dénationalisation, les inscriptions à la MPF deviennent entièrement volontaires, entraînant ainsi son déclin progressif. Elle sera officiellement dissoute le 25 avril 1974 par la Junte de Salut national malgré les efforts de sa dernière dirigeante Maria Joana Bidarra de Almeida défendant le caractère soi-disant apolitique de l'organisation et l'éducation apportée aux jeunes Portugaises[332]. L'analyse de la MPF effectuée par Irene Flunser Pimentel révèle cependant que son influence sur la vie des Portugaises était moins forte que l'espérait le gouvernement. L'historienne souligne notamment l'inadaptabilité du programme à la vie quotidienne des femmes et une idéalisation du rôle de ces dernières qui ne correspond pas à la réalité vécue par les femmes du XXe siècle au Portugal. En effet, malgré la propagande organisée par le régime de Salazar, toutes les femmes ne sont pas renvoyées dans leur espace domestique durant l'État Nouveau.

2.2. Les femmes du Portugal

2.2.1. Les femmes ont toujours travaillé

Maria de Lourdes Pintasilgo – unique femme première ministre du Portugal en 1979 – dans la préface de l'ouvrage *A Mulher: bibliografia portuguesa anotada*[333] rédigé par Regina Tavares da Silva, explique son choix de l'utilisation du pluriel pour parler des femmes :

> J'évite délibérément l'utilisation du singulier pour rendre explicite la pluralité des situations, des histoires, des expériences du monde – et cela non seulement parce que

[332] *Ibid.*
[333] La Femme : bibliographie portugaise annotée (Monographies, 1518-1998). Maria Regina Tavares da SILVA, *A Mulher: bibliografia portuguesa anotada (Monografias, 1518-1998)*, Lisbonne, Cosmos, 1999.

> c'est la situation que j'observe, mais parce que je veux affronter, de cette manière, le réductionnisme, qui peut être induit par le singulier[334] […]

Par cette explication, Pintasilgo souligne le réductionnisme des femmes créé par l'usage du singulier, comme analysé précédemment. Il ne s'agit pas seulement pour elle de redonner leur visibilité aux femmes, mais d'affronter et de lutter directement contre leur invisibilisation. La lutte est ainsi double : contre l'invisibilisation des femmes et pour leur visibilisation. La publication – et la rédaction de sa préface – d'un ouvrage répertoriant près de cinq siècles de travaux effectués sur le thème des femmes apparaît ainsi comme l'un des moyens de ces luttes. Si cette introduction revient sur ce point, c'est parce qu'il est important de souligner l'invisibilisation des femmes par leur universalisation sous le régime de Salazar. De ce fait, si le premier sous-chapitre de ce chapitre a exposé le réductionnisme de la pensée du dictateur, la création de la « femme nouvelle » du régime et les moyens mis en place pour cela, ce nouveau sous-chapitre analyse la réalité vécue par les femmes portugaises pendant l'État Nouveau.

La question de l'invisibilisation des femmes est un élément central dans de nombreux écrits de Maria Isabel Barreno, notamment *A Morte da mãe*, comme nous le verrons dans la prochaine partie de ce travail. Plus généralement, cette question revient régulièrement dans les recherches sur les questions de genre. En 1986, l'historienne Joan Scott publie un article intitulé « Genre : une catégorie utile d'analyse historique » dans lequel elle soulève que le genre est une construction non seulement sociale, mais historique, qui a structuré depuis toujours les rapports de domination entre les hommes et les femmes[335]. Pour Joan Scott, l'histoire et son récit sont dominés par le masculin et provoquent de ce fait l'invisibilisation des femmes dans la narration historique. Oublier les questions de genre dans les analyses de l'histoire provoque d'après Scott une impossibilité de déconstruire et de renverser la domination masculine. Dans cet article, elle met ainsi en avant le travail des historiennes et historiens féministes opposés dans leurs méthodes à celui des non-féministes :

> Pour ce qui est de l'histoire des femmes, la réaction de la plupart des historien(nes) non féministes fut la reconnaissance et ensuite le renvoi de l'histoire des femmes à un domaine séparé ([…] « l'histoire des femmes concerne le sexe et la famille et devrait se faire séparément de l'histoire politique et économique »). Pour ce qui est de la participation des femmes à l'histoire, la réaction fut un intérêt minime dans le meilleur

[334] « *Evito deliberadamente o uso do singular para tornar explícita a pluralidade das situações, das histórias, das mundivivências – e isto não só porque é esta a situação que observo mas porque quero enfrentar, assim, o reducionismo, induzido, eventualmente pelo singular* […] » *Ibid.*, p. XII.
[335] Joan SCOTT, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », in *Les cahiers du GRIF*, trad. Eleni VARIKAS, nº 37-38, 1988, « Le genre de l'histoire », p. 125-153.

> des cas (« ma compréhension de la Révolution française ne change pas en apprenant que les femmes y ont participé »). Le défi lancé par ce type de réactions est, en dernière analyse, un défi théorique. Il exige l'analyse non seulement du rapport entre expériences masculines et féministes dans le passé mais aussi du lien entre l'histoire du passé et les pratiques historiques actuelles[336].

Redonner aux femmes une place dans l'histoire ainsi qu'une nouvelle visibilisation doit se faire en prenant en compte la question du genre et ce que l'histoire – et les hommes – y ont introduit : la domination des femmes par les hommes. Pintasilgo utilise dans son introduction un moyen de déconstruction possible, mais bien d'autres existent. L'un d'entre eux, considéré par Scott comme le premier pas de la visibilisation, est de raconter les différents aspects des histoires des femmes afin de ne plus les universaliser. L'objectif de ce chapitre est alors de replacer les femmes portugaises dans leur contexte juridique, économique et social. Bien que Salazar célèbre une femme portugaise qui serait universelle car elle posséderait un rôle naturel non équivoque et non modifiable, la réalité est bien différente. Malgré les tentatives et la propagande utilisées, Salazar ne parviendra pas à renvoyer toutes les femmes dans une domesticité exclusive au service de leur famille.

La question de la condition des femmes portugaises au début du XXe siècle était principalement dénoncée par les associations féminines républicaines. Bien que les principaux points communs de revendication entre les associations étaient le suffrage féminin, les débats concernaient également des sujets variés comme la place de la femme au travail, le divorce ou encore le droit à la propriété privée. Si nous résumons ces revendications, elles ont pour origine le Code civil portugais établi en 1867, aussi connu comme Code Seabra, du nom de l'homme à son origine António Luís de Seabra e Sousa. Le Code Seabra a été pendant de nombreuses années le responsable juridique de la discrimination envers les femmes[337]. Premier Code civil au Portugal, il ne sera remplacé que par le Code civil de 1967, encore en vigueur aujourd'hui. En dépit de certaines modifications apportées sous la Première République, l'État Nouveau continue de s'appuyer sur le Code Seabra allant jusqu'à annuler certaines de ces modifications en 1939. Plusieurs de ces articles donnent une vision assez représentative de la place accordée aux femmes dans la société[338] :

---

[336] *Ibid.*, p. 128.
[337] Irene Flunser PIMENTEL, *A Cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*, *op. cit.*
[338] Le Code civil portugais est disponible sur le site de Gallica, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France : *Code civil portugais du 1er juillet 1867*, trad. Gustave LANEYRIE et trad. Joseph DUBOIS, 1896, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k504271h/f251.item (consulté le 19/11/2024).

- Article 49 : « La femme mariée a pour domicile celui de son mari, lorsqu'elle n'est pas judiciairement séparée de corps et de biens[339] […] »
- Article 1116 : « La femme ne peut s'obliger par contrat sans l'autorisation de son mari, à moins que celui-ci ne soit absent ou empêché, et que l'objet en vue duquel elle contracte ne permette pas d'attendre son retour ou la cessation de l'empêchement[340]. »
- Article 1185 : « Le mari est spécialement tenu de protéger et de défendre la personne et les biens de la femme, et la femme d'obéir à son mari[341]. »
- article 1886 : « La femme est obligée de suivre son mari partout, sauf en pays étranger[342]. »
- Article 1187 : « La femme auteur ne peut publier ses écrits qu'avec le consentement de son mari, mais elle peut requérir l'autorisation de justice lorsque le mari refuse à tort son consentement[343]. »

Ainsi, les femmes n'ont peu ou pas d'autonomie personnelle et doivent rester sous l'autorité de leur mari. Pimentel souligne également la discrimination mise en place par le Code Seabra sur le divorce : les hommes peuvent demander le divorce en cas d'adultère de la part de leur femme, mais celle-ci ne peut le faire que s'il se traduit par un « scandale public[344] ». Nous avons vu précédemment que les restrictions sur le divorce allégées par les républicains ont été balayées par la signature du Concordat de 1940[345]. L'influence de la religion chrétienne est ce qui constitue la base de la société créée par Salazar. Le catholicisme prend ainsi part à la discrimination des femmes déjà instaurée par ce Code civil qui, rédigé sous la Monarchie portugaise, était fortement influencé par la morale catholique. Le mari – considéré comme chef de famille aussi bien par le régime que par l'Église[346] – possède l'autorité sur sa femme non seulement parce qu'elle lui doit obligation, mais parce qu'il lui doit la protection : « Le devoir du mari de protéger sa femme est également interprété par la doctrine de manière à limiter ses droits, en particulier ceux liés à la liberté et à la vie privée[347]. » Les femmes sont donc contrôlées indirectement par l'État sous la main de leur époux. Leur espace privé, d'où elles sont censées créer, éduquer et aimer leur famille, ne leur appartient pas puisqu'il est aussi contrôlé par l'époux et le régime. Les modifications du Code Seabra réimportées par le gouvernement en 1939 incluent entre autres l'autorisation par le mari de demander le dépôt judiciaire de sa femme

[339] *Ibid.*, p. 26.
[340] *Ibid.*, p. 355.
[341] *Ibid.*, p. 373.
[342] *Ibid.*
[343] *Ibid.*
[344] Irene Flunser PIMENTEL, *A Cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*, *op. cit.*, p. 45.
[345] La loi du divorce instaurée par les républicains instituait un degré nouveau d'égalité entre les époux dans les condamnations pour adultère et les causes de demande de séparation. Irene Flunser PIMENTEL, *A Cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*, *Ibid.*
[346] Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, *op. cit.*
[347] *« O dever de o marido proteger a mulher é também interpretado pela doutrina de forma a limitar os direitos desta, em particular os relativos à liberdade e à privacidade*. », *Ibid.*, p. 74.

dans le cas où celle-ci aurait quitté le domicile conjugal. Les hommes possèdent alors les biens communs des époux, le domicile et leur propre épouse. Les femmes mariées ne pouvaient avoir de maison, de compte bancaire, de liberté de mouvements, de divorce, ou de droit de vote[348].

En matière d'emploi, la situation n'était juridiquement pas meilleure. Le travail était en effet considéré comme l'affaire des hommes, leur espace public. Bien qu'au début de l'État Nouveau les femmes soient encouragées à retourner dans l'espace faussement privé du domicile familial, certaines continuent de travailler, mais sont reléguées à des postes moins importants et donc moins bien payés[349]. Cela permet ainsi, de nouveau, une discrimination et une invisibilisation des femmes qui sont dorénavant considérées comme une main d'œuvre bon marché. Certains métiers sont cependant réservés essentiellement aux femmes, mais ils font eux aussi partie de cette discrimination puisqu'ils sont censés correspondre à des caractéristiques morales féminines, comme l'explique Melo :

> Pendant la période de la Seconde Guerre mondiale, le législateur a réservé certaines professions aux femmes. L'existence de ces quotas – qui ne peuvent être qualifiés de mesures de discrimination positive, car ils ne visent pas à rééquilibrer l'exercice des différentes professions entre les hommes et les femmes – est associée à la promotion des stéréotypes de genre véhiculés par le régime[350].

Les femmes sont les éducatrices naturelles des enfants, donc elles doivent être professeures. Le soin infirmier est aussi réservé aux femmes :

> Les soins infirmiers, centrés sur l'acte de soigner, sont aussi considérés comme un métier, principalement féminin, par le législateur de l'époque. […] La compréhension des soins infirmiers comme profession féminine est également à la base du diplôme qui restructure l'enseignement dispensé à l'école d'infirmiers Artur Ravara et de l'exercice même des soins infirmiers au Portugal. Dès le texte introductif, le décret fait référence à plusieurs spécialités dans le domaine des soins infirmiers – infirmières hospitalières,

[348] Irene Flunser PIMENTEL, *A Cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*, *op. cit.*
[349] Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, *op. cit.*
[350] « *Durante o período da Segunda Guerra Mundial, o legislador reserva determinadas profissões a mulheres. A existência destas quotas – que não podem ser qualificadas como medidas de discriminação positiva, por não visarem um reequilíbrio no exercício das diferentes profissões entre homens e mulheres – está associada à promoção dos estereótipos de género veiculados pelo regime*. » *Ibid.*, p. 47.

> visiteuses, puéricultrices et psychiatres – sans jamais envisager qu'ils puissent être exercés par des hommes[351].

Les infirmières sont donc tenues d'avoir un « bon comportement moral et une vie irréprochable[352] ». Les métiers du soin et de l'assistance sont réservés aux femmes car leur nature les prédispose à être douces et généreuses. Malgré ces métiers réservés, les femmes restaient discriminées dans leur vie personnelle du fait de ces mêmes métiers. Pimentel souligne par exemple que les professeures d'enseignement primaire ne pouvaient se marier sans autorisation du ministère de l'Éducation nationale[353]. Les infirmières d'hôpitaux civils ou encore les hôtesses de l'air de la compagnie aérienne portugaise TAP avaient elles interdiction de se marier. Si ces métiers sont donc affectés aux femmes, certains sont directement interdits. Melo considère que l'interdiction de ces métiers montre que la politique de l'État Nouveau n'était pas seulement basée sur une idéologie même, mais sur une volonté d'eugénisme[354]. En effet, cette interdiction concerne particulièrement les métiers qui seraient nuisibles au développement physique, mental et moral des femmes, mais également des mineurs. Il leur est alors proscrit de travailler la nuit ou d'exercer un métier utilisant des produits chimiques. L'interdiction, qu'elle soit directe – par décret – ou indirecte – par interdiction de passer certains diplômes, d'être en contact avec des produits chimiques ou les métiers se déroulant la nuit – comprend entre autres, les métiers de la diplomatie, ceux relevant du ministère des Affaires étrangères ou encore de l'administration civile de l'empire colonial. Le gouvernement cherche ainsi par tous les moyens à entraver le monde du travail pour les femmes. De par ces lois, de même que par la propagande célébrant leur rôle naturel de mère au foyer, le régime espérait donc les éloigner de la sphère publique. Malgré cela, les femmes ont toujours travaillé, comme l'affirme Sylvie Schweitzer dans un ouvrage intitulé *Les Femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIXe et XXe siècles.*

Publié en 2002, l'ouvrage de Schweitzer retrace et analyse l'histoire du travail féminin et l'oubli dont elle est souvent victime. De fait, l'autrice annonce dès l'introduction que

---

[351] « *A enfermagem, centrada no ato de cuidar, é também pensada como uma profissão, sobretudo feminina, pelo legislador da época.* […] *O entendimento da enfermagem como uma profissão feminina encontra-se também subjacente ao diploma que reestrutura o ensino prestado na Escola de Enfermagem Artur Ravara e o próprio exercício da enfermagem em Portugal. Logo no texto introdutório, o decreto alude a várias especialidades no domínio da enfermagem – enfermeiras hospitalares, visitadoras, puericultoras e psiquiatras –, nunca considerando a possibilidade do seu exercício por homens*. » *Ibid.*, p. 52.
[352] *Ibid.*, p. 53.
[353] Irene Flunser PIMENTEL, *A Cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*, *op. cit.*
[354] Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, *op. cit.*

l'histoire du travail des femmes est frappée d'une amnésie chronologique, juridique et sociale. Souvent marquée par les guerres, c'est une histoire sélective cantonnant les femmes à des sorties inhabituelles de leur foyer pour permettre une compensation de perte de main d'œuvre masculine[355]. Si Schweitzer base son ouvrage sur l'histoire française du travail féminin, il n'est pas difficile de généraliser cette situation à celle des femmes portugaises. L'une des principales caractéristiques communes aux femmes est leur association forcée aux métiers du soins. Pour Schweitzer, cette association est considérée comme naturelle et justifie la non-rémunération des femmes travaillant dans le secteur :

> Renvoyées à leur nature, les femmes ne sont pas seulement enfermées dans la maternité, la famille et les travaux domestiques, mais encore assignées aux soins du corps, des corps de tous les âges de la vie : nourrisson-ne-s, très jeunes enfants, malades et vieillard-e-s. Et l'idée semblait même incongrue de rémunérer la plupart de ces tâches, comprises qu'elles étaient comme relevant du devoir féminin d'assistance à autrui et donc incommensurables. Infirmières, sages-femmes, assistantes sociales, maîtresses des écoles maternelles : longtemps ces femmes-là ont été soit des religieuses, soit des bénévoles[356].

La relégation des femmes aux métiers du soin et de l'éducation n'est ainsi pas l'apanage du régime salazariste. La réduction constante des femmes à ce qu'on appelle leur nature innée permet au gouvernement portugais de justifier l'interdiction de coéducation scolaire car les jeunes filles doivent recevoir une éducation adaptée à leur mission sociale[357]. Cependant, Melo met en avant le fait que la séparation entre filles et garçons à l'école n'a pas été souvent respectée de par le manque de moyens logistiques ou financiers, spécialement dans les milieux ruraux[358]. Par conséquent, les femmes de ces milieux ne sont statistiquement pas concernées par les métiers du soin et de l'éducation mais contribuent de fait à l'activité agricole, souvent à la suite de leur époux, comme l'expliquent Anne Cova et António Costa Pinto dans « O Salazarismo e as mulheres. Uma abordagem comparativa » :

> La majorité des femmes vivaient à la campagne, de même que plus de la moitié de la population active […] À partir des années 1950, la tendance à la baisse du nombre d'actifs travaillant dans le secteur agricole s'est considérablement réduite, en raison de la forte émigration de la main-d'œuvre. […] en 1950, les femmes représentaient 20,6 % de la population active agricole et seulement 9,1 % dix ans plus tard. Cette chute

[355] Sylvie SCHWEITZER, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Odile Jacob, 2002.
[356] *Ibid.*, p. 167.
[357] Décret 32:615 du 31 décembre 1942 cité par Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, *op. cit.*, p. 32.
[358] *Ibid.*

> spectaculaire, de plus de la moitié, est également due au fait que ces pourcentages ne prennent en compte que les salariées agricoles, à l'exclusion des domestiques travaillant dans les champs, qui étaient nombreuses. À partir des années 1960, le nombre de femmes actives a augmenté en raison de l'immigration masculine, qui a atteint son maximum, et de la Guerre Coloniale[359].

L'agriculture représente de ce fait l'un des secteurs où les femmes portugaises sont le plus présentes malgré leur faible visibilité. Cette situation est également analysée par Schweitzer :

> Les chiffres disent comment les occupations longtemps majoritaires des femmes se situent dans les métiers de l'agriculture, du commerce et du service domestique. Avant et pendant l'industrialisation, ce sont les secteurs où elles s'activent, peu ou pas recensées, puisqu'elles sont associées à leur conjoint. Il est vrai que, dans ce cas, ces métiers ne donnent pas d'autonomie financière, mais bien des revenus collectifs, familiaux[360].

Il existe ainsi une grande différence entre les chiffres officiels et la réalité de la vie. Si le gouvernement portugais se félicite du retour des femmes à la vie domestique, la réalité est qu'elles sont invisibilisées jusqu'à l'espace public qu'elles occupent en compagnie de leur époux. La seule différence dans la comparaison des situations faite par Schweitzer, Cova et Pinto, est la période à laquelle la part des femmes dans l'agriculture se modifie. En France et dans une bonne partie de l'Europe, les femmes travaillant dans le milieu agricole sont nombreuses jusqu'au déclenchement de la seconde guerre mondiale. Au Portugal, le constat est totalement opposé et la part des femmes éclate en même temps que la Guerre coloniale. Comme l'expliquent Cova et Pinto, les femmes vont remplacer leur mari partis combattre dans les colonies ou bien fuyant cette mobilisation ou la pauvreté en émigrant. Peu avant le début de la Guerre coloniale, la part du nombre de femmes a également augmenté dans le milieu industriel. De fait, Pimentel explique que les secteurs du textile, de l'habillement ou bien du tabac possédaient une importante part de femmes[361]. Elle explique par ailleurs que les femmes étaient présentes dans l'industrie intensive, non qualifiées et précaires. Cette présence démontre donc

---

[359] « *A maioria das mulheres vivia no campo, à semelhança de mais de metade da população activa* […] *A partir dos anos 50, a tendência para o decréscimo do número de activos a trabalhar no setor agrícola sofreu uma baixa significativa, devido à forte emigração de mão-de-obra.* […] *em 1950, as mulheres representavam 20,6 por cento da população activa agrícola e apenas 9,1 por cento dez anos mais tarde. Este decréscimo espetacular, de mais de metade, advém também de facto de se ter em consideração, nessas percentagens, apenas as mulheres assalariadas agrícolas, excluindo-se às domésticas que trabalham no campo, que eram em grande número. A partir dos anos 60, o número de mulheres activas aumentou em virtude da imigração masculina, que atingiu o seu auge, e da guerra colonial.* » Anne COVA et António Costa PINTO, « O Salazarismo e as mulheres. Uma abordagem comparativa », art cit., p. 76.

[360] Sylvie SCHWEITZER, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIXe et XXe siècles*, *op. cit.*, p. 133.

[361] Irene Flunser PIMENTEL, *A Cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*, *op. cit.*

l'importance du travail pour les femmes pour qui la réalité voulue par Salazar d'une complète domestication n'était pas viable économiquement parlant.

Malgré les conditions de travail et les faibles salaires proposés, les femmes participent aux revenus de leur foyer. Par conséquent, la main d'œuvre bon marché que représentent les femmes est employée dans de nombreux secteurs d'activités. La réalité du travail des femmes était pourtant opposée à la notion de salaire familial prônée par Salazar. En effet, parallèlement à la propagande sur le rôle naturel des femmes, Salazar comparait leur travail à la maison comme un devoir moral certes, mais aussi productif. Il permettrait un rendement, qu'il soit moral par le biais de l'éducation des enfants, ou directement économique par le mari qui – n'ayant pas de tâches domestiques – se retrouve ainsi dans une forme physique et mentale exemplaire pour travailler mieux et plus, et donc possiblement gagner un salaire meilleur. Par cela, les femmes n'ont pas besoin d'apporter elles-mêmes de salaire. Helena Pereira de Melo explique ainsi :

> Dans l'économie corporative, l'entreprise est comprise comme une unité fonctionnelle qui vise à la réalisation de l'intérêt national ; comme un tout dans lequel s'expriment de manière solidaire, différents éléments de production : la terre, le capital et le travail[362].

Pour le régime, les femmes et les hommes ne doivent pas penser individuellement ni familialement. L'importance doit être donnée au bien de la nation avant tout. La réalité économique du pays ne permet cependant pas à toutes les femmes de suivre cette idéologie. Les chiffres officiels ne contribuant pas à juger réellement la part de femmes travaillant pendant l'État Nouveau, une femme a cherché à mettre en lumière la réalité de la situation, Maria Lamas.

Maria Lamas, précédemment citée comme la dernière présidente du CNMP, décide, après la dissolution de l'association par le gouvernement, de parcourir le Portugal pour documenter la vie des femmes et révéler leur réalité quotidienne. Ce voyage donnera naissance à l'ouvrage *As Mulheres do meu país*[363] publié en 1950. Lors du 26e Symposium national

[362] « *Na economia corporativa, a empresa é entendida como uma unidade funcional que visa a realização de interesse nacional; como um todo em que se expressam, de forma solidária, os vários elementos de produção: terra, capital e trabalho.* » Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, *op. cit.*, p. 39.
[363] Les femmes de mon pays.

d'histoire, qui s'est tenu au Brésil, Luciana Andrade de Almeida a détaillé le processus de publication de cette œuvre[364] :

> Pour couvrir les frais de l'enquête, la maison d'édition *Actualis Ltda. Distribuidores Gerais* a été fondée par Manuel Fróis de Figueiredo et sa fille, Orquídea Fróis de Figueiredo, ainsi que par Maria Lamas. La société financera également le voyage, le logement, la nourriture et la documentation de l'écrivaine pendant son parcours. Elle était également essentielle pour organiser la collecte de signatures afin de soutenir sa publication. Le livre, œuvre née de l'urgence et de la contestation du régime, a été écrit entre 1948 et 1950, par fascicules indépendants de 32 pages. Ils étaient publiés chaque mois et valaient 15 escudos. Le livre complet de 471 pages était payé à l'avance et vendu au prix de 200 escudos[365].

Chaque fascicule dresse le portrait du quotidien des femmes portugaises en reflétant leur réalité, que celle-ci soit positive ou négative. Bien que le livre ait été initialement organisé en fonction des métiers exercés par ces femmes, il sera finalement réarrangé selon des zones géographiques tout en conservant certaines catégories telles que « La paysanne », « La femme de la mer », « L'ouvrière » et « La domestique[366] ». L'histoire des femmes portugaises est ainsi documentée à travers une enquête journalistique menée par Maria Lamas. Cette étude se transforme également en un photoreportage, la journaliste ayant utilisé un appareil photo pour capturer des images de ces femmes au travail et avec leurs enfants. Ces portraits intimes illustrent non seulement ses récits, mais témoignent également de la réalité quotidienne des femmes portugaises. En agissant ainsi, Maria Lamas ne se contente pas de relater leur existence ; elle les rend visibles. Ces femmes, longtemps invisibilisées par le régime salazariste, retrouvent, grâce à son travail, une place dans l'espace public, dans la réalité de la société portugaise. Cette réalité se caractérise par une multitude d'aspects tels que le travail, les chansons, les discussions, l'amour et les rires, mais également la pauvreté, l'ignorance, le manque de soins et l'insalubrité. À travers ce reportage, Maria Lamas souligne l'indifférence du gouvernement

[364] La présentation de Luciana Andrade de Almeida est disponible en PDF téléchargeable sur le site du dépôt institutionnel de l'Université fédérale du Ceará : http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/41037 (consulté le 16/07/2024).

[365] « *Para custear as despesas envolvidas na investigação, foi criada a Actualis Ltda. Distribuidores Gerais, editora fundada por Manuel Fróis de Figueiredo e sua filha, Orquídea Fróis de Figueiredo, além de Maria Lamas. A empresa também financiaria deslocamentos, alojamentos, alimentação e documentação da escritora em seu percurso. Era essencial, ainda, para organizar o recolhimento de assinaturas para apoiar a publicação. O livro, esta obra nascida da urgência e do enfrentamento ao regime, foi escrito entre 1948 e 1950, em fascículos independentes de 32 páginas. Sua periodicidade era mensal e cada um deles valia 15 escudos. Já a obra completa, de 471 páginas, era paga com antecedência e vendida a 200 escudos*. » Luciana Andrade de ALMEIDA, « Feminismo, consciência de si e estratégias de resistência ao estado novo em Portugal: a viagem de Maria Lamas ao encontro das trabalhadoras no livro "As Mulheres do meu País" (1948-1950) », São Paulo, ANPUH, 2011, p. 2.

[366] *Ibid.*, p. 3.

à l'égard de ces femmes, ainsi que l'hypocrisie de son discours, qui les place pourtant à la base de la hiérarchie sociale et affirme qu'elles doivent être respectées et aimées. Par conséquent, l'ouvrage ne se limite pas à une simple description de la condition des femmes, mais constitue une critique acerbe du gouvernement portugais, comme le soulève Manuela Tavares dans son ouvrage *Feminismos: percursos e desafios*[367]: « En 1949, Maria Lamas avait estimé, dans une interview accordée au *Diário de Lisboa*, que les problèmes des femmes portugaises étaient très graves et qu'aucune solution efficace ne leur avait été apportée par l'État Nouveau[368]. » Tavares considère ainsi que *As Mulheres do meu país* est devenu une réponse à la fermeture du CNMP et à la création de l'OMEN. L'utilisation du pronom personnel « mon » dans le titre du livre paraît faire également partie de cette réponse. Maria Lamas se réapproprie le Portugal qui n'est alors pas celui de Salazar et de son idéologie, mais celui des femmes qui le composent. Hymne à la sororité, *As Mulheres do meu país* montre comment les femmes gèrent leur espace privé et public, sans aucune aide de l'État mais aussi de leurs époux partis en guerre ou en exil. Comme l'explique Luciana Andrade de Almeida, le livre devient une lutte multiple :

> Lorsque les hommes partirent, les femmes prirent en main les champs et les rues. Les lieux résonnaient de leurs pas, de leurs chants et de leurs conversations au bord du fleuve, tandis qu'elles lavaient le linge à la rivière. Ces récits de vie des femmes portugaises – désormais identifiables par un nom et un visage – révèlent des indices d'émancipation, d'autonomie, de résistance ou de conformisme. Une multitude d'attitudes et d'actions. Les voix silenciées des femmes et leurs histoires prennent enfin existence et importance, observées de près par une autre femme et replacées dans leur propre contexte[369].

Maria Lamas lutte pour la visibilisation des femmes et, de ce fait, entre en résistance ouverte face au régime. Les femmes de son pays, quant à elles, résistent en travaillant bien sûr, mais également en vivant dans une société où l'on cherche à les effacer en les enfermant dans leur espace domestique, à les réduire au silence. Elles n'affrontent certes pas directement le régime,

---

[367] Féminismes : Parcours et défis. Manuela TAVARES, *Feminismo: Percursos e desafios (1947-2007)*, Lisbonne, Texto Editores, 2011.

[368] « *Em 1949*, *Maria Lamas tinha assumido*, *em entrevista ao Diário de Lisboa*, *que os problemas das mulheres portuguesas eram muito graves e que nenhuma solução eficaz lhes tinha sido dada pelo Estado Novo*. » *Ibid.*, p. 48.

[369] « *Quando os homens partiram, as mulheres tomaram conta de campos e ruas. Os ambientes passaram a trazer o barulho e os rumores de seus passos, das cantorias, das conversas enquanto lavavam roupas no rio. Estas e outras histórias de vida das mulheres portuguesas - agora com um nome e um rosto - trazem pistas da emancipação, autonomia, resistência ou conformismo. Uma multiplicidade de posturas e ações. As vozes silenciadas das mulheres e suas narrativas ganham existência e relevância, lidas em seu próprio contexto, vistas de perto por outra mulher.* » Luciana Andrade de ALMEIDA, « Feminismo, consciência de si e estratégias de resistência ao estado novo em Portugal: a viagem de Maria Lamas ao encontro das trabalhadoras no livro "As Mulheres do meu País" (1948-1950) », art. cit., p. 5.

mais leur existence en elle-même contredit l'idéologie salazariste. Il est important de souligner toutefois que, bien que les femmes présentées par Maria Lamas n'aient pas forcément eu de conscience politique[370], certaines femmes ont affronté directement le régime et beaucoup y ont perdu la vie. L'un des exemples les plus connus est sans doute celui de Catarina Eufémia, une paysanne ouvrière agricole assassinée par la Garde nationale républicaine lors d'une grève pour demander une augmentation de salaire. Mère de trois enfants, elle fut assassinée alors qu'elle portait son bébé dans les bras.

Les résistances sous l'État Nouveau ont ainsi toujours existé. Que ce soit par le biais d'un photoreportage, d'un témoignage, en effectuant un travail contraire à son supposé rôle naturel ou bien en émigrant. En effet, l'émigration est rarement associée à la lutte. Malgré cela, nombreux sont les hommes et les femmes ayant émigré pour fuir les persécutions de la PIDE, la Guerre coloniale ou tout simplement la pauvreté. Les femmes dont le mari émigrait seul devaient s'occuper elles-mêmes de leur foyer et des travaux domestiques tout en devant travailler – souvent doublement – pour compenser les pertes de revenus faisant suite à cette émigration. Les femmes émigrées ont dû refaire leur vie, loin de leur pays et de leur famille, dans des conditions souvent peu humaines, tout en effectuant elles aussi un double travail, dans un espace public peu accueillant des étrangers et étrangères, mais également dans leur foyer où elles se devaient une nouvelle fois d'en gérer le fonctionnement. Pour Salazar, qui considérait qu'un « enfant de cœur bien formé[371] » ne devait pas rêver d'une autre patrie, l'émigration massive des années 1950 et 1960 révèle un échec de sa politique faussement paternaliste. Cependant, l'émigration était autant invisibilisée que les femmes et leur travail. L'État Nouveau aura cherché par tous les moyens à cacher les attaques qu'il subissait régulièrement. Toutefois, s'il n'a pas réussi à enfermer les femmes dans leur foyer, il n'a pas non plus réussi à les faire taire. Maria Lamas et d'autres femmes portugaises ont continué à lutter ouvertement ou clandestinement contre le régime jusqu'à sa chute.

2.2.2. Une brève histoire du féminisme

Lorsque l'on parle de lutte féminine, le mot féminisme vient naturellement. Nous avons par exemple associé le mot à Maria Lamas ou encore à Adelaide Cabete, deux femmes

[370] *Ibid.*
[371] António de Oliveira SALAZAR, *Discursos e notas políticas, 1928 a 1966*, *op. cit.*, p. 242.

portugaises pionnières dans la lutte pour les droits des femmes. Salazar, dont les politiques féminines ont été analysées précédemment comme profondément antifemmes, est qualifié lui-même d'antiféministe par António Ferro. Lors du décès de Maria Isabel Barreno en 2016, l'association *União de mulheres alternativa e resposta* (UMAR[372]) – Union des femmes alternatives et réponse – a publié un hommage à l'autrice intitulé « Le féminisme au Portugal est en deuil[373] », dans lequel Barreno est décrite comme « l'un des esprits les plus brillants du féminisme au Portugal ». En effet, Maria Isabel Barreno elle-même s'est définie à plusieurs reprises comme étant une féministe et a publié des ouvrages ouvertement féministes qui placent en leur centre la lutte pour les droits des femmes, comme l'analyseront les deux parties suivantes de ce travail. Dans une interview télévisée, l'autrice donne ainsi sa propre définition du féminisme : « Le féminisme est une pensée, politique comme existentielle, qui est propre aux femmes, à leurs problèmes spécifiques, mais qui ne se limite pas à une "guerre de sexe[374]". » L'autrice insiste de plus sur le caractère politique obligatoire du féminisme et affirme ne pas être féministe si on le définit comme une vision réductrice de l'expression des femmes. Il convient alors de se demander si cette définition du féminisme est universelle et quelles sont exactement son histoire et ses revendications. Comme pour le reste de cette partie, il ne s'agit nullement de faire une analyse exhaustive de ce concept complexe et des débats qui l'entourent, mais de fournir des bases nécessaires à sa compréhension pour ainsi permettre d'approfondir l'analyse du *corpus* de cette thèse. Sans vouloir réduire le travail de Maria Isabel Barreno à cet aspect, sa qualification presque constante de féministe doit être soulignée et analysée, de même que le terme en lui-même.

L'origine même du terme féminisme remonterait à 1872 d'après l'historienne suisse Brigitte Studer dans l'introduction de l'ouvrage *Le Siècle des féminismes*. Cette année, Alexandre Dumas fils publie un essai intitulé *L'Homme-femme* en réponse à un article de Henri d'Ideville où l'auteur se demandait s'il fallait tuer la femme adultère. Dans sa réponse, Dumas

[372] Cette association, liée maintenant au Centre de culture et d'intervention féministe (CCIF), a organisé de nombreuses activités, des séminaires, des congrès ou des publications de livre, sur le féminisme et la lutte des femmes. Maria Isabel Barreno était une collaboratrice régulière de l'association.

[373] Le texte a été publié sur le Facebook du CCIF/UMAR, ainsi que sur leur page internet : « O feminismo em Portugal está de Luto », in *centrodeculturaeintervençãofeminista.wordpress.com*, 5 septembre 2016, https://centrodeculturaeintervencaofeminista.wordpress.com/2016/09/05/o-feminismo-em-portugal-esta-de-luto/ (consulté le 18/07/2024).

[374] « *O feminismo é uma linha de pensamento, também política, também existencial, que é específica das mulheres, sobre os seus problemas específicos, mas que não se limite a uma "guerra de sexos"* » RTP, « Ler + ler melhor vida e obra de Maria Isabel Barreno », YouTube, 2011, 07'45"-08':02", https://www.youtube.com/watch?v=ANnwbKYnkxE (consulté le 18/07/2024).

fils utilise le terme « féministes » pour désigner les hommes défendant les femmes adultères[375]. L'historienne Christine Fauré souligne quant à elle que les termes « féministe » et « féminisme » sont employés en médecine, également dans les années 1870, pour « décrire une féminisation du corps[376] ». Dumas fils utilise ainsi péjorativement le terme et accuse alors les hommes prenant parti pour les femmes de devenir eux-mêmes des femmes. Être féministe est donc dès l'origine un terme négatif employé comme moquerie. Au cours de l'histoire, malgré une réappropriation du terme par les femmes dans les années 1960-1970, il conservera toujours – et encore à l'heure actuelle – un sens péjoratif pour de nombreuses personnes, notamment Salazar et António Ferro. L'histoire du terme se poursuit au cours de la fin du XIXe siècle dans les pays francophones comme la France, la Suisse et la Belgique, mais également en Grande-Bretagne, en Allemagne et aux États-Unis. Il sera même interdit en Allemagne par le régime nazi et ne sera réintroduit que dans les années 1970[377]. Le début du XXe siècle est marqué par les mouvements suffragistes féminins dont certaines militantes reprennent l'utilisation du terme pour qualifier leur cause[378]. Synonyme dès lors de lutte pour les droits des femmes, il est appliqué pour différentes causes féminines suivant les époques ou les courants politiques, comme l'explique Studer :

> La nébuleuse féministe a plusieurs sources intellectuelles successives, souvent cumulatives, parfois contradictoires ; elle présente des temporalités complexes, des objectifs multiples et des stratégies de légitimation changeantes. Des convictions éthiques et politiques, morales et religieuses s'y croisent. […] Chaque époque ou chaque mouvement féministe impose ses priorités, sans pour autant s'y limiter : émancipation politique et juridique pour la première vague, libération sexuelle et individuelle pour la seconde. De l'une à l'autre, certaines préoccupations se répètent, mais la mémoire n'en conserve pas toujours trace d'autant que chaque vague se compose elle-même de plusieurs générations[379].

Ces vagues de féminismes dont parle Studer caractérisent les différentes périodes généralement attribuées à différentes luttes féministes. Le terme de « vague » définissant le surgissement périodique de revendications féminines aurait été employé pour la première fois par l'autrice et journaliste américaine Martha Weinman Lear dans un article publié dans le *New York Times* en

[375] Eliane GUBIN *et al.*, *Le Siècle des féminismes*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2004.
[376] Christine FAURE, « La naissance d'un anachronisme : "le féminisme pendant la Révolution française" », in *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 344, n° 2, 2006, p. 193.
[377] Eliane GUBIN *et al.*, *Le Siècle des féminismes*, *op. cit.*
[378] Christine FAURE, « La naissance d'un anachronisme : "le féminisme pendant la Révolution française" ou encore Eliane GUBIN *et al.*, *Le Siècle des féminismes*, soulignent l'exemple de la journaliste et suffragiste française Hubertine Auclerc qui se serait décrite comme féministe dès les années 1880.
[379] Eliane GUBIN *et al.*, *Le Siècle des féminismes, op. cit.*, p. 24.

1968. Intitulé « What do these Women Want? The Second Feminist Wave[380] », l'article met en lumière la nouvelle vague du féminisme qui débute dès le début des années 1960 et finit dans les années 1980. L'autrice y fait également référence à la première vague du féminisme : « Ses partisans l'appellent la deuxième vague du féminisme, la première ayant reflué après la glorieuse victoire du suffrage et ayant finalement disparu dans le grand banc de sable de l'unité[381]. » Cependant, il est important de noter que le terme de « vague » est sujet à débat par de nombreuses féministes. De fait, la politologue et militante Françoise Vergès souligne dans son ouvrage *Un féminisme décolonial* que le terme invisibilise plusieurs aspects du féminisme :

> Ce n'est ni une « nouvelle vague » ni une « nouvelle génération », selon les formules favorites qui masquent les vies multiples des mouvements des femmes, mais une nouvelle étape dans le processus de décolonisation, dont nous savons qu'il est un long processus historique. Ces deux formules – vague et génération – contribuent à effacer le long travail souterrain qui permet à des traditions oubliées de renaître et occultent le fait même que ces courants aient été ensevelis ; cette métaphore confie en outre une responsabilité historique à un phénomène mécanique (« vague ») ou démographique (« génération[382] »).

Ainsi, d'après la militante, le terme minimise et réduit la complexité et l'ampleur des luttes féministes. En suggérant des mouvements cycliques ou éphémères, son utilisation suppose le féminisme comme un mouvement passager. Nous allons néanmoins voir que, bien que les luttes féministes ne soient pas limitées dans le temps, certaines périodes ont effectivement été marquées par des regroupements significatifs, une organisation collective accrue et une visibilité amplifiée, expliquant l'utilisation de ce terme pour souligner une impression de vagues mobilisatrices de revendications féministes.

La première période serait ainsi celle correspondant au mouvement des suffragettes. Bien que de nombreuses figures historiques puissent être considérées comme féministes depuis le Moyen Âge – au Portugal comme en France et dans le reste du monde –, l'ampleur du mouvement suffragiste, ses caractères associatif et international et sa notoriété en font une première vague véritablement submersive de revendication féminine et féministe. Manuela Tavares souligne en outre que certaines suffragettes ont conféré un caractère radical au mouvement, aspect presque inédit pour des femmes, notamment celles issues de la classe

[380] Que veulent ces femmes ? La deuxième vague du féminisme. Martha Weinmann LEAR, « What do these women want? The second feminist wave », in *New York Times*, 10 mars 1968, p. 24-25, 50-62.
[381] « *Proponents call it the Second Feminist Wave, the first having ebbed after the glorious victory of suffrage and disappeared, finally, into the great sandbar of Togetherness*. » *Ibid.*, p. 50.
[382] Françoise VERGES, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019, p. 21.

bourgeoise, dont la majorité des dirigeantes d'associations féministes provenaient[383]. En effet, le mouvement a été marqué par plusieurs actions de désobéissance civile ou d'incidents[384]. Certaines des associations suffragistes prônaient des actions violentes, d'autres au contraire la non-violence, créant ainsi des conflits d'idéologie. Ces actions – violentes ou non – bien souvent publiques pour plus de visibilité, viennent pourtant renforcer à la fois l'aspect inédit du mouvement, mais également le caractère péjoratif associé au féminisme, comme l'explique la professeure Andrée Lévesque dans *Le Siècle des féminismes* :

> Arrêtées et incarcérées, les suffragettes optent pour la grève de la faim et subissent une alimentation forcée. Qui oubliera Emily Wilding Davison, militante de la WSPU qui, après avoir été nourrie de force quarante-neuf fois pendant qu'elle faisait la grève de la faim, s'est tuée à sa sortie de prison, en 1913, en se jetant devant le cheval du roi aux courses de Derby, la bannière de la WSPU sous son manteau ? Nulle part ailleurs le sacrifice n'ira aussi loin, mais les arrestations accompagnent les manifestations féministes en Amérique comme en France où, en 1904, des femmes brûlent le Code civil au pied de la colonne Vendôme. Leurs actions choquent autant que leurs messages[385].

Choquer le public leur permet ainsi une plus grande visibilité. Leurs revendications sont certes basées principalement sur le droit de vote, mais aussi sur l'idée plus globale d'égalité hommes-femmes. Ainsi, la première période du féminisme ne se limite pas qu'aux suffragettes. La création d'associations féministes augmente et les femmes s'affichent, dénoncent, revendiquent et parlent. Elles parlent et font parler d'elles. C'est là l'un des objectifs du féminisme, récupérer sa voix, car comme l'explique l'historienne Michelle Perrot dans *Les Femmes ou les silences de l'histoire* : « Au commencement était le Verbe, mais le Verbe était Dieu, et Homme. Le silence est l'ordinaire des femmes. Il convient à leur position seconde et subordonnée. Il sied à leur visage lisse, souriant à peine, non déformé par l'impertinence du rire bruyant et viril[386]. »

Les femmes de la seconde vague du féminisme cherchent elles aussi à retrouver leur voix et cela de différentes manières. C'est le cas notamment au Portugal avec de nombreux cas d'autrices, comme nous le verrons dans le prochain chapitre. Martha Weinman Lear souligne dans son article les actions des féministes américaines de cette nouvelle vague et particulièrement les activités de l'Organisation nationale pour les femmes (NOW[387]) – fondée

[383] Manuela TAVARES, *Feminismo: Percursos e desafios (1947-2007), op. cit.*
[384] Certains historiens considèrent même le mouvement suffragiste comme un mouvement terroriste, voir par exemple : Simon WEBB, *The Suffragette Bombers: Britain's Forgotten Terrorists*, Barnsley, Pen & Sword, 2014.
[385] Eliane GUBIN *et al.*, *Le Siècle des féminismes, op. cit.*, p. 90.
[386] Michelle PERROT, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 2012, p. I.
[387] *National Organization for Women*.

en 1966. La NOW avait pour objectif la lutte contre les discriminations raciales et pratiquait principalement le *lobbying* auprès de politiciens, spécialement en faveur de l'Amendement pour l'égalité des droits, un amendement à la Constitution américaine devant garantir l'égalité hommes-femmes[388]. Cette deuxième période, qui intervient dans le contexte du mouvement américain des droits civiques, est ainsi marquée par des revendications civiques, sociales, anticoloniales et sexuelles. Les féministes militent, suivant leur pays d'origine, contre les guerres, les agressions sexistes et sexuelles, le racisme, pour l'avortement, le divorce par consentement mutuel ou encore la contraception. Les émeutes de Stonewall en 1969 aux États-Unis, Mai 68 en France, la grève générale des femmes en 1975 en Islande, ou encore le Coup de tomate de 1968 en Allemagne, sont des exemples d'évènements fondamentaux des revendications féministes pendant cette deuxième période à l'international. Les mouvements étudiants sont alors les principaux lieux de revendications pour les féministes. Au Portugal, nous verrons que la politique et la propagande de l'idéologie salazarienne retardent l'apparition des mouvements féministes. Cependant, la lutte existe, tourne autour de l'antifascisme et les mouvements étudiants prennent de l'ampleur pendant les dernières décennies de la dictature. Le plus important étant sans doute la Crise académique de 1962, débutée après l'interdiction imposée par Salazar de la Journée des étudiants et l'envoi de centaines de policiers sur le campus de l'université nouvelle de Lisbonne. La Crise académique est l'une des plus grandes grèves étudiantes antisalazaristes, à laquelle Maria Isabel Barreno a par ailleurs participé. Cette deuxième période voit également arriver l'inclusion des personnes racisées et *queers* au sein du mouvement féministe. Comme pour la première vague, la deuxième n'échappe pas aux discordes. Aux États-Unis, un groupe de membres de la NOW, dont l'écrivaine et scénariste Rita Mae Brown, décide de quitter l'association et dénonce sa lesbophobie et son racisme. En France, plusieurs militantes, dont l'autrice Monique Witting, se détachent également du récemment fondé Mouvement de libération des femmes (MLF) pour créer le mouvement féministe radical lesbien des Gouines rouges.

Dans un article intitulé « Negotiating Spaces for/through Third-Wave Feminism[389] » publié en 2004, la chercheuse américaine Amber E. Kinser met en avant la participation constante mais invisibilisée des femmes racisées dans la lutte féminine. Aux États-Unis, des femmes noires ont toujours lutté pendant la période de l'esclavagisme, mais également après

[388] Eliane GUBIN *et al.*, *Le Siècle des féminismes*, *op. cit.*
[389] Négocier des espaces pour/à travers le féminisme de la troisième vague. Amber E. KINSER, « Negotiating spaces for/through third-wave feminism », in *NWSA Journal*, vol. 16, nº 3, 2004, p. 124-153.

l'abolition. Pendant la lutte contre la politique de ségrégation qui a duré jusque dans les années 1960, les femmes noires faisaient partie des grands mouvements de libération comme le *Black Panther Party*. Des femmes comme Kathleen Cleaver, Assata Shakur ou encore Angela Davis sont des symboles de cette lutte pour les droits civiques. Pourtant, il y avait souvent une distinction faite entre féminisme et racisme, où l'un serait considéré plus « important » que l'autre. Pour Kinser, la troisième vague du féminisme vient effacer cette différence par le biais de l'intersectionnalité. Si la première est un mouvement de lutte pour les droits des femmes, la deuxième pour leur libération, alors la troisième lutte contre les multiples discriminations que subissent les femmes suivant leur couleur de peau, leur classe sociale, leur orientation sexuelle, leur religion, leur handicap ou encore leurs origines. Apparue vers le milieu des années 1980, certains ont considéré qu'elle n'était qu'un reflux de la seconde vague, soulevant par ailleurs le point effectué par Françoise Vergès dans son analyse de l'utilisation du terme « vague ». Kinser observe pourtant que cette intersectionnalité représente la caractéristique différentielle entre les deux périodes, confirmant ainsi l'existence d'une troisième distincte[390]. La décolonisation du féminisme est alors l'une des nouvelles luttes féministes. Françoise Vergès, dans *Un féminisme décolonial*, expose ainsi la nécessité de voir le féminisme comme dépassant les frontières du genre « féminin » et de la catégorie « femme ». Pour Vergès, le féminisme a été trop longtemps construit autour des luttes des femmes blanches et bourgeoises, provoquant l'invisibilisation des femmes racisées dans le mouvement, mais également dans l'espace public. En analysant ce féminisme blanc ainsi qu'un capitalisme patriarcal et raciste, Vergès met en lumière le rôle dans la société des femmes racisées et notamment des travailleuses domestiques :

> La vie confortable des femmes de la bourgeoisie dans le monde est possible parce que des millions de femmes racisées et exploitées entretiennent ce confort en fabriquant leurs vêtements, en nettoyant leurs maisons et les bureaux où elles travaillent, en s'occupant de leurs enfants, en prenant soin des besoins sexuels de leurs maris, frères, compagnons. Elles ont dès lors tout le loisir de discuter du bien-fondé ou pas d'être « importunées » dans le métro ou d'aspirer à devenir dirigeante d'une grande entreprise[391].

La troisième période du féminisme voit également les questions de sexualité, déjà apparues lors de la seconde, prendre de l'ampleur. Faisant suite à l'explosion de cas de VIH dans les années 1980, la lutte pour la visibilisation et la défense des personnes LGBTQ+ acquiert alors une

[390] Kinser souligne également le côté générique du terme « vague ». Elle argumente cependant que le terme permet une identification des grands mouvements féministes à travers l'histoire bien qu'il ne faille pas oublier le fait que des figures féministes ont toujours existé.
[391] Françoise VERGES, *Un féminisme décolonial*, *op. cit.*, p. 9-10.

place de plus en plus importante dans cette période. En conséquence de ces nouvelles revendications, la question de la binarité des genres devient également un point central du féminisme. Les recherches de Judith Butler par exemple, viennent déconstruire les termes de genre et identité. Dans son ouvrage *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, publié en France en 2005, Butler affirme que ces termes doivent être pris dans leur globalité et liés avec les caractéristiques qui peuvent les composer comme la classe sociale, l'orientation sexuelle ou encore l'origine ethnique. Butler affirme que le genre ne serait qu'une performance sociale ne possédant pas d'identité réelle. Réduire les individus à des genres empêcherait alors la découverte de l'identité véritable de ceux-ci. La performance du genre ne montre qu'une reproduction de normes sociales dictées par une société patriarcale autoritaire. Butler rejette également la division de la sexualité entre hétérosexualité et homosexualité, et relève la multiplicité des orientations sexuelles existantes depuis l'Antiquité. L'identité des individus doit être prise dans son intégralité, c'est-à-dire ne plus les réduire à une seule caractéristique, mais prendre en compte toutes celles les composant. Annoncée en 1992 par un article de l'écrivaine américaine Rebecca Walker, cette nouvelle vague voit arriver – au-delà de l'appréciation des caractéristiques multiples et différentes – de nouvelles formes d'expression et de militantisme, créant une hétérogénéité inédite du mouvement féministe[392].

Enfin, nous serions depuis les années 2010 dans une nouvelle ère du féminisme. Toujours caractérisée par l'intersectionnalité, cette quatrième vague se différencie de la troisième par l'utilisation quasi exclusive des outils de communication numérique. La journaliste américaine Jessica Bennett nomme le mouvement « *#Hashtag Feminism*[393] », la chercheuse canadienne Tegan Zimmerman parle quant à elle de la « Communauté féministe twitter de la quatrième vague[394] » et le chercheur français David Bertrand parle lui de « féminisme en ligne[395] ». De ce fait, l'importance d'internet dans le militantisme féministe caractérise la principale nouveauté de cette vague. La visibilité que procure l'utilisation

[392] Amber E. KINSER, « Negotiating spaces for/through third-wave feminism », art. cit.
[393] Le féminisme #Mots-dièse. Jessica BENNETT, « Behold the power of #Hashtag feminism », in *time.com*, 10 septembre 2014, https://time.com/3319081/whyistayed-hashtag-feminism-activism/ (consulté le 19/07/2024).
[394] Tegan ZIMMERMAN, « #Intersectionality: The Fourth Wave Feminist Twitter Community », in *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice*, vol. 38, nº 1, 9 juin 2017, p. 54-70.
[395] David BERTRAND, « L'essor du féminisme en ligne. Symptôme de l'émergence d'une quatrième vague féministe ? », in *Réseaux*, vol. 208-209, nº 2-3, 2018, p. 232-257, https://doi.org/10.3917/res.208.0229 (consulté le 19/07/2024).
David Bertrand est également l'auteur d'une thèse sur cette quatrième vague intitulée *Analyse structuro-cognitive d'une lutte pour la reconnaissance : l'émergence d'une quatrième vague féministe en France*, soutenue à l'Université de Bordeaux en 2020 et disponible à cette adresse : https://theses.fr/2020BORD0232.

d'internet permet aux féministes de diffuser leur parole plus facilement. Pour les personnes n'osant pas parler ou craignant des représailles, la possibilité de témoigner et de dénoncer sous couvert d'anonymat peut également être facilitée par internet. Plusieurs affaires judiciaires ont subséquemment provoqué des vagues de témoignages sur les réseaux sociaux comme Twitter, Facebook ou Instagram par le biais de lancement de mots-dièse, plus connus par le terme anglais *hashtag*. Lorsqu'en 2017 le producteur américain Harvey Weinstein est accusé par des dizaines de femmes d'agressions sexuelles et de viols, le *hashtag* #MeToo – en français « moi aussi » – est utilisé par les utilisateurs et utilisatrices pour raconter leurs propres histoires d'agressions, mettant en place un véritable mouvement de libération de la parole des victimes. Depuis, de nombreux autres *hashtags* sur le modèle de ce dernier ont été créés, comme le #BalanceTonPorc en France. En plus de cette libération de la parole, internet permet la diffusion rapide d'informations à l'international, contribuant dès lors à une possibilité de rassemblement plus importante autour d'une même cause. Jessica Bennett explique ainsi :

> L'organisation sociale a toujours existé dans l'espace des femmes – du bouche à oreille, à l'écriture de lettres, en passant par les appels téléphoniques et les tracts, les méthodes d'organisation se sont adaptées à l'époque. Pourtant, à l'ère pré-Internet, à moins qu'une femme ne tombe par hasard sur une manifestation ou un groupe de conscientisation, elle n'en entendait probablement pas beaucoup parler. [...] les femmes sont 2,5 fois plus susceptibles de signer des pétitions que leurs homologues masculins, et plus susceptibles d'organiser des campagnes réussies, selon les données de Change.org. [...] Cela signifie qu'elles ne se contentent pas de faire entendre leur voix, mais qu'elles forcent les institutions à les écouter[396].

Bien que le féminisme ne soit pas l'apanage des femmes, l'utilisation d'internet par celles-ci leur permet un meilleur rassemblement et une plateforme mondiale servant à renforcer la lutte pour l'égalité hommes-femmes et contre les discriminations à caractère sexiste, raciste, sexuel, religieux et autres. Beaucoup de critiques peuvent être faites à propos de ce nouveau féminisme. David Bertrand souligne par exemple l'homophilie souvent présente dans les différentes actions et campagnes féministes, c'est-à-dire le fait de ne bien souvent fréquenter que des personnes partageant nos propres idées et engagements, créant ainsi une fausse sensation de réussite du

[396] « *Social organizing has always existed in the women's space – from word of mouth to letter-writing to telephone chains and flyers, methods of organizing has adopted to the times. And yet in a pre-Internet era, unless a woman accidentally stumbled into a protest, or a consciousness-raising group, she likely wasn't hearing much about it.* […] *women are 2.5 times more likely to sign petitions than their male counterparts, and more likely to have successful organizing campaigns, according to data from Change.org.* […] *It means that they don't just have a voice, they are forcing institutions to listen.* » Jessica BENNETT, « Behold the power of #Hashtag feminism », art. cit.

mouvement[397]. Cela créerait également une barrière entre les différents courants de féminismes, empêchant de ce fait une impossibilité des débats, chacun restant alors cantonné dans son propre militantisme.

Pour conclure cette brève présentation, il convient de souligner que le féminisme est un mouvement à la fois ancien, pluriel et complexe. Des femmes féministes, ainsi que des hommes — bien que leur nombre soit aujourd'hui supérieur à celui qu'ils constituaient au XIXe siècle — ont toujours revendiqué l'accès aux mêmes droits que les hommes. Si les revendications féministes ont connu des évolutions au fil des siècles, la question de la place de la femme dans la société demeure la préoccupation fondamentale. Les diverses vagues féministes que nous avons étudiées ont donné naissance à des courants de pensée variés, souvent diamétralement opposés. La première est fréquemment associée aux féminismes socialiste, libéral ou universaliste. Ce dernier, qui est revendiqué principalement par des femmes blanches, bourgeoises et hétérosexuelles, aspire à l'égalité entre hommes et femmes sans tenir compte des différentes caractéristiques existantes dans la société[398]. Pour les universalistes, toutes les femmes sont opprimées par un système et c'est là l'objectif unique de la lutte. C'est le féminisme le plus courant. Il est ainsi également présent lors de la deuxième vague des années 1960-1970. Dans celle-ci se développent principalement les féminismes matérialiste et essentialiste. Le premier – lié au féminisme radical américain – analyse l'oppression des femmes par le système de domination masculine, le patriarcat. Considérant que la domination des femmes est exclusivement de l'ordre du patriarcat, les féministes matérialistes, se basant sur les théories de Karl Marx, prônent un renversement de l'ordre social établi[399]. À l'opposé de ce féminisme, l'essentialiste – aussi appelé différencialiste – considère que les femmes sont naturellement différentes des hommes. Le patriarcat oppresserait les femmes en niant les valeurs féminines. Pour les féministes essentialistes – qui bien souvent ne se définissent pas comme féministes –, l'égalité doit se faire dans la différence. L'essentialisme est souvent critiqué pour sa vision binaire et hétéronormative de la société qui légitimerait le patriarcat[400]. Enfin, les troisième et quatrième vagues féministes sont marquées, comme nous l'avons vu, par le courant intersectionnel qui reconnaît les spécificités de discriminations que subissent les

[397] David BERTRAND, « L'essor du féminisme en ligne. Symptôme de l'émergence d'une quatrième vague féministe ? », art. cit.
[398] Eliane GUBIN *et al.*, *Le Siècle des féminismes*, *op. cit.*
[399] *Ibid.*
[400] Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia KRAUS, Paris, La Découverte, 2005.

femmes racisées. L'intersectionnalité, introduite par Kimberlé Crenshaw dans les années 1980[401], considère qu'il est impossible de parler de féminisme sans prendre en compte le fait que des femmes sont multiplement discriminées de par leur couleur de peau, leurs origines, leur religion ou encore leur sexualité en plus de l'être par leur sexe. Dans cette liste non exhaustive, il est également possible de souligner un autre courant visible de nos jours : les écoféministes, qui lient la lutte pour l'égalité et les droits des femmes à celle contre le changement climatique. Le mouvement est apparu dans les années 1970 en Europe, en Asie et aux États-Unis mais possède aujourd'hui une place importante dans la société, notamment chez les jeunes activistes climatiques.

En ce qui concerne le Portugal, il est difficile de dresser une chronologie exacte du féminisme. Si d'après Manuela Tavares, le féminisme s'est « dilué dans l'antifascisme[402] », c'est parce qu'il n'y a pas eu de mouvements suivant les tendances internationales. Les femmes ont lutté directement ou indirectement pour exister dans un système profondément antiféministe, que ce soit la monarchie, la république ou l'État Nouveau. Si plusieurs moyens sont utilisés pour parler et défendre les droits des femmes, c'est par le biais de l'écriture que les premières voix se sont fait entendre. D'après Tavares, l'un des premiers textes considérés comme un véritable livre féministe portugais a été rédigé en 1557 par Rui Gonçalves. Dans *Privilegios e perrogativas que o genero feminino tem po direito commum, e ordenaçoens do reino, mais que o genero masculino*[403], Rui Gonçalves prône l'égalité entre les hommes et les femmes et défend les femmes contre diverses accusations, affirmant qu'elles sont toutes aussi aptes intellectuellement que les hommes[404]. Tavares – en citant l'article de Maria Regina Tavares da Silva souligné dans l'introduction de cette thèse – met également en avant les travaux de Cristóvão da Costa, *Tratado em louvor das mulheres e da castidade, honestidade, silêncio e justiça*[405] publié en 1525, et de João de Barros, *Espelho de Casados*[406], de 1540. Il est ainsi intéressant de noter que tous ces textes, de même que ceux cités par Silva, ont été

[401] Kimberlé W. CRENSHAW, « Démarginaliser l'intersection de la race et du sexe : une critique féministe noire du droit antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques de l'antiracisme », in *Droit et société*, trad. Sophie BEAULIEU, vol. 108, nº 2, 14 octobre 2021, p. 465-487.
[402] Manuela TAVARES, *Feminismo: Percursos e desafios (1947-2007)*, *op. cit.*, p. 45.
[403] Privilèges et prérogatives dont bénéficie le sexe féminin en vertu du droit commun et des ordonnances du royaume, plus que le sexe masculin. Rui GONÇALVES, *Privilegios e perrogativas que o genero feminino tem po direito commum, e ordenaçoens do reino, mais que o genero masculino*, Lisbonne, Oficina de Filipe da Silva e Azevedo, 1785.
[404] *Ibid.*, p. XX.
[405] Traité à la gloire des femmes et de la chasteté, de l'honnêteté, du silence et de la justice.
[406] Miroir de mariés.

rédigés par des hommes. L'œuvre la plus ancienne mise en avant par Tavares est celle de Paula da Graça, *Bondade das mulheres vindicada e malícia dos homens manifesta*[407], publiée en 1715. Bien qu'il semblerait que cette œuvre soit la première rédigée par une autrice et dénonçant le rôle domestique attribué aux femmes, aucune preuve de l'existence même de cette femme n'a été retrouvée et son nom est généralement considéré comme étant un pseudonyme[408].

Après la fin de la monarchie, c'est principalement par les associations que la voix des femmes se fait entendre. Celles analysées au début de ce chapitre comme, le CNMP ou l'AFPP étaient, dans leurs actions et leurs idées, féministes. Malgré l'emploi du mot « féminine » au lieu de « féministe », elles étaient en effet dédiées à la lutte pour les droits des femmes et contre leur discrimination. Le mot féministe étant employé péjorativement par le propre gouvernement portugais, il n'était pas forcément utilisé d'une autre manière dans le pays[409]. Cependant, la fermeture de ces associations par le régime montre un dédain, voire une crainte de voir s'installer le mouvement féministe au Portugal. Le régime, comme les régimes fascistes en général, est profondément antiféministe. Associé au communisme ou au bolchevisme, le féminisme est considéré comme un ennemi de la nation et de la femme[410]. La propagande de la nouvelle femme portugaise basée sur son rôle naturel – et ironiquement semblable à l'idéologie féministe essentialiste – est contrecarrée par la réalité de la vie des femmes. Ainsi, s'il n'y a pas eu de mouvement féministe au Portugal sous l'État Nouveau, il y a bien eu des vagues féminines contre le régime.

2.2.3. Des vagues contre le fascisme

En octobre 1975, Maria Isabel Barreno a été invitée à participer à la Rencontre québécoise internationale des écrivains au Canada. Lors de cette rencontre, Barreno – accompagnée de l'autrice française Annie Leclerc, de la Canadienne Nicole Brossard et de l'écrivain français Yves Navarre – ouvre la première séance présidée par l'autrice canadienne

[407] Bonté des femmes réclamée et malveillance des hommes manifeste. Paula da GRAÇA, *Bondade das mulheres vindicada, e malicia dos homens manifesta*, Lisbonne, Oficina de Pedro Ferreira, 1743.
[408] Maria Antónia LOPES, « Da igualdade entre os sexos e da opressão das mulheres: alegações de uma portuguesa em 1715 » in *Obras pioneiras da cultura portuguesa. Primeiros textos sobre igualdade e dignidade humanas*, José Eduardo FRANCO et Carlos FIOLHAIS (dir.), Lisbonne, Círculo de Leitores, 2019, p. 60-66.
[409] Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, *op. cit.*
[410] Manuela TAVARES, *Feminismo : Percursos e desafios* (1947-2007), *op. cit.*

Fernande Saint-Martin. Le thème étant « La Femme et l'écriture[411] », Barreno raconte son expérience personnelle en tant que femme écrivaine sous une dictature, mais aborde également la condition des femmes au Portugal. Elle souligne alors l'invisibilisation de celles-ci en citant plusieurs exemples, dont celui de l'avortement :

> […] il est très difficile d'établir le nombre d'avortements (clandestins, évidemment), qui se faisaient (qui se font) au Portugal, mais on peut estimer, sans grand risque d'erreur, que, chaque année, pendant toute la durée de la guerre coloniale, il y avait plus de femmes mortes au Portugal, à cause de ces avortements clandestins, que d'hommes morts dans la guerre. Personne ne parlait de ces femmes mortes. C'est naturel : la douleur et le manque sont le lot des femmes[412].

Au Portugal, comme dans tous les pays où l'avortement est interdit, un nombre considérable de femmes se trouvent contraintes de recourir à des avortements clandestins. Cette clandestinité s'inscrit dans une logique plus large d'invisibilisation des femmes. Comme le souligne Barreno, les femmes mortes dans ce contexte ne font pas l'objet de discours. Les morts de la Guerre coloniale sont eux, des hommes bien sûr, mais ils sont avant tout morts pour la Patrie. Les femmes portugaises, quant à elles, ne bénéficient d'une représentation que lorsqu'elles se consacrent au bien de la nation, c'est-à-dire lorsqu'elles se soumettent aux attentes que leur impose le gouvernement, en accomplissant leur rôle traditionnel : gérer leur foyer, prendre soin de leur mari et, plus important encore, faire des enfants. Subir un avortement, peu importe les raisons, va à l'encontre de l'idéologie du régime. Si les femmes enfermées dans leur espace privé ne possèdent pas de visibilité, celles qui désobéissent, celles dont les actes sont en opposition à l'idéologie salazarienne, sont condamnées. La lutte pour les droits des femmes inclut souvent la lutte pour la légalisation de l'avortement car la libération des femmes passe par la récupération de leur corps. Ce corps est pourtant condamné à être caché et condamné à être contrôlé au nom d'une idéologie réduisant les femmes à leur « essence ». Barreno souligne cela en évoquant la douleur et le manque définis comme « naturels » pour les femmes. Elle explique alors un peu plus son propos :

> Parce que la femme n'est que « la consommatrice » cachée dans cette cellule de « consommation privée » qu'est la famille (en fait la femme y est consommée). Parce que la femme produit les enfants, mais que les lignées sont masculines. Parce que la femme n'est jamais la créatrice. Parce que le phallus, c'est le signifiant. Parce que le

[411] Le compte rendu de cette séance, publié à l'origine dans la revue *Liberté* en 1976, est disponible en PDF sur le site *erudit.org* : https://id.erudit.org/iderudit/30903ac (consulté le 19/07/2024).
Maria Isabel BARRENO *et al.*, « Première séance : (4 octobre 1975 – 21 heures) », in *Liberté*, vol. 18, nº 4-5, 1976, p. 9-64.
[412] *Ibid.*, p. 25.

> refus des femmes d'accepter la réalité des hommes a été classifié d'hystérie et déclaré pathologique. Les femmes n'existent pas dans « le politique », « l'économique », dans ce qui est explicite et rationnel. Elles sont du côté du « naturel », du « biologique », de « l'indicible[413] ».

En soulignant que le phallus est le signifiant, Barreno fait référence à la critique du phallocentrisme, c'est-à-dire l'omniprésence du phallus dans les théories psychanalytiques, notamment celles de Sigmund Freud. Le terme est souvent réutilisé pour critiquer les structures sociales, philosophiques, culturelles ou historiques dominées par la figure du phallus et donc des hommes. Le philosophe français Jacques Derrida a lié le terme à celui de logocentrisme, qui représente quant à lui la domination d'un discours particulier se considérant comme supérieur à tout autre discours ou forme de discours. Dans *De la grammatologie*, afin de critiquer la survalorisation de la parole orale sur l'écrit par la philosophie, Derrida utilise ainsi le terme de phallogocentrisme pour désigner la domination de l'homme, de sa parole et de sa pensée[414]. Pour le philosophe, le phallocentrisme permet le logocentrisme et inversement. Le signifiant serait ainsi toujours le phallus, l'homme, dans la parole des philosophes comme des psychanalystes, créant une domination masculine violente et immuable. Maria Isabel Barreno soutient dans cette citation l'idée d'un phallocentrisme généralisé, empêchant la présence des femmes dans tous les secteurs de la société, mais également leur absence dans les analyses et travaux des hommes. Les femmes perdent leur corps, leur parole, et leurs espaces. L'affirmation que les femmes sont consommées par leur famille peut également être superposée à la relation État Nouveau-femmes. Réduites à leur rôle de procréatrice et d'éducatrice, les femmes ne sont pas seulement cachées dans leur foyer, mais à l'intérieur de leur corps même. Ce double enfermement, du corps dans le foyer et de l'esprit dans le corps, cherche à empêcher les femmes de se révolter. Cet empêchement se fait également par l'emploi de mots et d'expressions réductrices et insultantes. C'est particulièrement le cas quand Barreno parle « d'hystérie » et de « pathologique ». Nous avons vu que le terme « féministe » était originellement employé comme une insulte envers les hommes puis les femmes. Par la suite, les féministes ont été réprimées de bien des manières, mais les insultes revenant habituellement faisaient référence à leur santé mentale. Puisque les lois permettent de s'approprier le corps des femmes, la partie restante – l'esprit – doit elle aussi être contrôlée. Si la propagande du régime ne fonctionne pas, réduire la parole des femmes à des divagations de personnes mentalement dérangées devient une solution. Comme il ne serait pas naturel pour une femme de protester, celles osant parler

[413] *Ibid.*, p. 25-26.
[414] Jacques DERRIDA, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

deviennent anormales, malades et folles. Andrée Lévesque dans *Le Siècle des féminismes* exprime cette idée en faisant la comparaison entre deux types de femmes :

> […] dans la bourgeoisie en particulier, des règles de bienséance restreignaient la présence publique des femmes et, comme aujourd'hui, celles qui outrepassaient ces normes le faisaient à leurs dépens, risquant l'insulte, la dérision, voire la violence. Si un certain nombre de féministes de la première moitié du siècle partageaient l'idéologie essentialiste qui accorde aux hommes et aux femmes des qualités différentes selon leur rôle dans la reproduction, elles ne vont pas jusqu'à accepter d'être exclues de la place publique, une exclusion qui serait inhérente à leurs « qualités » féminines de réserve et de fragilité. Cette transgression est beaucoup plus ressentie par les femmes de la bourgeoisie que par celles des classes populaires qui, elles, ont toujours eu à négocier l'espace public, la rue, le marché ou le port, mais toutes s'exposent à la répression[415].

Ainsi, si toutes les femmes qui enfreignent l'ordre établi ou les règles de la bienséance s'exposent aux insultes ou à la répression, celles issues des classes populaires seraient davantage habituées à résister à l'oppression, ayant été contraintes, depuis toujours, de s'affirmer dans l'espace public. L'exemple vu précédemment des femmes portugaises ouvrières ou travailleuses agricoles souligne cela. De ce fait, il n'est pas surprenant que ces femmes aient commencé très tôt à participer à la lutte contre le régime salazariste.

Dans un entretien accordé à Cristiana Pena pour son mémoire de master intitulé *A Revolução das feministas portuguesas 1972-1975. Do « processo das Três Marias » à formação do MLM – Movimento de libertação das mulheres*[416], Maria Isabel Barreno lie étroitement le féminisme et la lutte antifasciste :

> Le féminisme est toujours antifasciste, d'autant plus que, selon moi, la première oppression, historiquement et au regard de toute la structure des oppressions qui s'organisent dans la société, est vraiment celle des hommes sur les femmes, l'oppression des femmes, c'est elle qui engendre ensuite toutes les autres. D'ailleurs, ce n'est pas un

[415] Eliane GUBIN *et al.*, *Le Siècle des féminismes, op. cit.*, p. 89.

[416] La révolution des féministes portugaises 1972-1975. Du « procès des trois Marias » à la formation du MLM – Mouvement de libération des femmes. Dans ce mémoire, Cristiana Pena met en lumière et analyse la création des mouvements féministes au Portugal et notamment le MLM cocréé par Maria Isabel Barreno et Maria Teresa Horta deux semaines après la Révolution des œillets. L'entretien avec Barreno a été réalisé à Lisbonne en 2007. Cristiana PENA, *A revolução das feministas portuguesas 1972-1975. Do « processo das Três Marias » à formação do MLM – Movimento de libertação das mulheres*, maîtrise, sous la dir. de Teresa JOAQUIM, Études sur les femmes, Universidade Aberta, 2008.

> hasard si le fascisme a toujours eu cette vision des femmes à la maison, de leur rôle traditionnel, une vision absolue des genres, etc[417].

Les revendications des femmes sous l'État Nouveau sont alors bien souvent liées entre l'oppression subie de par leur condition de femme et celle subie car femmes sous un régime autoritaire. Les femmes de Maria Lamas subissaient à la fois leur naissance en tant que femme et leur naissance dans un pays dirigé par un dictateur. Barreno met donc l'oppression des femmes au-dessus de toute autre, car sous l'État Nouveau l'une ne va pas sans l'autre. Les femmes qui luttent contre le fascisme au Portugal sont de ce fait souvent renvoyées à leur condition de femmes. Lorsque le régime dissout le CNMP de Maria Lamas, il annonce que l'éducation des femmes passerait désormais par l'OMEN, insinuant que le CNMP ne remplissait pas le bon rôle. Bien que cette explication soit sûrement véridique, il est impossible de ne pas supposer que les activités antifascistes de Maria Lamas ne soient pas le véritable motif du gouvernement. Cette idée est en effet développée par Vanda Gorjão dans *Mulheres em tempos sombrios. Oposição feminina ao Estado Novo*[418] publié en 2002. Dans cette œuvre, Gorjão analyse la place des femmes sous la dictature et consacre plusieurs chapitres à la lutte féminine antifasciste. Elle souligne également que, malgré la présence des femmes dans la lutte, celles-ci sont toujours traitées comme des femmes en premier, puis comme des antifascistes. C'est particulièrement le cas des femmes luttant dans la clandestinité auprès du Parti communiste portugais, cantonnées dans leur rôle de domestiques s'occupant des tâches ménagères et de la cuisine. Elles sont alors considérées comme de simples compagnons de lutte. L'autrice avance que les organisations féminines antifascistes étaient souvent regardées comme étant inférieures dans la lutte. Le patriarcat et le machisme créaient alors une nouvelle hiérarchisation dans le combat contre le régime. La lutte féministe est dès lors souvent passée sous silence face à la lutte antifasciste qui serait une « affaire d'hommes ». La participation des hommes à la lutte antifasciste prend continuellement le dessus sur celle des femmes. Lorsque l'on évoque la Révolution des œillets, on entend parler des « Capitaines d'Avril », des jeunes

[417] « *O feminismo é sempre antifascista até porque eu acho que a primeira opção, em termos históricos, em termos até de toda a estrutura de opressões que se vão organizando na sociedade, a primeira opressão é realmente a dos homens sobre as mulheres, a opressão das mulheres, é essa depois que vai gerando todas as outras, aliás, não é por acaso que o fascismo teve sempre aquela visão das mulheres em casa, do papel tradicional das mulheres, uma visão absoluta dos géneros, etc.* » *Ibid.*, p. 68.

[418] Les femmes dans les moments sombres. L'opposition des femmes à l'État Nouveau. Vanda GORJÃO, *Mulheres em tempos sombrios. Oposição feminina ao Estado Novo*, Lisbonne, Imprensa de Ciências Sociais, 2002.

militaires ayant lutté jusqu'à la fin, des prisonniers politiques, mais rarement de la lutte féminine même. Pourtant, les prisonnières politiques ont bien existé.

Si le combat des femmes est antifasciste, c'est parce qu'il est singulièrement politique. Gorjão, Melo, Tavares ou encore Pimentel évoquent de ce fait le rôle des femmes dans la candidature du général José Norton de Matos en 1949. Se présentant au poste de président de la République, le Général Norton de Matos se veut le candidat du changement. Son programme repose sur le respect des libertés individuelles et collectives, l'amélioration des conditions de travail ou encore une réforme de l'instruction publique. La particularité de cette candidature est que pour la première fois, des femmes participent activement à la campagne électorale. En effet, le programme du général propose plusieurs points revendiqués par les femmes comme l'égalité pour tous – notamment juridique et salariale –, une assistance sociale pour toutes les femmes sans conditions, la fin de la règlementation de la prostitution[419], mais aussi le suffrage universel. Pour Tavares, les femmes se devaient d'être vocales dans leurs revendications féministes pour pouvoir être entendues au-dessus des revendications de classes généralement discutées par les opposants politiques de gauche[420]. Par le biais d'associations comme le Mouvement d'unité démocratique (MUD), les femmes se sont organisées sous une commission des femmes pour soutenir activement la campagne de Norton de Matos. Elles assistaient aux débats ou aux réunions de soutien et n'hésitaient pas à prendre la parole. Ce fut par exemple le cas de Maria Lamas qui aura attaqué le régime salazariste à de nombreuses reprises :

> La femme prête à collaborer efficacement à la vie publique offense-t-elle la moralité de l'État Nouveau ? […] Nous voulons être respectées et non pas considérées comme des esclaves, ou de simples objets de luxe, ce qui est également une forme d'esclavage, bien qu'il soit doré. Nous, femmes démocrates, nous voulons réellement être les compagnes des hommes. Nous voulons tout cela, mais nous savons par l'expérience la plus dure que l'État Nouveau ne le permettra pas[421].

[419] L'abolition de la réglementation de la prostitution était notamment importante pour les femmes car la loi permettait d'enregistrer des mineures comme étant des prostituées. Maria Lamas par exemple, accusait le gouvernement de légitimiser la prostitution des enfants alors que pour travailler, un enfant mineur devait avoir une autorisation parentale. Helena Pereira de MELO, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, *op. cit.*

[420] Manuela TAVARES, *Feminismo: Percursos e desafios (1947-2007)*, *op. cit.*

[421] « *Será que a mulher preparada para colaborar eficazmente na vida pública da Nação ofende a moralidade do Estado Novo?* […] *Queremos ser respeitadas e não consideradas escravas, ou simples objectos de luxo, o que também é uma forma, embora dourada de escravidão. Nós, mulheres democratas, queremos ser verdadeiramente a companheira do homem. Queremos tudo isso, mas sabemos pela mais dura experiência, que o Estado Novo não o permitirá.* » Vanda GORJÃO, *Mulheres em tempos sombrios. Oposição feminina ao Estado Novo*, *op. cit.*, p. 202.

Ce discours de Maria Lamas se révèle pourtant prophétique puisque Norton de Matos, premier candidat d'opposition sous l'État Nouveau, retire sa candidature le jour précédent l'élection qui sera finalement gagnée par le président Carmona avec 100% des suffrages. Un nombre considérable de femmes ayant participé à cette campagne seront persécutées par le régime. Melo et Gorjão citent l'exemple de Maria Isabel Aboim Inglez – professeure, militante féministe et antifasciste, déjà arrêtée et emprisonnée deux fois avant l'élection de 1949 –, qui verra l'école pour filles qu'elle dirigeait être fermée et ses diplômes annulés, mettant fin à sa carrière de professeure. Également citée, Virgínia Moura, première femme licenciée en ingénierie civile au Portugal, était une militante communiste depuis sa jeunesse. Après les élections, elle a été arrêtée des dizaines de fois et torturée par la PIDE pour ses activités contre le régime. Elle a par ailleurs participé à une grève étudiante en 1930, organisée après l'assassinat d'un étudiant par la police[422]. Maria Lamas est elle aussi emprisonnée plusieurs fois et s'exile quelque temps à Paris dans les années 1960. Au-delà de ces femmes ouvertement antifascistes, d'autres ont œuvré dans la clandestinité. L'opposition au régime réunissait des femmes aux profils extrêmement variés, de la bourgeoisie aux ouvrières, des communistes aux socialistes, des pauvres aux riches, des catholiques aux laïques. Sous l'État Nouveau, elles ont été des milliers emprisonnées pour différents motifs, mais bien souvent en lien avec la lutte contre le régime. Envoyées à la prison des Mónicas à Lisbonne – ancien couvent reconverti en centre de rééducation pour jeunes filles puis en prison pour femmes – et ensuite à celle de Caxias où les hommes étaient eux aussi détenus, elles y vécurent la torture, la privation de sommeil, les coups et les humiliations[423]. Certaines sont emprisonnées en même temps que leur mari, laissant leurs enfants à la garde de leur famille[424]. Les années 1950 et 1960 sont alors marquées par une forte répression policière associée à une augmentation des manifestations antigouvernementales.

Les étudiants et étudiantes sont ainsi particulièrement présents dans la lutte contre le régime. Si la grève académique de 1962 est l'un des plus importants mouvements de contestation du régime, le reste des années 1960 est également marqué par les mouvements

[422] *Ibid.*
[423] Pour découvrir le portrait de femmes arrêtées et torturées par la PIDE voir : Rose Nery Nobre de MELO, *Mulheres portuguesas na resistência*, Lisbonne, Seara Nova, 1975 ; Irene Flunser PIMENTEL, *A História da PIDE*, Lisbonne, Círculo de leitores Temas & debates, 2007, ou encore le film *48* réalisé par Susana de Sousa Dias, sorti en 2009.
[424] Manuela TAVARES, *Feminismo: Percursos e desafios (1947-2007), op. cit.*

étudiants. Manuela Tavares, qui a analysé dans *Feminismo : percursos e desafios* la place des étudiantes dans ces protestations, souligne :

> Trois crises étudiantes ont marqué cette décennie : la crise de 1962, qui marque un tournant dans la conscience et la mentalité des étudiants ; celle de 1965, où il est clairement apparu que, dans un cadre politique de restrictions généralisées, les revendications soulevées jusque-là (participation à la gestion académique, autonomie des universités et des associations étudiantes) étaient très limitées, et celle de 1969, qui s'est traduite par une politisation croissante des universités, contribuant grandement à l'élargissement de l'opposition au régime et préparant déjà l'avènement de son renversement le 25 avril 1974[425].

De ce fait, au cours de la décennie, les étudiants et étudiantes acquièrent une conscience politique plus élevée, notamment pendant la crise étudiante de 1969 où la question de la Guerre coloniale fait particulièrement débat. Tavares considère que cette augmentation de la conscience politique peut être liée aux nombreuses arrestations et tortures réalisées pendant ces crises. En effet, pendant chacun de ces trois mouvements, des centaines d'étudiants sont arrêtés et torturés par la PIDE. Les étudiantes n'y échappent pas non plus. Des dizaines d'entre elles sont arrêtées pour participation à des associations étudiantes considérées comme antigouvernementales, mais leur nombre est moins élevé que celui des étudiants arrêtés puisqu'elles sont peu nombreuses à avoir une place dans ces associations. La majorité est arrêtée pour avoir soutenu les manifestations. Un nombre considérable d'étudiantes seront torturées, frappées, privées de sommeil pendant plusieurs jours et enfin suspendues de l'université. Ainsi, bien que les femmes soient toujours tenues éloignées des lieux de pouvoir, en l'occurrence représentés à l'université par les associations étudiantes – éloignement paradoxal puisque le chiffre d'étudiantes est en constante augmentation depuis les années 1950 –, elles sont traitées de la même manière que les hommes opposants au régime. Si Tavares souligne une nouvelle modification des habitudes au Portugal comme dans beaucoup d'autres pays, pendant les années 1960, le régime cherche à maintenir son idéologie conservatrice. Tavares prend alors comme exemple le cas de la pilule contraceptive :

> La dissociation entre la sexualité et la reproduction représentait la libération des grossesses non désirées et a créé des conditions pour que les femmes vivent mieux leur

[425] « *Três crises estudantis marcaram esta década: a crise de 1962, que assinalou uma viragem na consciência e mentalidade estudantil; a de 1965 onde se tornou claro que, num quadro político de restrições generalizadas, as reivindicações até aí levantadas (participação na gestão académica, autonomia das universidades e das associações de estudantes) eram muito limitadas e, a de 1969, que se traduziu numa crescente politização das universidades, contribuindo em muito para o alargamento da oposição ao regime e preparando já o advento do seu derrube em 25 de Abril de 1974*. » *Ibid.*, p. 94.

> sexualité. Dans les relations entre jeunes, elle a permis une relation plus ouverte dans les expériences communes de libération, qui ont atteint la sphère la plus intime de la sphère privée. Au Portugal, cependant, la pilule a été interdite de prescription comme contraceptif. C'est Oliveira Salazar lui-même qui a déclaré que les femmes n'atteignent pas le bonheur par le plaisir, mais par le renoncement. Dans une société dominée par le catholicisme, le sexe est assimilé au péché[426].

Le poids de l'Église et du régime conservateur ne permet alors pas une grande libération des mœurs comme cela arrive dans la plupart des pays occidentaux pendant les années 1960. Bien que Tavares note quelques changements – le port du pantalon par exemple – qui seront revendiqués par certaines femmes, des études menées à la même époque auprès d'étudiants et d'étudiantes montrent qu'ils possèdent toujours une vision conservatrice sur des sujets comme la pilule, le divorce ou encore le travail. Les chiffres concernant les réponses des étudiantes montrent notamment un conservatisme plus fort que chez les étudiants.

Ces mêmes années sont cependant marquées par certains changements sur le plan politique, juridique et social. En 1967, le Code civil portugais est modifié. L'égalité entre les femmes et les hommes au travail devient officiellement obligatoire, même si de nos jours encore ce n'est pas une réalité pour de nombreuses femmes, notamment en terme salarial – au Portugal, en France et ailleurs. Les femmes ne sont plus obligées de demander l'autorisation de leur mari pour exercer un métier dans la fonction publique, une profession libérale ou encore pour publier un livre. En 1968, Salazar est remplacé par Caetano. Cette année voit aussi la création du Mouvement démocratique des femmes (MDM) marquant le retour d'une association de femmes non affiliée au régime depuis la fin du CNMP. Lié à la Fédération démocratique internationale des femmes, le MDM s'oppose à la politique du gouvernement, notamment contre la Guerre coloniale. Cette décennie voit également apparaître au Portugal le Mouvement international de femmes chrétiennes – appelé communément Graal et fondé en 1921 aux Pays-Bas – soutenu par Maria de Lourdes Pintasilgo. En effet, même si l'Église reste fidèle au gouvernement portugais, de plus en plus de voix chrétiennes vont s'élever contre le régime. Le Graal est alors porteur de ces voix féminines et organise plusieurs activités dans les années 1960 où apparaissait le thème de l'oppression des femmes[427]. Enfin, une dernière avancée considérable

[426] « *A dissociação da sexualidade da reprodução representou a libertação de gravidezes não desejadas e criou condições para que as mulheres pudessem viver melhor a sua sexualidade. Nas relações entre as e os jovens permitiu um relacionamento mais aberto nas vivências comuns de uma libertação, que chegava à esfera mais íntima do privado. Todavia, em Portugal, a pílula foi proibida de ser prescrita como prática contraceptiva. É o próprio Oliveira Salazar que afirma que as mulheres não atingem a felicidade pelo prazer, mas sim pela renúncia. Numa sociedade com um grande domínio do catolicismo, o sexo equivalia ao pecado.* » *Ibid.*, p. 90.
[427] *Ibid.*

à souligner : en 1969, les femmes peuvent sortir du pays sans demander l'autorisation de leur époux.

Pour conclure, la place des femmes sous l'État Nouveau est considérablement restreinte. Considérées par le régime comme des êtres naturellement faites pour être mères, éducatrices et soignantes, les femmes sont enfermées mentalement et physiquement dans un espace de domesticité personnelle, leur foyer. Pour cela, le gouvernement portugais n'hésite pas à créer des associations censées former et forger les femmes et les jeunes filles. La propagande autour du concept de « rôle naturel de la femme » est particulièrement excessive mais efficace jusqu'à un certain point. De fait, les femmes portugaises n'ont, pour beaucoup, pas les moyens financiers et matériels pour suivre cette doctrine. Certaines ne le voulaient tout simplement pas. La lutte des femmes contre l'État Nouveau se présente de différentes manières. Les ouvrières ou les paysannes luttent indirectement en exerçant des fonctions contraires à leur « nature ». Certaines luttent ouvertement en participant à des grèves et des protestations. Des étudiantes soutiennent quant à elles les manifestations antigouvernementales et sont arrêtées. Si le régime considère les femmes et les hommes comme des individus différents, aux rôles distincts, cela ne l'empêche pas de traiter les hommes et les femmes de la même manière par le biais de la répression et de la torture infligées par la PIDE. Les femmes luttent pourtant pour l'obtention de leurs droits, pour des meilleures conditions de vie, pour leur liberté.

Nous avons vu que le féminisme, bien qu'il conserve une connotation péjorative dans certains cas, est étroitement lié à la lutte contre le fascisme au Portugal. Sans parler de luttes féministes, il convient de relever que les revendications qu'avaient les femmes portugaises contre le régime salazariste, rentrent dans la caractérisation des revendications féminines internationales. Dans un article publié en 2006 dans le journal *Público*, la journaliste São José Almeida retrace la création du Mouvement de libération des femmes au Portugal[428]. Pour cela, elle titre : « Les féministes d'un pays officiellement sans féminisme ». Le Portugal, où le féminisme est considéré comme un ennemi de la Nation, possède de fait une grande quantité de féministes sous l'État Nouveau. Maria Lamas, en publiant *As Mulheres do meu país*, fait partie de ces femmes ouvertement féministes cherchant à parler de la réalité de la condition féminine au Portugal. La littérature peut en effet servir de miroir, voire de loupe, pour mettre en évidence les dysfonctionnements d'une société oppressée et asphyxiée. Malgré la censure constante et

[428] São José ALMEIDA, « As feministas de um país oficialmente sem feminismo », in *Público*, 28 janvier 2006 p. 14-15.

mortifère appliquée au Portugal, ainsi que les persécutions et intimidations de la police politique, certains auteurs et autrices n'hésitent pas à dénoncer, par l'utilisation de l'écriture, les dérives du régime salazariste. São José Almeida met dès lors en avant dans cet article la place que possède une œuvre en particulier dans le mouvement féministe antifasciste portugais, *Novas Cartas portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta.

3 – L'ECRITURE COMME ARME

3.1. Braver la censure – *Novas Cartas portuguesas*

3.1.1. La censure, une histoire portugaise

En 1970, Maria Isabel Barreno publie *Os Outros Legítimos Superiores*, son deuxième roman. Sous-titrée « Brochure de fiction philosophique », l'œuvre retrace l'invisibilisation de Maria par la société patriarcale où règnent les hommes, ces autres supérieurs légitimes hérités de l'Église et du régime salazariste[429]. Cette invisibilisation est marquée par l'utilisation du prénom typiquement portugais « Maria » attribué à toutes les femmes du roman. Les Marias de cette fiction philosophique, à la fois personnages et narratrices, représentent l'homogénéisation des femmes faite par l'idéologie de l'État Nouveau. L'œuvre critique ainsi les moyens mis en place par le régime, ou le patriarcat en général, pour contrôler les femmes. La quatrième de couverture de la première édition précise :

> Maria Isabel Barreno […] poursuit l'aventure littéraire et esthétique qu'elle a commencée avec une œuvre à la fois audacieuse et difficile, à la fois disciplinée et chaotique. De nouveau, nous sommes confrontés au langage très particulier de cette écrivaine libre, une discursivité fluide qui surprend le lecteur et l'entraîne dans une cadence irrégulière et asymétrique comme le jeu de la vie lui-même, une cadence qui est perçue comme nous percevons le rythme de la respiration. […] c'est une œuvre innovatrice et ambigüe qui évite et repousse l'obscurantisme et s'adresse au cœur, à la mentalité et aux problèmes les plus pressants de notre « condition humaine[430] ».

Comme l'explique cette note de présentation, Maria Isabel cherche ici à repousser l'obscurantisme ambiant et utilise son écriture spécifique pour analyser la condition humaine, en l'occurrence ici, celle des femmes. Cette œuvre « audacieuse » et « chaotique » représente de fait la vie des femmes du Portugal dans une généralisation volontaire et dénonciatrice :

---

[429] Le titre du roman est une référence directe à l'un des Dix Commandements de la doctrine catholique : « Honore ton père et ta mère (et les autres supérieurs légitimes) ».

[430] « *Maria Isabel Barreno* […] *prossegue a aventura literária e estética que iniciou com uma obra simultaneamente arrojada e difícil, simultaneamente disciplinada e caótica. Mais uma vez se nos depara a linguagem especialíssima desta escritora não comprometida, um discursivismo fluente que sobressalta o leitor e o envolve numa cadência irregular e assimétrica como o jogo da própria vida, cadência que se apercebe como nos apercebemos do ritmo da respiração.* […] *é uma obra inovadora e ambígua que evita e repele o obscurantismo e que se dirige ao coração, à mentalidade e aos problemas mais ingentes da nossa "condição humana".* » Maria Isabel BARRENO, *Os Outros Legítimos Superiores*, *op. cit.*

> Elles rient toutes, beaucoup, « Maria, Maria, elles sont toutes les deux Maria et ne se connaissent pas », « moi aussi je suis Maria, moi aussi, mais nous avons d'autres noms, elles sont seulement Maria, Maria seule ». Maria seulement [seule] ; Maria se reconnaît inventée, elle entend « seule » résonner au fond d'un puits vide, comme la triste réalité d'une scène sans décor. Inventée par tous, à chaque instant, adaptée à chaque circonstance et aux besoins de chacun, femme faible et sans défense, mère héroïque, compagne dévouée, ruse pécheresse, contradictoire, épuisée, personnage sollicité dans la littérature des hommes, et surgissent les Pénélopes, les Philippas, les Sanseverinas, les Bovarys, et les Nanas, personnages clés portant le poids mystérieux de l'intrigue, dans les livres des hommes où apparaissent des portraits de femmes, et d'autres hommes disent : « admirable[431] ! » […]

Bien plus qu'une simple généralisation, Barreno dénonce dans cet extrait – et dans l'ouvrage – l'appropriation des femmes par la société, mais également par la littérature des hommes. Elle dénonce une homogénéisation menant à une déshumanisation des femmes qui les transforme alors en de simples personnages servant à porter le « poids de l'intrigue ». Les femmes deviennent d'après Barreno des êtres mystiques et idéalisés, leur histoire romancée par une fiction à la vision masculine et patriarcale. Ces femmes inventées le sont par l'idéologie salazarienne qui cherche, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, à créer un archétype de femme nouvelle, représentative d'un idéal féminin contrôlé. Ce contrôle est dénoncé à de nombreuses reprises dans cette œuvre ainsi que dans la majorité des œuvres de l'autrice. Le régime et les hommes sont les représentants directs de ce contrôle qui cherche à construire une femme idéologiquement parfaite, mais également soumise, comme le souligne particulièrement une phrase dans cet ouvrage :

> Les temps ont changé – dit le prophète. Le prophète est un retraité mécontent ; les femmes qui rient dans la rue, en cette heure morte, lui déplaisent : « avant, la véritable richesse était le ventre des femmes, d'où sortaient nos enfants, et maintenant on les laisse rire au milieu de la rue, n'importe qui peut les toucher[432] ».

---

[431] « *Riem todas, muito, "Maria, Maria, são ambas Maria e não se conhecem", "eu também sou Maria, também eu, mas nós temos outros nomes, elas são só Maria, Maria só". Maria só ; Maria reconhece-se inventada, ouve "só" ecoando no fundo dum poço vazio, como a realidade triste dum palco sem cenários. Inventada por todos, em cada momento, adequada às circunstâncias e as necessidades de cada um, mulher fraca e indefesa, mãe heróica, companheira desvelada, ardil pecaminoso, contraditória, exausta, personagem solicitada na literatura dos homens, e levantam-se as Penélopes, as Filipas, as Sanseverinas, as Bovarys e as Nanás, figuras-chaves carregando o peso misterioso da intriga, nos livros dos homens onde surgem retratos de mulher, e outros homens dizem "admirável!"* […] » *Ibid.*, p. 32. À noter que l'autrice joue ici sur un jeu de mot : « *só* » pouvant signifier « seulement » ou « seul·e » en portugais.

[432] « *Mudou o tempo – diz o profeta. O profeta é um reformado descontente; as mulheres que riem na rua, nesta hora morta, desagradam-lhe, "dantes, a verdadeira riqueza era o ventre das mulheres, donde saíam os nossos filhos, e agora deixam-nas rir no meio da rua, qualquer um lhes pode tocar".* » *Ibid.*, p. 30

Ce personnage du prophète personnalise de ce fait l'idéologie du régime qui voudrait enfermer les femmes dans leur espace privé, hors de la rue publique, et chercherait à censurer leur rire, mais surtout leur parole. Effectivement, la voix des femmes ne doit pas se faire entendre et leur corps ne doit pas se faire voir sous l'État Nouveau. Quiconque cherche à montrer des femmes ne rentrant pas dans le moule créé par l'idéologie du régime risque la répression. Par conséquent, le contrôle de la société est renforcé par une censure que Graça Dos Santos décrit comme « tentaculaire[433] ».

S'immisçant dans toutes les couches et les arts de la société, la censure est l'un des instruments les plus efficaces de l'État Nouveau. Bien que *Os Outros Legítimos Superiores* n'ait jamais été touché par celle-ci, Maria Isabel Barreno en est victime quelques mois après lors de la publication d'une autre de ses œuvres, *Novas Cartas portuguesas*, coécrite avec Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta. Celles qu'on a réduit au surnom de « Trois Marias » n'ont jamais hésité à parler de femmes réelles et non idéalisées, à les faire parler de leur vie et de leur corps, et cela malgré le risque pesant de la censure. Pour Maria Isabel Barreno, cela passait par son écriture, comme le souligne José Manuel da Costa Esteves : « C'est une voix qui s'est toujours dressée contre le régime de Salazar et contre la censure, ayant développé une fine ironie et révélant, par le pouvoir de la suggestion de l'insinuation, ce qui ne pouvait pas être dit[434]. » Dans *Os Outros Legítimos Superiores*, les femmes prennent conscience au fil du roman des liens les unissant et des rôles les oppressant. Barreno n'hésite ainsi pas à rendre à ses personnages féminins leur conscience de soi. Dans *Novas Cartas portuguesas*, les autrices ont également cherché à afficher ouvertement cette conscience, tant celle de l'esprit que du corps féminin, les condamnant à subir cette censure si caractéristique de l'histoire du Portugal.

L'historienne Graça Almeida Rodrigues a publié en 1980 un ouvrage intitulé *Breve História da censura em Portugal*[435] dans lequel elle retrace près de cinq siècles de censure portugaise. L'Église catholique aurait ainsi développé la censure dans le pays au XVIe siècle afin de lutter contre la pensée hérétique. Cette censure inquisitoriale prend son essor avec l'apparition de l'imprimerie. Les livres considérés comme contraires à la morale de l'Église étaient de ce fait condamnés à être brûlés tout comme leur auteur. Au cours des siècles, les

[433] Graça DOS SANTOS, *Le Spectacle dénaturé : Le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, *op. cit.*, p. 27.
[434] José Manuel da Costa ESTEVES, *La Littérature portugaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 152.
[435] Brève histoire de la censure au Portugal. Graça Almeida RODRIGUES, *Breve História da censura literária em Portugal*, Lisbonne, Instituto da Cultura e língua portuguesa, 1980.

condamnations prendront des formes un peu moins drastiques, mais la censure va continuer en s'adaptant à son temps et particulièrement au régime au pouvoir. Rodrigues précise alors : « La rapidité avec laquelle les nouveaux gouvernements présentent leur loi de la presse montre clairement l'importance prioritaire qu'elle avait dans leur idéologie politique[436]. » La censure devient donc une véritable institution portugaise, utilisée par chaque gouvernement pour contrôler les discours et stériliser les mentalités[437]. En constante évolution, elle s'adapte au gré des idées politiques et morales de la période concernée. Si l'influence de l'Église faiblit dans les conditions d'application de la censure, celles-ci s'étendent pour condamner tout ce qui ne correspond pas à l'idéologie en vigueur. La presse est alors particulièrement visée par cette censure de par sa fonction première d'information dirigée au peuple. Un gouvernement contrôlant sa presse est un gouvernement contrôlant son peuple. Le théâtre, souvent dirigé au peuple, est alors lui aussi particulièrement visé[438], tout comme le cinéma[439]. La principale caractéristique de la censure portugaise est sa nature préventive. De fait, l'empêchement en amont de la publication permet un contrôle bien plus hermétique de la parole. Seul était publié ce que le gouvernement acceptait ; la censure à posteriori, si elle devait avoir lieu, permet de perfectionner ce contrôle de la diffusion de l'idéologie régnante. Faisant suite à la censure inquisitoriale, Rodrigues met en avant un autre « modèle de censure[440] », le Conseil royal de censure mis en place sous l'impulsion du marquis de Pombal en 1768. C'est alors le gouvernement qui prend entièrement en main la censure, remplaçant ainsi l'Église afin de permettre une protection plus importante du gouvernement et du pouvoir royal[441]. Il faudra attendre la Révolution libérale des années 1820 pour voir la censure remise en cause au Portugal. La liberté d'expression devient légalement reconnue, la censure préventive abolie et un tribunal de protection de la liberté de la presse est créé[442]. Malgré cela, la censure continue d'être exercée, la loi de protection de la presse est fréquemment remise en cause et la persécution est même renforcée par la Monarchie portugaise lors de la deuxième moitié du XIXe siècle. La censure préventive est particulièrement utilisée pendant la Première République et la

[436] « *A rapidez com que os novos governos apresentam a sua lei de imprensa mostra claramente a importância prioritária que ela tinha na sua ideologia política.* » *Ibid.*, p. 51.
[437] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, *op. cit.*
[438] Pour une analyse complète de la censure du théâtre sous l'État Nouveau, voir : Graça DOS SANTOS, *Le Spectacle dénaturé : Le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968), op. cit.*
[439] Pour une analyse complète de la censure du cinéma sous l'État Nouveau, voir : Eurydice DA SILVA, *Filmer sous la contrainte. Le cinéma portugais pendant l'État Nouveau de Salazar (1933-1974)*, Paris, Peter Lang, 2021.
[440] Graça Almeida RODRIGUES, *Breve História da censura literária em Portugal*, *op. cit.*, p. 31.
[441] *Ibid.*, p. 33.
[442] *Ibid.*, p. 52.

première guerre mondiale. Pour cette dernière, s'appliquant également à la presse étrangère sur – ou voulant entrer sur – le territoire portugais, l'objectif était alors de s'assurer que rien ne viendrait critiquer et préjudicier l'armée du pays.

L'instauration de la Dictature militaire en 1926 voit la censure préventive remise complètement en place. L'État Nouveau la constitutionnalise en 1933 par le décret-loi n°22:469[443]. De fait, si l'article 1er garantit « […] l'expression de la pensée à travers toute publication graphique, aux termes de la loi sur la presse […] », l'article 2 établit que « les publications périodiques définies par la loi sur la presse, ainsi que les tracts, les brochures, les affiches et autres publications chaque fois que l'un d'entre eux traite de questions à caractère politique ou social, continuent d'être soumis à la censure préalable. » Par ce même décret-loi, le régime confirme l'utilisation de la censure comme moyen de contrôle des mentalités du peuple :

> Art. 3. La censure n'aura pour but que d'empêcher la perversion de l'opinion publique dans sa fonction de force sociale, et sera exercée de manière à la défendre contre tous les facteurs qui pourraient la désorienter contre la vérité, la justice, la morale, la bonne administration, et le bien commun, et à empêcher que les principes fondamentaux de l'organisation de la société ne soient attaqués.

Le bien commun, qui représente alors le bien de la nation portugaise, ne peut qu'être protégé par le contrôle et la propagande. L'utilisation de l'expression « perversion de l'opinion publique » permet de réunir plusieurs interprétations de ce qui serait contraire au bien du pays et ainsi de laisser aux organes de censure une grande liberté dans ce qu'ils peuvent censurer. Salazar lui-même justifiera à plusieurs reprises l'existence de cette censure vaste par la défense du bien de la nation. Lors d'un discours pour l'inauguration du SPN le 26 octobre 1933, le dictateur souligne notamment l'intérêt vital d'orienter les mentalités :

> Politiquement, il n'existe que ce dont le public connaît l'existence : l'ignorance des réalités, des services, des améliorations existantes est la cause du mécontentement, de la froideur des âmes, du manque d'orgueil patriotique, du manque de confiance, de la joie de vivre. Le fait a un intérêt politique, parce qu'il l'a dans le domaine de la cohésion, de la vitalité nationale[444].

[443] Décret-loi disponible sur le site du *Diário da república* : https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/22469-255226 (consulté le 22/07/2024).

[444] « *Politicamente só existe o que o público sabe que existe: a ignorância das realidades, dos serviços, dos melhoramentos existentes é causa de descontentamento, de frieza nas almas, de falta de orgulho patriótico, de não haver confiança, alegria de viver. O facto tem interesse político, porque o tem no terreno da coesão, da vitalidade nacional.* » António de Oliveira SALAZAR, *Discursos e notas políticas, 1928 a 1966*, *op. cit.*, p. 137.

C'est pour la vitalité de la nation que la censure doit faire un travail de distinction dans les informations transmises au peuple. Choisir de cacher certains aspects de la réalité de la situation du pays permet d'enfermer le peuple dans une bulle hermétique chargée de mythologies salazariennes imposées par la propagande du gouvernement. Le SNP possède dès lors la mission de gérer les informations qui entrent et celles qui sortent de la conscience du peuple portugais afin de forger une opinion publique favorable au régime, mais surtout de forger un peuple fier prêt à défendre les doctrines de ce même régime coûte que coûte. Ce n'est pas seulement la conscience du peuple que Salazar cherche à façonner en instaurant la censure, mais la protection et la survie dans le temps de sa propre idéologie.

La question de la censure est également récurrente dans les entrevues entre Salazar et António Ferro. Le directeur du SPN, devenu SNI après la guerre, consacre une partie de l'ouvrage au « problème de la censure[445] ». Dans une longue explication, Salazar justifie l'utilisation de la censure comme moyen de transmission fiable de la vérité sur la situation du pays. Censurer ne serait pour lui qu'un outil employé pour vérifier et certifier les informations transmises au peuple dans un objectif de défense de la vérité. Bien que cette vérité ne soit qu'une communication impénétrable en faveur du gouvernement, Salazar se défend de ne vouloir qu'exposer des faits soi-disant réels. Ainsi, il serait impossible pour quiconque de critiquer le pays – mais surtout le gouvernement – puisque l'information donnée par la presse n'en vante que les mérites. Cependant, en réponse à Ferro lui demandant s'il ne serait pas temps de ne plus pratiquer la censure, Salazar va donner sa véritable raison pour l'appliquer :

> Je comprends que la censure les irrite [...] parce qu'il n'y a rien de plus sacré pour l'homme que sa pensée et l'expression de sa pensée. Je vais même plus loin : je reconnais que la censure est une institution imparfaite, injuste, parfois soumise au libre arbitre des censeurs, aux variations de leur tempérament, aux conséquences de leur mauvaise humeur. […] J'ai moi-même été victime de la censure et j'avoue que j'ai été blessé, en colère et que j'ai même eu des pensées révolutionnaires[446] …

En exposant sa propre pensée révolutionnaire après avoir été victime de censure, Salazar exprime sa crainte de voir arriver une révolution contre l'État Nouveau. Critique récurrent des révolutions et autres débordements – même celle ayant permis son arrivée au pouvoir –, le

[445] António FERRO, *Entrevistas a Salazar, op. cit.*, p. 31.

[446] « *Eu compreendo que a censura os irrite* […] *porque não há nada que o homem considere mais sagrado do que o seu pensamento e do que a expressão do seu pensamento. Vou mais longe: chego a concordar que a censura é uma instituição defeituosa, injusta, por vezes, sujeita ao livre arbítrio dos censores, às variantes do seu temperamento, às consequências do seu mau humor.* […] *Eu próprio já fui em tempos vítima da censura e confesso-lhe que me magoei, que me irritei, que cheguei a ter pensamentos revolucionários…* » *Ibid.*, p. 31-32.

dictateur souhaite, par l'utilisation de la censure préventive, éviter toutes idées, même minimes, pouvant provoquer une remise en question de l'ordre établi. Ce n'est pas pour le bien de la nation que la censure existe, mais pour le bien du régime politique en place. En utilisant par la suite l'argument de moralisation et d'endoctrinement du peuple, Salazar pose les bases de la création d'une idéologie indisputable car enracinée dans les mentalités. Salazar et son régime deviennent les uniques garants de la pensée nationale[447]. La censure et la propagande se mélangent pour ainsi permettre de mettre au pas le peuple d'une manière tellement complexe qu'elle pourrait de nos jours être encore visible dans certains aspects de la société portugaise. Ainsi, la censure et la propagande deviennent des instruments pour la régulation des informations. La presse se retrouve alors contrôlée presque entièrement par le SNI. Les agences de presse et les journalistes doivent s'adresser au secrétariat pour chaque demande et publication[448]. Tout article est revu par les services de la censure qui donnent ou non, après inspection, l'autorisation de publication. Le texte inspecté pouvait être autorisé, refusé, ou autorisé avec des coupes, forçant les journalistes à s'adapter et à se censurer à chaque inspection. L'aspect tentaculaire de la censure s'étend ainsi à toutes les formes de communications existantes, que ce soit sous sa forme la plus directe dans la presse ou la radio, ou par les arts comme le théâtre, la musique, le cinéma, mais aussi la littérature.

Dans un ouvrage retraçant le fonctionnement et l'application de la censure à ces formes de communication intitulé *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*[449], Cândido de Azevedo revient sur les raisons idéologiques de son application à la littérature :

> […] son objectif principal, sa raison d'être, sans le moindre doute, était d'empêcher la remise en cause du régime, l'ébranlement de ses fondements politiques, de ses valeurs morales et de ses principes philosophiques. C'est pourquoi les censeurs étaient toujours très attentifs à tout ce qui, dans une œuvre, pouvait constituer de près ou de loin une irrévérence, une protestation, une revendication, une contestation, c'est-à-dire et pour synthétiser, selon la terminologie du régime, tout ce qui pouvait exprimer des « tendances subversives » et donc menacer d'affaiblir ou de remettre en cause la légitimité de l'État Nouveau, ou remettre en cause les valeurs morales et religieuses

[447] Jacques GEORGEL, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, *op. cit.*
[448] Graça Almeida RODRIGUES, *Breve História da censura literária em Portugal*, *op. cit.*
[449] La Censure de Salazar et Marcelo Caetano. La presse, le théâtre, le cinéma, la télévision, la radiodiffusion, le livre. Cândido de AZEVEDO, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, *op. cit.*

> auxquelles le régime s'identifiait, ses institutions et ses dirigeants, ou encore les aspects essentiels de la politique sectorielle du gouvernement[450].

La littérature peut servir à raconter ; raconter la réalité ou l'irréel, raconter les êtres humains et leurs conditions. Elle confie le regard de l'auteur ou du narrateur sur le monde. Elle nourrit les mentalités et communique. Elle peut également éduquer, développer le discours et rassembler les peuples. Libre, elle est un outil important de transmission de la pensée. Il n'est alors pas étonnant que l'État Nouveau cherche à freiner ces avancées en s'attaquant à la littérature. L'ouverture du Portugal sur le monde ou la constatation de la réalité de sa condition représente alors un risque pour le gouvernement salazariste. Les critiques pouvant émaner d'un auteur ou d'une autrice doivent donc être coupées afin de les faire disparaître. L'objectif étant toujours de façonner la société et de l'empêcher de se révolter, la littérature doit elle aussi être mutilée pour rentrer dans une case idéologique fournie par le régime. Pour cela, diverses techniques sont créées, mais toutes tournent autour de la crainte. Si les premières années de la censure à la littérature sous l'État Nouveau concerne principalement les aspects politiques de l'écrit, elle s'est étendue au fil des ans à tout ce qui était contraire à la pensée prônée. Malgré une liste de critères, les choix des censeurs finissent bien souvent par être soumis à leurs jugements personnels, comme l'explique Cândido de Azevedo :

> Comme pour la presse, les critères adoptés par la Censure pour l'examen des publications littéraires étaient fondamentalement de nature politique et idéologique, et, de ce fait, revêtaient nécessairement, en règle générale, un caractère vague, subjectif, contradictoire, arbitraire et imprévisible. De plus, ces critères dépendaient aussi beaucoup de la subjectivité des censeurs, de leur culture, de leur tolérance politique et de leur sensibilité, ou de leur absence, comme c'était bien souvent le cas[451].

Dès lors, cette subjectivité des critères de censure rend la publication et la diffusion des œuvres bien plus compliquées. Après l'envoi du livre pour impression, l'imprimeur avait l'obligation

---

[450] « […] *o seu grande objectivo, a sua razão de ser, sem a menor dúvida, era impedir que o regime fosse posto em causa ou abalados os seus fundamentos políticos, valores morais e princípios filosóficos. Essa era a razão porque os censores estiveram sempre muito atentos a tudo o que numa obra pudesse de algum modo constituir irreverência, protesto, reivindicação, contestação, isto é, em síntese, e usando a terminologia do regime, a tudo o que fosse susceptível de expressar "tendências subversivas", e por isso ameaçasse enfraquecer ou questionar a legitimidade do Estado Novo, ou pôr em causa os valores morais e religiosos com que o regime se identificava, as suas instituições e os seus chefes, ou os aspectos essenciais da política sectorial do governo.* » *Ibid.*, p. 545-546.

[451] « *A exemplo do que sucedia com a Imprensa, os critérios adoptados pela Censura no exame das publicações de carácter literário eram, fundamentalmente, de natureza política e ideológica, e daí o revestirem-se necessariamente, em regra geral, de caráter vago, subjectivo, contraditório, arbitrário e imprevisível. Acresce a isso que esses critérios dependiam, ainda, muito da subjetividade dos censores, da sua cultura, do seu espírito de tolerância política e sensibilidade, ou falta deles, como era o caso mais corrente.* » *Ibid.*, p. 545.

d'en envoyer une copie au SNI qui se chargeait alors de sa lecture. Cette lecture donnait suite à une note de l'agent censeur donnant son avis sur l'œuvre. Il pouvait alors formuler un avis favorable ou défavorable, soulignant les passages jugés problématiques. La décision finale revenait alors ensuite au directeur du service de la censure[452]. C'est ainsi une double subjectivité à laquelle sont soumises les œuvres littéraires, celle du censeur et celle du directeur. De plus, si certaines œuvres n'étaient jugées que sur leur contenu, d'autres pouvaient l'être sur leur auteur. Azevedo donne ainsi l'exemple d'Álvaro Cunhal, dirigeant du Parti communiste portugais, dont le livre *A Questão agrária em Portugal*[453] fut victime de censure politique, le censeur expliquant :

> La personnalité politique de l'auteur, un Portugais renégat, ses actions politiques néfastes et les mots présentés sur la couverture sont suffisants pour imposer l'interdiction de ce livre. […] Le sujet présenté comme le thème principal du livre n'est pas une recherche scientifique mais un écrit diffamatoire d'une politique honnête et grandiose qui a permis à notre pays d'atteindre le degré de prospérité dont il jouit aujourd'hui dans un monde en convulsion. Proposer l'interdiction de ce livre est un devoir[454].

Le pouvoir du censeur, de même que sa volonté de défendre le régime en exaltant les prouesses accomplies, deviennent des armes de bâillonnement politique. De ce fait, beaucoup d'exemples donnés par Azevedo soulignent le caractère politique de l'œuvre. Manuel Alegre, Rolão Preto, Papiniano Carlos ou encore Mário Soares ont tous eu des œuvres censurées pour leur lien avec des idées politiques contraires au régime. La crainte devient alors le principal moteur de la censure. En effet, si la subjectivité des censeurs crée une première appréhension, la répression constante des lieux considérés comme véhicules de pensées antagonistes vient renforcer une crainte en constante augmentation. La circulation des livres devait être surveillée par les services postaux. Des librairies et des imprimeries faisaient occasionnellement l'objet de recherches par la PIDE, les bibliothèques devaient surveiller les lectures[455]. La dénonciation était particulièrement encouragée, créant ainsi un climat délétère où la confiance devenait rare. La censure préventive étant compliquée à mettre parfaitement en place pour la littérature, les

---

[452] *Ibid.*
[453] La question agraire au Portugal.
[454] « *A personalidade política do autor, português renegado, a sua nefasta actuação política e os dizeres apresentados nas orelhas da capa são suficientes para impor a proibição deste livro.* […] *O assunto que se apresenta como tema principal do livro não é uma pesquisa científica mas sim um escrito difamatório de uma política honesta e grandiosa que permitiu que o nosso País atingisse o grau de prosperidade de que hoje desfruta num Mundo em convulsão. Propor a proibição deste livro é um dever.* » Cândido de AZEVEDO, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, *op. cit.*, p. 555-556.
[455] Graça Almeida RODRIGUES, *Breve História da censura literária em Portugal*, *op. cit.*

imprimeurs devaient exercer eux-mêmes une sélection préalable des ouvrages jugés suspicieux. Les livres pouvaient également être censurés après leur publication et saisis par la police. Les imprimeries et librairies ayant un nombre suspect d'ouvrages censurés postérieurement risquaient une amende, la fermeture, voire une condamnation[456]. La répression pouvait également prendre des aspects plus violents, comme le montre l'exemple de la fermeture de la Société portugaise des écrivains dont les locaux furent saccagés par la Légion portugaise après qu'elle eut décerné un prix à l'auteur José Luandino Vieira, alors prisonnier politique au camp de Tarrafal[457].

Cette répression et la crainte ambiante ont donc contribué à une double censure, celle du régime, mais aussi celle des auteurs et autrices eux-mêmes. De fait, l'autocensure devient un moyen d'échapper à cette répression. Qu'elle soit consciente ou inconsciente, elle représente une victoire pour l'instauration de l'idéologie du régime. Salazar lui-même soulignait que l'obéissance venait de la crainte[458]. Elle permet ainsi une adaptation des auteurs et autrices à la mentalité imposée par la dictature, donnant corps à cette idéologie répressive. Ce conditionnement, difficile à quantifier en raison de son caractère personnel, est une des formes pernicieuses de contrôle sur laquelle Salazar pouvait compter. Cependant, de nombreux auteurs et autrices auront cherché à donner une autre interprétation à l'autocensure, définissant une nouvelle forme d'écriture. La censure deviendrait ainsi un instrument de création artistique. Puisque la littérature questionne le pouvoir, l'objectif est de continuer ce questionnement de manière habile et non détectable. Si cette fois l'intelligence ou non-intelligence du censeur représentait un autre risque impossible à calculer, celles et ceux voulant critiquer le régime ont utilisé des moyens divers pour y parvenir. Rodrigues note par exemple une augmentation de l'utilisation de procédés stylistiques comme les métaphores à partir des années 1940[459]. Ana Bárbara Martins Pedrosa, dans sa thèse intitulée *Escritoras portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*[460], considère quant à elle que les années 1960, qui ont été marquées par une forte augmentation de la répression, voient de nouvelles

[456] Cândido de AZEVEDO, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, *op. cit.*
[457] *Ibid.*
[458] Christine GARNIER, *Vacances avec Salazar*, *op. cit.*
[459] Graça Almeida RODRIGUES, *Breve História da censura literária em Portugal*, *op. cit.*
[460] Les écrivaines portugaises et l'État Nouveau : les œuvres que la dictature a tenté d'effacer de la vie publique. Ana Bárbara Martins PEDROSA, *Escritoras portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*, thèse, sous la dir. de Maria Bernadete RAMOS et João Teixeira LOPES, Sciences humaines, Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

expérimentations et innovations dans la littérature et notamment la fiction. Dans cette thèse, Pedrosa met en avant plusieurs autrices touchées par la censure et dont certaines ont été très peu étudiées. En effet, il ressort de l'étude de la littérature censurée le peu d'espace accordé aux autrices dans cette histoire. Pourtant, elles ont été nombreuses à subir cette censure au cours du XXe siècle.

L'ouvrage de Cândido de Azevedo fait référence à quelques femmes censurées, parmi lesquelles Natália Correia et Maria Teresa Horta[461]. Natália Correia est sûrement la femme apparaissant le plus lorsque l'on aborde les questions de censure. De fait, l'autrice est la femme ayant eu le plus de livres censurés par le régime[462]. Elle est également à l'origine de la publication de *Novas Cartas portuguesas* comme nous le verrons dans le sous-chapitre suivant. Ouvertement opposée à l'État Nouveau, Natália Correia a été membre du MUD et soutient des candidatures d'opposition de Norton de Matos et Humberto Delgado. Comme le souligne Pedrosa, les activités politiques de Natália Correia lui ont valu une surveillance accrue de la part de la PIDE[463]. Elle a ainsi été condamnée à de la prison avec sursis pour la publication en 1965 de *Antologia da poesia portuguesa erótica e satírica*[464]. Maria Teresa Horta verra quant à elle son recueil de poésie *Minha senhora de mim*, publié en 1971, censuré. De fait, dans ce recueil, Maria Teresa Horta reprend les « Chansons d'ami » portugaises, des poésies médiévales rédigées par des hommes et représentant généralement des femmes énamourées se languissant d'amour pour leur ami/amant. En se réappropriant un genre littéraire masculin et en replaçant les femmes et le désir féminin au centre de l'œuvre, Maria Teresa Horta renverse les codes féminins et masculins que l'État Nouveau aura toujours cherché à imposer. L'œuvre se voit alors accusée d'offense à la morale traditionnelle de la nation. L'autrice va subir par la suite de nombreuses agressions verbales, mais aussi physiques lorsque trois hommes l'agressèrent un soir dans la rue à coups de poing.

Parmi les autrices victimes de censure, Judith Teixeira marqua la fin de la période républicaine par la publication de son livre de poèmes *Decadência*[465] en 1923, comme

[461] Cândido de AZEVEDO, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, *op. cit.*
[462] Ana Bárbara Martins PEDROSA, *Escritoras portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*, *op. cit.*
[463] *Ibid.*
[464] Anthologie de la poésie portugaise érotique et satirique. Natália CORREIA, *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, Lisbonne, Antígona/Frenesi, 2000.
[465] Décadence.

l'explique Mônica Sant'Anna dans « A Censura à escrita feminina em Portugal, à maneira de ilustração: Judith Teixeira, Natália Correia e Maria Teresa Horta[466]». Dénoncé comme immoral en raison de sa représentation de la sexualité lesbienne par la Ligue d'action des étudiants de Lisbonne – une association conservatrice proche des milieux catholiques –, l'ouvrage, tout comme ceux des écrivains António Botto et Raúl Leal, également centrés sur des thématiques homosexuelles, fut censuré et brûlé. Mônica Sant'Anna souligne alors que, contrairement à Botto et Leal, qui bénéficièrent du soutien de Fernando Pessoa, Judith Teixeira, seule femme concernée par cette censure, en fut exclue. Maria Archer est un autre nom de femme ayant été censurée pour avoir rédigé des ouvrages où la femme est représentée libre, désireuse et désirable, comme dans les nouvelles *Cai no mar a gota de água* et *Ida e volta duma caixa de cigarros*[467] publiées dans un recueil de quatre textes en 1938. D'après Ana Bárbara Martins Pedrosa, l'ouvrage sera censuré pour ces deux nouvelles, accusées d'être des œuvres pornographiques et l'autrice de se « délecter de la volupté des détails sensuels[468] ». À travers l'examen des fiches de censure étudiées par Pedrosa, un élément commun émerge avec évidence : la majorité de ces œuvres ont été soumises à la censure en raison de leurs thématiques liées aux femmes, à leur corps ou à leur sexualité. L'exception réside dans les pièces de théâtre de Fiama Pais Brandão, qui ont été censurées en raison de leurs critiques vis-à-vis du régime, de son armée ou encore de la religion. Certains des censeurs expriment ainsi leur incrédulité devant l'écriture « inhabituelle » des femmes, les détails crus dans les descriptions de relations sexuelles ou encore la « perversité » de ces œuvres. La censure de la littérature écrite par des femmes paraît ainsi correspondre parfaitement à l'idéologie du régime cherchant à cacher les femmes dans leur espace domestique. Quand les femmes, par la littérature, affirment leur corps et leur sexualité et les exposent « sur la place publique », elles sont considérées comme immorales et perturbatrices. Finalement, elles dérangent car elles montrent les problèmes de la société portugaise, qu'ils soient politiques, sociaux ou bien les deux. En désordonnant l'ordre établi par le régime, elles s'exposent aux persécutions, au bâillonnement, à la censure. L'exemple de Judith Teixeira nous montre que la répression envers les femmes ne date pas de l'État Nouveau. En effet, nous avons vu que la censure portugaise possède une longue histoire, mais sous le régime salazariste, le rôle des femmes étant fortement conditionné à une doctrine

[466] La censure de l'écriture féminine au Portugal, à titre d'illustration : Judith Teixeira, Natália Correia et Maria Teresa Horta. Mônica SANT'ANNA, « A censura à escrita feminina em Portugal, à maneira de ilustração: Judith Teixeira, Natália Correia e Maria Teresa Horta », in *Labirintos (UEFS)*, vol. 6, 2009, p. 1-23.
[467] Respectivement : La goutte d'eau tombe dans la mer et Aller-retour d'une boîte de cigarettes.
[468] Ana Bárbara Martins PEDROSA, *Escritoras portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*, *op. cit.*, p. 100.

patriarcale et conservatrice, les attaques envers celles-ci y atteindront donc leur paroxysme. Avec l'arrivée au pouvoir de Marcelo Caetano en 1968, la censure continue son chemin de propagande, de persuasion et de répression. Le discours contre l'État Nouveau en constante augmentation, le travail des censeurs et de la PIDE augmente également. Cependant, une affaire en particulier va révéler les limites de l'enfermement du pays dans cette bulle de répression qui finira par éclater lorsque Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta braveront la censure et mettront le Portugal sur la carte du féminisme international.

3.1.2. Première cause féministe internationale

Evelyne le Garrec et Monique Wittig, dans une note d'introduction pour l'édition française de *Novas Cartas portuguesas*, écrivent :

> Ce livre est un symbole. Par son histoire. Par la façon dont nous avons eu l'occasion, nous et d'autres femmes, de l'approcher. Par le mouvement international féministe qu'il a suscité. Et, avant tout, par le fait même qu'il existe aujourd'hui, ici[469].

En relevant le symbolisme de l'œuvre dès le début de leur note, la journaliste et l'autrice – qui ont traduit l'œuvre en français avec l'aide de Vera Alves da Nóbrega – mettent en avant l'importance que représente *Novas Cartas portuguesas* pour la lutte féministe au Portugal, mais surtout en France et dans le monde lors de la deuxième vague du féminisme des années 1970. En effet, le livre est bien souvent présenté comme une œuvre de lutte féministe plutôt qu'une œuvre littéraire. Cependant, l'œuvre est bien un livre avant d'être un symbole. C'est en mars 1971 que Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta décident de rédiger à six mains un livre basé sur l'ouvrage *Lettres portugaises* publié en 1669. Comme l'explique Ana Luísa Amaral dans sa brève introduction de l'édition annotée de *Novas Cartas portuguesas* qu'elle a organisée, *Lettres portugaises* est un ouvrage publié par Claude Barbin, éditeur et imprimeur français, d'auteur anonyme[470]. Certains chercheurs et chercheuses considèrent que l'œuvre a été écrite par Gabriel-Joseph de Guilleragues[471], d'autres affirment que Mariana

[469] Maria Isabel BARRENO *et al.*, *Nouvelles Lettres portugaises*, trad. Evelyne Le GARREC, Vera Alves Da NOBREGA et Monique WITTIG, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 7.
[470] Maria Isabel BARRENO *et al.*, *Novas Cartas portuguesas*, Alfragide, Dom Quixote, 2017.
[471] Gabriel Joseph de Lavergne, comte de Guilleragues (1628-1685) était un diplomate, ambassadeur de France dans l'Empire ottoman. Il aurait publié quelques articles pour *La Gazette de France*, l'un des premiers journaux du royaume. Il a également publié une nouvelle *Histoire d'Ali, prince de Tunis* en 1689 qui a été rééditée en 1982 chez Taffard par le professeur Guy Turbet-Delof.

Alcoforado[472] en serait la véritable autrice[473]. Une troisième hypothèse voudrait que l'œuvre soit le résultat d'un exercice collectif entrepris lors d'un salon littéraire organisé par Madeleine de Souvré, marquise de Sablé, et auquel Guilleragues aurait pu appartenir[474]. Ce dont nous sommes sûrs est que *Lettres portugaises* est composé de cinq lettres signées de la main de Mariana Alcoforado. Bien que la recherche de la paternité – ou de la maternité – de l'œuvre représente certainement un intérêt historique et littéraire, il ne serait pas important de savoir si Mariana est autrice ou personnage de *Lettres portugaises* puisqu'elle représente en soi un symbole de l'identité nationale portugaise[475]. Ce symbole devient alors la base de l'écriture de Barreno, Costa et Horta, comme l'explique Amaral :

> Le choix de *Lettres portugaises* comme texte matriciel n'est pas moins pertinent pour la conception de *Nouvelles lettres*, précisément en raison du poids symbolique de la figure de Mariana et de l'image féminine qui s'en dégage : le stéréotype de la femme abandonnée, suppliante et soumise, alternant entre l'adoration et la haine, et pratiquant un discours de passion démesurée pour celui (le chevalier) qui est lui aussi tombé amoureux, mais qui est ensuite parti pour ne plus revenir. C'est cette relation d'amour et de dévouement, de soumission et d'auto-victimisation que les trois autrices, trois siècles plus tard, profitant de ses contours plus généraux, vont démonter et remonter, faisant éclater les frontières et les limites, tant des thèmes que de la langue elle-même[476].

La figure de Mariana est alors reprise au long du livre pour produire de nouvelles lettres, mais également de la prose, de la poésie ou encore des essais. C'est là l'une des particularités de l'œuvre : la multiplicité de genres littéraires. Cette particularité permet alors aux autrices de camoufler leur identité. Jusqu'à présent, personne ne sait quelle autrice a rédigé quel texte. Nous savons néanmoins que la première lettre du livre a été écrite par Maria Isabel Barreno. En effet, dans une interview accordée à la journaliste Ana Leiria en 2021, Maria Teresa Horta raconte

---

[472] Mariana Alcoforado (1640-1723) était une religieuse portugaise enfermée par sa mère au Couvent *Nossa Senhora da Conceição* de Beja dans le sud du Portugal.

[473] Maria Isabel BARRENO *et al.*, *Novas Cartas portuguesas*, *op. cit.*

[474] Cette hypothèse est notamment abordée par Marc Escola dans le cadre de son « Atelier de théorie littéraire » publié sur fabula.org et intitulé « Dix variations sur l'autorité de l'auteur » : Marc ESCOLA, « L'auteur comme fiction : Guilleragues », in *fabula.org*, 2007, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?L%27auteur_comme_fiction_%3A_Guilleragues (consulté le 23/06/2025).

[475] *Ibid.*

[476] « *Não menos relevante para a concepção de Novas Cartas terá sido a escolha de Cartas Portuguesas como texto matricial justamente pelo peso simbólico que se revestia a figura de Mariana e pela imagem feminina que delas emergia: o estereótipo da mulher abandonada, suplicante e submissa, alternando entre a adoração e o ódio, e praticando um discurso de paixão avassaladora por aquele (o cavaleiro) que se apaixonara também, mas partira depois, para não mais regressar. É esta relação de amor e devoção, de subserviência e autovitimização que as três autoras, três séculos depois, aproveitando-lhe os contornos mais gerais, vão desmontar e re-montar, estilhaçando fronteiras e limites, quer das temáticas, quer da própria linguagem.* » *Ibid.*, p. XVI.

comment le livre a pris vie, l'idée surgissant après une attaque subie par l'autrice pour la publication de *Minha Senhora de mim* :

> Face à l'état de Maria Teresa Horta et à son récit, Maria Velho da Costa répondit : « Une femme prend des coups parce qu'elle écrit un livre ? Qu'est-ce qu'ils feraient si nous étions trois à écrire un livre ? ». C'est alors que l'idée est venue, transmise à Isabel Barreno lorsqu'elles sont arrivées au restaurant. « Elle m'a regardé avec un regard absent et m'a dit : "Vous êtes casse-pieds, maintenant que je pensais écrire un livre appelé '*A Morte da mãe*', vous me proposez ça, c'est ennuyeux" », et elles n'en ont plus parlé pendant le reste du repas. La semaine suivante, lorsque Maria Teresa Horta arrive au *Treze* pour le déjeuner habituel, « elles étaient toutes les deux assises et Isabel ouvre sa "valise" et dit : "Vous ne vouliez pas le livre ? J'ai écrit le premier texte alors le voilà[477]." »

Maria Teresa Horta soulignant par la suite que l'œuvre a été publiée dans l'ordre d'écriture des textes, nous pouvons alors supposer que le premier texte est bien le seul dont l'autrice, Maria Isabel Barreno, est identifiable, comme le relèvent Ana Luísa Amaral et Marinela Freitas dans le premier chapitre de *Novas Cartas portuguesas: entre Portugal e o mundo*[478]. Dans ce premier texte, intitulé sobrement « Première lettre I », Barreno définit la littérature comme une « […] longue lettre à un interlocuteur invisible, présent, possible, ou une future passion que nous liquidons, alimentons ou recherchons[479]. » Si la littérature est avant tout une lettre, un moyen de communication entre personnes, l'utilisation des lettres de Mariana Alcoforado serait une réponse posthume à cette dernière, adressée à d'autres femmes, représentantes de Mariana. Maria Isabel Barreno reprend ici la pensée de Jacques Derrida qui considère la lettre comme un objet transmetteur de pensée et de parole, mais ne prenant sens qu'à sa lecture[480]. La lettre, et plus largement l'écriture, permet une transmission de la parole non comme une simple

---

[477] « *Perante o estado de Maria Teresa Horta e o relato que lhe fez do sucedido, Maria Velho da Costa disse: "Uma mulher apanha uma tareia porque escreve um livro? O que é que eles fariam se fossemos três a escrever um livro?". Foi aqui que nasceu a ideia, transmitida a Isabel Barreno quando chegaram ao restaurante. "Ela olhou com aquele ar de quem não está cá, e disse: 'Vocês são umas chatas, agora que eu estava a pensar escrever um livro chamado A Morte da mãe, vocês vêm com essa, que coisa aborrecida'", e não falaram mais no assunto durante o resto da refeição. Na semana seguinte, quando Maria Teresa Horta chegou ao Treze para o almoço habitual, "estavam as duas sentadas e a Isabel abriu a sua 'malona' e disse: 'Vocês não queriam o livro? Então eu escrevi o primeiro texto, está aqui'".* », Entretien réalisé par Ana LEIRIA, « Maria Teresa Horta recorda nascimento das "Novas Cartas portuguesas" 50 anos depois », in 24.sapo.pt, 10 mai 2021, https://24.sapo.pt/atualidade/artigos/maria-teresa-horta-recorda-nascimento-das-novas-cartas-portuguesas-50-anos-depois (consulté le 24/07/2024).

[478] Nouvelles Lettres portugaises : entre le Portugal et le monde. Le livre, organisé par Amaral et Freitas, réunit une collection de textes, écrits par des auteurs et autrices variés, sur la réception de *Novas Cartas portuguesas* autour du monde. Ana Luísa AMARAL et Marinela FREITAS (org.), *Novas Cartas portuguesas: Entre Portugal e o mundo*, *op. cit.*

[479] « […] *longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos*. » Maria Isabel BARRENO *et al.*, *Novas Cartas portuguesas*, *op. cit.*, p. 3.

[480] Jacques DERRIDA, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

transcription, mais comme un objet de production du langage, de la pensée, du discours et du sens, seulement si elle arrive à destination. La destination des lettres de Mariana Alcoforado correspond ici à leurs interprétations et réinterprétations proposées par les trois autrices. L'utilisation de la figure de la religieuse va permettre alors de modifier sa signification. Elle n'est plus qu'un simple symbole national, elle est le symbole des femmes, de leur enfermement, de leur soumission, mais également de leur passion. La fin de la lettre met en avant cette idée d'histoire féminine : « Seulement avec la nostalgie nous ferons une sororité et un couvent, sœur Mariana des Cinq Lettres. Seulement de vengeance nous ferons un octobre, un mai, un nouveau mois pour couvrir le calendrier. Et de nous, que ferons-nous[481] ? » Les lettres de Mariana et celles de Barreno, Costa et Horta deviennent ainsi un dialogue fondé dans la sororité et dans la lutte. Cette sororité représente ici non seulement la communauté de femmes ou de sœurs, par l'association au mot couvent, mais également le concept féministe apparu pendant la deuxième vague du féminisme et utilisé d'après l'autrice Chloé Delaume comme « […] un outil de puissance, une force de ralliement, la possibilité de renverser le pouvoir encore aux mains des hommes[482]. » L'appel à la sororité est ainsi intrinsèquement lié aux luttes, souligné ici par les références aux mois de mai et octobre dont Amaral souligne qu'ils sont souvent associés aux révoltes[483], et annonciatrices selon elle d'une littérature révolutionnaire prônée par Maria Isabel Barreno. Cette idée n'est ainsi pas isolée pour Barreno. Nous analyserons de ce fait, dans la prochaine partie de ce travail, comment l'autrice considère l'écriture comme un outil de révolte permettant le renversement des codes établis par les régimes oppresseurs.

Pour les trois autrices, l'écriture de *Novas Cartas portuguesas* représentera plus qu'une révolte. En écrivant ces textes, Barreno, Costa et Horta ont pleinement conscience des risques de censure qu'elles prennent[484]. La publication de l'œuvre en 1972 marque ainsi le début d'un combat qu'elles vont mener bien malgré elles. En effet, si Monique Wittig et Evelyne le Garrec représentent l'œuvre comme un symbole de lutte, c'est parce qu'au-delà de son écriture, sa publication est entachée d'un scandale qui dépassera pour la première fois les frontières du

[481] « *Só de nostalgia faremos uma irmandade e um convento, Soror Mariana das cinco cartas. Só de vinganças, faremos um Outubro, um Maio, e novo mês para cobrir o calendário. E de nós, o que faremos ?* » Maria Isabel BARRENO *et al.*, *Novas Cartas portuguesas*, *op. cit.*, p. 3.
[482] Chloé DELAUME, *Sororité*, Paris, Éditions Points, 2021, p. 11.
[483] Mai 68 en France, l'instauration de la République portugaise en octobre 1910, la révolution bolchevique d'octobre 1917 en Russie, le 1e mai, journée internationale des travailleurs – interdite au Portugal sous l'État Nouveau – sont des exemples cités par Amaral. Maria Isabel BARRENO *et al.*, *Novas Cartas portuguesas*, *op. cit.*, p. 312.
[484] Ana LEIRIA, « Maria Teresa Horta recorda nascimento das "Novas Cartas portuguesas" 50 anos *depois* », art. cit.

Portugal. Si la représentation du livre comme un symbole éclipse bien souvent son caractère littéraire, il est fondamental de revenir rapidement sur l'histoire de ce scandale qui l'entoure. Les sujets abordés dans *Novas Cartas portuguesas* en font un candidat idéal à la censure pour l'État Nouveau. L'oppression des femmes, leur corps, leurs sexualités, leur désir, leurs droits, l'avortement, le machisme, la Guerre coloniale, le viol, le patriarcat, l'adultère sont des exemples de ces sujets. Pour le régime soucieux de maintenir l'ordre établi et son idéologie caractéristique, les sujets du livre représentent une menace. Bien plus que cela, le fait que trois femmes aient osé sortir du rôle qui leur est traditionnellement attribué est considéré comme une réelle attaque envers l'État Nouveau. Nous avons vu au début de ce chapitre que les œuvres rédigées par des femmes parlant de leur corps et de leur sexualité sont souvent appréhendées par la censure. Barreno, Costa et Horta rencontrent ainsi une première difficulté dans la publication de *Novas Cartas portuguesas* : trouver un éditeur et un imprimeur qui acceptent de publier leur livre. Maria Teresa Horta explique ainsi que Natália Correia, qui connaissait donc très bien la censure, a été la seule personne à soutenir la publication de l'œuvre, allant jusqu'à menacer de démissionner :

> Tout le monde avait l'intuition que ça allait mener à la prison et à la censure. […] Entre-temps, Natália a dit : « Il ne reste que moi et je vais le publier, si vous ne voulez pas, je m'en vais. Maintenant, je ne reste aux *Estúdios Cor* que si vous me laissez publier les *Novas cartas*, et c'est ce qui s'est passé[485].

C'est ainsi grâce au courage et à la détermination de Natália Correia que l'ouvrage a pu être publié et diffusé. Par ailleurs, Horta n'hésite pas à souligner le fait que le rôle essentiel exercé par Correia dans la naissance de *Novas Cartas portuguesas* ne soit pas plus souvent mis en avant, allant même jusqu'à considérer cela comme une « injustice extrême[486] ». Natália Correia déclare par la suite au tribunal lors du procès qu'elle ne regrettait pas de l'avoir publié et qu'elle le ferait de nouveau s'il le fallait[487]. Après neuf mois de travail, le livre est censuré trois jours seulement après sa publication. Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta sont arrêtées, accusées d'avoir écrit un livre pornographique et inculpées d'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs. L'œuvre est décrite par son censeur comme choquante,

---

[485] « *Toda a gente tinha a perceção de que aquilo ia dar prisão e proibição*. […] *Entretanto a Natália disse: "Resto eu e vou publicar, se não quiserem, saio. A partir de agora, só fico nos Estúdios Cor se me deixarem publicar as 'Novas Cartas'", e assim foi.* » *Ibid.*

[486] *Ibid.*

[487] Mônica SANT'ANNA, « A censura à escrita feminina em Portugal, à maneira de ilustração: Judith Teixeira, Natália Correia e Maria Teresa Horta », art. cit.

immorale et offensive à la morale du pays[488]. Comme l'explique Joana Meirim dans *O Essencial sobre as Três Marias*[489]*,* les autrices sont interrogées par la police et non la PIDE, l'accusation de pornographie étant alors une excuse pour cacher une accusation principalement politique et entacher la réputation de Barreno, Costa et Horta. Les autrices seront ainsi interrogées dans la même salle où étaient retenues les prostituées. En faisant cela, le gouvernement se sert de la stigmatisation des travailleuses du sexe sous l'État Nouveau, considérées comme des femmes immorales, pour réduire le caractère subversif de l'écriture des autrices. Elles seront alors interrogées pendant plusieurs heures séparément, la police cherchant ainsi à faire admettre à chacune d'entre elles la responsabilité de l'écriture du livre ou à accuser les autres d'être les véritables autrices[490]. Costa et Horta n'échappent à la prison qu'en payant une forte caution. Barreno devra pour sa part se présenter tous les mois au commissariat après avoir prouvé qu'elle n'avait pas les moyens de payer[491]. Malgré certains soutiens venant du monde littéraire, la censure autour de l'affaire ne permet pas de véritable mouvement de défense des trois autrices dans la société portugaise. En effet, les journaux ont interdiction d'évoquer le livre, les autrices et le procès[492]. Ce point est ainsi souligné par l'avocat de Maria Isabel Barreno, Duarte Vidal, lors du procès :

> La vérité est que la censure, comme on a pu le constater dernièrement, ne laisse passer la moindre information sur ce procès, et les Portugais, s'ils veulent savoir ce qui se passe dans leur pays, doivent lire la presse étrangère. C'est pourquoi je félicite les représentants des agences de presse présents ici, car eux peuvent exercer leur activité professionnelle, et c'est grâce à eux que nous, Portugais, pouvons apprendre beaucoup de ce qui se passe dans notre pays[493].

Pena considère quant à elle que cette invisibilisation de l'affaire au Portugal est également due au poids de l'idéologie salazarienne sur les femmes qui les sépare de la sphère publique et les

[488] Ana Luísa AMARAL et Marinela FREITAS (org.), *Novas Cartas portuguesas: Entre Portugal e o mundo*, *op. cit.*
[489] L'essentiel sur les Trois Marias. Joana MEIRIM, *O Essencial sobre As Três Marias*, Lisbonne, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2023.
[490] *Ibid.*
[491] Cândido de AZEVEDO, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, *op. cit.*
[492] Ana Luísa AMARAL et Marinela FREITAS (org.), *Novas Cartas portuguesas: Entre Portugal e o mundo*, *op. cit.*
[493] « *A verdade é que a Censura, ultimamente, como tem sido verificado, não deixa passar a mínima notícia acerca deste julgamento e os portugueses se querem saber o que se passa na sua terra têm que ler jornais estrangeiros e por isso felicito os representantes das agências de notícias que aí estão porque esses podem exercer a sua actividade profissional e é graças a eles que nós, portugueses, podemos saber muito do que se passa no nosso país.* » Duarte VIDAL, *O Processo das três Marias. Defesa de Maria Isabel Barren*o, Lisbonne, Futura, 1974, p. 63-64.

empêche, notamment par l'analphabétisme, d'avoir accès à ce type d'information[494]. La censure invisibilise, certes, mais elle isole tout autant, que ce soit les censurés ou le peuple, comme le sous-entend Duarte Vidal. Il faut alors attendre la distribution du livre en France pour voir s'organiser un véritable soutien qui deviendra international.

Sarah Carmo, Adília Martins de Carvalho, Catherine Dumas, Agnès Levécot et Inês Lima ont analysé, dans *Novas Cartas portuguesas: entre Portugal e o mundo,* la réception de l'œuvre en France. Sachant que leur livre allait être censuré, Barreno, Costa et Horta décident de prendre contact avec les éditeurs de trois écrivaines françaises. Barreno choisit Christiane Rochefort, Costa choisit Marguerite Duras et Horta, Simone de Beauvoir. Une édition du livre et une lettre explicative sont alors envoyées. Cependant, seule la lettre de Barreno est arrivée à sa destinatrice[495]. Alors que Christiane Rochefort est en vacances, une voisine venue arroser les plantes et nourrir le chat, tombe sur *Novas Cartas portuguesas*. Cette voisine, Carmen Sánchez, décide par curiosité de lire le livre. Étant hispanophone, elle comprend rapidement le sujet du livre et décide de l'apporter à un groupe de parole de femmes auquel elle participe régulièrement. En effet, Carmen Sánchez était militante au Mouvement de libération des femmes (MLF) et faisait partie du Groupe latino-américain des femmes à Paris, l'un des premiers groupes de féministes étrangères de la capitale. Également membre du groupe, Gilda Grilo, metteuse en scène brésilienne exilée à Paris, est alors chargée de faire la traduction de l'œuvre. Grilo, comprenant l'importance de l'œuvre – le Brésil était sous dictature militaire à cette époque – va lire et mettre en scène des extraits du livre lors de la première conférence féministe internationale organisée par la NOW en juin 1973 à Boston. Pendant cette conférence inaugurale, l'affaire dite des « Trois Marias » sera déclarée première cause féministe internationale[496]. Evelyne le Garrec utilise ces extraits traduits dans le premier article publié en France sur le procès dans le journal *Politique Hebdo* en mai 1973 intitulé « Maria à ses sœurs ». Dès lors, les soutiens internationaux s'organisent après l'annonce de la première date du procès, le 3 juillet 1973. Ce même jour voit l'organisation des premières protestations devant les ambassades et consulats portugais d'une dizaine de pays. En France, aux États-Unis, en Angleterre, au Brésil, en Finlande ou encore au Japon, des femmes se réunissent pour demander l'abandon des charges contre Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa et Maria Teresa

[494] Cristiana PENA, *A revolução das feministas portuguesas 1972-1975. Do « processo das Três Marias » à formação do MLM – Movimento de libertação das mulheres*, *op. cit.*
[495] Ana Luísa AMARAL et Marinela FREITAS (org.), *Novas Cartas portuguesas: Entre Portugal e o mundo*, *op. cit.*
[496] Joana MEIRIM, *O Essencial sobre As Três Marias*, *op. cit.*

Horta. Certaines iront jusqu'à déposer une pétition à l'ambassade du Portugal à Paris[497]. Des tracts sont distribués, des lectures organisées, une veillée aux flambeaux sur le parvis de Notre-Dame de Paris a lieu, tout comme une occupation de l'ambassade du Portugal en Allemagne[498].

Si ces manifestations d'une ampleur inédite pour l'époque ne permettent pas l'arrêt du procès, elles retarderont l'enquête. Soucieux de maintenir la façade d'un pays sans problème, le gouvernement portugais encourage ces retards, persuadé que l'engouement international pour l'affaire faiblira avec le temps. Cependant, le contexte politique du Portugal est lui aussi de plus en plus critiqué à l'étranger. L'affaire de *Novas Cartas portuguesas* se déroule alors que le pays est toujours en pleine Guerre coloniale. Certains des articles étrangers parlant du livre et du procès font alors des références directes au régime dans son ensemble et non pas seulement à la condition des femmes portugaises. Comme l'expliquent Maira Abreu et Adília Martins de Carvalho :

> Au-delà de sa portée féministe, le livre attire aussi l'attention sur la situation du Portugal qui vit depuis des décennies sous un régime autoritaire. Les archives du *Ministério dos Negócios Estrangeiros* montrent que le monde diplomatique s'inquiète de la visibilité de cette affaire à l'étranger[499].

Abreu et Carvalho citent par ailleurs l'essai de Françoise d'Eaubonne intitulé *Le Féminisme ou la mort*, publié en 1974 : « En pays fasciste, trois femmes écrivains voient se lever pour leur cause une foule de personnes étrangères qui s'étaient fort bien accommodées, jusqu'alors, de la dictature du fantoche lusitanien[500]. » Par ce procès, c'est toute l'idéologie du régime qui est remise en cause. L'exposition internationale dont bénéficie alors le Portugal met la pression sur le gouvernement. De même, la Fédération internationale pour les droits humains fait envoyer à Lisbonne une observatrice judiciaire pendant le procès[501]. Finalement ouvert en octobre 1973, celui-ci dure jusqu'au 7 mai 1974 moins de deux semaines après la Révolution des œillets mettant fin à l'État Nouveau. Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta sont acquittées, le juge déclare en conclusion : « Le livre *Nouvelles lettres portugaises* n'est ni pornographique ni immoral. Au contraire : il s'agit d'une œuvre d'art, d'un haut niveau,

[497] Ana Luísa AMARAL et Marinela FREITAS (org.), *Novas Cartas portuguesas: Entre Portugal e o mundo*, *op. cit.*
[498] Pour une analyse complète des actions en soutien aux autrices, voir également : Maira ABREU et Adília Martins de CARVALHO, « "Soutien aux Trois Marias !". Sociohistoire d'une mobilisation féministe internationale (1973-1974) », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 58, nº 2, 2023, p. 79-102.
[499] *Ibid.*, p. 95.
[500] *Ibid.*
[501] Ana Luísa AMARAL et Marinela FREITAS (org.), *Novas Cartas portuguesas: Entre Portugal e o mundo*, *op. cit.*

dans la continuité des autres œuvres d'art déjà produites par les autrices[502]. » En qualifiant le livre d'œuvre d'art, le juge lui impose un peu plus un rôle symbolique déjà attribué par les réactions internationales. Cependant, le symbole est différent suivant le pays qui l'emploie, comme le soutient Cristiana Pena :

> Je pense que la médiatisation de ce procès et son impact sur le féminisme international n'ont pas eu la même signification au Portugal. Alors qu'au Portugal les autrices ont été utilisées comme symbole de liberté d'expression du nouveau régime démocratique car elles personnifiaient les objectifs de la période révolutionnaire, à l'étranger l'œuvre et le jugement ont été déterminants pour la pensée et l'action de tout mouvement féministe des années 1970. Ironiquement, ces évènements ont été plus importants pour le mouvement féministe international que pour le déclenchement d'un fort mouvement féministe portugais[503].

Ainsi, si Pena juge que le caractère féministe donné au niveau international au procès est éclipsé par la soif de liberté apportée par la Révolution des œillets au Portugal, elle définit les événements comme précurseurs de la création d'un certain féminisme portugais.

De fait, dans l'allégresse du jugement, Maria Isabel Barreno et Maria Teresa Horta décident de fonder avec la militante féministe Madalena Barbosa l'équivalent portugais du Mouvement de libération des femmes, le *Movimento de libertação das mulheres* (MLM). Défini par Maria Teresa Horta comme « unique mouvement ouvertement féministe du Portugal[504] », le MLM aurait été déterminant pour les droits des femmes dans le Portugal post-salazarisme comme l'explique Maria Isabel Barreno : « Le MLM a eu un impact sur l'inscription des droits des femmes dans la Constitution, ainsi que sur la révision du Concordat. Les féministes américaines se battaient pour des choses que nous avions dans la Constitution et qu'elles

---

[502] « *O livro "Novas Cartas portuguesas" não é pornográfico nem imoral. Pelo contrário: é obra de arte, de elevado nível, na sequência de outras obras de arte que as autoras já produziram.* » Cité par Maria Teresa Horta dans : Mariana CARNEIRO, « Escrever as Novas Cartas portuguesas foi uma das coisas mais importantes da minha vida », in *esquerda.net*, 25 octobre 2020, https://www.esquerda.net/artigo/escrever-novas-cartas-portuguesas-foi-uma-das-coisas-mais-importantes-da-minha-vida/70843 (consulté le 26/07/2024).

[503] « *Penso que a mediatização deste processo e o seu impacto no feminismo internacional não teve o mesmo significado em Portugal. Enquanto em Portugal, as autoras foram usadas como símbolo da liberdade de expressão do novo regime democrático porque personificavam os objectivos do período revolucionário, no estrangeiro a obra e o julgamento foram determinantes para o pensamento e acção de todo movimento feminista da década de 1970, ironicamente, estes acontecimentos foram mais importantes para o movimento feminista internacional do que para o despoletar de um forte movimento feminista português.* » Cristiana PENA, *A revolução das feministas portuguesas 1972-1975. Do « processo das Três Marias » à formação do MLM – Movimento de libertação das mulheres*, *op. cit.*, p. 65.

[504] São José ALMEIDA, « As feministas de um país oficialmente sem feminismo », art. cit., p. 14.

n'avaient pas, du moins sur le papier[505]. » L'autrice souligne néanmoins que la vision des féministes au Portugal reste teintée des stéréotypes habituels : « Il est curieux que, encore aujourd'hui, l'image qui découle du MLM est que nous étions un groupe d'imbéciles, tout comme les femmes féministes du début du XXe siècle sont vues comme des folles hystériques alors qu'elles sont fondamentales[506]. » Barreno affirme également que le féminisme n'est pas compris par de nombreuses personnes, car il serait considéré comme une affaire de femmes, devenant dès lors, lui aussi, discriminé et invisible. L'autrice a par ailleurs regretté dans plusieurs entretiens que *Novas Cartas portuguesas* soient devenu au Portugal un symbole politique avant d'être un symbole de lutte féministe, comme elle l'explique à Cristiana Pena :

> […] plusieurs personnes, des amis politiques de gauche, à l'époque des « Nouvelles lettres », alors que les intellectuels, écrivains et artistes portugais nous apportaient leur soutien, plusieurs ont pris soin de nous dire : « Ah, je vous soutiens parce que c'est un livre politique, ce n'est pas un livre féministe ! ». L'idée que, d'une part, il y a la politique qui s'occupe de choses universelles et de l'autre le féminisme qui s'occupe de vos petites choses[507].

Comme analysé dans le chapitre précédent, Maria Isabel Barreno juge le féminisme indissociable de la lutte antifasciste. *Novas Cartas portuguesas* peut être un symbole politique mais il doit être également un symbole féministe et inversement. L'autrice précise par ailleurs plus loin dans son interview avec São José Almeida que son féminisme s'est développé par sa « réflexion politique élargie[508] ». Elle ne se considère pas comme une activiste, à l'inverse de Maria Teresa Horta ou Madalena Barbosa, mais ses recherches approfondies pour l'écriture de *A Morte da mãe* l'avaient amenée à se renseigner en détail sur l'histoire et le rôle de la femme. L'écriture de ce roman coïncidant avec l'écriture de *Novas Cartas portuguesas* et le procès qui en découle, il est fortement imprégné du féminisme de la deuxième vague des années 1970. Bien qu'il soit moins ouvertement antifasciste que *Novas Cartas*, nous verrons dans la partie

---

[505] « *O MLM teve impacto no facto de, na Constituição, terem aparecido consagrados os direitos das mulheres, bem como na revisão da Concordata. As feministas americanas lutavam por coisas que nós tivemos na Constituição e que elas não, pelo menos no papel. » São José* ALMEIDA, *« As feministas de um país oficialmente sem feminismo* », art. cit., p. 14.

[506] « *É curioso que ainda hoje a imagem que passa do MLM é que éramos um grupo de tontinhas, assim como as mulheres feministas do princípio do século XX são vistas como histéricas malucas quando são fundamentais.* » *Ibid.*

[507] « […] *várias pessoas, dos amigos políticos da esquerda na altura das "Novas Cartas", enquanto andavam os intelectuais, escritores e artistas portugueses a dar-nos apoio vários tiveram o cuidado de nos vir dizer: "Ah, eu apoio porque aquilo é um livro político não é um livro feminista!". A ideia, por um lado, de que há a política que trata de coisas universais e depois o feminismo que trata das vossas coisitas*. » Cristiana PENA, *A revolução das feministas portuguesas 1972-1975. Do « processo das Três Marias » à formação do MLM - Movimento de libertação das mulheres*, *op. cit.*, p. 68.

[508] São José ALMEIDA, « As feministas de um país oficialmente sem feminismo », art. cit., p. 15.

suivante que, malgré le fait que l'État Nouveau ait été renversé cinq ans auparavant au moment de sa publication, *A Morte da mãe* fait lui aussi la correspondance entre féminisme et lutte politique. Le féminisme portugais, comme tous les féminismes, est politique. C'est pour cela que Maria Isabel Barreno regrette le fait que la dimension politique l'emporte sur la dimension littéraire de l'œuvre car les deux sont intrinsèquement liés. Ainsi, il ne fait aucun doute que *Novas Cartas portuguesas* est un livre féministe qui dénonce l'oppression que subissent les femmes. Toutefois, cette oppression n'est pas que le résultat d'une simple domination masculine, elle découle de tout un système politique autoritaire et patriarcal que Barreno, Costa et Horta ont cherché à dénoncer dans *Novas Cartas portuguesas*. De ce fait, l'œuvre n'est pas seulement féministe, mais elle est représentative d'une littérature engagée, qui rend visible la condition humaine et féminine afin de bouleverser un ordre établi. La clé de ce bouleversement dans *Novas Cartas portuguesas* se trouve alors dans sa multiplicité.

3.1.3. Six mains, plusieurs thèmes, un seul livre

Novas Cartas portuguesas dérange. Il dérange le régime salazariste parce qu'il expose les fissures de son idéologie et de son système politique. Il dérange certains lecteurs et lectrices parce qu'il montre comment la société dans laquelle ils se trouvent est complexe et pernicieuse. Il dérange parce qu'il casse les codes de construction littéraire, tant par son contenu que par les six mains qui l'ont rédigé. D'après Barreno, Costa et Horta, le processus de création de l'œuvre était assez libre et naturel. En se basant sur *Lettres portugaises*, traduit en portugais par Eugénio de Andrade et publié en 1969, les autrices décident que chacune rédigerait des lettres qu'elle présenterait aux autres. Elles se retrouvaient alors toutes les semaines pour partager ce processus, comme l'explique Maria Teresa Horta à la journaliste Mariana Carneiro en 2020 :

> Nous avons établi plusieurs règles. Chacune de nous devait donner aux autres une copie, dactylographiée, de ce que nous avions écrit. Pendant nos réunions, on ne discutait pas seulement de la construction littéraire du livre, nous parlions aussi d'autres questions qui surgissaient au long du processus. Essentiellement, nous avons discuté de tout. Nous

> devions lire notre texte à voix haute aux autres. Et n'importe quel texte pouvait être refusé. Ce n'était pas du genre « J'écris et vous vous supportez[509] ».

L'écriture devient ainsi pour les autrices un procédé technique de partage, loin de son image habituellement solitaire. Ce n'est pas non plus seulement un partage de textes à mettre ensemble pour publication, mais une discussion, un débat sur tout ce qui entoure ce processus d'écriture. Dans cette entrevue dont le titre est une citation de Maria Teresa Horta, « Écrire les *Nouvelles lettres portugaises* a été l'une des choses les plus importante de ma vie », l'autrice relève cette idée de partage en expliquant comment aucun des textes apportés n'a été censuré :

> Si nous n'étions pas d'accord, nous en discutions à ce moment-là. Nous essayions de convaincre l'autrice du texte de le modifier. Bien sûr, on pouvait rejeter complètement le texte. Mais, finalement, nous ne l'avons jamais fait. Aucune de nous n'a jamais dit qu'elle n'aimait pas le texte de l'une des deux autres. Et tout ça était vrai. Nous avons beaucoup discuté des textes et de l'évolution de l'histoire. C'est à partir des textes dont nous discutions ce jour-là que nous passions à de nouveaux textes. Nous avions souvent des visions différentes et nous écrivions des textes qui contredisaient la direction qu'une autre prenait. Nous l'avons fait d'une manière littéraire, pas d'une manière critique[510].

De fait, à sa lecture, l'œuvre peut sembler par moment décousue ou contradictoire, mais c'est une véritable représentation écrite d'un dialogue entre autrices qu'elle traduit. C'est un dialogue anonymisé, mais qui permet de plonger dans l'écriture de chacune des autrices. En soulignant la forme littéraire du processus, Horta montre que l'objectif était avant tout d'expérimenter une nouvelle méthode de rédaction en déconstruisant le concept même d'écriture. Si, comme l'a dit Simone de Beauvoir, nous ne naissons pas femmes, nous le devenons, il peut en être de même pour l'écriture. Barreno, Costa et Horta décident alors de se réapproprier la fonction d'écrivain en cassant les codes normalement imposés à l'écriture. La libération des femmes prônée par les thèmes du livre est également suivie par les autrices qui se libèrent elles-mêmes du processus

---

[509] « *Definimos várias regras. Cada uma de nós tinha de dar às outras uma cópia, batida à máquina, do que tínhamos escrito. Durante os nosso encontros, não discutíamos só a construção literária do livro, falávamos também sobre outras questões que iam surgindo ao longo do processo. Basicamente, discutíamos tudo. Tínhamos de ler o nosso texto em voz alta para as outras. E qualquer dos textos podia ser recusado. Não era nada como "Eu escrevo e vocês aguentam"* » Mariana CARNEIRO, « Escrever as Novas Cartas portuguesas foi uma das coisas mais importantes da minha vida », art. cit.

[510] *« Se não estivéssemos de acordo, discutíamos ali. Tentávamos convencer a autora do texto a mudá-lo. Claro que podíamos rejeitar por completo o texto. Mas, de facto, nunca o fizemos. Também nunca nenhuma de nós disse que não gostava do texto de uma das outras duas. E tudo isto era verdade. Discutíamos muito os textos e o desenvolver da história. Era a partir dos textos que estávamos a discutir naquele dia que íamos partir para novos textos. Muitas vezes tínhamos visões diferentes e escrevíamos textos que contrariavam o rumo que outra estava a seguir. Fazíamos isso de uma forma literária, não o fazíamos de uma forma crítica.* » *Ibid.*

littéraire classique. En se réunissant pour discuter de leurs textes, elles sortent figurativement de leur sphère privée pour créer un exercice littéraire les installant dans un espace public.

Dans une interview accordée deux jours après le procès au journaliste Fialho Gouveia pour la RTP[511], Maria Velho da Costa considère *Novas Cartas portuguesas* comme une œuvre littéraire à trois, plutôt qu'une œuvre féministe. Elle souligne l'importance de l'originalité du processus créatif et regrette le symbolisme féministe apposé à l'œuvre sans pour autant le rejeter. Barreno et Costa, quant à elles, confirment que leur intention était d'écrire un livre s'inscrivant dans la lutte pour la libération des femmes portugaises et du monde. Elles affirment néanmoins que le traitement littéraire et stylistique du livre était aussi important. Par ailleurs, Maria Teresa Horta, dans son interview à Mariana Carneiro, maintient cette importance en réponse à une question de la journaliste lui demandant si elles n'avaient jamais pensé pendant le procès à arrêter l'écriture :

> Non ! Écrire ce livre a été l'une des meilleures choses de notre vie. Comment cela aurait-il été possible ? Ce processus littéraire était sans précédent dans notre pays, et nous n'avons rien trouvé d'identique non plus dans d'autres pays. Nous faisions quelque chose d'unique : trois femmes, trois écrivaines, trois amies se réunissant pour parler et écrire de ce que l'on voulait dans un pays fasciste[512].

L'originalité de l'écriture participerait ainsi à cette lutte contre le fascisme. Par-delà cette originalité, c'est l'écriture par des femmes qui représente cette lutte, comme nous le verrons dans le sous-chapitre suivant. Maria Velho da Costa, en s'éloignant de l'aspect féministe du livre, cherche à renforcer cette idée d'écriture comme arme. Sa critique est compréhensible car l'œuvre, comme nous l'avons abordé précédemment, est principalement analysée comme étant un livre féministe avant d'être une œuvre littéraire. Pendant la durée du procès, le soutien international qui lui est accordé ne déclenche pas de grandes recensions à l'étranger. Au Portugal, *Novas Cartas portuguesas* reste essentiellement un symbole féministe et ne sera analysé pour son caractère littéraire, principalement dans les milieux universitaires, que

[511] RTP, « Entrevista às "Três Marias" », *in arquivos.rtp.pt*, 9 mai 1974, https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-as-tres-marias/ (consulté le 27/07/2024).
[512] « *Não! Escrever este livro foi uma das melhores coisas das nossas vidas. Como é que isso era possível? Aquele processo literário foi inédito no nosso país, e também não encontrámos nada idêntico noutros países. Estávamos a fazer uma coisa única: três mulheres, três escritoras, três amigas juntarem-se para falar e escrever sobre o que queriam num país fascista.* » Mariana CARNEIRO, « Escrever as Novas Cartas portuguesas foi uma das coisas mais importantes da minha vida », art. cit.

récemment[513]. Joana Meirim analyse une entrevue donnée par Maria Velho da Costa dans laquelle l'autrice revient brièvement sur le livre :

> Dans une interview individuelle réalisée par Fernando Assis Pacheco, à propos des répercussions internationales des *Nouvelles Lettres portugaises* et de son féminisme, elle souligne à nouveau ce qu'elle considère comme l'aspect le plus passionnant de toute l'expérience et la dimension la plus révolutionnaire du livre : le fait que trois personnes qui étaient déjà écrivaines ont décidé, pendant presque un an, de créer quelque chose en commun (dans un monde comme le monde littéraire habituellement fermé), en testant différentes manières d'écrire et de penser. Elle regrette également le manque d'attention portée à la dimension collective du projet, s'interrogeant sur la pertinence des autres usages qui ont été faits de l'œuvre, de sa « réception centrifuge », qui l'aurait éloignée de son cœur : « Je n'aime pas ce qu'on a fait de ce livre. Je n'aime pas ce qu'il est devenu pour moi. Quand il a été fait, c'était un livre. Aujourd'hui, on dit que c'est un livre féministe[514]. »

En citant cette entrevue, Joana Meirim cherche bien évidemment à souligner la position de Maria Velho da Costa – c'est-à-dire que son idée de la lutte passe avant tout par le procédé original d'écriture employé pour la rédaction de *Novas Cartas portuguesas* –, mais elle affirme également que l'aspect d'anonymat de cette écriture est ce qui permet cette lutte : « Pour moi cependant, le fait de discriminer la contribution de chaque autrice compromet une des grandes nouveautés et audaces de ce livre, la création de ce "magma collectif", selon l'expression de Maria Velho da Costa[515]. » En effet, c'est l'anonymat permis par le processus d'écriture qui permet aux autrices d'exposer la réalité de la condition des femmes. C'est un anonymat qui n'est certes pas complet, comme l'analyse Meirim en soulignant le sous-titre de l'œuvre comportant une référence à chacune des autrices[516], mais il est suffisant pour permettre le mélange des styles, des genres, des sujets et ainsi créer une arme originelle et originale dans la

---

513 Ana Luísa AMARAL et Marinela FREITAS (org.), *Novas Cartas portuguesas: Entre Portugal e o mundo*, *op. cit.*

514 « *Numa entrevista a solo, conduzida por Fernando Assis Pacheco, a propósito das repercussões internacionais das Novas Cartas portuguesas e do seu feminismo, volta a destacar aquele que considera o aspeto mais emocionante de toda esta experiência e a dimensão mais revolucionária do livro: o facto de três pessoas que eram já escritoras decidirem, durante quase um ano, criar algo em comum (num mundo como o literário habitualmente fechado), testando diferentes formas de escrever e de pensar. Lamenta ainda a pouca atenção à dimensão coletiva do projeto, questionando a pertinência dos outros usos que deram à obra, da sua « receção centrífuga », que a teria afastado do seu âmago: "Não gosto do que foi feito daquele livro. Não gosto do que é feito de mim com ele. Quando foi feito era um livro. Hoje, dizem, é um livro feminista".* » Joana MEIRIM, *O Essencial sobre As Três Marias*, *op. cit.*, p. 48-49.

515 « *Para mim, porém, discriminar o contributo de cada autora compromete uma das grandes novidades e ousadias deste livro, a criação do tal "magma colectivo", na expressão de Maria Velho da Costa*. » *Ibid.*, p. 49.

516 « *ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dOs Outros Legítimos Superiores.* » BARRENO *et al.*, Novas Cartas portuguesas, *op. cit.*, p. 1. « ou comment Maina Mendes a mis ses deux mains sur son corps et a botté les fesses des autres supérieurs légitimes ». Ce sous-titre fait référence aux livres *Maina Mendes* (1969) de Costa, *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970) de Horta et *Os Outros Legítimos Superiores* (1970) de Barreno. Joana MEIRIM, *O Essencial sobre As Três Marias, op. cit.*, p. 53.

lutte pour la libération des femmes. L'écriture représente alors la liberté pour les autrices – et pour les femmes en général – de s'exprimer. Cette liberté acquise est exprimée à de nombreuses reprises dans le livre, mais une citation en particulier réunit la notion de liberté et celle d'écriture comme arme de renversement :

> Nous déflorons des mythes et nous avons été déflorées avec notre consentement. Pourtant, ne nous prenez pas pour consentantes. Prenez-moi. Prends-moi. Qu'on prenne Mariana qui s'écrivait en clôture et gagnait ainsi une liberté à sa mesure et une réalisation à travers l'écriture ; femme qui écrit se présentant comme femelle alors qu'elle était religieuse, enfreignant la loi, l'ordre, les usages, l'habit qu'elle portait[517].

Les autrices affirment ici renverser les mythes en soulignant la libération de Mariana par son écriture. Mariana est enfermée, cloitrée, mais Mariana est libre d'écrire. Cette écriture lui permet de briser les murs et les règles de silence qui lui sont imposées et d'affirmer sa passion. En renversant ces murs, les femmes renversent l'ordre établi :

> Inévitablement, nous passons de l'amour à l'histoire, à la politique, et aux mythes qui recouvrent les circonstances historiques et politiques, et tu as demandé : « est-ce un pacte avec le démon que tu suggères ? » Et ce n'était pas par hasard, cette question – nous prenons des distances, nous nous jugeons, ce sont nos craintes les plus profondes qui nous lient à ce que nous rejetons – comme ce n'est pas par hasard si le démon est un homme noir, ou rouge, ou s'il prend forme féminine, dans le dictionnaire des sorcelleries ; le démon est l'ange tombé pour avoir menacé l'ordre établi en haut[518].

Mariana, Isabel, Fátima et Teresa cassent les mythes et se libèrent tout en risquant le courroux de tous les autres supérieurs soi-disant légitimes. Dans cette citation, les autrices justifient leur travail de libération par l'écriture tout en affirmant comprendre les risques encourus. L'allusion aux dictionnaires de sorcellerie souligne quant à elle l'accusation de sorcellerie traditionnellement exprimée contre les femmes qui ne respectaient pas l'ordre établi. De ce fait, tous les éléments de la société compromettant cet ordre ne peuvent être que des démons. En utilisant cette figure du démon comme comparaison, Barreno, Costa et Horta se décrivent comme éléments perturbateurs, nécessaires pour leur propre recherche de liberté. La description

---

[517] « *Mitos desfloramos e desfloradas fomos de consentido. Porém de consentidas não nos tomem. Me tomem. Me tomes. Se tome Mariana que em clausura se escrevia, adquirindo assim sua medida de liberdade e realização através da escrita; mulher que escreve ostentando-se de fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, os usos, o hábito que vestia.* » Maria Isabel BARRENO *et al.*, *Novas Cartas portuguesas*, *op. cit.*, p. 70.

[518] « *Inevitavelmente, passámos de amor à história e à política, e aos mitos que calçam circunstâncias históricas e políticas, e tu perguntaste "é pacto com o demónio que sugeres?" E não foi por acaso, essa pergunta – de fora nos julgamos, mas são nossos temores mais fundos o que nos liga ao que rejeitamos – como não é acaso ser o demónio homem preto, ou vermelho, ou tomar forma feminina, no dicionário dos bruxedos; demónio é o anjo caído por ter ameaçado a ordem superiormente estabelecida.* » *Ibid.*, p. 79.

du passage de l'amour à la politique à l'histoire montre leur volonté de traiter de tous les sujets menant à cette liberté[519].

Pour mener à cela, les sujets abordés dans *Novas Cartas portuguesas* sont extrêmement variés, mais possèdent tous un lien plus ou moins direct avec la lutte des femmes et la lutte contre le fascisme. Comme annoncé dans l'introduction de ce travail, il ne s'agit pas ici de faire une analyse de l'œuvre, mais d'aborder quelques-uns des sujets présents dans le livre pour faire ressortir sa multiplicité et sa lutte pour la libération. Si nous prenons les femmes comme point de départ et le rôle que leur réserve l'État Nouveau, il n'est pas difficile de trouver dans l'œuvre de nombreux textes témoignant de cette idéologie conservatrice et essentialiste. Dans le texte « Extraits du journal de madame Maria Ana, descendante directe de madame Mariana, nièce de madame Mariana Alcoforado et née aux environs de 1800 », les autrices font le résumé de ce qu'était le rôle d'une femme au temps de Mariana Alcoforado :

> Laissons les religieuses qui ne sont pas un cas unique. Quelle femme n'est pas une religieuse, offerte, pleine d'abnégation, sans vie propre à elle, à l'écart du monde ? Quel fut le changement dans la vie des femmes, au long des siècles ? Au temps de tante Mariana, les femmes brodaient, tissaient, filaient, cuisinaient, elles étaient assujetties aux droits de leurs maris, elles tombaient enceintes, elles avortaient ou elles se faisaient avorter, elles avaient des enfants mort-nés ou né-vivants, elles soignaient leurs enfants, elles mouraient en couches parfois, dans leur maison, avec des meubles, des chaises, des rideaux ; nous sommes au temps de la civilisation et des lumières, les hommes font des livres scientifiques et des encyclopédies[520] […] »

Elles dénoncent ainsi la place domestique réservée aux femmes alors que les hommes deviennent les représentants de l'avancée de la civilisation. Quelques lignes plus loin, elles comparent ce schéma social à celui se déroulant sept générations après :

> Qu'est-ce qui a changé dans la vie des femmes ? Elles ne tissent plus, elles ne filent plus, peut-être parce que l'industrie et le commerce se sont développés ; les femmes brodent, elles cuisinent, elles sont assujetties aux droits de leurs maris, elles tombent enceintes, elles avortent ou elles se font avorter, elles ont des enfants mort-nés ou né-

[519] Il est intéressant de noter par ailleurs que Maria Teresa Horta reprendra ce thème des sorcières en résistance dans le poème *Feiticeiras*, également mis en musique par António Chagas Rosa et traduit en français par Catherine Dumas : Maria Teresa HORTA, *Les Sorcières. Feiticeiras*, trad. Catherine DUMAS, mus. António Chagas ROSA, ill. Toni CASALONGA, Roland HAYRABEDIAN (dir.), Arles, Actes sud/Musicatreize, 2006.

[520] « *Deixemos as freiras, que não são caso único. Que mulher não é freira, oferecida, abnegada, sem vida sua, afastada do mundo? Qual a mudança, na vida das mulheres, ao longo dos séculos? No tempo de tia Mariana as mulheres bordavam ou teciam ou fiavam ou cozinhavam, sujeitavam-se aos direitos de seus maridos, engravidavam, tinham abortos ou faziam-nos, tinham filhos, nados-mortos, nados-vivos, tratavam dos filhos, morriam de parto às vezes, em suas casas, com móveis, cadeiras, cortinados; estamos em tempo de civilização e de luzes, os homens fazem livros científicos e enciclopédias* […] » *Ibid.*, p. 140.

> vivants, elles soignent leurs enfants, elles meurent en couches, parfois, dans leur maison, où seule a changé la forme des meubles, des chaises et des rideaux[521].

Par la répétition des activités dites « féminines » et le changement de conjugaison, du passé au présent, les autrices soulignent l'absence d'évolution du rôle des femmes. Leur travail domestique reste le même malgré quelques avancées dues à l'industrialisation, mais leur vie conserve une certaine monotonie, comme si elles avaient été fixées dans un temps où seule la conjugaison avance. La description du mobilier, inchangé excepté le style, montre également cette fixation du temps et renforce l'idée de domestication des femmes. Un autre texte intitulé « Rédaction d'une jeune fille nommée Maria Adélia, née dans le Carvalhal et élevée dans une institution religieuse de Beja. » décrit les tâches incombées aux individus, divisées entre les tâches des hommes et celles des femmes. Les tâches masculines consisteraient à être président ou encore soldat ; les tâches féminines à avoir des enfants et à s'en occuper. Identique à la propagande idéologique de l'État Nouveau, ces définitions des rôles des hommes et des femmes sont décrites dans ce texte avec ironie, introduites par une jeune fille qui ne comprend pas encore les charges qui lui seront imposées. La jeune fille fait pourtant involontairement une comparaison entre les patrons punissant leurs employés et son père – alcoolisé et criant qu'il est le patron – frappant sa mère. L'ironie de la comparaison ne lui apparaît pas, de par son jeune âge, mais elle permet ici de dénoncer non seulement la soumission des femmes et la violence de leur mari, mais également la relation de force systémique qui s'impose entre les dominés et les dominants dans chaque catégorie sociale[522].

Le dynamisme de cette famille n'est pas le seul à être analysé dans *Novas Cartas portuguesas*. En effet, trois textes sont ainsi intitulés « La mère », « LE PÈRE[523] » et « La fille ». Comme le souligne Ana Luísa Amaral, ces textes sont représentatifs d'une critique de la famille traditionnelle très présente dans l'œuvre : « La famille, en tant qu'institution sociale,

---

[521] « *O que mudou na vida das mulheres? Já não tecem, já não fiam, talvez, porque se desenvolveram a indústria e o comércio ; as mulheres bordam, cozinham, sujeitam-se aos direitos de seus maridos, engravidam, têm abortos ou fazem-nos, têm filhos, nados-mortos, nados-vivos, tratam dos filhos, morrem de parto, às vezes, em suas casas, onde apenas mudou o feitio dos móveis, das cadeiras e dos cortinados.* » *Ibid.*

[522] Pour une analyse de l'ironie, des blagues et des jeux littéraires dans *Novas Cartas portuguesas*, voir le chapitre « *Não se faz rodinhas com a LITERATURA* » de la troisième partie du livre de Joana MEIRIM, *O Essencial sobre As Três Marias, op. cit.*, p. 71-78.

[523] Il est intéressant de noter ici que le titre portugais « O PAI » est rédigé en majuscules contrairement aux deux autres. Une hypothèse envisageable serait que l'utilisation de majuscules pour la personne considérée comme « chef de famille » accentue l'importance donnée par le régime à la figure du père. La version française de l'œuvre ne fait pas cette distinction.

est la cible de déconstruction dans *Novas Cartas portuguesas*[524]. » « La mère » décrit ainsi le cauchemar d'une femme, prise entre le désir de protéger son fils, celui d'être protégée par sa propre mère et la peur de reproduire l'éducation qu'elle a subie de celle-ci. Pour Amaral, ce texte présente deux critiques : « […] d'une part, la maternité comme fardeau oppressant imposé aux femmes, surtout quand elle est considérée en dehors du noyau familial ; et, d'autre part, la famille comme lieu de socialisation des enfants et, par conséquent, de reproduction des rôles sexuels[525]. » De fait, le texte oscille entre critique du rôle maternel imposé par la société et critique des femmes reproduisant cette imposition du rôle à leur propre enfant. Il montre ainsi que les femmes peuvent être à la fois victimes et responsables de la continuation de l'idéologie qui les classe comme inférieures aux hommes et qui les invisibilise. En déconstruisant le rôle maternel, les autrices cherchent à montrer la pluralité des situations, mais également comment la reproduction du schéma social imposé permet la continuité de l'oppression des femmes. Pour Amaral, le texte représente de plus la violence instaurée par la société lorsque l'on sort du rôle traditionnel de la famille. Ces critiques sont également présentes dans « LE PÈRE » où la vision de douceur et de compassion traditionnellement apposées aux femmes sont exposées comme mensongères. De fait, le texte décrit un viol commis par un père sur sa fille et se conclut par l'expulsion de celle-ci du foyer familial par ses parents. Il critique une culture du viol considérant la fille/femme comme responsable des actes de son violeur. La répétition de l'expression « elle était perverse[526] » est alors utilisée pour retourner la culpabilité du père envers la fille, celle-ci devenant symbole de désir aux yeux de l'homme de la famille. La figure du père est représentée comme intouchable malgré les abus. La mère quant à elle se range du côté du père en insultant sa fille dans la toute dernière ligne du texte. La fille, victime devenue responsable, part de la maison en affirmant ironiquement être « une putain[527] ». La déconstruction des rôles s'effectue ici par le renversement des caractéristiques traditionnellement attribuées à chacun des membres de la famille. Le père protecteur devient l'agresseur, la mère aimante devient l'injurieuse, la fille innocente devient la tentatrice coupable. Cependant, la banalité exprimée par le texte, notamment par le discours monotone du père déclarant sa fille coupable du viol et lui n'étant qu'un simple homme aux pulsions

[524] « *A família, enquanto instituição social, é alvo de desconstrução em NCP.* » Maria Isabel BARRENO *et al.*, *Novas Cartas portuguesas*, *op. cit.*, p. 356.
[525] « […] *por um lado, a maternidade enquanto fardo opressivo imposto à mulher, sobretudo quando equacionada fora do núcleo familiar ; e, por outro lado, a família enquanto lugar de socialização das crianças e, por consequência, de reprodução dos papéis sexuais.* » *Ibid.*, p. 356.
[526] « *Era perversa* » *Ibid.*, p. 129-130.
[527] *Ibid.*

« naturelles », montre une culture de violence habituelle et normalisée. Pour Ana Luísa Amaral, le texte expose les failles de la hiérarchie sociale dans la famille, conduisant ainsi à la violence et l'oppression des femmes :

> Gestes de domination masculine, l'inceste et le viol mettent ainsi en évidence l'inégalité des rapports de force dans l'espace familial où la violence exercée sur les femmes est légitimée par la place subordonnée qu'elles occupent dans la hiérarchie sociale, en particulier, et dans la hiérarchisation sexuelle, en général[528].

La mère, en se rangeant du côté de son mari, est représentée certes comme responsable de la continuation de cette hiérarchisation sociale, mais elle est également victime de la hiérarchisation sexuelle qui la place comme soumise à son mari même face aux horreurs dont celui-ci est coupable. Le rôle de la mère comme reproductrice de la hiérarchisation des rôles sexuels est également exprimé dans le texte « La fille ». Présenté comme la lettre d'une femme enfermée dans un couvent, il expose le ressentiment de celle-ci envers sa mère, responsable de son enfermement. La femme dénonce ainsi la soumission des femmes mariées et la représentation faite de celles refusant cette soumission. Accusée d'être folle par sa propre famille pour ne pas avoir accepté ce conditionnement marital, la femme a été enfermée contre son gré. Néanmoins, si elle dénonce cette condamnation, elle considère cet enfermement comme une liberté. En fuyant le mariage, elle se libère mentalement et idéologiquement malgré son enfermement physique :

> Sache, pourtant, que si je me suis laissé emprisonner entre ces barreaux pour me libérer, je ne le regrette pas… seulement, qu'elle a été mon imprudence de ne pas compter avec vos griffes et le poids des lois ! Je me suis refusée à utiliser l'astuce, l'unique arme que l'on permet à la femme, j'ai préféré utiliser la loyauté dans une lutte où l'on se poignarde dans le dos[529].

La prison que représente le couvent devient ainsi préférable à la prison du mariage. La culpabilité de la mère – qui demande le pardon de sa fille sur son lit de mort – est montrée comme symbole d'une société patriarcale néfaste pour tous ceux cherchant à briser l'ordre établi. La mère est de nouveau victime et responsable. Par l'utilisation de l'écriture alors qu'elle

---

[528] « *Gestos de dominação masculina, o incesto e a violação põem, assim, em evidência a desigualdade das relações de poder no espaço familiar, onde a violência exercida sobre as mulheres é legitimada pelo lugar subordinado que ocupam na hierarquia social, em particular, e na hierarquização sexual, em geral*. » *Ibid.*, p. 362.

[529] « *Sabe, no entanto, que se para me libertar me prendi entre estas grades, não me arrependo… somente que imprudência a minha não contar com as vossas garras e o peso das leis! Recusei-me a usar a astúcia, única arma que se permite à mulher, usei antes da lealdade numa luta onde só se apunhala pelas costas.* » *Ibid.*, p. 213.

est physiquement encloitrée, la femme se libère mentalement. En écrivant ne pas pardonner sa mère, elle revendique cette liberté de penser. Alors que sa mère se meurt, la femme est libre.

La comparaison entre l'enfermement dans le couvent et dans le mariage est également abordée dans le texte « Lettre de madame Joana de Vasconcelos adressée à Mariana Alcoforado, religieuse au couvent de Notre-Dame de la Conception à Beja[530] », où Joana considère son mariage comme une prison : « À toi on t'a donné le cloitre, à moi un mari que j'aurais refusé si j'avais pu ou si l'on avait écouté ma volonté, mais nous savons bien, ma pauvre amie, le peu de valeurs qu'ont nos désirs et nos volontés, qu'ils soient de la raison ou du cœur[531]. » Ainsi, Joana, libre physiquement, n'est pas libre mentalement et n'est pas libre de ses choix. Joana affirme également que l'enfermement de Mariana est une liberté dont elle-même rêverait. Ce texte, lui aussi sous forme de lettre, n'est pourtant pas totalement libérateur pour Joana puisqu'elle précise avoir dû recevoir l'autorisation de son mari et des parents de Mariana pour lui écrire. Sa liberté n'est présente que dans le contenu même de la lettre, se transformant en une lamentation de sa condition de femme mariée. Ainsi, la recherche de la liberté sous toutes ses formes est un autre point central de plusieurs des textes de *Novas Cartas portuguesas*.

Dans le texte « La lutte », une femme, Maria, quitte son mari violent malgré les tentatives de culpabilisation de celui-ci rédigées sous forme de lettres, constamment signées « ton mari ». Dans ce texte est dénoncée une fois de plus la place imposée aux femmes mariées, l'intérieur du foyer familial. En effet, à plusieurs reprises António, le mari, affirme que sa femme doit retrouver sa place naturelle, c'est-à-dire auprès de lui, dans leur maison. L'utilisation constante du pronom possessif dans la signature « ton mari » renforce de fait cette idée d'appartenance, il rappelle à sa femme qu'étant mariés elle lui appartient. Cependant, la dernière lettre d'António nous apprend la mort de Maria après qu'il a réussi à la ramener de force chez eux. Ainsi, de nouveau physiquement enfermée, Maria retrouve sa liberté par la mort. Moins dramatique, la liberté des femmes est également acquise par la réappropriation de leur corps et du plaisir féminin. Le dernier texte du livre, « Mon texte d'amour ou proposition d'une femme en guise de monologue[532] », décrit à la manière d'un monologue féminin, une

[530] *Ibid.*, p. 134.
[531] « *A ti te deram clausura, a mim marido que recusaria caso pudesse ou me ouvissem a vontade, mas bem sabemos, minha pobre amiga, quão pouca valia têm nossos desejos ou quereres, sejam eles de razão ou de coração* » *Ibid.*
[532] « *Meu texto de amor ou proposto de uma mulher, à maneira de monólogo* » *Ibid.*, p. 305

relation sexuelle entre un homme et une femme où celle-ci n'hésite pas à renverser les rôles sexuels traditionnels pour prendre physiquement le dessus sur son amant et ainsi prendre elle-même son plaisir en mains. Cette réappropriation physique du plaisir exprime alors une valorisation du corps féminin. Affirmant son corps et son plaisir, la femme ne subit plus, mais participe à l'acte. De plus, l'utilisation constante de la première personne du pluriel permet de mettre l'homme et la femme au même niveau.

La réappropriation du corps passe aussi par la lutte pour les droits des femmes, notamment l'avortement. Dans « Texte d'honneur ou d'interrogation, écrit par une femme nommée Joana[533] », rédigé à la manière d'un jeu d'affirmations et de réponses, Joana s'interroge sur l'hypocrisie du traitement réservé aux hommes et celui réservé aux femmes :

> Je dis : Indirectement, en Amérique comme dans tant d'autres pays, la loi favorise une étrange espèce de « peine de mort » applicable aux femmes, à qui l'on refuse le « contrôle » de leur propre corps, les contraignant ainsi à pratiquer des avortements illégaux : « on estime que chaque année en Amérique, deux à cinq mille femmes meurent pour avoir avorté ». (Je demande : Que font les deux mille ou cinq mille hommes qui ont mis enceinte les deux mille ou cinq mille femmes mortes en Amérique tous les ans[534] ?)

Par les interrogations de Joana, les autrices condamnent l'interdiction de l'avortement, le considérant comme une autre forme de peine de mort. Elles affirment également que l'avortement permet aux femmes le contrôle de leur corps. Leur refuser ce contrôle revient à laisser aux hommes responsables de ces grossesses ce même contrôle. Par ailleurs, l'utilisation de l'exemple américain souligne le manque de données sur la situation des avortements au Portugal et, comme analysé précédemment, l'invisibilisation de la mort de ces femmes dont l'État Nouveau considère qu'elles déshonorent le rôle naturel de la femme. Le texte préconise alors une révolte des femmes contre l'oppression subie : « Si aucune autre alternative ne nous est donnée que la guerre ouverte contre tout un système social qu'à la base nous refusons, dans lequel nous devrons tout détruire, y compris, si nécessaire, nos propres maisons, reculerons-

---

[533] « *Texto de honra ou de interrogar, escrito por uma mulher de nome Joana* » *Ibid.*, p. 247.

[534] « *Digo: Indirectemente, na América, como em tantos outros países, a lei protege uma estranha espécie de "pena de morte" aplicável às mulheres, ao lhe negarem o « controle » dos seus próprios corpos, conduzindo-as assim aos abortos ilegais : "calcula-se que morrem todos os anos por este motivo entre duas a cinco mil mulheres" na América.*
(Pergunto: Que fazem os cinco mil ou dois mil homens que engravidaram essas duas mil ou cinco mil mulheres mortas na América todos os anos?) » *Ibid.*, p. 247.

nous[535] ? » La guerre ouverte deviendrait de fait une nécessité pour mettre fin au régime patriarcal puisque les femmes ne posséderaient aucune alternative légale. Ce texte contribue à mettre en lumière la différence entre la réalité vécue par les Portugaises et les Portugais et l'idéologie voulue par le régime.

Dans cette continuité, *Novas Cartas portuguesas* critique au même titre la Guerre coloniale et les ravages qu'elle cause. L'accent est alors principalement posé sur les conséquences que la guerre engendre sur les soldats et leur famille. Dans « Monologue d'une femme nommée Maria, avec sa patronne[536] », Maria fait un malaise devant sa patronne. Dans un monologue, elle décrit une situation de violence à la maison de la part de son mari rentré traumatisé de la guerre :

> Ma mère me disait bien : « Maria, fais attention, on ne sait jamais avec les mariages, quelquefois il vaut mieux rester célibataire… » mais comment est-ce que je pouvais savoir que mon António allait revenir comme ça des Afriques, lui qui était une personne, honnêtement, de si bon cœur et depuis qu'il est revenu de la guerre, il a la tête si perturbée et il me fait peur, il crie nuit et jour, il me bat sans relâche et jusqu'à ce que je sois à terre[537].

L'ancien soldat, se réfugiant dans l'alcool, transforme son traumatisme de la guerre en coups contre sa femme. Cette dernière et son fils deviennent ainsi des victimes collatérales de la guerre. Maria tombe malade, de même que son fils déjà fragile. De nouveau, le mariage est représenté comme un espace d'enfermement de la femme. Maria souligne ainsi à deux reprises dans le texte que d'autres femmes – sa mère et sa marraine – lui avaient conseillé de ne pas se marier. Elle explique pourtant que, maintenant que le mal est fait, elle ne peut plus sortir de cette situation : « C'était le destin d'être malheureuse, ça ne vaut pas la peine de lutter contre cela, madame, ça ne vaut pas la peine, l'homme peut toujours se révolter s'il veut, mais la femme est prisonnière d'eux, d'un enfant, et après[538] ? » L'histoire finit avec Maria s'excusant de nouveau auprès de sa patronne pour son malaise et retournant au travail. Le texte « La

---

[535] « *Se outra alternativa não nos derem que a guerra aberta contra todo um sistema social que recusamos de base em que tenhamos de destruir tudo, inclusive se necessário as nossas próprias casas, recuaremos?* » *Ibid.*, p. 249.
[536] « *Monólogo de uma mulher chamada Maria, com a sua patroa* » *Ibid.*, p. 163.
[537] « *A minha mãe bem dizia: "Maria tem cuidado, isso de casamentos nunca se sabe, às vezes mais vale a gente ficar solteira…" mas como é que eu podia saber que o meu António havia de vir assim das Áfricas, ele que era uma pessoa, não desfazendo, de tão bom coração e desde que veio das guerras anda transtornado da cabeça e me mete medo grita noite e dia, bate-me até se fartar e eu ficar estendida. » Ibid.*
[538] *« Foi sina ser infeliz, não vale a pena lutar contra o destino, minha senhora, não vale a pena, o homem pode-se revoltar sempre que quer mas a mulher está presa a eles, a um filho e depois?* » *Ibid.*, p. 164.

prison[539] » raconte lui aussi le traumatisme d'un mari qui violente sa femme jusqu'à lui casser les dents. La différence étant que ce mari a lui été battu par la police politique :

> […] elle se souvenait quand José avait été arrêté et frappé, frappé dans la prison, et comment ils avaient alors tous protesté avec agitation et haine contre les policiers, et comment un monsieur était même venu avec une feuille à signer pour protester, et José avait encore fait quelque chose, une rixe ou une propagande contre la police, ou quelque chose comme ça, mais pour moi, messieurs, il n'y a pas de pétitions ou de colère, et pourquoi me traite-t-il ainsi, moi qui lui cuis ses pommes de terre, qui soigne ses vêtements et qui ai accouché des six enfants qu'il m'a faits[540] ?

La répression subie par la PIDE conduit alors ce mari à reproduire un schéma de violence hérité d'un régime policier pour qui la violence est nécessaire pour le rétablissement de l'ordre. Ces maris violents mais traumatisés participent à leur tour à la banalisation de la violence et à la continuité de la hiérarchisation sociale. Les hommes sont alors eux aussi victimes et responsables. La résolution des femmes victimes de cette violence conjugale est résumée par cette dernière phrase du texte. En s'interrogeant ainsi, la femme n'excuse pas son mari, mais met en avant l'incompréhension de la continuité de la violence reçue. Elle exprime également son sentiment de solitude et le manque de soutien de la part de la société. C'est une solitude également ressentie par les soldats, comme le montre le texte « Lettre d'un soldat nommé António, adressée à une jeune fille nommée Maria, servante à Lisbonne[541] » où un soldat demande à la connaissance d'un ami si elle accepterait d'être sa marraine de guerre pour supporter la solitude, mais aussi la peur engendrées par la guerre.

En conclusion, *Novas Cartas portuguesas* est le reflet d'une société hiérarchisée, traumatisée, violente, enfermée et persécutée par un régime autoritaire à l'idéologie destructrice. Bien que l'œuvre soit clairement féministe et mette la lutte des femmes au centre, elle sert également de dénonciation d'un système politique et social malade. Comme le relève Maria de Lourdes Pintasilgo dans la pré-préface de l'œuvre, celle-ci est :

> […] une nouvelle manière de raconter la personne humaine et sa manière d'être dans le monde, un essai qui ne se veut pas philosophique, mais qui touche aux racines de l'être, une contribution sans précédent pour l'anthropologie sociale, dans ce qu'elle recueille

[539] « *O cárcere* » *Ibid.*, p. 169.
[540] « […] *lembrou-se de quando o José fora preso e sovado, sovado na prisão, e como todos eles tinham protestado então, com alarido e com ódio aos polícias, e viera mesmo um senhor com um papel para se assinar o nome a protestar, e o José ainda tinha feito qualquer coisa, rixa, ou propaganda contra a polícia ou assim, mas por mim, senhores, não há papéis nem zangas, e porque me trata ele assim, a mim, que lhe cozo as batatas, que lhe trato da roupa e que pari os seis filhos que ele me fez?* » *Ibid.*, p. 171.
[541] « *Carta de um soldado chamado António para uma rapariga chamada Maria a servir em Lisboa* » *Ibid.*, p. 218

> (à la manière d'un García Márquez ou d'un Oscar Lewis) de la vie, des sensations, des comportements singuliers universalisés[542].

L'analyse de la condition humaine dans *Novas Cartas portuguesas* contribue à dénoncer le régime de l'État Nouveau tout en dénonçant la société patriarcale dans laquelle vivent de nombreuses femmes au Portugal et dans le monde. Maria de Lourdes Pintasilgo conclut ainsi :

> Il est évident que les *Nouvelles Lettres portugaises* n'auraient pas eu l'écho qu'on leur connaît si elles n'avaient pas atteint un niveau symbolique où les femmes de tous les continents et de toutes les classes sociales se reconnaissent. Dans une seconde lecture, le corps, comme lieu privilégié de dénonciation de l'oppression des femmes, va au-delà de ce qu'il représente. Il fonctionne comme une métaphore de toutes les formes cachées d'oppression qui restent à surmonter[543].

En effet, le corps enfermé, meurtri, abusé, devient sous la plume de Barreno, Costa et Horta, un symbole de l'oppression des femmes, mais également des êtres humains en général. Le corps devient un emblème de lutte et sa réappropriation un objectif de libération. Pour se réapproprier leur corps, les autrices écrivent. Par l'écriture, elles s'évadent de leur sphère privée et s'imposent dans une société qui cherchait pourtant à exclure les femmes. L'originalité de leur processus d'écriture constitue de ce fait une véritable libération. Il conviendrait alors de se demander si le fait que trois femmes aient décidé de se libérer en écrivant serait plus globalement caractéristique d'un mouvement littéraire associé à la condition des femmes.

3.2. Des femmes et des écritures

3.2.1. Tuer l'ange de la maison pour écrire

L'intérêt de la littérature est un sujet revenant régulièrement dans *Novas Cartas portuguesas*. Par l'interrogation : « Mais que peut la littérature ? Ou plutôt : que peuvent les mots[544] ? », les autrices posent une question qui a été de nombreuses fois avancée. Qu'est-ce que la littérature et à quoi sert-elle. Dans *Novas Cartas portuguesas*, les mots – par le biais de l'écriture – peuvent dénoncer. Dénoncer un régime et son idéologie, dénoncer les conditions de

---

[542] « […] *uma forma nova de dizer a pessoa humana e o seu modo de estar no mundo, um ensaio que não se quer filosófico, mas que toca as raízes do ser, um contributo inédito para a antropologia social, no que (à maneira de um García Márquez ou de um Oscar Lewis) recolhe de vida, de sensações, de comportamentos singulares universalizados.* » *Ibid.*, p. XXVII

[543] « *É óbvio que as* Novas Cartas portuguesas *não teriam tido o eco que lhes conhecemos se não atingissem um nível simbólico em que se reconhecem mulheres de todos os continentes e classes sociais. Numa segunda leitura, o corpo, como lugar preferencial de denúncia da opressão das mulheres, excede-se naquilo que representa. Funciona como metáfora de todas as formas de opressão escondidas e ainda não vencidas.* » *Ibid.*, p. XXIX.

[544] « *Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?* » *Ibid.*, p. 197, p. 220, p. 222.

vie des femmes. Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta utilisent la littérature comme une forme de transmission et de réflexion sur les problèmes de la société portugaise sous l'État Nouveau. Dans sa brève introduction, Ana Luísa Amaral soutient que l'écriture de *Novas Cartas portuguesas* est un geste à la fois de nouveauté radicale et de rébellion. Amaral affirme par ailleurs que Barreno, Costa et Horta ont souhaité faire de la littérature un acte révolutionnaire. La littérature devient dans ce sens témoin et actrice du monde et des sociétés. Pour Roland Barthes, la littérature va bien au-delà de la communication, elle devient un objet de langage. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes analyse l'écriture, la langue et le style comme ayant des fonctions différentes mais complémentaires, liant l'écrivain et l'écrivaine à la société et à l'Histoire :

> Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire[545].

L'écriture comme fonction est alors influencée par la personne l'utilisant – son style personnel créé lui-même par divers éléments l'influençant, comme nous le verrons dans la troisième partie de ce travail –, et fournit donc une certaine vision de la société s'inscrivant dans le présent de l'auteur et de l'autrice et permettant de penser l'histoire. Le philosophe précise cependant à propos de l'écrivain :

> Son choix est un choix de conscience, non d'efficacité. Son écriture est une façon de penser la Littérature, non de l'étendre. Ou mieux encore : c'est parce que l'écrivain ne peut rien modifier aux données objectives de la consommation littéraire (ces données purement historiques lui échappent, même s'il en est conscient), qu'il transporte volontairement l'exigence d'un langage libre aux sources de ce langage et non au terme de sa consommation. Ainsi l'écriture est-elle une réalité ambiguë : d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société ; d'autre part, de cette finalité sociale, elle renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création. Faute de pouvoir lui fournir un langage librement consommé, l'Histoire lui propose l'exigence d'un langage librement produit[546].

L'écrivain et l'écrivaine possèdent dans leur langage une certaine liberté de conscience, mais surtout d'expression. S'ils ne peuvent choisir totalement l'origine de leur langage, ils peuvent l'utiliser en toute liberté. Néanmoins, comme le souligne Barthes, cette liberté de choisir et

[545] Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Points, 2014, p. 18.
[546] *Ibid.*

d'utiliser son écriture, reste limitée suivant son environnement littéraire et historique. Pour les historiens António José Saraiva et Óscar Lopes, dans leur introduction générale de *História da literatura portuguesa*[547] :

> […] la littérature, en tant que fiction ou en tant que style, se dessine dans le texte à partir des relations humaines les plus élémentaires ; les changements les plus simples et constants des choses et des objectifs sociaux stimulent les transferts de sens, c'est-à-dire les métaphores, l'imagination analogique, et même les anecdotes qui contiennent des symboles et des jugements véritables[548].

La littérature est ainsi influencée et influençable. Si Barreno, Costa et Horta ont rédigé *Novas Cartas portuguesas* de cette manière, c'est qu'elles ont été influencées par la société dans laquelle elles vivent. C'est cette influence qui a permis l'écriture de l'œuvre, mais aussi sa renommée, l'inscrivant comme pionnière des textes féministes rédigés par des femmes. En effet, *Novas Cartas portuguesas* est généralement décrit comme l'œuvre ayant relancé la littérature des femmes au Portugal. Pourtant, les femmes au Portugal – et plus généralement dans le monde entier – ont toujours écrit.

Chatarina Edfeldt dans *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, met en avant les femmes portugaises écrivaines qui ont d'après elle été fortement oubliées dans l'histoire de la littérature portugaise. Edfeldt analyse notamment dans son introduction plusieurs des ouvrages utilisés pour préparer son étude. Elle remarque ainsi que dans *História da literatura portuguesa*[549] de Saraiva et Lopes, les écrivaines de l'époque contemporaine ne représentent que 8% de l'analyse des auteurs, soit un total de 15 pages sur 190. Selon Edfeldt, les femmes sont vues comme des îles isolées dans le canon littéraire car elles ne seraient pas contributrices du savoir littéraire. Elles seraient exclues des narrations dominantes qui placent la littérature strictement dans le camp des hommes. Ainsi, Edfeldt affirme que cette exclusion des femmes de l'espace littéraire n'est pas stylistique, c'est-à-dire que le problème n'est pas dans leur manière d'écrire, mais politique et traditionnelle. C'est une expulsion rentrant dans les nombreuses discriminations dont sont

[547] Histoire de la littérature portugaise. António José SARAIVA et Oscar LÓPES, *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996.
[548] « […] *a literatura, quer como ficção, quer como estilo, esboça-se no texto das mais elementares relações humanas; as mais simples e constantes mudanças das coisas e dos propósitos sociais estimulam transferências de significados, quer dizer, metáforas, imaginação analógica, e até anedotas que contêm verdadeiros símbolos e juízos.* » *Ibid.*, p. 10.
[549] Publiée pour la première fois en 1955, l'œuvre a été rééditée 17 fois depuis. Les auteurs retracent les écrivains et écrivaines et les caractéristiques de ce qu'ils nomment « les grandes époques », du Moyen Âge à l'époque contemporaine. Cette dernière est rédigée exclusivement par Óscar Lopes.

victimes les femmes dans une société traditionnellement patriarcale. Selon Maria Graciete Besse dans un article intitulé « Entre le silence et le cri : la voix des femmes dans la littérature portugaise contemporaine[550] » :

> L'absence des femmes dans les structures du pouvoir et dans les discours hégémoniques explique que leur voix soit restée longtemps inaudible. Pendant des siècles, la parole féminine a été soigneusement écartée de la rhétorique politique, du cérémonial religieux, du champ littéraire et du discours scientifique. Sans accès à l'éducation, la majorité des femmes subissait les interdits et les traditions les plus archaïques qui les réduisaient au silence, les condamnant à l'obscurité d'un destin uniquement biologique[551].

Par l'exclusion des femmes de la sphère publique de la société, les hommes auraient tenté de supprimer la voix des femmes. Cependant, comme le précise Besse et comme vu dans le chapitre précédent, certaines femmes ont toujours bravé cette censure du corps et de l'esprit. Elle précise alors que lorsqu'une femme venant généralement d'un milieu privilégié sort de son espace privé, elle reste stigmatisée, « […] dans la mesure où le mythe phallocentrique a toujours présenté la créativité artistique comme une qualité spécifiquement masculine[552] ». Besse rappelle en particulier l'utilisation du sobriquet « bas bleu » utilisé au XIXe siècle pour qualifier les femmes s'intéressant aux arts en général, mais surtout les femmes de lettres. Ces moqueries et rabaissements ne vont pourtant pas empêcher les femmes d'écrire, de chercher leur place dans la société, de posséder une chambre à elle comme l'encourage l'autrice britannique Virginia Woolf en 1929 dans son ouvrage *Une chambre à soi*.

Basé sur des discours prononcés par l'autrice devant des étudiantes de collèges féminins britanniques, *Une chambre à soi* est un essai analysant les conditions essentielles pour permettre aux femmes de pouvoir écrire. L'autrice affirme qu'il suffirait principalement de disposer d'une chambre à soi, personnelle et fermable à clé, réservée à la création littéraire, ainsi que d'une rente de minimum 500 livres sterling. D'après Woolf, les plus grands freins pour l'écriture des femmes seraient alors la vie domestique et l'idéologie imposées aux femmes. Ne pouvant vivre indépendantes car confinées à s'occuper d'une maison et d'une famille, les femmes seraient

[550] L'article est issu des actes du colloque international du Séminaire d'Etudes Lusophones de l'université Paris-Sorbonne ayant eu lieu du 26 au 27 mars 2017, disponibles en ligne : https://crimic-sorbonne.fr/ouvrages/la-voix-des-femmes-dans-les-cultures-de-langue-portugaise-penser-la-difference/ (consulté le 23/11/2024).
[551] Maria Graciete BESSE, « Entre le silence et le cri : la voix des femmes dans la littérature portugaise contemporaine », 2007, p. 1.
[552] *Ibid.*, p. 2.

maintenues dans un état d'atrophie mentale empêchant la créativité. Trois ans après *Une chambre à soi*, Woolf prononce un nouveau discours qui sera publié à titre posthume dans une collection d'essais. Intitulé *Des professions pour les femmes*, ce discours revient sur la place des femmes de lettres dans la société. Virginia Woolf décrit pour cela l'image fictive de « l'ange de la maison ». Cette image vient du poème de Coventry Patmore publié en 1854 et popularisé pour sa représentation de la femme victorienne « parfaite ». Pour Virginia Woolf, l'image de cet ange représente tout ce qui l'empêchait de développer son écriture et sa créativité. L'objectif est devenu pour l'autrice de détruire, de tuer cet ange pesant sur sa conscience. En utilisant cette métaphore, Woolf encourage les femmes à se défaire des idéologies qui les emprisonnent, à tuer la femme domestique et domestiquée. Selon Woolf, cet acte de destruction doit être obligatoire afin de pouvoir devenir écrivaine. L'ange de la maison devient le symbole des limitations politiques, morales et sociales imposées par la société patriarcale. Se libérer de ces limites serait essentiel pour permettre une libération de l'écriture des femmes. Elle explique ainsi avoir elle-même tué l'ange habitant sa maison :

> Je me suis tourné vers elle et je l'ai attrapée par la gorge. J'ai fait de mon mieux pour la tuer. Mon excuse, si je devais faire face à un tribunal, serait que j'ai agi en état de légitime défense. Si je ne l'avais pas tuée, elle m'aurait tuée. Elle m'aurait arraché le cœur de mon écriture. Car, comme je l'ai constaté dès que j'ai posé ma plume sur du papier, on ne peut pas écrire ne serait-ce qu'un roman sans avoir sa propre opinion, sans exprimer ce que l'on pense être la vérité sur les relations humaines, la moralité, le sexe. Et toutes ces questions, selon l'ange de la maison, ne peuvent être abordées librement et ouvertement par les femmes ; elles doivent charmer, elles doivent concilier, elles doivent – pour dire les choses franchement – dire des mensonges si elles veulent réussir[553].

C'est alors une véritable lutte contre son « moi intérieur » que préconise Virginia Woolf, ce « moi intérieur » qui est façonné par une société opposée à la libération des femmes. Comme elle le souligne cependant, il est plus compliqué de se débarrasser d'un spectre que d'une réalité. Une femme qui veut écrire doit alors fournir un travail d'introspection pour se débarrasser des idées et préjugés qu'on lui a appris depuis l'enfance et qui dominent le discours de la société. Il faut alors lancer l'encrier à la figure de l'ange planant au-dessus de son épaule, d'après les

[553] « *I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence. Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing. For, as I found, directly I put pen to paper, you cannot review even a novel without having a mind of your own, without expressing what you think to be the truth about human relations, morality, sex. And all these questions, according to the Angel of the House, cannot be dealt with freely and openly by women; they must charm, they must conciliate, they must – to put it bluntly – tell lies if they are to succeed.* » Virginia WOOLF, *Virginia Woolf: Essays on the Self*, Joana KAVENNA (org.), Kendal, Notting Hill Éditions, 2017, p. 116.

propres mots de Woolf, car les idées qu'il représente sont autodestructrices. Il ne s'agit pas seulement de se libérer et de libérer son écriture, mais aussi de se sauver d'une mort conditionnée par la société. Après la chambre personnelle et l'accès à l'économie, le meurtre de l'ange de la maison représente la dernière étape à franchir pour devenir écrivaine. Dans cet essai, Woolf souligne que les questions matérielles ont en partie été traitées grâce aux différentes lois promulguées au Royaume-Uni dans les années 1920 et 1930. Cependant, la chambre à soi représente également une métaphore de l'indépendance des femmes. Ce n'est pas qu'une pièce physique, mais un endroit de l'inconscient libéré de la figure de l'ange de la maison. De fait, quand les femmes pourront plonger dans leur propre intérieur sans qu'il soit défini et marqué par les idéologies patriarcales de la société, elles pourront écrire leur véritable soi.

Maria Isabel Barreno, dans sa communication à la Rencontre québécoise internationale des écrivains précédemment citée, critique également le conditionnement de l'écriture des femmes qui n'auraient pas tué l'ange présent dans leur maison :

> On pourrait dire aussi : au commencement, c'est le désir. Où est le désir féminin dans une civilisation qui ne s'exprime que par des symboles phalliques ? Et les femmes essaient, elles écrivent. Quelquefois, elles ne réussissent pas : elles font « comme les hommes ». Et personne ne sait qui parle ; le désir n'est pas là. Ou alors elles essaient vraiment, elles réussissent : et elles produisent des choses informes — selon les règles établies[554].

Pour l'autrice, une femme prend le risque d'écrire « comme un homme » à partir du moment où son écriture reste conditionnée par la société phallocentrique l'entourant. Bien que son analyse soit moins philosophique que celle de Woolf, Barreno met en avant ces règles établies par les hommes et bloquant l'écriture des femmes, les empêchant inconsciemment de s'épanouir par une écriture personnelle et libre. Sa critique revient pourtant à la société ayant fait de la littérature des femmes une exception marquée par leur sexe, comme l'affirme également Edfeldt[555]. Barreno explique ainsi :

> Évidemment, il y a des exceptions : le petit nombre de grands écrivains féminins. Virginia Wolf [*sic*], contemporaine de Joyce, n'a été reconnue que beaucoup plus tard que lui : on avait peur d'elle. Combien de livres, écrits par des femmes, ignorés, non publiés ? Combien de mots des femmes peuplent les cuisines, les salles, les chambres à

[554] Maria Isabel BARRENO *et al.*, « Première séance : (4 octobre 1975 – 21 heures) », art. cit., p. 24.
[555] Chatarina EDFELDT, *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, *op. cit.*

> coucher ? Même aujourd'hui : le féminisme commence à être accepté ; il y a plus de livres écrits par les femmes, on porte plus d'attention à ces livres. Mais seulement les livres vendables — récupérables pour quelque raison — sont publiés, acceptés[556].

Affirmant qu'il existe une littérature féminine, c'est-à-dire des livres rédigés par des femmes, Barreno regrette le peu d'importance qui lui est accordée. En supposant que Virginia Woolf faisait peur, Barreno rejoint l'opinion de la professeure et militante Béatrice Slama dans son article « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution » :

> Du côté des hommes, les vieilles certitudes vacillent : obscurément, celle de l'incontestable suprématie mâle, de l'indispensable recours à l'homme. Celle aussi d'être seuls dans la production matérielle et intellectuelle. Pour eux aussi, la concurrence des sexes est un fait nouveau. Les écrits de femmes apparaissent comme un symptôme et un symbole de la montée des femmes et certaines de leurs déclarations sonnent comme une inquiétante remise en question du mode de penser et des valeurs masculines[557].

Le risque de la chute de l'ordre patriarcal traditionnel serait ainsi la principale raison du rejet de la littérature féminine. Comme le soulignait Edfeldt, la question politique régie l'accueil littéraire, renforçant de ce fait l'idée que toute écriture est politique. Slama met ainsi en avant le fait que l'écriture pour les femmes est un acte subversif : « […] elle sort ainsi de la condition qui lui est faite et entre comme par effraction dans un domaine qui lui est interdit[558] ». Les femmes deviennent alors des hors-la-loi, bravant les interdits afin de se libérer, car en effet, Slama considère elle aussi l'écriture comme une libération. Cependant, elle précise que : « Les femmes, pour se libérer, doivent dire "autrement[559]". » Slama est ainsi partisane de ce qu'elle nomme l'écriture-femme, également qualifiée d'écriture féminine.

3.2.2. De l'écriture « féminine » à l'écriture des femmes

La question d'une écriture spécifiquement attribuée et attribuable aux femmes fait débat depuis de nombreuses années. En effet, l'intérêt de définir une écriture propre aux femmes repose sur le besoin de les replacer au centre de l'histoire de la littérature. Comme l'expliquent

[556] Maria Isabel BARRENO *et al.*, « Première séance : (4 octobre 1975 – 21 heures) », art. cit., p. 24.
[557] Béatrice SLAMA, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution », in *Littérature*, vol. 44, nº 4, 1981, p. 56.
[558] *Ibid.*, p. 51.
[559] *Ibid.*, p. 59.

Ana Luísa Amaral et Ana Gabriela Macedo dans leur *Dicionário da crítica feminista*[560], l'écriture féminine est un

> Concept qui est lié, d'une part, à la nécessité d'engendrer ou de générer rétrospectivement une tradition féminine et, d'autre part, à la problématisation de la spécificité et de l'existence de marques du féminin dans le discours et l'écriture des femmes […] Le concept d'écriture féminine traduit également l'existence d'une tradition alternative à la culture littéraire homologique et patriarcale, ou d'une « écriture de l'intérieur[561] » […]

La nécessité de retrouver une place dans l'histoire de la littérature traditionnellement marquée par le masculin a ainsi poussé de nombreuses critiques littéraires féministes à identifier des caractéristiques propres à l'écriture des femmes, tout en encourageant celles-ci à écrire. Dans *Des professions pour les femmes*, Virginia Woolf revient sur son concept de chambre à soi. L'autrice affirme ainsi qu'une fois acquise, la chambre doit être meublée, décorée et partagée. Cette décoration devient de ce fait une métaphore de l'écriture. Woolf encourage la découverte de sa propre écriture, de son style, mais également son partage à la société. Ce partage qui s'est pourtant fait sous de nombreuses formes. Quand Woolf parle de femmes devant dire des mensonges pour réussir, l'adoption d'un nom masculin pour écrire paraît être un exemple approprié. De fait, si les femmes ont toujours écrit, beaucoup l'ont fait en se cachant, en déguisant leur identité, prenant un nom masculin afin de pouvoir être publiées. Cependant, est-ce que le déguisement compte comme mensonge ou comme tentative d'adaptation aux normes sociétales patriarcales ? L'intérêt d'une écriture propre aux femmes reviendrait ainsi à leur rendre leur corps pour leur permettre de l'affirmer sur le plan physique comme moral. En écrivant différemment, les femmes n'ont plus besoin de se cacher, que ce soit par le déguisement ou par l'adoption d'une écriture correspondante aux normes littéraires traditionnelles.

Nous avons vu précédemment que Maria Isabel Barreno considère le désir comme le commencement. Elle s'interroge également dans cette présentation sur la possibilité pour les femmes « […] de dévoiler tout le corps féminin comme lieu de production d'un désir, d'un

[560] Dictionnaire de la critique féministe.

[561] « *Conceito que está ligado, por um lado, à necessidade de engendrar ou gerar retrospectivamente uma tradição feminina e, por outro, à problematização da especificidade e existência de marcas do feminino no discurso e na escrita de mulheres* […] *O conceito de escrita feminina traduz igualmente a existência de uma tradição alternativa à cultura literária homológica e patriarcal, ou de uma "escrita do avesso".* […] » *s. v.* « escrita feminina », in *Dicionário da crítica feminista*, Ana Luísa AMARAL et Ana Gabriela MACEDO (org.), *op. cit.*, p. 51.

discours[562] ». Pour écrire différemment, les femmes doivent plonger dans leur inconscient pour retrouver ce désir et – une fois l'ange de la maison détruit – l'exposer à l'extérieur de leur corps. L'écriture féminine devient par ce fait une écriture de l'intérieur. Maria Graciete Besse souligne ainsi :

> La variété de l'expression féminine dans le récit ne se fait présence totale et active que par l'intermédiaire d'un corps qui lui donne un statut ontologique analogue à celui du personnage. […] l'écriture est presque toujours l'expression d'une parole intérieure qui dit l'asphyxie d'un corps intime, autour d'un ensemble de sensations et de préoccupations qui fondent souvent une recherche identitaire. Elle passe aussi par les détours d'un imaginaire poétique et par l'éclatement des genres, mobilisant un langage qui bouscule les stéréotypes de l'éternel féminin et exprime une singularité porteuse de liberté[563].

L'écriture représente alors le moyen ultime de libération du corps des femmes et, plus généralement, des femmes elles-mêmes. Pour Besse, l'écriture devient pour les femmes une exposition et une exploration de la parole de l'intérieur. C'est un intérieur qui a été pendant des siècles pris au piège d'une idéologie dévastatrice pour la liberté des femmes et leur parole. Le retour de la parole est alors synonyme de retour du corps dans l'espace public. C'est une inscription dans le réel dominé par le masculin, une réappropriation d'une place historique injustement volée. En 1975, Hélène Cixous publie *Le Rire de la Méduse*, considéré pour de nombreux chercheurs et chercheuses comme le manifeste de l'écriture féminine[564]. Dans cet essai, Cixous met également en lumière la réappropriation de l'écriture par les femmes :

> Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera*. 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 ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement[565].

Selon Cixous, les femmes doivent écrire pour raconter leur histoire. En effet, la première phrase de cet extrait – qui est aussi la première phrase de l'essai – indique que l'histoire des femmes dans la littérature n'a pas d'existence. L'utilisation du verbe « faire » au futur marque ainsi que l'histoire est à construire. C'est aux femmes de s'imposer, d'écrire et ainsi de poser les bases

[562] Maria Isabel BARRENO *et al.*, « Première séance : (4 octobre 1975 – 21 heures) », art. cit., p. 24.
[563] Maria Graciete BESSE, « Entre le silence et le cri : la voix des femmes dans la littérature portugaise contemporaine », art. cit., p. 9.
[564] Bien que l'œuvre de Cixous soit considérée comme pionnière sur le sujet, d'autres chercheurs et chercheuses ont contribué à cette notion d'écriture féminine, notamment Luce Irigaray, Annie Leclerc, Jacques Derrida, Chantal Chawaf ou encore Julia Kristeva.
[565] Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 37.

de leur écriture et de leur histoire littéraire. Hélène Cixous revient alors plusieurs fois dans son essai sur la nécessité de « prendre » l'écriture : « Et pourquoi n'écris-tu pas ? Écris ! L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le[566]. » La comparaison de l'écriture au corps et à la femme même montre que Cixous ne différencie pas les trois, chacun étant ainsi indissociable de l'autre. Une écriture féminine est un corps de femme. Les femmes sont alors les seules capables de se libérer. Cixous se rapproche par cela de la philosophie introduite par Woolf sur l'ange de la maison :

> Il est temps de libérer la Nouvelle de l'Ancienne en la connaissant, en l'aimant de s'en tirer, de dépasser l'Ancienne sans retard, en allant au-devant de ce que la Nouvelle sera, comme la flèche quitte la corde, d'un trait rassemblant et séparant les ondes musicalement, afin d'*être plus qu'elle-même*[567].

L'autrice prône également un meurtre de son « moi-passé » pour une libération du « moi-présent », précisant par la suite le besoin de « […] tuer la fausse femme qui empêche la vivante de respirer[568] […] » L'ange de la maison de Cixous doit disparaitre pour laisser la place à une nouvelle femme qui accepterait enfin de s'aimer, c'est-à-dire d'accepter et d'affirmer son corps. L'écriture serait alors l'outil et le résultat de ce dépassement de soi. Pour dépasser l'ancienne idée de soi, l'écriture féminine témoigne d'un corps et de son désir afin de casser les stéréotypes traditionnellement apposés à l'écriture des femmes, en miroir aux stéréotypes sur les femmes elles-mêmes. D'écriture sentimentale et douce, l'écriture féminine se transforme en écriture du corps physique et brut. L'écriture devient l'identité des femmes. De ce fait, Cixous considère que les textes possèdent des sexes :

> Les vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femmes, ça ne leur fait pas plaisir ; ça leur fait peur ; ça les écœure. Gueule des lecteurs, chefs de collection et patrons trônant. J'écris femme : il faut que la femme écrive la femme. Et l'homme l'homme[569].

Il s'agirait alors pour Cixous de dépasser les dogmes phallocentriques pour affirmer son écriture, et donc son sexe, comme faisant pleinement partie de la société et de l'Histoire.

Le texte sexué est également développé au Portugal par Isabel Allegro de Magalhães. Dans *O Sexo dos textos*[570], Magalhães analyse plusieurs ouvrages qu'elle considère comme

[566] *Ibid.*, p. 39.
[567] *Ibid.*, p. 42.
[568] *Ibid.*, p. 46.
[569] *Ibid.*, p. 40.
[570] Le sexe des textes. Isabel Allegro de MAGALHÃES, *O Sexo dos textos*, Lisbonne, Caminho, 1995.

appartenant au genre de l'écriture féminine et à celui de l'écriture masculine. Pour elle, chaque écriture possède ses propres caractéristiques naturellement analysables dans les textes littéraires. Partant du principe que la langue est grammaticalement sexuée, penchant par domination sur le masculin, l'utilisation de caractéristiques féminines dans l'écriture contribue d'après Magalhães à positionner les femmes dans un monde qui leur appartient également. Elle précise ainsi :

> Il est également important de souligner que cette différenciation s'est accentuée dans la seconde moitié du XXe siècle, avec la prise de parole croissante des femmes dans les sociétés contemporaines, et en particulier au Portugal. Ainsi : l'écriture féminine a révélé, au niveau du langage et de bien d'autres, de nouvelles facettes et possibilités dans la création littéraire ; elle a contribué, par exemple, à donner la parole à l'expérience des femmes et à l'inconscient féminin, laissé muet par la culture (masculine) dominante[571].

Isabel Allegro de Magalhães avance de ce fait une augmentation de l'écriture féminine à partir des années 1950, correspondant à l'augmentation du nombre de femmes écrivaines attestée par Chatarina Edfeldt[572]. Cela ne serait donc pas une coïncidence pour Magalhães qui clarifie cependant que les caractéristiques de l'écriture féminine peuvent se trouver dans des textes rédigés par des hommes – remarque également effectuée par Cixous dans *Le Rire de la Méduse*. L'écriture féminine ne serait finalement pas propre aux femmes, mais la quantité d'hommes l'utilisant étant minime, elle pourrait être attribuée « légitimement » aux femmes selon Magalhães. Elle prend par la suite une position différente en suggérant que les femmes n'écrivent pas forcément différemment des hommes, mais que chacun de leurs écrits comprend des caractéristiques féminines. Les femmes n'écriraient pas différemment, elles sont différentes et cela se verrait dans leurs écrits qui deviennent ainsi eux-mêmes sexués. Magalhães offre alors une vision binaire du monde et de la littérature qui sera la principale critique du concept d'écriture féminine, comme nous le verrons par la suite.

Dans un ouvrage publié par Maria Teresa Delgado Mingocho, Magalhães revient sur cette idée de textes sexués dans un chapitre intitulé « Différences sexuelles dans l'écriture : au

---

[571] « *É importante ainda chamar a atenção para o facto de essa diferenciação se ter vindo a acentuar nesta segunda metade do século XX, com a crescente tomada da palavra pelas mulheres nas sociedades contemporâneas, e especialmente em Portugal. Ou seja: a escrita feminina tem revelado, a nível da linguagem e a muitos outros, facetas e possibilidades novas na criação literária; tem contribuído, por exemplo, para dar voz a experiência das mulheres e ao inconsciente feminino, deixados mudos pela cultura (masculina) dominante.* » *Ibid.*, p. 10-11.

[572] Chatarina EDFELDT, *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, *op. cit.*

contraire de Diotime[573] ». Dans ce texte, Magalhães analyse le personnage de Diotime de Mantinée dont la philosophie est abordée dans le *Banquet* de Platon. Pour elle, l'apparition de Diotime par la voix de Socrate – le personnage de la philosophe n'apparaît pas physiquement dans le récit – montre que le féminin est une construction rhétorique créée par les hommes. D'après Magalhães, l'objectif de Platon était de fabriquer une figure opposée et opposable à la masculinité. Elle relève alors que l'invention de personnages féminins dans un discours a été reproduite sur le modèle de Platon et donne l'origine de l'idéologie d'un féminin naturellement apposable aux femmes non seulement dans la littérature, mais aussi dans la société. Ce que Magalhães nomme de construction identitaire fait dès lors partie de l'invisibilisation des femmes. Elle justifie de ce fait la création d'une écriture féminine pour contrer le silence imposé par les écrivains et les philosophes. Par conséquent, les caractéristiques féminines traditionnelles des femmes deviennent, par réappropriation, les particularités stylistiques de l'écriture féminine, comme l'affirme Magalhães :

> Peu importe qu'une autrice veuille se distancier de la notion de différence apportée par les femmes à la littérature, s'il y a une différence, la fictionnalisation elle-même l'incorpore – quels que soient les thèmes configurés, les genres littéraires ou quoi que ce soit d'autre. On la retrouve dans des éléments de nature formelle, rhétorique ou épistémologique, exprimés par la construction syntaxique, les rythmes, les répétitions sémantiques ou lexicales, les structures narratives, la grammaire du discours, les modes d'énonciation, les points de vue, etc. Je ne cite que quelques éléments qui renvoient à un trait communément identifié dans l'écriture féminine : l'inscription du corps[574].

Contrairement à ce que souhaiteraient Virginia Woolf et Hélène Cixous, Magalhães soutient que les femmes écrivaines sont imprégnées des stéréotypes féminins qui les oppriment depuis toujours. Ces éléments sont représentatifs d'une écriture féminine car ils ne peuvent être dissociés des caractéristiques féminines. Le sexe, ou plutôt le genre, se convertit en force d'écriture, malgré l'infériorité historique qu'il a octroyée aux femmes au cours de l'histoire. De son côté, Cixous souligne la difficulté de théoriser la pratique de l'écriture féminine :

> Impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui

[573] Isabel Allegro de MAGALHÃES, « Diferenças sexuais na escrita: ao contrário de Diotima » in *Actas do Colóquio "Escrita de Mulheres"*, Maria Teresa Delgado MINGOCHO (dir.), Coimbra, Minerva, 2005, p. 9-25.

[574] « *Por muito que uma autora pretenda distanciar-se da noção de diferença trazida pelas mulheres à literatura, se diferença existe, a própria ficcionalização a incorpora – independentemente dos temas configurados, dos géneros literários ou do que quer que seja. Podemos vê-lo em elementos de natureza formal, retórica ou epistemológica, expressos pela construção sintáctica, os ritmos, as repetições semânticas ou lexicais, estruturas narrativas, gramática do discurso, modos de enunciação, pontos de vista, etc. Nomeio apenas alguns elementos que apontam a um traço comummente identificado na escrita feminina: a inscrição do corpo.* » *Ibid.*, p. 17-18.

> ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Mais elle excédera toujours le discours que régit le système phallocentrique ; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique. Elle ne se laissera penser que par les sujets casseurs des automatismes, les coureurs de bords qu'aucune autorité ne subjugue jamais[575].

D'après Cixous, l'écriture féminine doit aller au-delà de l'aspect stylistique. Elle doit renverser les codes établis par le discours patriarcal et devenir une écriture de l'opposition. Il est alors intéressant de se demander ce qui différencie l'écriture féminine de l'écriture féministe. Bien qu'Isabel Allegro de Magalhães soutienne l'aspect d'écriture du corps dans l'utilisation de l'écriture féminine, elle ne prétend pas que cette dernière soit synonyme d'écriture féministe. Elle assure par exemple dans *O Sexo dos textos*, que *Novas Cartas portuguesas* est la seule œuvre ouvertement féministe existante au Portugal. La question d'écriture comme lutte pour les droits des femmes ne serait pour Magalhães pas liée à l'écriture féminine. C'est pourquoi tout écrivain ou écrivaine peut rédiger une œuvre féministe, mais tous ne peuvent utiliser une écriture féminine. C'est dans cette distinction que se retrouvent les critiques du concept d'écriture féminine. Si une écriture est caractérisée par des marqueurs féminins et utilisée majoritairement par les femmes, comment celles-ci peuvent retrouver une place dans la société sans être associées sur tous les points à une différence qui les séparerait des hommes ?

Le concept de l'écriture féminine repose de fait sur un essentialisme qui introduit une différence naturelle entre les hommes et les femmes. Considérer les femmes comme possédant une nature distincte des hommes les a pourtant souvent catégorisées comme inférieures à ces derniers. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'idéologie salazarienne repose sur un essentialisme qui affirme les femmes comme êtres humains seulement dans un contexte familial et domestique. Instaurer cet essentialisme à l'écriture en la catégorisant de féminine ou masculine pourrait permettre, de nouveau, d'établir un ordre d'importance littéraire basé sur le genre. Chatarina Edfeldt souligne ainsi que cet intérêt porté au genre renforce les stéréotypes contre les femmes et permet la catégorisation de celles-ci dans une littérature séparée de celle des hommes[576]. Parce que les femmes sont différentes des hommes, leur écriture est également classée comme différente. La supposée différence des femmes les rendant bien souvent inférieures aux hommes, leur écriture le deviendrait aussi naturellement. Edfeldt précise également que l'identité de genre de l'écrivaine a toujours été d'une grande importance pour sa

[575] Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *op. cit.*, p. 50-51.
[576] Chatarina EDFELDT, *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, *op. cit.*

catégorisation dans les courants littéraires. L'histoire littéraire qui se veut neutre reste toutefois marquée par l'idéologie et les règles dominantes, phallocentriques[577]. L'écriture des femmes a longtemps suivi ces codes, restant cantonnée à certains genres littéraires dits « féminins ». Le genre épistolaire, le journal intime, le roman sentimental sont des exemples d'une littérature qui n'est certes, pas réservée aux femmes au sens strict du terme, mais où les premières écrivaines se sont illustrées. L'écriture des sentiments est devenue, avec le temps, caractéristique des femmes car, comme l'explique Béatrice Slama, les femmes écrivaines sont vues comme femmes avant d'être écrivaines. Leur écriture se devait de respecter ce qui « fait » une femme : sa douceur, sa passion – platonique –, sa mélancolie et plus généralement ses sentiments. Slama affirme ainsi :

> Le style « féminin » est, selon la critique, fluide, gracile, gracieux, fleuri, floral. Mais parfois aussi inspiré, violent, surgi de forces profondes et incontrôlées. À l'image en somme de « l'éternel féminin ». Les femmes écrivains sont mal à l'aise dans les règles, les contraintes, le travail. Certaines périodes où s'épanchent librement la sensibilité et le lyrisme personnel sont favorables à la littérature féminine[578].

La littérature féminine engloberait traditionnellement tout ce qui est lié à l'écriture du soi féminin. Cette distinction renforce dès lors les stéréotypes appliqués aux femmes en imposant une certaine idée de ce qui devrait être une « féminité » naturelle. Les femmes doivent être féminines, donc elles doivent écrire au féminin.

Pour la critique littéraire Béatrice Didier dans *L'Écriture-femme*, il n'y aurait pas de genres littéraires féminins, mais certains styles ont permis aux femmes d'écrire sans sortir du conditionnement politique, social et moral où elles se trouvaient[579]. En se développant dans ces genres littéraires, les femmes les auraient influencés. Pour Didier, l'influence des femmes serait apparue fortement à partir des années 1970, où l'écriture du corps devient un symbole de libération des femmes. Elle souligne alors l'importance de l'oralité dans ce qu'elle nomme l'écriture-femme. Cette oralité serait d'après Cixous l'une des caractéristiques de l'écriture féminine de même que l'écriture du corps et de l'intime. L'écriture féminine ne serait pas qu'une écriture sentimentale, mais une écriture de la parole. Les femmes, en écrivant, racontent. Le fait est que le concept d'écriture féminine est bien souvent associé à une écriture de la révolte. Lorsque Slama préconise de dire « autrement », elle ne donne pas de caractéristiques

[577] *Ibid.*
[578] Béatrice SLAMA, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution », art. cit., p. 53.
[579] Béatrice DIDIER, *L'Ecriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

littéraires particulières que les femmes devraient suivre, mais elle soutient que les femmes doivent utiliser une écriture du renversement afin de les remettre à égalité avec les hommes :

> Écriture de la subversion. Chant de lutte, champ de la lutte des sexes et de la lutte des femmes contre la société, cette écriture « à venir » – recherche et conquête – est un moyen de la transformation radicale du statut des femmes, de leur prise de conscience, du retour sur la scène de l'histoire de ce refoulé : la femme. Écriture de la mutation et de la promesse : celles d'une société *autre* où les femmes ne prendront pas le pouvoir mais où elles restitueront à l'humanité enfermée dans le « même », sa moitié occultée, humiliée, castrée, la richesse de son « altérité », ce « féminin » que chacune et chacun pourront enfin reconnaître en soi[580].

Malgré son soutien à une écriture féminine, Slama paraît l'associer à une écriture libératrice de la parole et non à un style littéraire particulier. Il en est de même alors pour Cixous qui ne précise pas de code littéraire distinctif, sinon d'une écriture conscientisée, libérée des idéologies phallocentriques dominantes. Slama conclut ainsi : « Nous tenons à notre différence, nous la clamons. Devons-nous nous y enfermer ? N'oublions pas, avec Fanon, que les valeurs-refuge d'hier peuvent devenir les valeurs-prison de demain[581]. » Slama confirme dès lors son essentialisme – les femmes sont différentes des hommes –, mais préconise l'écriture comme le meilleur moyen de libération de cette différence. La différence ne devrait pas empêcher les femmes d'être égales aux hommes dans l'histoire de la littérature. Cependant, il est difficile d'envisager une égalité totale tout en affirmant une différence intrinsèquement inchangeable.

Dans « Do centro e da margem: escrita do corpo em escritas de mulheres[582] », Ana Luísa Amaral juge qu'il est à la fois inutile et essentiel de discuter d'une écriture féminine. Elle réitère alors une critique déjà abordée dans un essai coécrit avec Maria Irene Ramalho, publié en 1997 et intitulé *«* Sobre a "escrita feminina[583]" ». Dans cet essai, les autrices cherchent à répondre à l'ouvrage d'Isabel Allegro de Magalhães en déconstruisant la notion d'écriture féminine. Sans nier l'existence de caractéristiques propres à certaines écritures de femmes, les autrices estiment que ce qui influence l'écriture réside avant tout dans l'expérience vécue des femmes au sein de la société. Leur principale critique envers le concept d'écriture féminine de Magalhães est la recherche de stéréotypes du féminin dans les textes. En cherchant à différencier les textes par

[580] Béatrice SLAMA, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution », art. cit., p. 59.
[581] *Ibid.*, p. 71.
[582] Du centre et de la marge : l'écriture du corps dans l'écriture des femmes. Ana Luísa AMARAL, « Do centro e da margem: escrita do corpo em escritas de mulheres », in *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 8/9, 2003, p. 105-120.
[583] Sur l'« écriture féminine ». Ana Luísa AMARAL et Maria Irene RAMALHO, « Sobre a "Escrita Feminina" », in *Oficina do CES – Centro de Estudos Sociais*, nº 90, 1997.

sexes – non de l'auteur ou de l'autrice, mais de l'écriture même –, Amaral et Ramalho affirment que Magalhães perpétue ces stéréotypes. L'écriture féminine implique de nouveau le stéréotype historique que les femmes sont émotionnelles et les hommes rationnels. C'est ce même stéréotype qui force les femmes hors des postes de pouvoir et de responsabilité. Une femme qui pense avec ses émotions ne peut pas prendre de décision rationnelle. Une écriture de l'émotion ne peut être autre chose qu'une écriture féminine. Ces caractérisations enferment alors les femmes dans des catégories dont elles ne peuvent et ne devraient pas sortir. Néanmoins, les femmes ne sont pas des stéréotypes, mais surtout, elles ne sont pas toutes semblables. Par conséquent, la critique que forment Amaral et Ramalho sur l'expérience des femmes non prise en compte par le concept d'écriture féminine est, à notre sens, la plus importante. L'absence du contexte politique, économique et social dans les diverses définitions données de l'écriture féminine empêche une appréciation complète de l'oppression des femmes. La particularité de *Novas Cartas portuguesas* est la prise en compte de la multiplicité des luttes politiques traduite dans celle des voix littéraires. Si le féminisme est politique, c'est parce que l'ensemble des oppressions faites aux femmes résultent d'une politique imposée à un certain moment de l'histoire. Écrire son corps pour l'inscrire dans la littérature est un acte politique et pas seulement littéraire. Ainsi, ce n'est pas une écriture spécifiquement féminine qui replacera les femmes au centre de la société, mais une écriture de lutte. Si, comme le soutient Roland Barthes, l'écriture est un acte de solidarité historique, alors elle ne devrait pas être séparée par genre. L'écriture est bien évidemment influencée par le genre de celui ou celle qui l'utilise, mais cette influence vient principalement de celle de la société dans laquelle vivent l'écrivain et l'écrivaine. Si nous considérons, comme Butler ou encore Simone de Beauvoir, que le genre est une construction sociale, l'écriture l'est tout autant. C'est notre environnement et notre histoire qui nous poussent à écrire d'une certaine manière, non notre sexe biologique. Comme affirmé dans le début de ce sous-chapitre, si Barreno, Costa et Horta ont rédigé *Novas Cartas portuguesas* de sorte que l'ouvrage soit considéré comme un symbole féminin, féministe et politique, ce n'est pas parce qu'elles ont écrit en tant que femmes, mais en tant que femmes vivant sous un régime politique autoritaire, conservateur et patriarcal. Ce régime, qui considérait les femmes d'un point de vue essentialiste, les a paradoxalement poussées à écrire pour protester. Ce n'est ainsi pas un hasard si la littérature des femmes au Portugal a connu une forte augmentation pendant les deux dernières décennies de l'État Nouveau. Néanmoins, les femmes ont donc toujours écrit.

Il n'est pas nécessaire de créer ou de définir un nouveau concept d'écriture pour mettre en avant une nouvelle histoire de la littérature féminine, puisque celle-ci a techniquement toujours existé. Il faudrait alors se réapproprier la littérature féminine déjà existante et ne plus la considérer comme dissociable du canon littéraire dominant car appartenant à une certaine écriture. Les écrivaines exclues du canon littéraire traditionnel ne vont pas y être incluses si on considère leur écriture comme différente, bien au contraire. La différenciation d'une écriture féminine et d'une écriture masculine ne servirait qu'à continuer l'ostracisme que subissent les écrivaines dans l'histoire[584]. La détermination de voir les écrivaines comme faisant partie de l'histoire de la littérature est nécessaire. Il s'agirait pour cela de ne plus les juger comme étant différentes de par leur sexe ou leur « nature », mais d'analyser leur écriture à la lumière de ses caractéristiques littéraires et, parfois, politiques.

Dans une interview accordée au journal *O Independente* en 1990[585], Maria Isabel Barreno revient brièvement sur les répercussions qu'a eues l'affaire de *Novas Cartas portuguesas* sur son identité au Portugal. L'autrice regrette que son nom, ainsi que celui de Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta, soit réduit au surnom « Trois Marias », effaçant leur singularité à toutes et créant une sorte d'entité littéraire intouchable. Elle précise ainsi :

> Réellement, d'une certaine façon, ça a été une condamnation. Parce que ça a créé une apparence externe où tout nous relie, les Trois Marias, comme si nous avions toujours été une entité, et que cela avait existé au-delà du moment où nous nous sommes rencontrées et avons écrit le livre. Plusieurs personnes m'ont demandé : « Alors, vous allez écrire un autre livre ? » Écrire un autre livre, quelle absurdité ! Cela ne nous a jamais traversé l'esprit. Notre profession de foi n'était pas d'écrire des livres à quatre ou six mains. Cela s'est fait tout seul. Quoi qu'il en soit, c'est un épisode de mon histoire personnelle et de l'histoire de ce siècle. Et j'ai fait tant de choses depuis[586] !

Barreno ne renie donc pas l'importance historique de l'œuvre, mais sa catégorisation en groupe de femmes écrivaines, qui a tenu éloignée sa propre production du canon littéraire portugais.

---

[584] Chatarina EDFELDT, *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, *op. cit.*

[585] L'interview est disponible en ligne sur le site de Helena Barbas, journaliste pendant quatre ans pour le journal *O Independente*, et ayant réalisé cette interview : Helena BARBAS, « Maria Isabel Barreno – Uma Entrevista », 4 septembre 2016, https://www.helenabarbas.net/maria-isabel-barreno-uma-entrevista/ (consulté le 04/08/2024).

[586] « *Realmente, de certa maneira, foi uma condenação. Porque criou, como que uma aparência externa em que toda a gente nos liga, as três Marias, como se nós alguma vez fossemos uma entidade, e que isso tivesse existido para além daquele momento em que nos encontrávamos e escrevíamos o livro. Várias pessoas perguntavam, "Então e vocês vão escrever outro livro?" Escrever outro livro, mas que disparate! Nunca nos passou tal coisa pela cabeça. A nossa profissão de fé não era fazer livros a quatro ou a seis mãos. Isso foi uma coisa que nos aconteceu. Mas pronto, é um episódio da minha história individual e da história deste século que ali está. E depois disso já fiz tantas coisas!* » *Ibid.*

Elle confirme l'opinion de la journaliste Helena Barbas lui demandant si ses œuvres n'ont pas été éclipsées par *Novas Cartas portuguesas* : « Dans ce sens, j'en ai parfois l'impression, et j'en suis un peu agacée, parce qu'une image a été créée qui, d'une certaine façon, a recouvert et parfois rendu difficile ma propre communication. Une personne devient vraiment bloquée par ce genre d'image[587]. » Ainsi, bien que l'exemple de *Novas Cartas portuguesas* soit particulièrement extrême, mettre des écrivaines dans des cases peut empêcher leur visibilité et celle de leur œuvre. Si l'on se base sur les mots de Maria Isabel Barreno, la réduction de son travail littéraire est due non seulement à l'affaire du procès, mais également à la dépersonnalisation qu'elle et son écriture ont subi :

> Il y avait déjà une distance à l'époque. Quand nous avons commencé à écrire, nous étions déjà trois personnes très différentes, avec des personnalités différentes, même sans tenir compte des écrits. Nous avions un certain type de sujets dont nous aimions discuter ensemble, et c'était notre point de départ pour le livre, et seulement cela[588].

Barreno souligne de ce fait que leur désir collectif d'aborder différents thèmes est ce qui les a poussées à écrire. Elle revient de la sorte sur la notion de désir déjà abordée lors de sa présentation à la Rencontre québécoise internationale des écrivains. Pour Barreno, le désir doit être la source de l'écriture. Qu'il soit synonyme de volonté ou de plaisir charnel, le désir est la marque d'une écriture du corps et de l'esprit. Maria Isabel Barreno écrit parce qu'elle désire transmettre quelque chose. Ce désir de transmission par l'écrit est alors une marque de son propre style littéraire. L'intérêt d'étudier les spécificités d'écriture de Maria Isabel Barreno est de distinguer sa singularité dans une histoire littéraire et politique qui l'a invisibilisée. L'importance de cette analyse n'est pas de la catégoriser dans un style, une écriture ou un genre littéraire en particulier, mais de dégager ses propres caractéristiques pour mettre en avant sa singularité et son importance dans la littérature portugaise du XXe siècle. Il convient à présent d'exposer cela en proposant une analyse complète du roman que nous considérons comme l'œuvre originelle et matricielle de sa singularité, *A Morte da mãe.*

---

[587] « *Nesse aspecto às vezes sinto, e fico um bocado irritada, porque foi criada uma imagem que de certa maneira, tapou, e às vezes dificultou, quase que a minha comunicação individual. A pessoa fica realmente tapada com aquele tipo de imagem*. » *Ibid.*

[588] « *Já havia distanciação na altura. Quando nós começamos a escrever, já eramos três pessoas muito diferentes, de personalidades diferentes, mesmo sem ter em conta as escritas. Tínhamos um determinado tipo de assuntos que gostávamos de discutir em conjunto, e foi esse o nosso ponto de partida para o livro, e só esse.* » *Ibid.*

PARTIE II – *A MORTE DA MÃE*, UNE ŒUVRE SOURCE

« *Deixadas sem discurso, nós, mulheres, deveremos apropriar-nos de todas as palavras. Apropriação do sexo, do prazer, da designação culta, da designação oculta, do palavrão. Toda a escrita é tentativa de inscrição no real: do já dito, do sussurrado, do silenciado.* »

Maria Isabel Barreno, *A Morte da mãe*, 1979.

1 – LA NAISSANCE DE LA MERE, UNE NOUVELLE HISTOIRE DES FEMMES

1.1. Une société gynocrate

1.1.1. De l'origine des femmes

Les origines de l'univers et de la vie ont toujours été des sujets de réflexion, nourrissant des visions variées. C'est dans ce cadre complexe que s'inscrit *A Morte da mãe*, roman dans lequel Maria Isabel Barreno explore l'origine de notre société contemporaine. Dès lors, il est intéressant de noter qu'il existe plus d'une théorie sur l'origine de l'univers. Les scientifiques s'accordent à dire que le Big Bang est à l'origine de notre univers actuel. Malgré son nom trompeur[589], la théorie du Big Bang veut qu'après une période de densité et de chaleur extrême, l'univers – sans que l'on sache réellement s'il existait déjà – aurait commencé à se dilater et s'agrandir. En refroidissant, les particules qui composent l'univers se sont assemblées pour former les galaxies, les étoiles et les planètes. Sur la Terre, des cellules se sont transformées et regroupées pour former les premiers êtres vivants. Charles Darwin, dans son ouvrage *L'Origine des espèces* publié en 1859, a introduit la théorie de l'évolution, démontrant que ces premiers êtres vivants ont évolué graduellement pour devenir ce que nous connaissons aujourd'hui comme les êtres humains. À l'opposé, le créationnisme soutenu par le discours religieux – notamment celui des trois grandes religions monothéistes que sont le christianisme, le judaïsme et l'islam – croit en la création par un Dieu unique, masculin, de la Terre et des êtres humains. Dans *A Morte da mãe*, Maria Isabel Barreno n'a pas voulu choisir. L'œuvre retrace la création des êtres humains de deux points de vue que nous appellerons la création biologique et la création mythologique. Composé de neuf chapitres sans titre, comprenant eux-mêmes plusieurs parties et sous-parties, *A Morte da mãe* alterne plusieurs espaces narrant les deux visions de la Création. Ce voyage à la recherche d'une mémoire des origines a pour commencement ce que

[589] Introduite en 1927 par le prêtre et cosmologue belge Georges Lemaître, la théorie est initialement connue comme celle de l'atome primitif. Le Big Bang n'est pas une explosion ni le début de l'Univers dont la création reste à l'heure actuelle inconnue. Guy PICOLET, « Georges Lemaître, l'hypothèse de l'atome primitif », in *Revue d'histoire des sciences*, vol. 28, n° 1, 1975, p. 91-93, https://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1975_num_28_1_1127 (consulté le 29/08/2024).

Barreno appelle le panneau. D'après le dictionnaire en ligne des Éditions Larousse, le mot panneau possède plusieurs définitions, dont une particulièrement pertinente pour ce travail :

> 18. Peinture artistique – Planche de bois, ou assemblage de planches, préparée pour être peinte ; l'œuvre elle-même exécutée sur ce support. (Sans être complètement abandonnée, la peinture sur panneau de bois a été supplantée à partir du XVIe s. par la peinture sur toile[590].)

Le panneau peut également venir de l'ancien français panel qui signifie quant à lui :

> 1. Échantillon permanent de population, interrogé régulièrement dans le cadre d'une enquête, d'un sondage, d'une étude de marché.
> 2. Réunion informelle de spécialistes pour discuter d'un problème en présence d'auditeurs qui ne peuvent participer à la discussion[591].

Ce sont ces deux sens – le panneau comme base d'un tableau et le panneau comme panel de représentants d'une population réunie dans un même espace – que Barreno utilise pour structurer sa narration. Nous allons alors retrouver entrecroisé ce panneau-tableau-panel au long du texte. En effet, dans la sous-partie « Le panneau difficile à lire » du chapitre I, nous retrouvons la première définition : « Il y avait une fresque peinte sur le mur, ou une tapisserie sur le mur, ou un bas-relief[592]. » Ce panneau établit les bases, historiquement parlant, de l'histoire de l'humanité selon Barreno. Il représente le début de l'histoire des femmes, son tableau artistique :

> Les dessins racontaient une histoire, de la gauche vers la droite. Cependant, les sillons profonds et noirs, verticaux, parallèles les uns aux autres, laissaient entrevoir une possible lecture par colonnes. Lorsque nos yeux hésitaient entre l'horizontal et le vertical, trouvant ainsi la diagonale, les séquences d'équilibre instable semblaient aussi plausibles que la plupart des histoires[593].

En soulignant les lignes de lectures possibles du tableau et leur équilibre instable, Barreno annonce aussitôt la subjectivité et la pluralité des interprétations des histoires racontées et

---

[590] *s. v.* « Panneau », in *larousse.fr*, https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/panneau/57648 (consulté le 15/08/2023).
[591] *Ibid.*
[592] « *Havia um fresco pintado na parede, ou uma tapeçaria sobre a parede, ou um baixo-relevo*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 14.
[593] « *Os desenhos contavam uma história, da esquerda para direita. No entanto, os profundos e negros sulcos, verticais, entre si paralelos, sugeriam uma possível leitura por colunas. Quando os nossos olhos hesitavam entre a horizontal e a vertical, encontrando assim a diagonal, as sequências de equilíbrio instável pareciam tão plausíveis como a maioria das histórias.* » *Ibid.*

représentées par des images, mais aussi la possibilité de sa ressemblance avec celles qui nous ont été racontées par la tradition.

La deuxième définition de panneau apparaît également à la même page : « Devant la surface peinte, tissée ou sculptée, j'étais là, ainsi que quelques autres personnes, indistinctes[594] ». À la page suivante, ces personnes indistinctes sont enfin identifiées : « Au cours de ce processus, j'ai réalisé que les personnes autour de moi étaient des femmes – que les femmes autour de moi étaient des personnes[595]. » Ce deuxième panneau-panel représente alors les femmes du premier panneau-tableau, celles dont l'histoire est racontée. De ce fait, ces deux panneaux, l'artistique et le physique, structurent le récit. L'artistique est celui où s'écrit et se dessine l'Histoire, la description du tableau est inscrite dans la narration. C'est une véritable *ekphrasis* – une description très précise, souvent d'une œuvre d'art, insérée dans un récit – qui décrit non seulement le tableau, mais aussi la création du monde. C'est le panneau qui constitue la base de l'Histoire d'après Barreno. Le panneau physique quant à lui est un panel de femmes qui compose le panneau artistique. Ces femmes vont ainsi apparaître tout au long de la narration, assistant et réagissant au récit de la narratrice. Elles représentent un panel de femmes du monde entier, sorties du panneau artistique pour mieux l'analyser, le comprendre et le narrer. *A Morte da mãe* nous raconte une histoire totalement gynocentrique tant sur le fond que sur la forme. Nous chercherons alors à démontrer l'importance de cette structure et comment l'œuvre constitue un moyen de résistance et de transformation sociale. De fait, c'est une femme qui donne la parole et le rôle principal de son œuvre à un panel de femmes. Si ce panel féminin est choisi, c'est parce que *A Morte da mãe* nous raconte en premier une nouvelle histoire des femmes. Cependant, ce n'est pas qu'une histoire alternative que nous offre l'autrice, mais de véritables armes pour combattre les oppressions. Ces armes, qu'il nous revient d'exposer, sont essentielles pour comprendre les dynamiques de pouvoir qui régissent la société contemporaine et la position imposée aux femmes à l'intérieur de celle-ci. Nous allons ainsi analyser dans cette partie comment Barreno, par cette réécriture, déconstruit les fondements patriarcaux et propose une vision où les femmes sont centrales. De la naissance à l'éducation en passant par l'alimentation, cette société est bien plus qu'un simple matriarcat. L'œuvre de Barreno s'inscrit donc dans un filon de pensée gynocentrique que nous tenterons à présent de définir.

[594] *« Defronte da superfície pintada, tecida ou esculpida, estava eu, e mais algumas pessoas, indistintas*. » *Ibid.*
[595] « *Durante este processo, percebi que as pessoas à minha volta eram mulheres – que as mulheres à minha volta eram pessoas*. » *Ibid.*, p. 15.

Il existe de nombreux mots pour parler d'une société gynocentrique, c'est-à-dire où les femmes sont au centre. Le mot matriarcat est le plus fréquemment employé pour évoquer un système politique et social dirigé par les femmes. Pourtant, d'après l'historienne Ginevra Conti Odorisio et l'anthropologue Ida Magli, dans la plupart des utilisations du terme, le matriarcat désigne une société où les femmes sont cheffes de famille, en analogie du terme patriarcat[596]. Par conséquent, dans un matriarcat les femmes ne dirigent pas au sens politique du terme, mais social. Prenant comme base le mot patriarcat, que nous définirons dans le prochain chapitre, matriarcat est formé du latin *mater*, la mère, et du grec *arkhein*, pouvoir. Le matriarcat est un système dans lequel la figure de la mère fait autorité. De ses dérivés, nous pouvons citer :

- Matrilinéaire, qui signifie l'ascendance et la descendance par le côté maternel de la famille[597].
- Matrilocal, lorsque la résidence principale d'un couple hétérosexuel est celle de la mère de la femme[598].
- Matrimoine, en opposition à patrimoine, l'héritage, les biens hérités de la mère.

De ce fait, une société matriarcale est généralement matrilinéaire, la mère y est au centre mais ne gouverne pas forcément. C'est Johann Jakob Bachofen, juriste et sociologue suisse, qui le premier[599] aurait avancé l'idée de sociétés ancestrales matriarcales dans son ouvrage *Das Mutterrecht*[600] publié en 1861.

En opposition avec la majorité des théories de l'époque, Bachofen décrit une origine maternelle des sociétés premières en analysant les mythes antiques. Pour Bachofen, les mythes – malgré le manque de crédibilité qu'on leur associe – sont des traces d'un passé réel oublié. En effet, d'après Veronica Ciantelli dans son ouvrage *Bachofen. Aux origines du droit* : « Plutôt que les opposer, l'historien doit croiser les témoignages historiques et les témoignages mythiques, car ces derniers gardent en eux les traces d'un âge reculé, qui s'estompent dans les

[596] Ida MAGLI et Ginevra Conti ONDORISIO, *Matriarcat et/ou pouvoir des femmes ?,* Trad. Mireille ZANUTTINI et Josette VERMIGLIO, Paris, Éditions des femmes, 1983.
[597] Maurice GODELIER, « Approche anthropologique : les structures de système de parenté dans le monde », in *Etats des savoirs sur la maltraitance*, Maurice GODELIER (org.), Paris, Karthala, 2007, p. 45-60.
[598] Marie-Élisabeth HANDMAN, « Sociétés matrilinéaires et violence des femmes », in *Penser la violence des femmes*, Coline CARDI et Geneviève PRUVOST (dir.), Paris, La Découverte, 2012, p. 185-200.
[599] Pierre BONTE, « Philippe Borgeaud, avec Nicole Durisch, Antje Kolde, Grégoire Sommer, la mythologie du matriarcat. L'atelier de Johann Jakob Bachofen », in *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, nº 157, janvier 2001, p. 248-252.
[600] Le Droit maternel. Johann Jakob BACHOFEN, *Myth, Religion, and Mother Right: Selected Writings of J.J. Bachofen*, trad. Ralph MANHEIM, Princeton, Princeton University Press, 1967.

époques successives[601]. » Pour Bachofen, d'après Ciantelli, le patriarcat servirait à cacher la force du droit maternel que la société a essayé de refouler[602]. Dans ses recherches, Bachofen met l'accent sur l'importance de la figure de la mère. La mère est au centre de la société car elle enfante, elle instruit, mais surtout elle crée – par l'amour maternel – une harmonie des êtres humains liés au sein d'une même société :

> La relation instaurée par la maternité fait émerger un sentiment plus puissant que le simple souci de soi-même, le sentiment de faire partie d'un tout, d'être lié à autrui par un lien profond et primordial. En ce sens, le droit maternel assume une fonction émancipatrice, car en conférant à la matière et au sensible leur signification la plus profonde, il rétablit la dignité de la vie charnelle et libère l'homme de l'emprise exercée par des pulsions et des instincts qui le ramènent vers l'animalité[603].

Cette idée de société créée par et autour de la mère va servir de base aux travaux de nombreux scientifiques comme l'anthropologue Lewis Henry Morgan puis le philosophe Friedrich Engels.

Morgan a étudié la société matrilinéaire des Indiens iroquois à la lumière des travaux de Bachofen dans son ouvrage *Ancient Society* publié en 1877. Engels, lui, se servira des travaux de Morgan pour rédiger *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* publié en 1884. Dans cet ouvrage – auquel nous reviendrons par la suite – Engels, en plus de reprendre la théorie de la société matriarcale première, reconnaît Bachofen comme pionnier dans l'étude des origines de la société et de la famille : « Pour Engels, le *Mutterrecht* ne retrace pas seulement une histoire de la famille, jusqu'ici inconcevable, mais il en fait le point de départ d'une histoire de l'humanité[604]. » Engels voit dans les théories de Bachofen la confirmation de sociétés liées par des biens communs et où la propriété privée n'existe pas, signe que le communisme était le système politique et social originel et pouvait donc être retrouvé. Pourtant, malgré cette reconnaissance, Engels partage l'opinion des principales critiques de Bachofen :

> Sa démarche fut également critiquée en raison de son aspect uniquement spéculatif. En collectant des données sur le mode de vie des peuples antiques sur la base de matériaux

[601] Veronica CIANTELLI, *Bachofen. Aux origines du droit*, Paris, Michalon, 2019, p. 16.
[602] Veronica Ciantelli dans : Garapon ANTOINE (Prod.), « Johann Jakob Bachofen, un explorateur des mythes de l'humanité », *Matière à penser avec Antoine Garapon*, France culture, Podcast, 28 décembre 2017, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/matieres-a-penser-avec-antoine-garapon/johann-jakob-bachofen-un-explorateur-des-mythes-de-l-humanite-8687132 (écouté le 25/08/2024).
[603] Veronica CIANTELLI, *Bachofen. Aux origines du droit*, *op. cit.*, p. 45-46.
[604] *Ibid.*, p. 74.

> historiques autant que mythologiques, Bachofen se faisait anthropologue, sans l'être vraiment[605].

Ainsi, Engels écrira dans l'avant-propos de *L'Origine de la famille* :

> Cette interprétation nouvelle, mais juste, de l'Oreste est un des plus beaux et des meilleurs passages du livre, mais elle prouve aussi que Bachofen croit aux Erinnyes, à Apollon et à Minerve, au moins autant qu'Eschyle y croyait, à son époque ; il croit, en effet, que ces divinités ont accompli, aux temps héroïques de la Grèce, ce miracle de renverser le droit maternel par le droit paternel. Il est clair qu'une semblable conception, où la religion est tenue pour le levier principal de l'histoire du monde, doit finalement aboutir au parfait mysticisme. Aussi est-ce un travail aride et parfois peu profitable que d'étudier à fond le gros de Bachofen[606].

C'est là que repose le rejet des sociétés matriarcales de Bachofen, il n'apporte aucune source concrète à ses idées. Même si certains voient l'utilisation des mythes anciens et leur étude par les sens comme méthode valable, d'autres n'y voient que la preuve de la mysticité de Bachofen. De ce fait, à défaut de découvrir une face cachée de l'Histoire, Bachofen ne participerait qu'à la création de nouveaux mythes plaçant la femme au centre[607]. Le nouveau mythe offert par Bachofen n'est pourtant pas des plus féministes : les femmes d'après lui sont sentimentales, elles sont liées à la nature grâce à la maternité – phénomène naturel irrécusable – et sources d'amour et d'empathie. Au contraire, les hommes sont des êtres raisonnables et réfléchis. Ce qui a conduit au renversement de ce monde matrilinéaire pour Bachofen serait alors que la raison a pris le dessus sur le sentiment. Les femmes sont ainsi réduites à leur nature – importante certes car source de la vie –, mais rendues responsables du déclin de leur puissance[608].

Plus récemment, l'une des critiques les plus importantes des mythes de sociétés premières matriarcales, couramment appelé matriarcat primitif, est Cynthia Eller[609]. Dans *The Myth of Matriarchal Prehistory: Why an Invented Past Will Not Give Women a Future*[610] publié en 2000, Eller conteste la théorie du matriarcat primitif :

---

[605] *Ibid.*, p. 8.
[606] Friedrich ENGELS, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'état*, Trad. Henri RAVE, Paris, Éditions Georges Carré, 1893, p. XIII-XIV.
[607] Beate WAGNER-HASEL, « Le matriarcat et la crise de la modernité », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 6, nº 1, 1991, p. 43-61.
[608] Veronica CIANTELLI, *Bachofen. Aux origines du droit, op. cit.*
[609] Joan MARLER, « The Myth of universal patriarchy: a critical response to Cynthia Eller's myth of matriarchal prehistory », in Feminist Theology, vol. 14, janvier 2006, p. 163-187.
[610] Le Mythe de la préhistoire matriarcale : pourquoi un passé inventé ne donnera pas d'avenir aux femmes. Cynthia ELLER, *The Myth of Matriarchal Prehistory: Why an Invented Past Won't Give Women a Future*, Boston, Beacon Press, 2000.

> C'est un conte raconté dans les salles de classe de l'école du dimanche, dans des conférences académiques, des festivals néopaïens, à la télévision, dans des réunions féministes d'action politique, et dans toutes les pages allant des œuvres féministes populistes aux livres pour enfants en passant par des tomes archéologiques[611].

Le matriarcat primitif ne serait pour Eller qu'une source de stéréotypisation des femmes, leur donnant une identité symbolique[612]. En réponse indirecte aux théories de Bachofen, elle critique l'utilisation de la maternité comme caractéristique propre à la féminité[613]. La critique des stéréotypes féminins est en effet l'une de ses plus grandes sources d'opposition à la théorie du matriarcat primitif :

> Les féministes matriarcalistes construisent la féminité comme une identité positive. Mais, tant la catégorie de la féminité que son contenu sont, dans une large mesure, déterminés par une discrimination préalable contre les personnes mêmes qui sont forcées d'occuper cette catégorie. Le féminisme de la différence, malgré tout son soutien apparent envers les femmes, souscrit au système dont se nourrit le sexisme[614].

Inventer un mythe représentant les femmes comme sources de fertilité, de maternité, voire de bonté et de force ne ferait que leur ajouter des stéréotypes – peu importe s'ils sont considérés comme positifs – et les enfermerait dans une nouvelle catégorie créée à l'origine pour les discriminer. Par conséquent, Eller ne verrait pas la réappropriation des symboles dits féminins comme une forme de libération mais comme un nouvel enfermement renforçant la binarité de la société[615].

Une autre de ses critiques réside dans la conviction – nourrie par la découverte de figures féminines, d'objets ou de symboles – que le matriarcat primitif vénérait une ou plusieurs déesses, ce qui viendrait corroborer l'importance mythique accordée par ces sociétés aux femmes. Pour Eller, l'interprétation de l'art préhistorique ne relève que de la subjectivité. Se reconnaître dans une statue comme celle de la Vénus de Willendorf ou attribuer des connotations féminines dont nous ne pouvons prouver la réalité historique à de simples symboles comme les triangles et le croissant de lune ne serait qu'une manière pour notre

---

611 « *It is a tale that is told in Sunday school classrooms, at academic conferences, at neopagan festivals, on network television, at feminist political action meetings, and in the pages of everything from populist feminist works to children's books to archaeological tomes*. » *Ibid.*, p. 3.
612 *Ibid.*, p. 8.
613 *Ibid.*, p. 57.
614 « *Feminist matriarchalists construct femaleness as a positive identity. But both the category of femaleness and its content are to a large degree determined by prior discrimination against the very people who are forced to occupy that category. Difference feminism then, for all its apparent support of women, underwrites the system upon which sexism feeds.* » *Ibid.*, p. 79.
615 *Ibid.*

inconscient d'échapper à la réalité dans laquelle nous vivons marquée par le patriarcat. L'association de la fécondité à la Vénus de Willendorf est un exemple typique de notre subjectivité. Pour Pamela Russell, dans « Forme et imagination : l'image féminine dans l'Europe paléolithique », par sa nudité, sa grosse corpulence et ses seins généreux, la Vénus de Willendorf – et toutes celles rentrant dans ce descriptif – est souvent pensée comme un symbole de fertilité et donc de féminité[616]. Pourtant, aucun élément ne viendrait prouver cette interprétation :

> Le problème le plus évident avec le fait de considérer les Vénus paléolithiques comme des symboles de fertilité est qu'elles montrent rarement des signes de grossesse, d'accouchement ou de lactation. Si les artistes du Paléolithique s'intéressaient à la représentation de la fertilité des femmes, il y a des moyens évidents de le faire – comme réaliser des figures féminines incontestablement enceintes, donnant naissance, ou tenant un enfant – pourtant ces images n'ont pas été trouvées dans l'art paléolithique[617].

Les théories de Bachofen sur une déesse mère célébrée comme symbole de la fertilité seraient alors à l'origine de ces interprétations. Eller souligne également que peu d'interprétations sont données aux statues d'hommes, s'il existait également le culte d'un dieu et si cette soi-disant vénération de déesses profitait réellement aux femmes de l'époque[618].

Dans un article à charge envers les partisans du matriarcat primitif, l'historienne allemande Beate Wagner-Hasel dénonce également la croyance d'un mythe comme vérité absolue. De plus, elle met en avant le succès rencontré et l'appropriation de ces théories chez « des représentants de la pensée raciste » : « L'idée de matriarcat a pu gagner en efficacité sur le plan idéologique pendant le régime national-socialiste dans le conflit entre la rationalisation réellement encouragée dans le domaine économique et la glorification idéologique du mode de vie archaïque et rural[619] ». Eller souligne elle aussi la binarité de la croyance d'un matriarcat primitif, utilisé à la fois pour lutter contre le système patriarcal et pour le justifier :

---

[616] Pamela RUSSELL, « Forme et imagination : l'image féminine dans l'Europe paléolithique », in *Paléo, Revue d'Archéologie Préhistorique*, trad. Michel LORBLANCHET, vol. 5, nº 1, 1993, p. 375-388.
[617] « *The most conspicuous problem with regarding the Palaeolithic Venuses as symbols of fertility is that they rarely show signs of pregnancy, childbirth, or lactation. If Palaeolithic artists were interested in representing the fertility of women, there are obvious ways in which to do this – such as making female figures that are indisputably pregnant, giving birth, or holding an infant – yet these images have not been found in Palaeolithic art.* » Cynthia ELLER, *The Myth of Matriarchal Prehistory: Why an Invented Past Won't Give Women a Future*, *op. cit.*, p. 134.
[618] *Ibid.*, p. 142.
[619] Beate WAGNER-HASEL, « Le matriarcat et la crise de la modernité », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, art. cit., p. 59.

> Le mythe d'une préhistoire matriarcale a trouvé des adeptes parmi les socialistes, les anthropologues, les communistes, les fascistes, les psychanalystes, les sexologues, les folkloristes, les religieux, et plein d'autres personnages notables. Il a été utilisé pour justifier le patriarcat et le renverser, pour renvoyer les femmes à leur foyer et à la maison et pour les placer à la barre du bateau qui nous transporte vers l'avenir[620].

L'homme raisonnable et la femme sentimentale de Bachofen sont devenus des symboles de la domination masculine du patriarcat. Plus que des symboles même, ce sont des justifications possibles de la supériorité des hommes sur les femmes. Pour Eller comme pour Wagner-Hasel, le matriarcat primitif serait un mirage utilisé par certaines féministes pour justifier la faiblesse du patriarcat – récent et donc possiblement non indestructible – et une raison de croire en leur propre force : « Le mythe offre aux femmes une alternative à leur manque de pouvoir[621]. »

Les travaux de Bachofen participent alors à la croyance selon laquelle la condition féminine se définit uniquement par rapport à un cadre biologique. En considérant la condition féminine comme naturelle et en liant les femmes par le biais du culte de la déesse mère – la Mère Nature – à la maternité, Bachofen enferme ces dernières dans une définition dont elles ne peuvent sortir. Soutenue par les féministes essentialistes, la croyance que seule la biologie des femmes conditionne leur comportement – et celui des hommes envers elles – empêche la prise en compte des constructions sociales dans l'analyse des causes du patriarcat[622]. Faire des femmes des êtres dont la nature permet la domination masculine ne créerait qu'une nouvelle justification pour le patriarcat, comme le fait Bachofen dans *Das Mutterrecht*. Penser que le matriarcat primitif a existé, que les mères étaient au centre d'une société première, qu'une déesse Mère Nature – représentante de toutes les femmes – était vénérée par l'ensemble de cette société, prévient la possibilité d'un changement de système politique et social. Le matriarcat primitif nourrit de la sorte la binarité de la société et le féminisme identitaire, dénoncés par Butler.

---

620 « *The myth of matriarchal prehistory has found adherents among socialists, anthropologists, communists, fascists, psychoanalysts, sexologists, folklorists, religionists, and a whole host of other notable characters. It has been used to justify patriarchy and to overthrow it, to hustle women back to hearth and home and to place them at the helm of the ship carrying us into the future.* » Cynthia ELLER, *The Myth of Matriarchal Prehistory: Why an Invented Past Won't Give Women a Future, op. cit.*, p. 31.

621 Beate WAGNER-HASEL, « Le matriarcat et la crise de la modernité », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, art. cit., p. 60.

622 Lorena PARINI, « Essentialisme, anti-essentialisme et féminisme », in *Genre, mouvements populaires urbains et environnement*, Christine VERSCHUUR et Fenneke REYSOO, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 47.

En France, nombreux sont ceux qui s'opposent également à la croyance d'un matriarcat primitif et à l'idée d'une essence féminine, comme l'archéologue français Jean Guilaine, spécialiste de la préhistoire et de la protohistoire :

> Le matriarcat primitif est une invention. Qui a souvent servi à justifier le patriarcat. De nombreux mythes évoquent une domination féminine ancienne, mais pour décrire l'incompétence des femmes à exercer le pouvoir, jusqu'à ce que les hommes prennent leur place pour le meilleur[623].

Guilaine rejoint de ce fait la position d'Eller selon laquelle le matriarcat primitif est contreproductif pour la compréhension de la place des femmes dans la société et que l'interprétation des iconographies de la préhistoire reste pour tout chercheur et chercheuse quelque chose de personnellement subjectif. Dans *Femmes d'hier. Images, mythes et réalités du féminin néolithique,* Guilaine analyse et déconstruit les mythes créés par la découverte de l'art néolithique, notamment celui sur la Déesse Mère vénérée. En effet, il n'existerait aucune preuve scientifique de vénération de la Déesse Mère selon l'archéologue. Comme Eller, Guilaine considère que le simple fait de trouver des statuettes de femmes ne nous apprend rien sur les croyances préhistoriques. L'archéologie serait pour Guilaine trop influencée par les autres sciences sociales apparues avant, comme l'anthropologie, la philosophie ou la mythologie. Cela aurait ainsi donné de trop nombreuses images stéréotypées des femmes. L'une des contributrices les plus importantes sur ce débat et à qui Guilaine a dédié *Femmes d'hier* est Françoise Héritier, anthropologue et féministe, qui a consacré plusieurs ouvrages et articles sur les relations entre les hommes et les femmes, la naissance du patriarcat et les moyens de lutte contre celui-ci. Dans son ouvrage *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, publié en 1996, elle analyse l'origine de la domination masculine et la subordination féminine présentes dans notre société. Dans le neuvième chapitre de l'ouvrage intitulé « Le sang des guerriers et le sang des femmes », Héritier dénonce les stéréotypes associés aux femmes, notamment ceux attribués à la notion de nature féminine :

> De plus, un corps de jugements de valeur met en évidence des caractéristiques présentées comme naturelles et donc irrémédiables, observables dans le comportement, les performances, les « qualités » ou « défauts » féminins considérés comme marqués sexuellement de façon typique. Un discours négatif présente les femmes comme des créatures irrationnelles et illogiques, dépourvues d'esprit critique, curieuses, indiscrètes, bavardes, incapables de garder un secret […] Il existe un autre corps de discours,

[623] Philippe RICHARD, « Archéologie. "Le matriarcat primitif est une invention" », in *ouest-france.fr*, 23 juin 2022, https://www.ouest-france.fr/sciences/archeologie/archeologie-le-matriarcat-primitif-est-une-invention-e7d68bf2-e814-11ec-b33d-b9e7e03cd588 (consulté le 29/08/2024).

> apparemment moins négatif. Fragiles, casanières, peu douées pour l'aventure intellectuelle et physique, douces, émotives, recherchant la paix, la stabilité et le confort du foyer […] Dans les deux cas, et sans souci des contradictions entre les deux versions […], ce discours symbolique renvoie à une nature féminine, morphologique, biologique, psychologique[624].

Héritier associe l'hypocrisie envers des caractéristiques similaires, vues positivement quand elles concernent les hommes et négativement quand elles sont attribuées aux femmes, à la détermination d'un sexe fort, les hommes, et d'un sexe faible, les femmes : « Ce serait cette "faiblesse" naturelle, congénitale, des femmes qui légitimerait leur assujettissement jusque dans leur corps[625]. » Héritier rejoint également Eller sur sa critique de l'argument donné par les féministes matriarcalistes selon lequel les travaux scientifiques des anthropologues seraient marqués par un regard masculin – quand ce sont des hommes les effectuant – ou dominés par les hommes – quand ce sont des femmes[626]. Un ou une scientifique serait capable de dépasser ces déterminismes puisque c'est le principe même de son travail. Par conséquent, les scientifiques cherchant à démontrer l'existence d'un matriarcat primitif ne seraient motivés que par leur détermination à percevoir, à tout prix, autre chose qu'une société patriarcale, considérant que l'affirmation de l'inexistence d'un tel matriarcat ne relève que d'une mentalité patriarcale inconsciente. Toutefois, dans un passage intitulé « Le thème du matriarcat primitif », Héritier relève un point important de la contre-critique des personnes étudiant le matriarcat primitif :

> […] le terme de matriarcat, impliquant l'idée du pouvoir féminin, a été et continue fréquemment d'être utilisé pour référer en fait à des situations réelles de matrilinéarité, où les droits éminents sont ceux des hommes nés dans des groupes de filiation définis par les femmes, ou pour référer à des situations mythiques comme celle des Amazones[627].

Les sociétés primitives étudiées ne sont alors pas matriarcales au sens moderne du terme, mais matrilinéaires.

[624] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 205-206.
[625] *Ibid.*, p. 207.
[626] *Ibid.*, p. 208.
[627] *Ibid.*, p. 2011.

1.1.2. Des sociétés matriarcales, matrilinéaires, gynécocrates ou gylaniques ?

Dans un article en réponse au livre d'Eller, l'éditrice Joan Marler met l'accent sur un problème récurrent que beaucoup de critiques du prétendu matriarcat primitif oublient de préciser :

> Johann Jakob Bachofen, auteur de *Das Mutterrecht* (1861), est généralement associé au concept de matriarcat, bien qu'il n'ait jamais utilisé le terme. Son traducteur anglais a substitué le terme matriarcat à celui de *gynaikokraite* (gynécocratie, c'est-à-dire la domination par les femmes), qu'il considérait comme une condition préalable au développement de *Mutterrecht* dans lequel les filles héritent des droits par la lignée de la mère[628].

En effet, comme l'explique l'anthropologue Peggy Reeves Sanday, Bachofen ou encore Morgan n'ont jamais utilisé le mot matriarcat dans leurs écrits[629]. Nous avons vu que le mot matriarcat avait été créé en image de celui de patriarcat afin d'opposer la domination masculine à la domination féminine. D'après Sanday, ce terme de matriarcat aurait en fait été introduit par l'anthropologue britannique Edward Burnett Tylor dans son ouvrage *The Matriarchal Family System* publié en 1896. Bien que Tylor note que le matriarcat ne se réfère pas à la femme qui dirige la famille, mais à ses frères et oncles maternels possédant le pouvoir, il décida tout de même d'utiliser ce terme et consolida ainsi la confusion faite encore aujourd'hui entre société matriarcale et société matrilinéaire[630]. Le terme patriarcat – lui-même utilisé de façon erronée d'après Tylor, désignant originellement le pouvoir du père/patriarche et devenu la domination masculine au cours du XXe siècle[631]– et celui de matriarcat, sont alors employés conjointement en opposition : « Dès le début, sa définition a été façonnée par analogie avec "patriarcat" ou "le droit du père". Comme le patriarcat a été développé comme un mot-code pour le leadership

---

[628] « *Johann Jakob Bachofen, author of Das Mutterrecht (1861), is usually associated with the concept of matriarchy, although he actually never used the term. His English translator substituted matriarchy in place of gynaikokraite (gynecocracy, meaning rule by women) which he considered a prerequisite for the development of Mutterrecht in which daughters inherit rights through the mother line.* » Joan MARLER, « *The Myth of universal patriarchy: a critical response to Cynthia Eller's myth of matriarchal prehistory* », art. cit., p. 77.

[629] Sanday Peggy REEVES, « Matriarchy as a sociocultural form: an old debate in a new light », in *web.sas.upenn.edu*, 1998, https://web.sas.upenn.edu/psanday/articles/selected-articles/matriarchy-as-a-sociocultural-form-an-old-debate-in-a-new-light/ (consulté le 29/08/2024).

[630] *Ibid.*

[631] George RITZER et J. Michael RYAN, *The Concise Encyclopedia of sociology*, New Jersey, Wiley-Blackwell, 2011.

tribal masculin, le matriarcat a été limité à une règle sociale centrée sur les femmes[632]. » Cependant, Bachofen parlait bien de droit maternel et non de droit matriarcal :

> Gynécocratie (gouverner par les femmes), de l'allemand – *gynaikokratie* – qui vient du grec *gyne*, femme, + *kratos*, gouverner, et qui apparait dans le sous-titre de l'édition allemande de *Das Mutterrecht* (1861) mais a été traduit par « matriarcat » dans l'édition anglaise […] On ne peut que spéculer sur la raison pour laquelle le traducteur anglais de Bachofen a remplacé le mot gynécocratie par matriarcat. L'explication réside peut-être dans le fait qu'à l'époque où la traduction a été publiée en 1967, l'usage populaire faisait du matriarcat un synonyme de gynécocratie. Il se peut aussi que Bachofen lui-même ait souvent (mais pas toujours) confondu les coutumes englobées sous le terme de « droit maternel » avec la gynécocratie, comme pour dire qu'aucune société ne pourrait développer des coutumes orientées par et pour les femmes si elle n'était pas gouvernée par des femmes[633].

Les mythes que Bachofen analysait reflétaient des sociétés matrilinéaires où l'héritage, le pouvoir et les enfants étaient transmis par le côté maternel de la société. Bachofen n'a donc pas démontré l'existence d'un matriarcat primitif puisque, comme le souligne Héritier, « la mère peut être élevée très haut, considérée très hautement – c'est le cas des déesses-mères –, idéalisée, cela n'est pas contradictoire avec la notion même de pouvoir masculin[634]. » Le matriarcat primitif reste certes un mythe, mais des sociétés primitives ou actuelles matrilinéaires (comme les Iroquois, les Minangkabaus ou les Moso) ont existé et existent toujours. Cela ne veut pas dire que le patriarcat, dans le sens moderne du terme, n'y est pas présent. Quand Tylor parle d'une société matriarcale où l'oncle maternel et le frère de la mère dirigent, on peut alors considérer cela comme un patriarcat matrilinéaire avunculaire[635]. Du latin *avunculus*, signifiant oncle maternel, l'avunculat est un système social où le pouvoir de l'oncle maternel passe avant celui du père. Le pouvoir appartient alors toujours aux hommes, il passe seulement par le côté femme de la société. Le patriarcat est plus que dans de simples détails. Une société où un homme transmet son nom de famille à ses enfants par exemple ne signifie pas que celle-ci est

---

[632] « *From the start its meaning was fashioned by analogy with "patriarchy" or "father right." Because patriarchy developed as a code word for male tribal leadership, matriarchy was restricted to female-oriented social rule.* » Peggy Reeves SANDAY, « Matriarchy as a sociocultural form: an old debate in a New Light », art. cit.

[633] « *Gynecocracy (rule by women) from the German–gynaikokratie— which stems from the Greek gyne, woman, + kratos, rule, and which appears in the subtitle of the German edition of Das Mutterrecht (1861) but was translated as "matriarchy" in the English edition* […] *One can only speculate as to why Bachofen's English translator substituted the word matriarchy where Bachofen had written gynecocracy. The explanation may lie in the fact that when the translation was published in l967 popular usage made matriarchy a synonym of gynecocracy. It is also the case that Bachofen himself frequently (but not always) conflated customs subsumed under the term "mother right" with gynecocracy as if to say that no society could possibly develop female-oriented customs if not ruled by women.* » *Ibid.*

[634] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, *op. cit.*, p. 233.

[635] Peggy Reeves SANDAY, « Matriarchy as a sociocultural form: an old debate in a new light », art. cit.

patriarcale. Il en est de même pour le matriarcat. Une société où une femme est au pouvoir – comme présidente, première ministre ou encore reine – n'est pas forcément matriarcale. Le patriarcat et le matriarcat sont des systèmes où les hommes ou les femmes ont l'autorité absolue dans tous les domaines, politique, économique, théologique, social, et exercent une domination sur l'autre. Si le terme matriarcat est au sens moderne du terme l'opposé du patriarcat – au sens moderne lui aussi –, quel serait alors le véritable mot à employer pour désigner ces sociétés où les femmes dominent ?

Utilisé par Bachofen dans la version originale de *Das Mutterrecht*, « *gynaikokraite* » est un des termes dont la définition et l'étymologie peuvent correspondre à ce que nous désignons en parlant de matriarcat. La gynécocratie, parfois appelée gynocratie, est définie ainsi par le dictionnaire en ligne de l'Académie française : « XVIe siècle. Emprunté du grec *gunaikokratia,* de même sens, composé à l'aide de *gunê, gunaikos,* "femme", et *kratos,* "puissance, autorité[636]" ». Une gynécocratie est donc une société dirigée politiquement par une femme. Si le mot gynécocratie retire le sens maternel attribué à matriarcat, que l'on peut juger trop réducteur voire discriminant, il ne désignerait qu'un système politique. Il serait insuffisant pour rentrer dans notre définition d'un système matriarcal. Un autre mot possible serait gynarchie, lui aussi formé par les mots grecs *gunê*, femme, et *árkhô*, commander. Tant gynécocratie que gynarchie utilisent des suffixes que l'on associe à des régimes politiques, comme démocratie et monarchie. Pouvons-nous alors les utiliser pour donner un nom à notre idée du matriarcat ? D'après Sanday, gynécocratie était utilisé par Bachofen dans ce sens. Nous avons vu cependant qu'il ne faisait pas non plus de différence entre la mère et la femme. Gynécocratie et gynarchie deviennent alors, comme matriarcat, des mots polysémiques pouvant désigner à la fois le pouvoir des femmes, le pouvoir maternel, la domination féminine ou encore l'autorité politique des femmes. Ces sociétés centrées autour des femmes, qu'elles soient matriarcales, gynocrates, matrilinéaires, matrifocales, sont ainsi la source de nombreux débats. Nous avons vu que pour certains et certaines scientifiques, elles n'ont jamais existé mis à part dans les mythes et l'imaginaire collectif. Depuis Bachofen, celles et ceux qui croient en ces sociétés ont alors cherché à prouver leur existence.

Dans *The Myth of Matriarchal Prehistory*, Eller ne critique pas seulement la croyance du matriarcat primitif, mais les scientifiques souhaitant en apporter la preuve. L'un des noms

[636] *s. v.*, « Gynécocratie », in *Dictionnaire de l'Académie française*. http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9G1802 (consulté le 18/08/2023).

qui revient le plus dans son ouvrage et dans les recherches sur les déesses mères est celui de Marija Gimbutas. Gimbutas était une archéologue et historienne lituano-américaine spécialisée dans la préhistoire et l'archéologie féministe. Elle est devenue célèbre pendant les années 90 après la parution de deux ouvrages, *The Language of the Goddess* (1989), *The Civilization of the Goddess* (1991) ainsi que pour la réédition de *The Goddesses and Gods of Old Europe* (publié originellement en 1974). Dans ces livres, elle présente une analyse de ce qu'elle appelle l'Ancienne Europe. Située avant l'âge de bronze européen, Gimbutas présente une société matrilinéaire, matristique, où la femme serait le point central. Elle valide également les théories de Bachofen sur la déesse Mère-Nature vénérée et symbole de fertilité et maternité :

> […] Gimbutas a commencé à parler de la déesse et à décrire son règne comme une période inhabituellement paisible et harmonieuse dans laquelle les femmes jouissaient de proéminence et de pouvoir. Gimbutas a atteint ces conclusions grâce à un intérêt de longue date pour les origines indo-européennes, sujet très en vogue en Europe quand ses intérêts intellectuels ont commencé à se former[637].

Pour Gimbutas, ces sociétés – matrilinéaires et paisibles – étaient prédominantes en Europe avant l'arrivée des peuples kourganes par l'Est, qui aurait obligé un basculement en une société – patrilinéaire et dominatrice – de défense[638]. Pour justifier la présence d'un foyer proto-indo-européen aux origines de notre culture européenne actuelle, Gimbutas a associé des recherches archéologiques et linguistiques et formé de cette manière ce qu'elle a nommé l'hypothèse kourgane[639]. En effectuant ces recherches, elle a mis au jour de nombreuses statuettes analysées dans les ouvrages précédemment cités. Ces statuettes seraient la preuve que les sociétés primitives glorifiaient non seulement les femmes, mais une déesse représentante de tous les attributs dits féminins. Pour Eller, Gimbutas serait indirectement responsable de la thèse du matriarcat primitif et de sa diffusion :

> Gimbutas est maintenant régulièrement saluée par les féministes matriarcalistes comme le brillant polymathe qui a scientifiquement prouvé l'affirmation que les sociétés préhistoriques étaient centrées sur les femmes et adoratrices de déesse, et détruites

---

637 « […] *Gimbutas began to talk about the goddess, and to describe her reign as an unusually peaceful and harmonious time in which women enjoyed prominence and power. Gimbutas made her way toward these conclusions through a longstanding interest in Indo-European origins, a topic that was very much in vogue in Europe when her intellectual interests were first forming.* » Cynthia ELLER, *The Myth of Matriarchal Prehistory: Why an Invented Past Won't Give Women a Future*, *op. cit.*, p. 37.

638 Marija GIMBUTAS, *The Civilization of the Goddess*, San Francisco, Harper Collins, 1991, p. 43.

639 Jean-Paul DEMOULE, « Les Indo-Européens et l'archéologie », in *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, vol. 125, nº 5, 2003, p. 485-489.

> seulement récemment […] Les féministes matriarcalistes citent Gimbutas, remercient Gimbutas et insinuent qu'elles ne seraient nulle part sans son travail[640].

Cependant, à aucun moment Gimbutas ne prétend décrire des sociétés matriarcales primitives. Dès la préface de *The Civilization of the Goddess*, elle réfute l'idée d'un matriarcat primitif dans le sens d'une domination féminine :

> La religion de la Déesse reflétait un ordre social matristique, matrilinéaire et endogamique pendant la majeure partie de l'histoire humaine primitive. Ce n'était pas forcément un « matriarcat », qui suppose erronément la « domination » par les femmes comme une image miroir de l'androcratie. Une tradition matrifocale s'est poursuivie durant les premières sociétés agricoles d'Europe, d'Anatolie et du Proche-Orient, ainsi que dans la Crète minoenne[641].

Gimbutas soutient certes que les sociétés primitives étaient matrilinéaires et matrifocales, mais le concept même de matriarcat n'était pour elle pas applicable à ces sociétés. Elle rejoint semblablement Bachofen comme ceux ayant été mal traduits ou incompris. Malgré les nombreuses références à Gimbutas dans son livre, Eller ne précisera pas cette distinction faite par Gimbutas, contrairement à Héritier, qui quant à elle a souligné l'amalgame souvent fait entre matriarcat et matrilinéarité. Bien qu'Eller ne dit pas ouvertement que Gimbutas est une féministe matriarcaliste, certains passages provoquent la confusion :

> Les féministes matriarcalistes constatent aussi régulièrement l'existence de « pendentifs de seins » ou « perles de seins » venant de l'Europe paléolithique. Gimbutas les décrit comme un « rendu abstrait du principe féminin », composé simplement de « deux seins à la base d'un cou conique[642] ».

Eller associe alors étroitement le terme aux travaux de Gimbutas au point que le lecteur en vient à percevoir cette dernière comme appartenant implicitement à ce courant.

---

[640] « *Gimbutas is now routinely hailed by feminist matriarchalists as the brilliant polymath who has scientifically proven the claim that prehistoric societies were woman-centred and goddessworshipping, and destroyed only recently.* […] *Feminist matriarchalists cite Gimbutas, thank Gimbutas, and intimate that they would be nowhere without her work.* » Cynthia ELLER, *The Myth of Matriarchal Prehistory: Why an Invented Past Won't Give Women a Future*, *op. cit.*, p. 38.

[641] « *The religion of the Goddess reflected a matristic, matrilineal, and endogamic social order for most of early human history. This was not necessarily "matriarchy", which wrongly implies "rule" by women as a mirror image of androcracy. A matrifocal tradition continued throughout the early agricultural societies of Europe, Anatolia, and the Near East, as well as Minoan Crete.* » Marija GIMBUTAS, *The Civilization of the Goddess*, *op. cit.*, p. X.

[642] « *Feminist matriarchalists also routinely take note of the existence of "breast pendants" or "breast beads" from Palaeolithic Europe. Gimbutas describes these as an "abstract rendering of the female principle", composed solely of "two breasts at the base of a conical neck".* » Cynthia ELLER, *The Myth of Matriarchal Prehistory: Why an Invented Past Won't Give Women a Future*, *op. cit.*, p. 129.

Dans sa critique du livre d'Eller, Marler note alors que l'utilisation du terme féministes matriarcalistes – inventé par Eller elle-même – est utilisée inconsidérément par celle-ci pour qualifier Gimbutas et les autres féministes croyant en une société matrilinéaire première. Elle note également que ces dernières n'utilisent pas non plus le terme de matriarcat primitif :

> […] Marija Gimbutas et la plupart des chercheurs américains rejettent son utilisation comme description des cultures préhistoriques précisément parce qu'elle en est venue à impliquer une structure sociale qui est l'image miroir du patriarcat dans lequel les hommes sont dominés par les femmes[643].

Bien qu'il soit important de préciser que Joan Marler est l'éditrice des œuvres de Gimbutas et que son objectivité peut être discutée, Gimbutas, toujours dans *The Civilization of the Goddess*, contextualise pourtant bien l'usage du terme :

> La difficulté avec le terme matriarcat dans la recherche anthropologique du XXe siècle est qu'il est supposé représenter une image miroir complète du patriarcat ou de l'androcratie – c'est-à-dire, une structure hiérarchique avec les femmes gouvernant par la force à la place des hommes. C'est loin d'être la réalité dans l'Ancienne Europe. En effet, nous ne trouvons ni dans l'Ancienne Europe ni dans l'Ancien Monde un système de gouvernement autocratique par les femmes avec une répression équivalente des hommes. Au contraire, nous trouvons une structure dans laquelle les sexes sont plus ou moins sur un pied d'égalité, une société qui peut être qualifiée de gylany[644].

En effet, pour Gimbutas, les sociétés primitives n'étaient pas matriarcales, mais égalitaires et toujours centrées sur la figure de la déesse Mère Nature. L'abondance de représentations de cette déesse et des symboles féminins, de même que l'absence de représentations masculines mais surtout guerrières, valideraient pour Gimbutas ses théories. Ce sont ces conclusions qui sont généralement critiquées par les scientifiques comme Guilaine et Eller. Le premier réfute par exemple l'association du terme déesse aux statues analysées par Gimbutas. Souvent petites et simples, rien ne prouve qu'elles étaient importantes au point d'être des objets de vénération

---

643 « […] *Marija Gimbutas and most American scholars reject its use as a description of prehistoric cultures precisely because it has come to imply a social structure that is the mirror image of patriarchy in which men are dominated by women.* » Joan MARLER, « The Myth of universal patriarchy: a critical response to Cynthia Eller's myth of matriarchal prehistory », art. cit., p. 77.

644 « *The difficulty with the term matriarchy in 20th century anthropological scholarship is that it is assumed to represent a complete mirror image of patriarchy or androcracy – that is to say, a hierarchical structure with women ruling by force in the place of men. This is far from the reality of Old Europe. Indeed, we do not find in Old Europe, nor in all of the Old World, a system of autocratic rule by women with an equivalent suppression of men. Rather, we find a structure in which the sexes are more or less on equal footing, a society that could be termed a gylany.* » Marija GIMBUTAS, *The Civilization of the Goddess*, *op. cit.*, p. 324.

pour les sociétés primitives[645]. Pour Eller, c'est le principe même de l'association de significations féminines et divines à tout objet ou symbole :

> Nos ancêtres baignaient-ils tellement dans le sacré que chaque image qu'ils produisaient ne pouvait s'empêcher de révéler leurs valeurs les plus profondes, les objets de leur plus grande vénération ? Gimbutas, qui semble considérer chaque tasse comme un récipient rituel pour verser des libations à la déesse, répondrait probablement que oui[646].

Ainsi, nous pouvons conclure que les critiques sur l'interprétation subjective, sur le choix des mythes comme sources recevables, ou encore sur le caractère biologique des femmes sont valables, mais présenter Bachofen et Gimbutas comme des précurseurs de la théorie du matriarcat primitif est une erreur. Cependant, la réappropriation de leurs théories autant par leurs critiques que par leurs soutiens a créé une division chez les féministes qui se répercute encore de nos jours entre les féministes essentialistes, qui croient à une essence féminine spécifique – comme avancé par Bachofen et insinué par les recherches sur une déesse de la fertilité/maternité de Gimbutas –, et les féministes universalistes qui rejettent donc la notion même de nature féminine. Il est important de rappeler également que les féministes intersectionnelles, elles, rejettent la notion même de « femme unique » et se placent alors en dehors de ces deux théories.

Si Gimbutas ne croyait donc pas en une société primitive matriarcale, elle affirmait en revanche que la société primitive était égalitaire[647]. Sa conclusion sur l'absence de représentations guerrières ou de signes de domination violente, et masculine et féminine, lui fait confirmer l'existence d'une société dite « gylanique ». Elle attribue ce terme à l'historienne et avocate austro-américaine Riane Eisler. En 1987, Eisler publie *The Chalice and the Blade*[648], dans lequel elle retrace l'histoire de notre société actuelle et met en lumière une société primitive matrilinéaire. En se basant sur les travaux de plusieurs scientifiques, dont Gimbutas, elle soutient également la thèse d'une Déesse Mère et d'essence féminine respectée tant par les

---

[645] Philippe RICHARD, « Archéologie. "Le matriarcat primitif est une invention" », art. cit.

[646] « *Were our ancestors so steeped in the sacred that every image they produced could not help but reveal their deepest values, the objects of their greatest reverence? Gimbutas, who seems to view every cup as a ritual vessel for pouring libations to the goddess, would probably say yes.* » Cynthia ELLER, *The Myth of Matriarchal Prehistory: Why an Invented Past Won't Give Women a Future, op. cit.*, p. 133.

[647] Voir également les travaux de la philosophe Heide Göttner-Abendroth, notamment : Heide GOETTNER-ABENDROTH, *Les Sociétés matriarcales. Recherches sur les cultures autochtones à travers le monde*, Paris, Éditions des femmes, 2019.

[648] Le Calice et l'épée. Riane Tennenhaus EISLER, *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, Cambridge, Harper & Row, 1987.

femmes que les hommes. Le néologisme qu'elle propose lui permettrait de ce fait de souligner l'alliance possible entre hommes et femmes :

> Pour décrire une véritable alternative à un système basé sur le classement de la moitié de l'humanité sur l'autre, je propose le nouveau terme *gylany*. Gy dérive de la racine grecque *gyne*, « femme ». An dérive de *andros*, « homme ». La lettre *l* entre les deux a une double signification. En anglais, elle représente la liaison des deux moitiés de l'humanité plutôt que, comme dans l'androcratie, leur classement. En grec, elle dérive du verbe *lyein* ou *lyo*, qui à son tour a un double sens : résoudre (comme dans ana*l*yse) et dissoudre ou libérer (comme dans cata*l*yse). En ce sens, la lettre *l* représente la résolution de nos problèmes par la libération des deux moitiés de l'humanité de la rigidité abrutissante et déformante des rôles imposés par les hiérarchies de domination inhérentes aux systèmes androcrates[649].

En créant ce terme, Eisler souhaitait insister sur l'égalitarisme qui aurait régné dans les sociétés primitives d'où était absent un système de domination comme celui sur lequel notre société actuelle est basée. Qualifié de modèle dominateur, qu'il soit patriarcal ou matriarcal, ce système reposerait sur la hiérarchie d'une partie de l'humanité sur une autre[650]. À l'inverse de ce système, elle propose alors le « modèle de partenariat », définissant ainsi la société primitive matrilinéaire[651]. Les hommes et les femmes n'y seraient pas en compétition et n'auraient pas de volonté de dominer l'autre. L'analyse des travaux de Gimbutas lui fait dire que cette société primitive gylanique aurait disparu après l'apparition d'une société majoritairement masculine et dominatrice, représentante du modèle dominateur. Les mêmes critiques ont été faites à Eisler qu'à Gimbutas. Eller relèvera notamment la binarité de l'approche d'Eisler et sa caractérisation d'attributs féminins aux femmes et masculins aux hommes, malgré son propre rappel de la construction sociale de ces stéréotypes[652]. Bien que les travaux de Gimbutas et Eisler soient complémentaires, cette dernière réintroduit un sujet cher à Bachofen, la réécriture des mythes.

En effet, Eisler avance également l'idée que les mythes et les légendes sont construits sur des faits ayant réellement existé. Les recherches archéologiques confirmeraient aussi cette

---

649 « *To describe the real alternative to a system based on the ranking of half of humanity over the other, I propose the new term gylany. Gy derives from the Greek root word gyne, or "woman". An derives from andros, or "man". The letter l between the two has a double meaning. In English, it stands for the linking of both halves of humanity, rather than, as in androcracy, their ranking. In Greek, it derives from the verb lyein or lyo, which in turn has a double meaning: to solve or resolve (as in analysis) and to dissolve or set free (as in catalysis). In this sense, the letter l stands for the resolution of our problems through the freeing of both halves of humanity from the stultifying and distorting rigidity of roles imposed by the domination hierarchies inherent in androcratic systems*. » *Ibid.*, p. 105.

650 *Ibid.*, p. 20.

651 *Ibid.*, p. 22.

652 Cynthia ELLER, *The Myth of Matriarchal Prehistory: Why an Invented Past Won't Give Women a Future*, *op. cit.*, p. 61.

théorie. L'exemple donné est celui de la déesse Isis. L'une des théories les plus importantes de Gimbutas est que les femmes sont les créatrices de l'agriculture, activité hautement vitale pour la survie des civilisations[653]. Les statuettes de déesses, symbole de fertilité aussi bien biologique par la maternité que naturelle par la terre, seraient une preuve de cette importance. Pour les Égyptiens, Isis représente la déesse de l'agriculture, son inventrice et celle qui l'aurait enseignée à son peuple. Cette croyance serait un souvenir de l'invention par les femmes des sociétés primitives de l'agriculture[654]. Toutefois, dans une spéculation paradoxale et en citant George Orwell et sa théorie sur la réécriture des mythes pour satisfaire les hommes au pouvoir, Eisler note que les mythes que nous connaissons aujourd'hui ont été réécrits par les hommes et en particulier par les religieux pour affirmer leur modèle dominateur[655]. Eisler utilise l'exemple du serpent biblique, devenu à la fois symbole de Dieu ou symbole de Satan – tous deux masculins – par les réécritures successives de l'Ancien et du Nouveau Testament. En se basant sur les recherches de Gimbutas, Eisler affirme que le serpent était autrefois un symbole de la Déesse, ce qui justifierait ces réécritures : « Le fait que le serpent, ancien symbole prophétique ou oraculaire de la Déesse, conseille à Ève, la femme prototypique, de désobéir aux ordres d'un dieu masculin n'est sûrement pas qu'un accident[656]. » La Bible serait une réécriture des mythes de l'Ancienne Religion – celle de la déesse mère – servant l'objectif de domination des femmes par les hommes.

L'image du serpent dans la Bible possède de nombreuses significations. L'histoire d'Adam et Ève – comme nous l'analyserons dans les chapitres suivants – montre un serpent symbole de Satan. Si, comme l'affirment Gimbutas et Eisler, le serpent est véritablement un symbole de la déesse, sa représentation en diable qui pervertit la femme sert doublement la domination masculine. La femme serait faible donc inférieure, mais elle est aussi le diable à détruire : « […] la transformation de l'ancien symbole de la sagesse oraculaire en un symbole du mal satanique et le blâme de toutes les femmes pour les malheurs de l'humanité étaient des expédients politiques[657]. » Les mythes grecs et les nombreuses représentations de destruction du serpent révéleraient de nouveau une volonté d'écraser les femmes et leurs anciens symboles : « Clairement le serpent était un symbole du pouvoir de la Déesse trop important, sacré et

[653] Marija GIMBUTAS, *The Civilization of the Goddess*, *op. cit.*, p. 324.
[654] Riane Tennenhaus EISLER, *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, *op. cit.*, p. 69.
[655] *Ibid.*, p. 85.
[656] « *The fact that the serpent, an ancient prophetic or oracular symbol of the Goddess, advices Eve, the prototypical woman, to disobey a male god's commands is surely not just an accident.* » *Ibid.*, p. 88.
[657] « […] *the transformation of the ancient symbol of oracular wisdom into a symbol of satanic evil and the blaming of woman for all the misfortunes of humanity were political expedients*. » *Ibid.*, p. 89.

omniprésent pour être ignoré[658]. » Par conséquent, le système dominateur – le patriarcat – a été imposé aux femmes par la force et renforcé par l'appropriation de leurs symboles. En réécrivant les mythes de manière à mettre le dominateur en son centre, les hommes permettent une plus grande diffusion de leur idéologie et une domination des femmes plus complète, mais surtout universelle. Si les nouveaux mythes réécrits nous disent que nous avons toujours été soumises, coupables et faibles, comment contester ce système ? Pour Eller, l'une des armes possibles en vue d'une transformation idéologique de la société d'un système de dominateur à celui de partenariat est la réinterprétation de ces mythes[659]. Cette réinterprétation, mais également celle de l'histoire de la société peuvent prendre plusieurs formes. Maria Isabel Barreno a choisi l'écriture, ou plus précisément la réécriture de l'histoire dans *A Morte da mãe*.

1.1.3. De l'origine des femmes par Maria Isabel Barreno

« On m'a enseigné, et j'ai appris[660]. » C'est par cette affirmation que la narratrice débute son récit. S'ensuit une longue accumulation de réalisations faites par l'Homme avec un grand H[661] : « L'homo faber ; l'homo sapiens ; l'homme est un animal rationnel ; les hommes ont découvert le feu ; les hommes de la préhistoire[662] […]. » En effet, les sciences enseignent que les hommes ont construit le monde, notre société et les religions. Elles enseignent que c'est un homme qui a créé l'Univers. Toutefois, dans *A Morte da mãe*, Barreno déconstruit ces théories empreintes d'une vision masculine et enracinées dans notre mémoire. « OÙ SONT LES FEMMES[663] ? » devient une question des plus appropriées. La réponse que Barreno a souhaité apporter est une réécriture complète du discours sur les origines de la société. En revenant aux confins de la création, l'autrice replace les femmes dans un rôle bien précis, celui de créatrices. Dans l'entretien accordé à Cristiana Pena, Barreno explique :

> […] j'avais le besoin d'écrire pour clarifier complètement (rire) tout ce qui m'avait conditionné et pour voir ce qui était véritablement moi et ce qu'étaient les

[658] « *Clearly the serpent was too important, too sacred, and too ubiquitous a symbol of the power of the Goddess to be ignored*. » *Ibid.*, p. 87.
[659] *Ibid.*, p. 88.
[660] « *Ensinavam-me, e eu aprendia.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 9.
[661] *Ibid.*, p. 10.
[662] « *O homo faber ; o homo sapiens ; o homem é um animal racional ; os homens descobriram o fogo ; os homens da pré-história* […]. » *Ibid.*, p. 9.
[663] « *ONDE ESTÃO AS MULHERES?* » *Ibid.*, p. 10.

> conditionnements qui m'avaient été imposés par l'éducation sur la normalité des choses et la façon de réfléchir et cela toujours du point de vue d'où on partait, etc[664].

Pour Barreno, la compréhension de son environnement passe par une autoréflexion personnelle. C'est, pour reprendre les mots de Pena, un moment de catharsis que d'écrire ce livre[665]. Il s'agit de comprendre la société et la place que les femmes et les hommes y ont, en occultant les possibles conditionnements dont les femmes ont fait l'objet. Cet exercice relève d'une subjectivité qu'il peut être difficile de dépasser. Comment être sûr que le résultat final n'est lui-même pas marqué par ces conditionnements ? Nous avons vu que pour Eller la réécriture des mythes n'est jamais objective. Le principe même de vouloir réécrire l'histoire est subjectif : il part d'une volonté personnelle de voir autre chose, d'apprendre quelque chose de différent de ce qui nous a été appris. De nombreuses personnes se sont prêtées au jeu de cette réécriture de l'histoire. La littérature, par le biais des théologiens et des religieux, réécrit la Bible pour adapter ou modifier son contenu ; l'histoire des sociétés primitives a été réécrite par Bachofen, Eisler et Gimbutas par exemple. Ces réécritures ont été faites pour donner un nouveau sens à des histoires déjà existantes, des histoires qui ont alors été modifiées. Cependant, il convient de signaler qu'une autre définition de réécrire existe : écrire de nouveau un texte. Cette réécriture, sans changer le contenu même de l'histoire, peut permettre une prise de conscience sur un sujet que l'on pensait comprendre. Quand Engels écrit *L'Origine de la famille*, il utilise certes une réécriture de l'histoire, celle de Bachofen et de Morgan, mais il ne la modifie pas, il l'expose. En revanche, il y apporte une nouvelle analyse et découvre d'après lui l'origine du communisme puis de la propriété privée. Un autre exemple peut alors être donné à cette réécriture interprétative.

En 1949, la philosophe française Simone de Beauvoir publie *Le Deuxième Sexe*. Dans cet essai en deux tomes, basé sur celui d'Engels, elle réécrit l'histoire afin de la montrer du point de vue des femmes. Elle annonce dès la première ligne de l'introduction avoir voulu « écrire un livre sur la femme[666] ». L'objectif est alors de montrer ce qu'elles ont subi et subissent encore. Le premier tome expose les points de vue déjà connus (la biologie, la

---

[664] « […] *tive a necessidade de escrever até para esclarecer completamente (ri) tudo aquilo que me tinha condicionado e ver o que é que era realmente eu e o que é que era os condicionamentos que me tinham impingido na educação sobre a normalidade das coisas e da forma de reflectir e sempre do ponto de vista donde se partia, etc.* » Cristiana PENA*, A revolução das feministas portuguesas 1972-1975. Do « processo das Três Marias » à formação do MLM – Movimento de libertação das mulheres, op. cit.*, p. 75.
[665] *Ibid.*
[666] Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1986, t. I, p. 11.

psychanalyse, l'histoire et les mythes). Le deuxième tome présente des moments de la vie des femmes (enfance, jeunesse, maternité, vieillesse…) et des attitudes possibles de celles-ci (narcissiste, mystique, indépendante…). Rejetant le concept d'une essence naturelle strictement féminine – notamment avec sa célèbre phrase « On ne naît pas femme : on le devient[667] » –, Beauvoir souligne la domination masculine et comment elle a façonné l'existence entière des femmes. Cette réécriture de l'histoire par Beauvoir est poussée par la même question que se pose la narratrice de *A Morte da mãe* : où sont les femmes dans l'histoire ? En effet, Beauvoir souligne elle aussi la place des hommes dans l'écriture de l'histoire :

> Si nous jetons un coup d'œil d'ensemble sur cette histoire, nous voyons s'en dégager plusieurs conclusions. Et d'abord celle-ci : toute l'histoire des femmes a été faite par les hommes. […] ainsi le problème de la femme a toujours été un problème d'hommes. On a vu pour quelles raisons ils ont eu au départ avec la force physique le prestige moral ; ils ont créé les valeurs, les mœurs, les religions ; jamais les femmes ne leur ont disputé cet empire[668].

Cette histoire des femmes écrite par des hommes est un thème récurrent dans *A Morte da mãe* de même que dans les propres travaux de Barreno.

En 1985, Barreno publie *Falso Neutro : um estudo sobre a discriminação sexual no ensino*. Dans cet essai, Barreno analyse des manuels scolaires de l'enseignement secondaire au Portugal. L'étude des images et du discours de ces manuels fait ressortir une invisibilisation des femmes contre une surreprésentation des hommes. Pour Barreno, cela illustre la mentalité patriarcale instaurée dans les mentalités depuis l'enfance[669]. C'est une histoire de l'homme qui est inculquée : « Il s'agit toujours de la culture de l'homme, ou des hommes, de la science de l'homme, des valeurs éternelles de l'homme[670]. » Cette mentalité patriarcale est également visible dans la parole même des enseignantes interrogées par Barreno. Celles-ci disent ne pas parler du thème de la femme ni à la maison ni au travail[671] et reproduisent pour Barreno le discours idéologique transmis par ces manuels androcentriques et sexistes[672]. Elle souligne de plus le fait que – contrairement à ce qui a été souligné dans la première partie de ce travail – les Portugaises en général ne se sentent pas discriminées[673]. Cette négation d'une réalité pourtant

---

667 Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1986, t. II, p. 6.
668 Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, t. I, *op. cit.*, p. 221.
669 Maria Isabel BARRENO, *O Falso neutro: Um estudo sobre a discriminação sexual no ensino*, *op. cit.*, p. 82.
670 *« Trata-se sempre da cultura do homem, ou dos homens, da ciência do homem, dos valores eternos do homem.* » *Ibid.*
671 *Ibid.*, p. 34.
672 *Ibid.*, p. 40.
673 *Ibid.*

vérifiable est une des conséquences du système patriarcal mis en place. Il est omniprésent et omnipotent, et donc difficilement déconstructible sans une première prise de conscience. La transmission de ce système est permise et fortifiée par ces manuels scolaires analysés par Barreno et devient une « image idéologique, incontestée[674] ». Bien avant de parler de l'histoire de la société, Barreno met en évidence l'un des principaux instruments utilisés pour cette transmission du système patriarcal, le langage.

Comme dans *A Morte da mãe*, elle questionne l'utilisation du mot homme comme synonyme d'humanité ou d'être humain : « La première chose à relever de ces textes est l'usage de "Homme", "homme", "hommes" comme des synonymes, équivalents entre eux, de "être humain[675]". » Les hommes ne sont plus seulement au centre de l'Histoire, ils sont l'Histoire. En utilisant continuellement et sans même y penser le mot homme pour parler de l'humanité, la place et le rôle des femmes dans celle-ci deviennent invisibles et dérisoires. Les femmes sont effacées des livres d'histoire, de la société et du langage. C'est pour Barreno, la base de l'androcratie :

> Toute cette dissimulation des femmes – physique ou nominale – ainsi que l'absence de droits des femmes envers leurs enfants, forment la base de la société patriarcale : dans laquelle l'homme s'établit comme l'unique progéniteur, et donc seul propriétaire, des enfants, la femme est réduite à la condition d'un simple réceptacle des semences de son maître[676].

De fait, les femmes deviennent, d'après Barreno, invisibilisées jusque dans leur espace privé et dans leur corps. Les enfants qu'elles ont mis au monde ne leur appartiennent pas et leur corps devient propriété des hommes. L'Histoire ne leur appartient pas non plus et la langue devient le point de centralisation de cet accaparement. Ce que Barreno appelle le « faux neutre » est donc l'hypocrisie que représentent les choix linguistiques – l'utilisation du mot Homme au lieu d'individu ou encore la domination du masculin dans le pluriel – censés servir de base neutre au langage[677]. Cette fausse neutralité était aussi dénoncée par Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* :

---

[674] *Ibid.*, p. 58.
[675] « *A primeira coisa a salientar destes textos é o uso de "Homem", "homem" e "Homens" como sinónimos, equivalentes entre si, de "ser humano".* » *Ibid.*, p. 22.
[676] « *Toda essa ocultação da mulher – física ou nominal – juntamente com a ausência de direitos das mulheres em relação aos filhos, formam a base da sociedade patriarcal: na qual o homem se institui como único progenitor, e portanto único proprietário, dos filhos, a mulher ficando reduzida à condição de simples receptáculo das sementes do seu senhor.* » *Ibid.*, p. 84.
[677] *Ibid.*, p. 23.

> Un homme ne commence jamais par se poser comme un individu d'un certain sexe : qu'il soit homme, cela va de soi. […] Le rapport des deux sexes n'est pas celui de deux électricités, de deux pôles : l'homme représente à la fois le positif et le neutre au point qu'on dit en français « les hommes » pour désigner les êtres humains. […] la femme apparaît comme le négatif si bien que toute détermination lui est imputée comme limitation, sans réciprocité[678].

Selon Beauvoir, l'homme n'est pas que le dominant, il est le neutre. Il est normal d'être un homme, il est normal que les hommes aient le pouvoir, il est normal que le langage soit masculin. Cette fausse neutralité universelle apparaît pareillement dans *A Morte da mãe* : « La nouvelle éjaculation rationnelle est l'invention du "neutre" : texte qui traite de l'"Homme" dans sa dimension d'être humain et qui en vérité ne se réfère qu'aux hommes[679]. » Plusieurs années avant la publication de *O Falso Neutro*, Barreno dénonçait donc déjà cette utilisation du faux neutre dans *A Morte da mãe*. Barreno y consacre même une sous-partie entière de son dernier chapitre intitulée « Nos déambulations conjointes continuent[680] ». Dans ces pages, des hommes blonds apparaissent et déambulent entre les femmes du panneau-panel, ce sont des « promoteurs masculins » :

> […] des voix présentes dans tous les textes – ou presque – dans tous les dires du sens commun. Ce sont ces voix qui proclamaient toute l'Histoire, tous les mythes, comme une suite d'actes masculins, finalement sous l'autorité d'un dieu père, célibataire et tout-puissant. Ce sont toutes les voix qui ont divisé le monde en deux[681] […]

Le sens commun, ce concept sociologique aux définitions variées, qui supposerait une connaissance universelle des êtres humains dans des sujets divers, ne serait qu'un ensemble subjectif de faits supposément objectifs d'après le sociologue australien Duncan Watts[682]. Selon lui, l'universalité donnée au sens commun empêcherait son analyse critique. Ce sens commun marqué, d'après Barreno, par la domination masculine, la « voix » des hommes, reflète l'omniprésence de ces derniers. Son allusion dans cette phrase souligne la difficulté de combattre cette voix des hommes, présente dans tous les champs de notre société :

---

[678] Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, t. I, *op. cit.*, p. 14.
[679] « *A nova ejaculação racional é a invenção do "neutro" : texto que trata do "Homem", com dimensão de ser humano, e que na verdade apenas se refere aos homens.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 276.
[680] « *Continuam nossas deambulações conjuntas.* » *Ibid.*, p. 371-376.
[681] « […] *vozes presentes em todos os textos – quase – em todos os dizeres do senso comum. São essas vozes que proclamavam toda a História, todos os mitos, como sequência de feitos masculinos, finalmente sob a alçada de um deus pai, solteiro e omnipotente. São todas as vozes que têm dividido o mundo em dois* […] » *Ibid.*, p. 371.
[682] Duncan WATTS, « Le sens commun et les explications sociologiques », in *Sociologie et sociétés*, vol. 49, nº 2, 2017, p. 163-200.

> Les promoteurs masculins sont les voix omniprésentes que nous n'entendons même plus. Les voix qui se cachent derrière tous les textes apparemment neutres. L'Homme avec une majuscule qui prétend symboliser tout le genre humain, et qui, avec sa majuscule, cache derrière lui toutes les femmes[683] […]

Ces voix que nous n'entendons plus sont devenues le sens commun, elles sont devenues universelles, incontestées car incontestables. C'est néanmoins ce sens commun que Barreno ose questionner dès le début de son roman : « Mais pourquoi les femmes sont-elles restées à la maison ? Et pourquoi ont-elles disparu dans cette ombre linguistique ? – ai-je demandé plusieurs fois, sans que l'on me réponde[684]. » *A Morte da mãe* devient une réponse aux questions posées par Barreno.

Pour répondre à ces questions, l'autrice redonne une voix aux femmes et les remet ainsi au centre de l'Histoire et de la culture. Dans *Rousseau e a exclusão das mulheres de uma cidadania efectiva*[685], Fernanda Henriques souligne :

> Elles sont donc l'objet d'une analyse par la culture et ses artisans mais en tant qu'êtres étranges, étrangères, quelqu'un que le processus culturel n'a pas affecté. C'est comme s'il continuait de planer sur la femme, après la transgression, les paroles divines, intactes dans leur force originelle, tu enfanteras dans la douleur[686].

Les femmes ont été condamnées depuis toujours à être effacées. Les femmes comme objets d'analyse est une critique relevée par Barreno dans *O Falso Neutro*. Les femmes sont certes présentes dans les manuels scolaires – comme elles le sont dans la société –, mais leur présence n'y est que secondaire : « Bien que peu présentes, la majorité des femmes qui apparaissent dans les textes ont une présence passive, paysagère et symbolique[687]. » Les femmes de ces livres sont des mères, des épouses, des femmes au foyer ; ces femmes adulées par le régime et plus largement le patriarcat, censées occuper le « rôle naturel » que la nature leur a attribué. Dans

---

683 « *Os promotores masculinos são as vozes omnipresentes, que já nem ouvimos. As vozes que se escondem atrás de todos os textos aparentemente neutros. O Homem da maiúscula, que pretende simbolizar todo o género humano, e que, com sua maiúscula, esconde atrás de si todas as mulheres* […] » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 372.

684 « *Mas porque ficaram as mulheres em casa? E porque desaparecem elas nessa sombra linguística? – perguntei várias vezes, sem que me dessem resposta.* » *Ibid.*, p. 10.

685 Rousseau et l'exclusion des femmes d'une citoyenneté effective. Fernanda HENRIQUES, « Rousseau e a exclusão das mulheres de uma cidadania efectiva » in Maria Luísa Ribeiro FERREIRA (org.), *O que os filósofos pensam sobre as mulheres*, Lisbonne, Centro de filosofia da Universidade de Lisboa, 1998.

686 « *Elas são, assim, objecto de análise pela cultura e artífices dela, mas como estranhas, estrangeiras, alguém a quem o processo cultural não afectou. É como se sobre a mulher continuassem a pairar, intactas na sua força originária, as palavras divinas depois da transgressão, darás à luz com sofrimento*. » *Ibid.*, p. 177.

687 « *Além de poucas, a maioria das mulheres que aparecem nos textos são uma presença passiva, paisagística e simbólica.* » Maria Isabel BARRENO, *O Falso neutro, op. cit.*, p. 43.

une étude publiée en 2008 pour la Commission pour la citoyenneté et l'égalité de genre, la professeure Maria Teresa Alvarez Nunes signale, 20 ans après *O Falso Neutro*, la présence encore réduite des femmes dans les manuels du secondaire au Portugal[688]. Les femmes ne sont présentes que dans 41% des images, dont 12% où elles sont représentées seules. Nunes souligne que, visuellement, les femmes n'existent pas en tant que groupe. De plus, les représentations des femmes dans les images mixtes – comportant des hommes et des femmes – sont souvent marquées par leur dimension sociale et familiale. Hors de ce contexte, Nunes relève également que les femmes sont peu évoquées dans les images de travail externe à la sphère privée, contrairement aux hommes surreprésentés dans celles des progrès techniques, de l'économie et de la politique.

S'il est évident que ces représentations des femmes au Portugal sont en partie héritées de l'idéologie salazarienne, le sexisme constant du système patriarcal dans lequel notre société est façonnée, depuis toujours ou presque, joue un rôle important. Nous avons vu que le salazarisme prenait évidemment racine dans ce système patriarcal, l'un n'allait pas sans l'autre. Trente-quatre ans après la Révolution des œillets, l'article de Nunes nous montre comment ces deux systèmes – en s'alimentant l'un et l'autre – empêchent encore aujourd'hui de montrer une autre image des femmes. Il n'est pas nécessaire d'avoir vécu 48 ans de dictature pour représenter uniquement les femmes dans des rôles qui seraient acquis naturellement à la naissance. Cependant, le caractère silencieux mais persistant du pouvoir salazariste rend tout changement pratiquement inaccessible. Il a fallu attendre le mois d'août 2023 pour que le gouvernement portugais propose l'ajout aux manuels scolaires des thèmes du sexisme et du racisme[689]. En France, une autrice – Madame de La Fayette – est pour la première fois apparue dans le programme du baccalauréat littéraire en 2017[690]. Dans un article publié en 2016, après la publication d'une pétition contre l'absence des femmes dans le programme de littérature au lycée, Christine Détrez, sociologue, analyse cette invisibilisation des femmes : « Le constat est malheureusement sans appel : les femmes sont sous-représentées numériquement, et quand

[688] Maria Teresa Alvarez NUNES, « Género e representação visual em manuais de história » in *Género, diversidade e cidadania*, Fernanda HENRIQUES (dir.), Évora, Publicações do Cidehus, 2008, p. 103-116.
[689] Abílio T. RIBEIRO, « Manuais escolares devem contribuir para a prevenção do sexismo e do racismo », in *jn.pt*, 3 août 2023, https://www.jn.pt/6308852396/manuais-escolares-devem-contribuir-para-a-prevencao-do-sexismo-e-do-racismo/ (consulté le 03/09/2024).
[690] « Culture : la place des femmes dans la littérature au fil du temps », in *francetvinfo.fr*, 21 mars 2017, https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/art-culture-edition/culture-la-place-des-femmes-dans-la-litterature-au-fil-du-temps2108094.html (consulté le 21/08/2023).

elles sont citées, elles sont, le plus souvent, dévalorisées[691] ». Ainsi, ce n'est pas seulement leur manque de place qui est mis en évidence, mais comme au Portugal, leur représentation :

> Par ailleurs, quand les femmes sont citées, c'est leur lien avec les « grands hommes », dont elles ont été les mères, maîtresses ou épouses, qui est mis en exergue : Louise Colet est présentée comme la confidente de Flaubert, sans mentionner qu'elle était avant tout une poétesse. Même sort pour George Sand, réduite au rôle d'amante de Musset. Quant à Elsa Triolet, elle est uniquement « la muse » de Louis Aragon[692].

En dehors des programmes et manuels scolaires, l'image des femmes dans la littérature est elle aussi empreinte de stéréotypes. Des stéréotypes littéraires dénoncés par Barreno dans *A Morte da mãe* : « Dans les livres écrits par les hommes, les femmes passent entre les soupirs et les larmes : elles se regardent dans le miroir, attendent l'homme, s'habillent et se déshabillent[693]. » Barreno veut écrire d'autres femmes, elle veut donner une vision de la femme différente. En 1989, *A Morte da mãe* est réédité avec une préface rédigée par l'autrice elle-même et dans laquelle elle donne sa vision des femmes :

> En tant que groupe collectif, les femmes n'ont commencé à exister que très récemment et de manière limitée. Avant, on ne parlait pas des femmes, on parlait de la FEMME – ce qui témoigne de son enfermement dans le privé […] son enfermement dans l'affectif, dans le psychologique, domaine de la FEMME par « excellence ». Mais jamais les femmes n'ont été considérées comme un groupe social, avec un chemin historique différencié et des relations économiques spécifiques avec le reste du tissu social. Il était plus important de savoir ce qui les liait individuellement à chaque homme – l'amour ? Ainsi, les femmes étaient réparties par classe sociale, moitié de leurs hommes, bien qu'au fil des siècles elles n'aient jamais possédé le droit de propriété, pas même sur le produit de leur propre travail, qu'il s'agisse de ses enfants ou de son argent[694].

Ces femmes privées de droit, enfermées tant dans la société que dans leur supposée féminité, doivent se réapproprier leur liberté. Pour cela, Barreno préconise dans *O Falso Neutro* un changement de discours : « Pour un changement de la situation des femmes, il sera nécessaire

---

[691] Christine DETREZ, « La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation », in *Idées économiques et sociales*, vol. 186, nº 4, 2016, p. 24.
[692] *Ibid.*, p. 25.
[693] « *Nos livros escritos por homens, as mulheres passam entre suspiros e lágrimas: contemplam-se ao espelho, esperam o homem, vestem-se e despem-se.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 387.
[694] « *Como grupo colectivo, as mulheres só muito recente e limitadamente começaram a existir. Dantes não se falava em mulheres, falava-se na MULHER – o que testemunha o seu encerramento no privado* […] *o encerramento no afectivo, no psicológico, domínios da MULHER por "excelência". Mas nunca as mulheres foram vistas como grupo social, com caminho histórico diferenciado e específicas relações económicas com o restante tecido social. Achava-se mais importante o que as ligava individualmente a cada homem – o amor? Assim as mulheres eram distribuídas por classes sociais, caras-metades dos seus homens, embora séculos a fio elas não tivessem tido direito de propriedade, nem sequer sobre o produto do seu próprio trabalho, fosse aquele filhos ou dinheiro.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, Lisbonne, Caminho, 1989, p. 13-14.

un changement fondamental dans le discours de la connaissance, que cela constitue dans un univers véritablement humain, une substitution de l'univers actuel faussement neutre[695]. » C'est ce changement de discours qu'elle a entrepris en écrivant *A Morte da mãe* et en réécrivant l'histoire des femmes. En changeant un discours faussement neutre par un discours profondément femme, matriarcale, gynocrate, Barreno rejoint les autrices et auteurs cités précédemment. Toutefois, une chose se démarque chez Barreno, son écriture hybride spécifique.

En 2002, Françoise Héritier publie un second tome à *Masculin/Féminin. La pensée de la différence,* qu'elle intitule *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*. Dans ce nouvel ouvrage, Héritier consacre un chapitre entier dédié à l'ouvrage de Beauvoir, « Le point d'aveuglement de Simone de Beauvoir. Après la révolution néolithique…». Dans ce chapitre, Héritier critique dans un premier temps le manque de sources – ou plutôt l'absence totale de sources – citées par Beauvoir malgré les connaissances évidentes qu'elle semble posséder[696]. En soulignant ce fait, Héritier reproche à Beauvoir une écriture unilatérale de l'histoire. Beauvoir ne ferait que réutiliser les conclusions de scientifiques sans remettre en doute leur parole et sans leur apporter d'opinions contraires. Ainsi, Beauvoir affirme dans *Le Deuxième Sexe* que les hommes des sociétés primitives ne connaissaient pas le lien entre les rapports sexuels et leur paternité – idée rejetée fermement par Héritier dans les deux tomes de *Masculin/Féminin* –, que les femmes étaient liées « mystiquement[697] » à la terre, et qu'une déesse mère était vénérée par ces sociétés[698]. Par ailleurs, Héritier note que Beauvoir décrit un tableau universel de l'histoire de l'humanité sans citer des peuples plus éloignés de notre culture occidentale et dont l'étude pourrait démontrer une opposition à sa logique. Pour Héritier, Beauvoir n'émet pas d'opposition à ces faits car ils lui permettent de confirmer sa propre analyse[699]. Comme Engels, basant ses travaux sur ceux de Bachofen et Morgan, Beauvoir se base sur ceux d'Engels pour affirmer l'existence d'une société matrilinéaire primitive. Elle n'analyse pas ces travaux, elle les donne comme une vérité universelle. Cependant, Héritier rappelle : « S'il est vrai que les mythes expliquent la réalité telle qu'on l'observe par le

[695] « *Para uma alteração da situação das mulheres será necessária uma fundamental mudança no discurso do saber, que constitua este num universo realmente humano, em substituição do actual universo falsamente neutro*. » Maria Isabel BARRENO, *O Falso neutro, op. cit.*, p. 92.
[696] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 99-101.
[697] *Ibid.*, p. 106.
[698] *Ibid.*, p. 112.
[699] *Ibid.*, p. 101.

renversement d'une situation antérieure néfaste, renversement qu'on présente comme brutal, il est tout aussi vrai que la situation antérieure est aussi un mythe dans le mythe[700]. » L'utilisation de mythes – même si à l'époque où Beauvoir rédige *Le Deuxième Sexe* le matriarcat primitif était une hypothèse populaire – sans exprimer de doutes serait pour Héritier une erreur de la part de Beauvoir :

> Certes, l'argumentation de Simone de Beauvoir est erronée. Certes, elle écrit dans ce chapitre un « grand récit » qui n'est pas véridique. Certes, elle omet des pistes, aveuglée qu'elle fut, comme nous le sommes tous, par des représentations tant philosophiques qu'usuelles qui avaient (ou ont toujours) cours et qui fonctionnent comme des certitudes[701].

Ainsi, pour Héritier, Beauvoir aurait raison sur le fond, mais pas sur la forme : « Et c'est notre paradoxe de dire à la fois que les chemins qu'elle a suivis dans ce chapitre n'étaient pas sans doute les plus appropriés, mais que le tableau qu'elle dresse est cependant, lui, approprié et juste[702] ». Rien ne prouve officiellement que le matriarcat primitif a existé, contrairement au récit donné par Beauvoir. Les femmes auraient subi et subissent encore une domination masculine et, dans les cas où une société matrilinéaire est en place, la femme « […] n'est que médiatrice du droit, non sa détentrice[703]. » Comme le relève Héritier, Beauvoir ne croit pas au mythe du matriarcat primitif, mais elle affirme néanmoins que tous les mythes sur lesquels repose cette croyance sont véridiques. En réécrivant – en écrivant de nouveau – l'histoire d'une société primitive gynocentrique, Beauvoir cherche donc à remettre la femme au centre et c'est exactement ce que fait Barreno dans *A Morte da mãe*. La différence principale entre ces deux œuvres est que Barreno réécrit une histoire gynocentrique, elle modifie une histoire déjà acceptée comme vérité absolue, que ce soit une création biologique ou une création mythologique de la société diffusées respectivement par les scientifiques et les religions. Alors que Beauvoir rédige un essai, Barreno mélange le roman et l'essai. Nous analyserons l'écriture hybride de Barreno et les caractéristiques des genres littéraires que sont le roman et l'essai bien plus en détail dans la troisième partie de cette thèse, mais il est important de mettre en lumière dès à présent cette écriture qui donne sa forme à *A Morte da mãe* pour pouvoir comprendre la construction non seulement de l'œuvre, mais également de la narration.

---

[700] *Ibid.*, p. 109.
[701] *Ibid.*, p. 120.
[702] *Ibid.*
[703] Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, t. I, *op. cit.*, p. 123.

1.2. La Mythologie et les mythologies

1.2.1. Une écriture hybride

A Morte da mãe et *Le Deuxième Sexe* ont comme référence commune les travaux d'Engels dans *L'Origine de la famille*. L'essai est donc une caractéristique de ces trois œuvres. Rendu célèbre par le philosophe et humaniste Michel de Montaigne grâce à son œuvre intitulée *Les Essais* publiée en 1580 et actualisée jusqu'à son décès en 1592, l'essai est un genre littéraire utilisé afin de rendre compte d'une analyse et d'une opinion personnelle sur divers sujets. Dans *Les Essais*, Montaigne analyse des sujets aussi variés que la philosophie, la mort, la médecine ou encore les hommes. L'écriture d'un essai se fait de manière méthodologique, scientifique et déterminée, mais comporte une opinion personnelle. C'est une réflexion sur un sujet, avec un point de vue libre, mais une rédaction argumentée, une transmission de sentiments personnels par une écriture littéraire et une rigueur scientifique. C'est ce que fait Maria Isabel Barreno dans *A Morte da mãe* pour décrire la création biologique du monde, puis pour analyser le système patriarcal de la société. De fait, l'autrice expose premièrement des faits sans apporter d'analyse. Par le biais d'une numération ordonnée, Barreno décrit cliniquement, sans sentiments, l'apparition des premières cellules : « 1. La première cellule s'est divisée. […] 1.1. À partir d'une cellule, on en fait seulement deux ; un double. […] 1.4. Tous les individus sont égaux[704]. » Apparaît ensuite une véritable ramification des cellules qui finissent par se propager au fil du temps. Ces cellules sont des éléments anatomiques, isogames aux gamètes identiques, elles n'ont pas de sexe, mais comme les femmes, elles se divisent pour « donner naissance » à d'autres cellules : « Toute la vie se résume à cela : séparation d'avec la cellule-mère, croissance, jusqu'à la nouvelle division[705]. » En qualifiant ces cellules de mères, Barreno pose les fondements de sa société-femme gynocentrique et matrilinéaire. Les cellules dites masculines n'apparaissaient qu'à la page 22 du livre : « 1. Les cellules reproductrices masculines apparurent, et les êtres devinrent hermaphrodites[706] ». Avant même l'arrivée des cellules masculines, les cellules-mères s'étaient déjà transformées en corps[707], qui eux-mêmes fabriquaient des œufs :

[704] « *1. A primeira célula dividiu-se.* […] *1.1. De uma célula apenas se fazem duas; um duplicado.* […] *1.4. Todos os indivíduos são iguais.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 17-18.
[705] « *Toda a vida nisso se resume: separação da célula-mãe, crescimento, até nova divisão.* » *Ibid.*, p. 17.
[706] « *1. As células reprodutoras masculinas apareceram, e os seres tornaram-se hermafroditas.* » *Ibid.*, p. 22.
[707] *Ibid.*, p. 19.

> Les corps firent une cellule spéciale en leurs littoraux intérieurs limoneux : un concentré des caractéristiques de toutes les autres cellules. Le premier ovule.
> 1. Et les corps ne se divisaient plus : l'un pondait et mourait, et ce n'est que quelque temps plus tard que d'autres venaient à sortir des œufs[708].

Les cellules continuaient alors d'être mères et femelles. Les littoraux limoneux deviennent synonymes de l'utérus, abritant l'ovule une fois sa descente de l'ovaire effectuée. L'œuf devient corps et la ramification continue se transformant en copulation pour faire ensuite apparaître les insectes et les animaux : « 1.2. Nous voyions les énormes araignées femelles et leurs petits compagnons mâles. La grosse reine des fourmis […] Nous voyions la reine des abeilles […] seule, et qui pondait aussi des œufs durant sa vie déjà longue[709]. »

Ainsi, même avec l'apparition des insectes, la continuité est toujours gynocentrique. Les femelles sont au centre, les mâles ne servent que d'accompagnants permettant la continuation de la reproduction. En réécrivant cette création biologique de manière scientifique et ordonnée tout en affirmant un début de création entièrement matriarcale dès les premières pages du livre, Barreno établit l'hybridisme de ce qui est censé être un roman avant tout. Dans la préface de la réédition de *A Morte da mãe*, Barreno affirme cette écriture différente :

> […] il y a des sauts de langage : de la prose poétique au texte d'essai. Le livre ne s'inscrit pas dans un genre littéraire : voici ce que, heureusement, il m'était impossible de faire. Je ne pouvais pas dire une partie sans essayer de tout dire. Je me suis approchée du discours « scientifique » et je l'ai fui. Je me suis attardée sur des images vives qui ont surgi spontanément[710].

Barreno cherche alors à affirmer une hypothèse, à mettre des mots sur ses pensées sans se soucier du genre littéraire utilisé. Dans *A Morte da mãe*, elle souhaite raconter une histoire certes, mais elle souhaite également l'analyser. Roman, essai, roman-essai ou essai fictionnel, *A Morte da mãe* peut être décrit de plusieurs manières. Il est alors intéressant de voir la quatrième de couverture de l'œuvre portugaise, mais également de son édition française.

---

[708] « *Os corpos fizeram uma célula especial, nos seus interiores litorais lodosos: um concentrado das características de todas as outras células. O primeiro óvulo. 1. E os corpos já não se dividiam: um punha ovos e morria, e só algum tempo depois outros saíam dos ovos.* » *Ibid.*, p. 20.
[709] « *1.2. Víamos as enormes aranhas fêmeas e os seus pequenos companheiros machos. A gorda rainha formiga* […]. *Víamos a rainha abelha* […] *sozinha, e também pondo ovos durante a sua vida já longa*. » *Ibid.*, p. 22.
[710] « […] *há saltos de linguagem: da prosa poética ao texto de ensaio. O livro não é incluível num género literário: aí está o que, felizmente, me foi impossível fazer. Não poderia dizer uma parte sem tentar dizer o todo. Abeirei-me do discurso "científico" e fugi dele. Retardei-me em imagens vivas, que surgiam espontaneamente.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, 1989, *op. cit.*, p. 12.

L'édition portugaise possède en quatrième de couverture un résumé de Barreno elle-même. Au-delà du résumé, c'est une explication du travail effectué, une annonce de plan :

> Monologue. Dialogue avec les monstres et les prisonniers de la culture dans laquelle j'ai vécu, je vis. Tentative de trouver des chemins et de la compagnie. Fabrication d'espaces et de formes, avec des mots, qui se vident et s'animent au-delà de toute attente. Des découvertes intentionnelles, comme celle que la mère est morte sans que le cadavre n'apparaisse, rendant difficile de déterminer les causes du décès. La fuite et la reconstruction à l'intérieur des décombres. La conclusion devra se faire postérieurement[711].

Les mots « dialogue » et « monologue », couplés à l'utilisation de la première personne du singulier, nous confirment que l'histoire est bien racontée par une Barreno-personnage. C'est la première note de l'hybridisme du roman. Comme dans un essai, Barreno prend elle-même la parole pour exposer sa réécriture et son interprétation de l'histoire. Cependant, sa voix est également transmise indirectement, par le biais d'une narratrice, une femme faisant partie du panneau-panel. Elle est aussi transmise par le biais de deux autres narratrices. En effet, chacune des créations est racontée par une femme différente. La création biologique est racontée par la Mère Nature. D'abord citée comme créatrice première : « Celui-ci pondu, une période de gestation commençait dans le ventre de Mère Nature[712] », puis comme narratrice même de son histoire : « Et la Mère Nature grisonnante et portant lunettes parlait[713]. » Réminiscence de la déesse Mère Nature de Bachofen et Gimbutas, la Mère Nature se présente comme la première femme de cette création, la femme originelle. C'est elle qui choisit de présenter son histoire aux femmes du panneau-panel : « Les hommes. Je ne peux que montrer les photos qu'ils font et changer la bande sonore : à la place de leur discours, j'essaie de raconter ma propre histoire[714]. » La Mère Nature affirme dans cette phrase sa nouvelle réécriture de l'histoire au féminin. Ce n'est pas une simple réécriture, mais une adaptation de l'ancienne écriture d'un point de vue gynocrate. Pour la création mythologique, c'est la reine des fées qui prend le relais de la narration : « La Mère initiale n'a pas de nom, ni de destin, dit l'une d'entre nous. Mais une autre eut une idée. Ce fut alors que la reine des fées apparut. Sortie des missels, comme toujours,

---

[711] « *Monólogo. Diálogo com os monstros e prisioneiros da cultura em que vivi, vivo. Tentativa de encontrar caminho e companhia. Fabrico de espaços e formas, com palavras, que se esvaziam e animam para lá de muita expectativa. Descobertas intencionadas, tais como a de que a mãe morreu sem que no entanto apareça o cadáver, o que torna difícil determinar as causas da morte. Fuga e reconstrução por dentro dos escombros. A conclusão terá que ser posterior.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*

[712] « *Posto este, um período de gestação começava, no ventre da Mãe Natureza.* » *Ibid.*, p. 21.

[713] « *E a Mãe Natureza grisalha e de óculos falava.* » *Ibid.*, p. 25.

[714] « *Os homens. Só posso mostrar as fotografias feitas por eles e mudar a banda sonora: em vez dos discursos deles, tento contar a minha história.* » *Ibid.*, p. 24.

images sacrées et petits livres de nos enfances[715]. » Cette reine des fées, symbole des contes pour enfants, mais associée de même par la narratrice aux missels, livres regroupant les textes récités pendant la messe chez les catholiques. En associant ces deux termes, Barreno-narratrice annonce l'arrivée d'une nouvelle version de la Création, la mythologique, représentante de la version religieuse de la Création de l'humanité. Ces deux personnages-narrateurs reflètent le caractère romanesque du livre.

D'après Carlos Ceia, il serait pourtant presque impossible de définir le genre même du roman :

> Le roman est le genre littéraire qui résiste le plus à ne pas être défini, ou alors qui souhaite le plus ne pas être catégorisé comme genre codifié. Pratiquement toutes les tentatives de définition du roman ont été reprises par des contre-définitions ou des contre-arguments visant à démontrer, presque toujours avec succès, sa fragilité conceptuelle[716].

Toutefois, certaines caractéristiques restent généralement associées à ce genre littéraire : un récit en prose plus long qu'une nouvelle, une fictionnalisation du réel, une narration de sentiments ou d'aventures, un ou plusieurs personnages principaux et secondaires ou encore un ou plusieurs narrateurs ou narratrices. Ces caractéristiques sont présentes dans *A Morte da mãe*. La Mère Nature et la reine des fées sont des personnages inventés, représentantes des mythes, qui racontent des histoires supposément imaginaires, inventées. Le roman est la caractéristique principale de *A Morte da mãe*, c'est avant toute autre chose un livre avec des narratrices, des personnages et une histoire. Pourtant, le site internet de la maison d'édition de la traduction française le classe parmi les essais d'anthropologie et de sociologie, cela malgré la présence des catégories romans étrangers et essais littéraires[717]. De plus, la quatrième de couverture de cette édition indique :

> Dans une fresque qui court du commencement du monde à nos jours, Maria Isabel Barreno retrace la place et la production des femmes dans l'histoire de la civilisation. Il n'est pas de domaine où elles n'aient pas leur part – considérable – de création

[715] « *A Mãe inicial não tem nome, nem destino – disse uma de nós.*
Mas outra teve uma ideia.
Foi então que a rainha das fadas apareceu. Como sempre saída dos missais, imagens sagradas e livrecos que povoam as nossas infâncias. » *Ibid.*, p. 31.

[716] « *O romance é o género literário que mais resiste a não ser definido, ou então que mais deseja não ser classificado enquanto género codificado. Praticamente todas as tentativas de definição de romance foram absorvidas por contra-definições ou contra-argumentos para demonstrar, quase sempre com êxito, a sua fragilidade conceptual.* » Carlos CEIA, *A Construção do romance – Ensaios de literatura comparada no campo dos estudos anglo-portugueses*, Coimbra, Edições Almedina, 2007, p. 12.

[717] « *La disparition de la mère* », in *desfemmes.fr*, https://www.desfemmes.fr/essai/la-disparition-de-la-mere/ (consulté le 22/08/2023).

> de « richesses économiquement signifiantes ». Pourtant, elles sont absentes des théories économiques les plus avancées... En raison même de leurs capacités créatrices et positives, les femmes ont été « condamnées à la convoitise des hommes ». Elles ont, aujourd'hui, à reconquérir sans relâche la langue et l'espace d'où elles ont été exclues, dont elles ont été dépossédées[718].

Il n'est donc mentionné à aucun moment la qualité romanesque de l'œuvre. L'utilisation de la forme verbale « retrace » accentue l'idée de la réécriture fidèle de l'histoire et non d'une histoire imaginaire – et de nombreuses fois prouvée fausse – décrivant un matriarcat primitif. Les notions d'exclusion et de dépossession de l'espace des femmes sont effectivement les fondements de la théorie du matriarcat primitif.

Les Éditions des femmes – Antoinette Fouque ont été créées en 1973 par la militante féministe Antoinette Fouque et par des femmes du Mouvement de libération des femmes. L'objectif de la maison d'édition est de publier des livres écrits par des femmes, sur les femmes, pour les femmes[719]. On peut ainsi supposer que le livre représente pour les Éditions des femmes – Antoinette Fouque une réelle histoire de l'humanité, d'où le résumé de sa quatrième de couverture et sa classification comme essai. Malgré un rappel sur leur site internet que les femmes ne naissent pas femmes, elles le deviennent, ces choix de résumé et de classification montrent une volonté d'affirmer le matriarcat primitif comme vérité universelle et non réfutable. Cette ambiguïté chez certaines féministes – de croire en un matriarcat primitif basé sur une essence féminine, mais de croire qu'on ne nait pas femme – est dénoncée à de nombreuses reprises par les critiques du matriarcat primitif comme Eller. Il est intéressant de noter également que le livre *Le Langage de la Déesse* de Marija Gimbutas a été publié en France par cette même maison d'édition. On peut se demander alors ce qui sépare *A Morte da mãe* des œuvres de Gimbutas, Bachofen, Eisler et Beauvoir. La réponse tient tout simplement dans l'hybridisme du livre.

Bien que Barreno utilise le genre de l'essai pour réécrire l'histoire d'un matriarcat primitif et qu'elle analyse sa mort et la naissance du patriarcat, son utilisation des caractéristiques du roman crée une ambiguïté quant à l'existence d'une première société gynocrate et matrilinéaire. Il n'est pas nécessaire ici de savoir si l'autrice croit réellement au matriarcat primitif, mais l'hybridité littéraire de *A Morte da mãe* permet de laisser planer le

[718] Maria Isabel BARRENO, *La Disparition de la mère*, trad. Marguerite WÜNSCHER, Paris, Éditions des Femmes, 1983.
[719] « *Historique – des femmes* », in *desfemmes.fr*, 2014, https://www.desfemmes.fr/historique/ (consulté le 22/08/2023).

doute. Barreno laisse de la sorte la possibilité au lecteur et à la lectrice d'adhérer ou non à l'existence de ce matriarcat, de croire que les femmes sont responsables du commencement de l'humanité ou bien de croire que cette histoire n'est qu'un mythe raconté par une « marraine la bonne fée ». L'importance n'est pas dans la croyance même, mais dans l'analyse qui ressort de l'histoire et la conclusion avancée par Barreno. L'important n'est pas de prouver qu'un matriarcat primitif a existé, mais de montrer que la domination masculine possède de nombreuses faces et qu'elle est présente dans tous les domaines de notre société contemporaine. Il est pour cela essentiel de ne pas laisser de côté la particularité romanesque de l'œuvre. Premièrement, parce que l'hybridité des genres littéraires est un aspect important dans l'analyse de l'écriture de Maria Isabel Barreno. Ensuite, parce que c'est un point important pour l'autrice elle-même, comme l'ont montré la préface de la réédition de l'œuvre et la quatrième de couverture de la première édition rédigées par Barreno. Pour l'écrivain Miguel Real, dans une interview donnée au journal portugais *Público* lors du décès de Barreno en 2016, Barreno a écrit :

> […] l'un des hymnes féministes du roman au Portugal, *A Morte da mãe*. […] C'est une déconstruction de toutes les institutions familiales à travers le père et la mère, de l'école à travers le professeur, de la politique à travers la subversion du politique ; ce roman-essai est l'un des principaux de son œuvre[720].

C'est la déconstruction de la société qui permet sa compréhension ; tout comme la déconstruction de *A Morte da mãe* nous permettra de comprendre l'écriture de Barreno. Barreno a choisi de donner à la société un passé gynocentrique non pas pour prouver son existence mais pour montrer que de nos jours – ou tout du moins lors de la publication de l'œuvre – les femmes sont invisibles. De ce fait, les premières femmes dans *A Morte da mãe* sont partout.

1.2.2. Un monde au féminin

Dans la narration gynocentrique de Barreno, l'arrivée des premiers insectes marque le développement de nouveaux rôles. De simples procréatrices, les insectes-femelles deviennent des guerrières devant lutter pour leur survie : « Des milliers et des milliers de bêtes que nous

[720] « […] *um dos hinos feministas do romance em Portugal, A Morte da mãe.* […] *É uma desconstrução de todas as instituições da família através do pai e da mãe, da escola através do professor, da política através da subversão do político; este romance-ensaio é um dos principais da obra dela.* » Isabel COUTINHO, « Morreu Maria Isabel Barreno, que "foi mais do que uma das 'Três Marias'" », in *público.pt*, 3 septembre 2016, https://www.publico.pt/2016/09/03/culturaipsilon/noticia/morreu-maria-isabel-barreno-uma-das-tres-marias-1743111 (consulté le 22/08/2023).

n'arrivions pas à distinguer, armées et défendues, avec des dards et des pattes étrangleuses, aux corps protégés par une dure carapace. Tout cela étant le résultat d'une survie de plus en plus difficile[721]. » L'évolution selon Darwin est ici utilisée pour renforcer l'importance des places prises par les femelles contrairement aux mâles. Ces dernières se sont imposées par la force face aux autres femelles plus faibles. Les mâles quant à eux ne survivent pas : « […] ils meurent […] juste après l'accouplement, parce qu'ils n'interviennent dans aucune des phases ultérieures de la production de la progéniture[722]. » Contrairement à l'idée patriarcale et salazariste, les femelles dans cette création sont plus qu'un simple utérus, plus que des procréatrices. Elles font certainement des enfants, en l'occurrence elles pondent des œufs, mais elles les protègent et se protègent elles-mêmes. Les références aux abeilles soulignent parfaitement cela. Les abeilles ouvrières sont essentielles à la survie de la colonie. La reine pond des œufs, les ouvrières les protègent, apportent le pollen et chassent les mâles une fois leur rôle procréateur effectué. Ils ne représentent aucun intérêt pour le reste de l'histoire[723]. Dans *A Morte da mãe*, le monde animal primitif est donc gynocentrique. Les femelles sont au centre de cette société, les mâles ne sont même pas en périphérie puisqu'ils meurent directement après l'accouplement ou sont réintégrés, bien souvent ingérés, par les femelles[724]. Après le monde animal, les femmes font leur apparition dans la dernière partie du premier chapitre intitulée « Les figures humaines[725] ». Il n'y a pas de transition entre le monde animal et le monde humain ; l'histoire des femelles est remplacée par celle des femmes.

L'utilisation de la phrase unique : « Les femmes enfantaient[726] » en début de partie souligne l'importance accordée à la procréation dans ce début de création biologique. Courte et simple, cette phrase représente le pouvoir, le secret des femmes. C'est la première raison présentée pour justifier l'existence du matriarcat. Acte biologique premier, l'enfantement est décrit comme un travail. C'est un processus de production servant originellement à la continuité de l'espèce et au peuplement de la terre. La narration scientifique, impassible, donne une impression de travail à la chaîne : « 1.4. Les femmes procréaient, accouchaient, allaitaient[727]. »

---

[721] « *Milhares e milhares de bichos que nem conseguíamos diferenciar, armados e defendidos, com ferrões e patas estranguladoras, com duro revestimento protegendo seus corpos. Todos resultados da progressivamente difícil sobrevivência.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 25.
[722] « *Morrem* […] *logo após a cópula, porque não intervêm em nenhuma das sequentes fases da produção de crias.* » *Ibid.*, p. 27.
[723] *Ibid.*, p. 26.
[724] *Ibid.*, p. 29.
[725] « *As figuras humanas* » *Ibid.*, p. 39.
[726] « *As mulheres pariam* » *Ibid.*
[727] « *1.4. As mulheres geravam, pariam, amamentavam*. » *Ibid.*, p. 41.

C'est ce processus de peuplement qui crée le matriarcat. Les femmes sont les premières à travailler, garantes de la vie, de l'éducation, de la survie de l'espèce et donc de la société. Les mères sont celles qui règnent. Cependant, contrairement à la colonie des abeilles, les hommes vont finir par acquérir de nouvelles responsabilités. La procréation étant toujours l'apanage des femmes, « Les mâles, dont l'intervention dans le processus de production de la vie se limitait à l'éjaculation, étaient élevés avec les mêmes soins[728]. » Ils reprennent ainsi le rôle des ouvrières :

> Derrière les femmes suivaient quelques mâles : les plus précieux, les plus forts ; ceux qui devraient être les derniers à mourir, en cas d'attaque, et seulement après avoir offert le maximum de résistance afin d'éviter que l'ennemi ne poursuive les femelles et les petits, noyau du groupe[729].

Dans cette phrase, plusieurs informations sont intéressantes à relever. Les mâles jouent un rôle protecteur. Ce devoir qu'ils n'avaient pas auparavant, très important pour la survie du groupe, oblige à une sélection des plus forts. Les faibles, sans aucune utilité après la procréation, sont éliminés. La défense du groupe oblige cependant les mâles protecteurs à rester en périphérie. Malgré ce travail sérieux, ils ne font toujours pas partie du groupe sociétal. Les femmes et les petits sont le noyau. Sans eux il n'y a pas de groupe. Les femmes ont l'autorité, le droit de vie ou de mort : « Les femmes occupaient le centre : d'elles émanait le pouvoir de remplacer les individus qui étaient morts, de reconstituer sans cesse le nombre nécessaire[730]. » Les femmes ont besoin des mâles pour la procréation, mais le pouvoir qui les rend plus importantes, qui leur confère cette supériorité, est celui du contrôle. Les femmes contrôlent le groupe, elles contrôlent la production des petits, elles contrôlent le rôle des mâles. Enfin, elles vont prendre le contrôle de l'éducation.

Les femmes vont servir de modèle pour les enfants, elles sont les premières choses que découvrent les bébés[731]. Les enfants découvrent le corps humain et leur propre existence. La mère fait son apparition dans le texte ainsi que les concepts de frère et sœur : « 1.2. Sœurs et frères grandissaient ensemble et toujours près de leur mère. Tétant. Traités ; les soins, ce que

---

[728] « *Os machos, cuja intervenção no processo de produção de vida se limitava à ejaculação, eram criados com os mesmos cuidados*. » *Ibid.*

[729] « *Junto das mulheres seguiam alguns machos: os mais preciosos, os mais fortes; os que deveriam ser os últimos a morrer, em caso de ataque, e só depois de terem oferecido o máximo de resistência, para que o inimigo não perseguisse as fêmeas e as crias, núcleo do grupo*. » *Ibid.*, p. 42.

[730] « *As mulheres ocupavam o centro: delas emanava o poder de substituir os indivíduos mortos, de refazer o número necessário, incessantemente*. » *Ibid.*, p. 43.

[731] *Ibid.*, p. 71.

nous pouvons aussi appeler caresses, augmentent[732]. » C'est l'expérience de vie qu'apprennent les enfants au contact des mères et des femmes. Cette éducation construit la base physiologique nécessaire à l'éducation des enfants et à la continuité de la société. Cependant, la procréation est toujours vue comme une production : « 1.2. Chaque femme investissait de plus en plus de vie dans la production de nouveaux petits[733]. » Faire des enfants est un investissement. Les femmes sont la source de cette production, elles produisent l'ovule nécessaire à la conception, elles produisent l'utérus, le ventre, puis elles produisent le lait pour l'alimentation. L'enfantement apparaît dans ce début de création comme un travail nécessaire, laborieux et continuel. Le résultat de cette production devient la base de la société. Une société est en effet un groupe de personnes suivant les mêmes codes de manière organisée. Les codes dans cette société primitive sont représentés par la continuité de l'enfantement et l'apprentissage qui en découle, ainsi que la lutte et la protection des mâles. Dans *A Morte da mãe,* les femmes ont créé le début de la société tant sur le plan physique – elles ont formé un groupe réuni ensemble – que sur le plan social – elles transmettent les connaissances à l'intérieur de ce même groupe. Dès lors, le rôle des femmes va promouvoir la sédentarisation :

> Les femmes qui restaient déjà à l'emplacement où elles avaient construit leur nid pour accoucher, évitant ainsi les travaux excessifs et les courses trop longues pendant qu'elles allaitaient leurs petits, se sédentarisent maintenant davantage, essayant d'attendre que leurs petits puissent courir, avant de reprendre leur marche[734].

La production ayant un coût physique sur les femmes, la sédentarisation intervient comme élément essentiel pour la santé du groupe. C'est cette conscience de la pénibilité du travail procréateur qui va néanmoins permettre la découverte du fonctionnement de la nature, de la reconnaissance des plantes et va initier les débuts de l'agriculture[735]. La sédentarisation est un élément principal de la majorité des populations actuelles. Bien que certains peuples soient encore nomades de nos jours, palliant le manque de ressources par la migration constante dans de nouveaux territoires, la sédentarisation a représenté un tournant essentiel pour la découverte de l'agriculture. L'agriculture, la pêche, la chasse, la cueillette : dans *A Morte da mãe*, ce sont les femmes qui découvrent tous ces nouveaux moyens d'alimentation : « Les femmes

[732] « *1.2. Juntos cresciam irmãs e irmãos, e sempre juntos de suas mães. Mamando. Sendo tratados; os cuidados, a que também podemos chamar carícias, aumentam*. » *Ibid.*, p. 87.
[733] « *1.2. Maior era o investimento da vida de cada mulher em novas crias*. » *Ibid.*, p. 70.
[734] « *As mulheres, que já se demoravam nos territórios onde haviam construído seus breves ninhos de parturientes, evitando assim sobrecarregos e correrias enquanto amamentavam suas crias, mais se sedentarizam agora, tentando esperar que suas crias possam correr, antes de reiniciar a marcha*. » *Ibid.*, p. 93.
[735] *Ibid.*, p. 94.

commencent à creuser des trous dans le sol […] Les femmes commencèrent à explorer les sables avec les doigts, sur les côtes, et commencèrent à ramasser des moules. Patiemment, elles commencèrent à pêcher[736]. » Avec ces découvertes apparaît celle du feu. De nouveau, les femmes sont les premières à découvrir le feu et ses utilisations domestiques : « Les femelles pensèrent : – Si nous protégeons nos corps grâce à la chaleur du feu, nous pouvons aussi manger cette chaleur en l'incorporant à la nourriture[737]. » En mettant les femmes au centre de ces découvertes, Barreno répond donc à sa première question de la place des femmes dans l'Histoire.

Il nous a été enseigné que les hommes ont édifié notre société, indépendamment de la place des femmes dans cette histoire, le terme « Homme » étant censé symboliser l'ensemble de l'humanité, sans distinction de genre. Cependant, dans cette réécriture de l'histoire, Barreno n'invente pas une nouvelle place aux femmes. De nombreux scientifiques ont prouvé l'importance de celles-ci dans l'alimentation pendant la préhistoire. Dans son ouvrage *Femmes de la préhistoire*, la paléontologue et historienne française Claudine Cohen souligne l'émergence à partir des années 50-60 d'une construction de l'image masculine de l'alimentation préhistorique :

> À la fin des années 1950, des anthropologues américains, Sherwood Washburn, Ervin De Vore, et I. Lancaster, construisirent le modèle universel de « l'homme chasseur » pour rendre compte de l'hominisation. Selon eux, c'est à travers la chasse et les différents comportements qui lui sont liés que l'humanité a pu acquérir les traits qui lui sont propres […] Une telle construction reconduit l'image traditionnelle du héros viril, engagé dans d'épiques parties de chasse, poursuivant indéfiniment le gros gibier (mammouth, taureau, bison[738]).

Cette image renforce évidemment par association celle de la femme ne servant qu'à la procréation :

> Ce modèle réputé universel mettait en réalité l'accent sur la moitié mâle de l'humanité, rejetant du même coup les femmes hors de la participation aux activités ayant une signification évolutive : il les reléguait à un rôle périphérique dans le devenir de

[736] « *As mulheres começam a cavar buracos no solo* […] *as mulheres começaram a explorar as areias, com os dedos, nos litorais, e começaram a apanhar mariscos. Pacientemente, começaram a pescar.* » *Ibid.*
[737] « *As mulheres pensaram: - Se protegemos os nossos corpos com o calor do fogo, podemos também comer esse calor se o incorporarmos na comida. E as mulheres começaram a cozinhar.* » *Ibid.*, p. 115-116.
[738] Claudine COHEN, *Femmes de la Préhistoire*, Paris, Belin, 2016, p. 123.

> l'espèce, et au statut d'objet sexuel et de génitrice ayant pour seule fonction de porter et d'élever les enfants[739].

Pourtant, Cohen met en évidence les différentes études publiées en réponse à cette vision de l'homme pourvoyeur d'alimentation :

> Les femmes préhistoriques, loin d'être des bonnes à rien sédentaires dans un groupe à dominance mâle en devenir, furent celles qui inventèrent les gestes et les outils pour la cueillette, les instruments du portage des enfants (tissage de paniers et de cordes), celles qui furent les initiatrices des comportements de partage des ressources au sein du groupe. C'est aussi aux femmes que l'on doit, si l'on reprend l'idée de Darwin, la sélection des hommes les plus sociables, les plus désireux de les aider dans les tâches familiales, à élever les enfants et à partager la nourriture[740].

Claudine Cohen rappelle également que, malgré l'image de la femme en cuisine qui peut ressortir de ces études, les femmes ne restaient pas enfermées dans leur foyer[741]. Pour Barreno, ces inventions et découvertes confèrent aux femmes le rôle de productrices multiples, elles sont responsables de la procréation, responsables de l'alimentation, responsables de la sédentarisation. Barreno rejoint en cela la théorie de sociétés matrilinéaires primitives : « Les lignées maternelles apparaissaient : première comptabilisation consciente du temps de l'espèce, au-delà de la vie et de la mort individuelles. Première prise de conscience de l'investissement que représentaient les petits dans la continuation de la vie[742]. » Les femmes, garantes de la vie et de la société, se retrouvèrent logiquement en leur centre. Les femmes de Barreno deviennent les véritables hommes de l'humanité.

La société narrée par Barreno apparaît matrilinéaire et matriarcale, mais ce dernier terme ne correspond pas à la définition moderne du matriarcat que nous avons analysée précédemment. C'est un matriarcat au sens étymologique. Les femmes sont au centre, mais elles n'exercent pas de domination à proprement parler. Leur place dans la société se fait naturellement. La sélection des mâles renvoie également à une sélection naturelle entre les forts et les faibles. Avec la sédentarisation, le groupe se mélange plus facilement et la division entre

---

[739] *Ibid.*, p. 124.
[740] *Ibid.*, p. 128.
[741] *Ibid.*, p. 132.
[742] « *As linhagens maternas surgiam: primeira contabilização consciente do tempo da espécie, para além da vida e morte individual. Primeira consciencialização do investimento na continuação de vida que as crias representavam*. » Maria Isabel Barreno, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 93.

le noyau et la périphérie se trouble. C'est une société qui s'équilibre car chaque être a son rôle délimité :

> Mais la plupart des mâles ne restent plus à rôder à l'extérieur, alors que les privilégiés, sous certaines conditions et temporairement, sont acceptés sur le territoire des femelles. […] Les mâles deviennent intérieurs, habitants des espaces. L'intérieur collectif nourricier se transforme en un mélange collectif, où les femelles allaitent et où les mâles tentent de téter[743].

A Morte da mãe rejoint donc la théorie la plus consensuellement acceptée selon laquelle il existait bien des sociétés matrilinéaires primitives, où les différences entre les femmes et les hommes ne conditionnaient pas une domination des uns sur les autres. Barreno confirme par ailleurs cette analyse à Cristiana Pena :

> La Mère est un symbole et fondamentalement *A Morte da mãe*… Je ne sais pas s'il existait des matriarcats au commencement, mais il y avait au moins une situation beaucoup plus équilibrée. Nous voyons cela même à travers les anthropologues qui l'ont étudié et je pense qu'avec *A Morte da mãe* c'est ce que j'entendais par la naissance du matriarcat, à un moment donné, la figure de la mère est vraiment morte, elle est légalement morte, elle est morte politiquement, elle cesse d'avoir tout pouvoir dans la société instaurée, le patriarcat s'installe. C'est le symbole du livre[744].

La création biologique racontée par Barreno ne décrit pas un matriarcat primitif dans le sens de système matrilinéaire où les femmes dominent les hommes. Comme Gimbutas, Barreno montre un système matrilinéaire, il n'y a ni matriarcat ni patriarcat au sens moderne du terme. Pourtant, le simple fait de décrire un système où les femmes auraient une place centrale a fait dire à de nombreuses personnes, comme Eller, que ce système était un matriarcat où les femmes dominaient et étaient vénérées par le biais de la déesse mère. La figure narratrice-personnage de la Mère Nature n'est pas ici une entité vénérée. Son histoire est indistincte de celle des femmes car elle représente la Terre dans son symbole féminin de procréatrice et créatrice des femmes et des hommes. Le mythe de la Mère Nature comme déesse n'est donc pas à proprement

---

[743] « *Mas a maioria dos machos já não fica, rondando, no exterior, enquanto privilegiados são, reservada e temporariamente, aceites nesses territórios das fêmeas*. […] *Os machos tornam-se interiores, habitantes de espaços. O interior colectivo amamentador torna-se em misto colectivo, onde as fêmeas amamentam e os machos tentam mamar.* » *Ibid.*

[744] « *A Mãe é um símbolo e fundamentalmente « A Morte da mãe » ... eu não sei se houve matriarcados no início mas pelo menos houve uma situação muito mais equilibrada. A gente vê isso até através de antropólogos que têm estudado isso e eu acho que « A Morte da mãe » é o que eu quis significar com o nascimento do matriarcado, a certa altura a figura da mãe é realmente morta, é legalmente morta, é morta politicamente, deixa de ter qualquer poder na sociedade instaurada, instala-se o patriarcado. É esse o simbolismo do livro.* » Cristiana PENA, *A revolução das feministas portuguesas 1972-1975. Do « processo das Três Marias » à formação do MLM – Movimento de libertação das mulheres*, *op. cit.*, p. 75.

parler présent dans cette création biologique. Cependant, le mythe de la Déesse Mère se manifeste bien dans *A Morte da mãe* et c'est autour d'elle que se construit l'empreinte romanesque même de l'écriture de Barreno.

1.2.3. De la science à la mythologie

Nous avons déjà abordé plusieurs fois les termes de mythologie et de mythe sans donner de définitions précises. Une étude plus poussée de ces concepts sera effectuée lors de la troisième partie, mais il est nécessaire pour analyser *A Morte da mãe* de poser dès à présent des mots sur cette vaste notion de mythe. Généralement, la mythologie est comprise comme un ensemble de mythes, c'est-à-dire de narrations (populaires) présentes dans de nombreuses civilisations. Pour Mircea Eliade, historien des religions, le mythe était – et peut-être encore – perçu par la société contemporaine comme une histoire inventée : « De son côté, le judéo-christianisme rejetait dans le domaine du "mensonge" et de l'"illusion" tout ce qui n'était pas justifié ou validé par un des deux Testaments[745]. » L'historien Paul Veyne, dans son ouvrage *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes*, affirme que les mythes ne sont pas des croyances mais des vérités produites par l'imagination ; les mythes sont fabriqués, comme l'histoire est fabriquée par les hommes[746]. Quand on pense à la mythologie, on imagine les plus répandues dans notre société actuelle comme la mythologie grecque, la mythologie romaine ou encore la mythologie nordique. Cependant, les mythes peuvent prendre d'autres aspects, tout comme la définition même du terme. Ainsi, Roland Barthes dans *Mythologies* donne plusieurs sens au terme : « […] le mythe est un langage[747] » ; « le mythe est une parole. […] un système de communication, c'est un message[748] ». Selon Christian Berner dans *Mythe et philosophie : les traditions bibliques,* « […] le mythe n'a pas de sens en dehors de son interprétation. Le mythe est philosophique[749] », le mythe peut être : « […] une proposition sur le monde ou même proposition de monde, à la fois abstraite et concrète[750] ». Fernando Pessoa poétise que « le

[745] Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1966, p. 12.
[746] Paul VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
[747] Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Points, 2014, p. 9.
[748] *Ibid.*, p. 211.
[749] Christian BERNER, « Mythe et philosophie. De l'exégèse biblique à l'herméneutique philosophique » in *Mythe et philosophie : les traditions bibliques*, Christian BERNER et Jean-Jacques WUNENBURGER (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 260.
[750] *Ibid.*, p. 266.

mythe est le rien qui est tout[751]. » Enfin, Carlier et Griton-Rotterdam dans leur ouvrage *Des mythes aux mythologies* nous donnent une définition plus technique :

> Le mythe se caractérise par sa forme (un récit), par son fondement (une croyance religieuse), par son rôle (expliquer l'état du monde). La notion de mythe suppose une continuité narrative. Elle demande un cadre, des personnages et une action. L'idée d'un dieu ou la foi en l'existence d'un héros ne suffisent pas à fonder un mythe[752].

Le matriarcat primitif est un mythe, c'est l'histoire d'une société matriarcale première (le récit) qu'une déesse mère aurait créée (le fondement) et qui est racontée pour justifier une naissance tardive du patriarcat et l'invisibilisation actuelle des femmes (l'explication de l'état du monde). Le matriarcat primitif s'inscrit en contraste avec d'autres mythologies où la place des femmes est souvent marginale, silencieuse, ou réduite à des stéréotypes divers. Les hommes y occupent généralement des rôles prépondérants. C'est le cas dans les trois mythologies citées précédemment. Dans la mythologie grecque, Zeus est le patriarche, roi et père de tous les dieux, Dieu du ciel. Dans la mythologie nordique, Odin est dieu suprême, dieu de la sagesse, de la victoire, des morts, de la guerre ou encore de la magie. Dans la mythologie romaine, Jupiter est roi des dieux et du ciel, en équivalent à Zeus. Incontestablement, les femmes ont une extrême importance dans ces mythologies ; Gaïa chez les Grecques est la déesse mère, de même que Tellus chez les Romains. Nous pouvons citer encore Athéna et Minerve, Vénus et Aphrodite, Vesta et Hestia, parmi les plus connues. Dans la mythologie nordique, Freyja, Sif et Frigg font également partie des plus importantes. Pour autant, aucune de ces femmes n'a atteint le niveau de puissance des dieux masculins. Les trois grandes religions abrahamiques, monothéistes, présentent dans leurs récits un Dieu masculin omnipotent et omniprésent. Que son nom soit Dieu, Allah, Yahvé, Jéhovah, il est universel, créateur de l'univers et de l'humanité, père de tous. Père et Homme. Puissant, masculin et vénéré. De nouveau, des femmes jouent un rôle important dans ces religions : Marie, mère de Jésus ; Ève, femme d'Adam ; Sarah, femme d'Abraham ; Khadija, femme de Mahomet. Pourtant, comme le soulignent ces exemples, ces femmes sont constamment associées à des hommes, glorifiées pour leur rôle de mère ou d'épouse.

Dans *A Morte da mãe*, la mythologie est également présente. Barreno réécrit le mythe du matriarcat primitif, mais elle réécrit également le récit du Dieu unique. Où sont les femmes

[751] « *O mito é o nada que é tudo.* » Fernando PESSOA, *Mensagem*, Lisbonne, Companhia das Letras, 1998, p. 23.
[752] Christophe CARLIER et Nathalie GRITON-ROTTERDAM, *Des mythes aux mythologies*, Paris, ellipses, 2008, p. 8.

dans les plus renommés de nos mythes ? En parallèle à la création biologique, une nouvelle histoire mythologique est racontée. Les premières interrogations de la narratrice sur les femmes dans la mythologie apparaissent ainsi juste après celles sur la place des femmes dans l'Histoire dans une sous-partie intitulée « Les mythes antiques » : « Il y avait de nombreux dieux, faux, et un seul vrai, qui était celui en qui je devais croire. Quelques déesses étaient aussi apparues, mais aucune d'entre elles n'avait cette désinvolture du geste et cette présence sonore des faux dieux[753] […] » La narratrice met en évidence dans cette sous-partie l'invisibilité des femmes dans les religions évoquées précédemment. Elle souligne également les représentations stéréotypées et superficielles de ces femmes :

> Vénus, née des eaux, souriante et humide, était ce qu'on pouvait trouver de mieux parmi les visages féminins. Avec la Vierge Marie, qui ne m'a jamais attirée, toujours donnée comme la seule femme complètement aseptisée, toujours peinte de bleu et d'or et affichant une expression d'une attente si perpétuelle que cela en atteignait la stupidité[754].

La critique de la représentation de la Vierge Marie est d'autant plus importante considérant la place du catholicisme au Portugal et notamment pendant l'État Nouveau. Dans « O sagrado feminino: a mulher na génese da Igreja cristã[755] », Maria Zina Gonçalves de Abreu note :

> […] la Bible, par son autorité religieuse et culturelle, a été l'un des moyens qui a, assurément, le plus contribué à la définition de la place des femmes dans la société, ainsi qu'à justifier sa soumission à l'homme. […] Au cours des siècles, les faits et la fiction se sont fréquemment mélangés dans l'interprétation de la Bible, notamment dans l'Ancien Testament et les Épîtres de Paul, dont les lectures visaient à attester impudemment de la suprématie et de la domination masculine, tout en véhiculant une vision outrancière des femmes[756].

---

[753] « *Havia vários deuses, falsos, e um único verdadeiro, que era aquele em que eu deveria acreditar. Algumas deusas apareceram também, mas nenhuma tinha essa desenvoltura do gesto ou essa sonora presença dos deuses falsos* […] » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 10-11.

[754] « *Vénus, nascida das águas, sorridente e húmida, era do melhor que se podia encontrar do lado dos rostos femininos. Juntamente com a Virgem Maria, que nunca me atraiu, sempre com aquela garantia de ser a única mulher completamente asséptica, sempre pintada de louro e de azul e com uma expressão de tão perpétua expectativa que atingia a estupidez*. » *Ibid.*, p. 11.

[755] Le sacré féminin : la femme dans la genèse de l'Église chrétienne. Maria Zina Gonçalves de ABREU, « O sagrado feminino: A mulher na génese da Igreja cristã » in *Mulheres: Feminino, plural*, Maria João BEJA *et al.* (dir.), Funchal, Nova Delphi, 2013, p. 100-124.

[756] « […] *a Bíblia, pela sua autoridade religiosa e cultural, foi um dos meios que, seguramente, mais contribuiu para a definição do lugar da mulher na sociedade, bem como para justificar a sua subordinação ao homem.* […] *Através dos séculos, facto e ficção frequentemente se misturaram na interpretação da Bíblia, nomeadamente na do Antigo Testamento e das Epístolas de São Paulo, cujas leituras tiveram por objectivo atestar de forma sobranceira a supremacia e o domínio masculinos, enquanto veiculavam uma ultrajante visão da mulher.* » *Ibid.*, p. 100.

Ainsi, la Bible fait partie de ces textes par et pour les hommes, où ces derniers ont la place centrale et dominent les femmes. La Bible – comme le Coran et la Torah – a dans notre société un rôle important, particulièrement du point de vue de la morale : « Lorsqu'on prend les textes bibliques, par exemple, il va de soi que dans notre culture occidentale, on leur a déjà accordé une vertu fondatrice, indépendamment des engagements ou désengagements religieux[757] », affirme Christian Berner. L'influence de ces textes n'est alors pas à minimiser. Barreno, mesurant sans aucun doute l'importance de cette version de la création, va alors réécrire une version matriarcale de ces mythes.

La reine des fées vient donc narrer ce récit. Nous avons vu qu'elle représentait un élément de l'écriture romanesque de Barreno. Symbole des contes merveilleux, la reine des fées est représentante de l'oralité originelle des mythes. En effet, les mythes ne concernent pas seulement les mythologies comme nous les connaissons ou les religions, ce sont aussi ces légendes et contes de fées ayant bercé notre enfance. Dans « Les contes, les mythes, la Bible, merveilleuses littératures », Pierre-Emmanuel Moog relève par exemple la disparité de réception entre les contes et les mythes : « Certains ont affirmé que les contes sont le résultat de la dégradation des mythes[758]. » Pourtant, Moog soutient que l'origine et la narration des contes et des mythes est bien souvent identique. Nous allons voir que Barreno dans *A Morte da mãe* ne réécrit pas seulement par la voix de la reine des fées une version gynocrate des textes religieux, mais aussi des contes de fées. La reine des fées est celle qui permet aux femmes du panneau-panel de retrouver leur existence dans les mythes et légendes :

> Je vous dote de tous les charmes et les talents. J'espère que vous ne vous laisserez pas empoisonner par des pommes ni piquer par des fuseaux. [...] Vous avez déjà le mot correspondant aux images. Mais sans passer par le filtre des mythes, aucun mot ne devient un discours ni une histoire. […] Si vous échouez et si vous vous endormez dans un de ces sommeils mortels, il n'existe aucun prince que je connaisse qui puisse vous réveiller[759].

En enchantant les femmes de sa baguette magique, la reine des fées leur rend la parole, mais surtout la possibilité de mettre des mots sur des images et des images sur des histoires. Les

[757] Christian BERNER, « Mythe et philosophie. De l'exégèse biblique à l'herméneutique philosophique », art. cit., p. 258.
[758] Pierre-Emmanuel MOOG, « Les contes, les mythes, la Bible, merveilleuses littératures », in *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, n° 16, 18 novembre 2020, p. 1.
[759] « *Fado-vos com todos os encantos e habilidades. Espero que não se deixem envenenar por maçãs e que não se espetem em fusos.* […] *Vocês já têm a palavra correspondente às imagens. Mas sem passar pelo crivo dos mitos, nenhuma palavra forma discurso ou história.* […] *Se falharem, e adormecerem num desses sonhos mortais, não há príncipe que eu conheça que vos possa acordar.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 32.

mythes sont formés par ces histoires et par ces paroles, comme l'a rappelé Barthes[760]. Les femmes du panneau-panel doivent assister à ces histoires pour permettre la réécriture des mythes et ainsi leur redonner une nouvelle interprétation. La première personne à faire son apparition dans ce récit mythologique est la Mère :

> La Mère était le tout : elle était le fond obscur des processus secrets de la reproduction ; elle était l'activité aveugle de division, de douleur et de mort ; elle était l'ingéniosité survivante, la force qui réduisait au maximum les temps de mort ; elle était la multiplication et la croissance de toutes les filles, elle était toutes les filles réunies dans un destin commun, elle était la surface finale, brillante et lisse. L'espace plein[761].

Cette Mère est la créatrice originelle, gardienne de la vie. À l'image de Dieu, père des hommes, cette Mère est omnipotente et omniprésente. Barreno nous donne la possibilité de réinterpréter le mythe religieux en assistant à une nouvelle version de la Création.

Contrairement à la création biologique, la Mère n'accouche pas, elle se divise pour donner naissance à des filles : « Dans cette nuit, dans cette obscurité, la Mère se divisa en deux : elle accoucha d'une fille égale à elle-même. Ou : de la Mère divisée résultèrent deux filles égales[762]. » Ce nouveau monde n'est ainsi pas matriarcal, la Mère n'exerce pas de domination sur les hommes puisque ceux-ci n'existent pas. Cette division de la Mère pour créer un être en tout point semblable à elle nous ramène évidemment à la création d'Adam par Dieu, premier homme fait à son image. Cependant, contrairement à Dieu avec Ève, la Mère ne crée pas tout de suite un fils, elle se divise et donne naissance à d'autres filles. Cependant, ce processus ne se fait pas sans complication :

> Mais les divisions instantanées sont devenues impossibles, tant les mères et les filles étaient grandes. La division en deux parties égales, ou plus, durait un siècle. C'était un siècle de douleur, de mort, jusqu'à ce que la vie recommence à briller, maintenant dupliquée[763].

---

[760] Roland BARTHES, *Mythologies, op. cit.*, p. 211.

[761] « *A Mãe era o todo: era o fundo escuro dos secretos processos reprodutivos; fora cega actividade de divisão, dor e morte; era engenho sobrevivente, era a força que ao máximo reduzia os tempos de morte, era a multiplicação e o crescimento de todas as filhas, era todas as filhas reunidas em destino comum, era a brilhante e lisa superfície final. O espaço cheio.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 34.

[762] « *Nessa noite, nessa escuridão, a Mãe dividiu em duas: pariu uma filha igual a si própria. Ou: da Mãe dividida resultaram duas filhas iguais*. » *Ibid.*, p. 33.

[763] « *Mas as divisões instantâneas tornaram-se impossíveis, tão grandes eram as mães e as filhas. A divisão em duas, ou mais, partes iguais durava um século. Era um século de dor e de morte, até que a vida voltasse a brilhar, agora duplicada*. » *Ibid.*

La Mère est la figure initiale. Elle est l'unique mère dont l'histoire est racontée par la reine des fées. Pourtant, dans ce paragraphe apparaissent les mères au pluriel, marquant par ce fait une généralisation de l'histoire de la Mère. Le siècle de douleur et de mort » peut être compris comme une métaphore de la maternité, longue, souvent inconfortable, douloureuse et traumatisante pour le corps des femmes. Des maternités qui peuvent apporter la mort, tant aux mères qu'aux enfants. Pour Barreno-narratrice, ces histoires de maternité sont tellement semblables que seule l'histoire de la Mère initiale suffit : « L'histoire n'était initiale que dans le sens où elle était un modèle de toutes les autres qui suivirent. Les éléments qui intervenaient changeaient leurs couleurs, leurs visages, mais les interactions étaient les mêmes[764]. » Malgré ces histoires universelles féminines, la relation entre la Mère et ses filles dans *A Morte da mãe* est marquée par de nombreux conflits. Ces conflits sont mis en évidence par la nature similaire entre Mère et filles : « La fille se regarda dans le miroir et son visage prit une expression de profonde horreur : elle avait vu cent fois ce visage, lorsqu'elle était enfant et que sa mère se regardait dans ce même miroir et maintenant. Ce fut la première plainte de la fille[765]. » La première plainte des filles concernerait alors leur ressemblance avec leur mère. Le pouvoir des femmes serait cette possibilité de donner naissance à des êtres totalement semblables à elles, contrairement aux hommes qui, eux, ont besoin des femmes pour cela[766]. Cette similarité est à la base de nombreuses rivalités.

Dans son livre *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*[767], Adrienne Rich analyse la place de la maternité dans la vie des femmes et dans la société. Dans un chapitre intitulé *Motherhood and Daughterhood*, Rich met en lumière la relation mère-fille, tout en commençant par souligner l'invisibilité de cette relation : « Nous reconnaissons Lear (séparation père-fille), Hamlet (fils et mère) et Œdipe (fils et mère) comme grandes incarnations de la tragédie humaine ; mais il n'y a pas actuellement de reconnaissance durable de passion et ravissement mère-fille[768]. » La ressemblance des filles avec leur mère crée pour Rich une

[764] « *A história só era inicial no sentido em que era um modelo de todas as outras que se seguiram. Os elementos intervenientes mudavam suas cores, suas formas, seus rostos, mas as interações eram as mesmas.* » *Ibid.*
[765] « *A filha olhou-se no espelho e o seu rosto tomou uma expressão de profundo horror: vira cem vezes aquele rosto, quando era criança e sua mãe se olhava naquele mesmo espelho, e agora. Esse foi o primeiro lamento da filha.* » *Ibid.*
[766] Françoise HERITIER, *Masculin/féminin II, op. cit.*
[767] De la femme née : La maternité comme expérience et institution. Adrienne Cecile RICH, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton, 1976.
[768] « *We acknowledge Lear (father-daughter split), Hamlet (son and mother), and Oedipus (son and mother) as great embodiments of the human tragedy; but there is no presently enduring recognition of mother-daughter passion and rapture.* » *Ibid.*, p. 237.

opposition entre le savoir qu'elles partagent quelque chose de similaire et le besoin de se différencier l'une de l'autre. En effet, la mère a partagé son corps avec celui de sa fille et celle-ci a partagé le sien avec sa mère pendant la grossesse de cette dernière :

> Les mères et les filles ont toujours échangé entre elles – au-delà de la tradition de la transmission verbale de la survie féminine – un savoir qui est subliminal, subversif, préverbal : la connaissance qui circule entre les deux corps semblables, dont l'un a passé neuf mois à l'intérieur de l'autre[769].

Quand les filles de la Mère voient leur visage dans le miroir, quand elles reconnaissent la Mère en elles, elles prennent conscience de leur absence de singularité. La première plainte de la fille est ce sentiment de ne pas s'appartenir totalement, de n'être qu'une copie et non pas une femme à part entière. Le partage du corps, physiquement pendant la grossesse et symboliquement devant le miroir, ne laisse que deux possibilités aux mères et aux filles, l'éloignement ou le rapprochement :

> Il n'y a probablement rien dans la nature humaine qui résonne le plus avec les charges que le flux d'énergie entre deux corps biologiquement semblables, dont l'un a travaillé pour donner naissance à l'autre. Les matériaux sont là pour la plus profonde des réciprocités et l'éloignement le plus douloureux[770].

Dans *A Morte da mãe*, c'est bien le sentiment de destin prédéfini qui terrorise les filles : « Un son résonna dans sa gorge et l'on dit : c'est le cri de la vie, c'est le cri de celui qui crie parce que son destin a commencé[771]. » Néanmoins, la relation entre la Mère et ses filles ne conduit pas forcément à un éloignement. Barreno introduit alors un élément très présent dans les mythologies, l'inceste : « Complètement protégée dans mes bras, tu seras mon talisman du futur, garantie de mon destin – dit la fille. Les deux faces identiques qui si ardemment se contemplent sont les faces de Narcissa et de Sappho. Ce fut le premier inceste[772]. » Référence directe à la mythologie grecque, il existe plusieurs versions de la légende, mais la plus célèbre raconte que Narcisse, un homme d'une grande beauté mais d'une vanité excessive, fut

---

[769] « *Mothers and daughters have always exchanged with each other – beyond the verbally transmitted lore of female survival – a knowledge that is subliminal, subversive, preverbal: the knowledge flowing between two alike bodies, one of which has spent nine months inside the other*. » *Ibid.*, p. 220.

[770] « *Probably there is nothing in human nature more resonant with charges than the flow of energy between two biologically alike bodies, one of which has laboured to give birth to the other. The materials are here for the deepest mutuality and the most painful estrangement.* » *Ibid.*, p. 225-226.

[771] « *A sua garganta ecoou, e disseram: este é o grito da vida; este é o grito de quem grita porque o seu destino começou.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 34.

[772] « *Totalmente guardada nos meus braços serás meu talismã de futuro, garantia do meu destino – disse a filha. As duas faces idênticas que ardentemente se contemplam são as faces de Narcisa e Safo. Este foi o primeiro incesto*. » *Ibid.*, p. 36.

condamné à ne vivre que sous la condition de ne jamais voir son propre visage, après avoir rejeté les avances d'une nymphe. Poussé un jour à boire dans une rivière, il tomba amoureux de son propre visage, resta figé au bord sans boire ni manger et prit racines pour devenir une fleur, le narcisse[773]. Sappho quant à elle était une poétesse de Mytilène sur l'île grecque de Lesbos. Considérée par Platon comme la dixième Muse, elle a créé une Maison des Muses où les femmes apprenaient la musique, la danse ou encore la poésie. Elle est célèbre pour ses poèmes d'amour homosexuels, mais surtout pour être l'une des rares femmes dont l'écriture de la Grèce antique nous est parvenue[774].

Narcisse réécrit par Barreno devient de fait Narcissa par simple féminisation du prénom. Cette Narcissa, nous pouvons supposer qu'elle représente la Mère. En effet, celle-ci, en regardant sa fille qui elle-même se regarde dans le miroir, semble tomber amoureuse de son reflet : « Mais à l'instant où sa fille s'était contemplée dans le miroir, la mère avait finalement aperçu son propre visage. Et l'amour qu'elle conçut pour sa fille fut égal à l'amour qu'elle conçut pour elle-même[775]. » L'amour maternel devient synonyme d'un amour de soi-même. En voyant son reflet dans celui de sa fille, la Mère ne se rend pas compte de la différence entre les deux visages. Cette relation Mère-fille, que certains psychanalystes qualifient de relation incestueuse sans passage à l'acte[776], gagne pourtant une nouvelle interprétation dans la sous-partie suivante : « De la bouche du corps sort la fille qui dévore simultanément les seins de la mère. Les deux serpents qui s'entre-dévorent sont les serpents mythiques qui créèrent le monde. Ce fut le premier inceste[777]. » Le retour de la figure du serpent, tantôt représentatif de la Déesse-Mère, tantôt figure biblique, renforce cette réécriture des mythes. Les serpents créant le monde peuvent ainsi se rapporter à la légende d'Adam et Ève. La fille sortant de la bouche du corps de la mère, figure du vagin mais également métaphore de l'emprise que peuvent exercer certaines mères sur leur enfant et en particulier leur fille[778]. La fille, dévorant le sein de la mère,

---

[773] *s. v*. « Narcisse », in *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Joël SCHMIDT, Paris, Larousse, 1975, p. 211.
[774] Pierre LANDETE, « Sappho de Mytilène, une parole au présent », in *Les Lettres de la SPF*, vol. 38, nº 2, 2017, p. 93-107.
[775] « *Mas no instante em que sua filha se contemplara no espelho, a mãe vislumbrara, finalmente, sua face. E o amor que concebeu por sua filha igualou o amor que concebeu por si própria.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 35.
[776] Voir : Aldo NAOURI, « Un inceste sans passage à l'acte : la relation mère-enfant » in *De l'inceste*, Françoise HERITIER (dir.), Paris, Odile Jacob, 1994, p. 71-128.
[777] « *Da boca do corpo sai a filha que simultaneamente devora os seios da mãe. As duas serpentes que se entredevoram são as míticas serpentes que criaram o mundo. Este foi o primeiro incesto*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 36.
[778] Adrienne Cecile RICH, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, *op. cit.*, p. 236.

métaphore de l'allaitement. Ces images montrent une relation d'emprise et de destruction qui fait écho à l'emprise que le serpent biblique a eue sur Ève et l'emprise que celle-ci aurait eue sur Adam, jusqu'à le pousser à consommer le fruit défendu, provoquant ainsi leur chute du Jardin d'Éden tout en marquant la création du monde terrestre tel que nous le connaissons. La Mère et sa fille sont à la fois Dieu et Adam, Adam et Ève. Les femmes reprennent la place centrale des mythes, qu'ils soient basés sur la mythologie grecque ou les récits religieux. Toutefois, Barreno ne s'arrête pas là. L'autrice va également réécrire une des légendes les plus célèbres par le biais de la reine des fées.

1.2.4. Du chevalier à la chevalière

Si les réécritures que nous venons d'analyser soulignent la plume romanesque de Barreno, le conte d'Oriana et Amadis en est l'apothéose. Dans le chapitre VII de *A Morte da mãe,* au titre annonciateur de « Les mythes des hommes avec les retouches des femmes[779] », Barreno critique et corrige les contes de fées traditionnels. Dans la première sous-partie, la narratrice commence par introduire une critique envers les contes traditionnels : « Les contes de fées sont ceux que les femmes aux tresses blondes ont introduit et ont raconté le soir, à la lueur des bûchers, résistant, dans leurs rêves, au-delà des légendes chrétiennes[780]. » Les contes narrés par ces femmes, résistant aux légendes chrétiennes, nous ramènent à la critique de la réécriture des histoires par la religion chrétienne. Les récits merveilleux sont également touchés par des réécritures patriarcales. Les femmes sont associées à des monstres comme le sphynx[781] ou à des sorcières, symboles du diable[782]. Les contes originaux, racontant le pouvoir du corps féminin, sont considérés comme culture inférieure et contes de « bonne femme ». La croyance en ces pouvoirs féminins, comme la magie du sang menstruel, se retrouve reléguée aux pays en « sous-développement ». La « *má mãe* », la mauvaise mère, est celle voulant transmettre la connaissance de ses pouvoirs à son fils, considéré comme une tentative de séduction et un inceste premier mère-fils[783]. Cette mauvaise mère qui devient sorcière cherchant la vengeance. « Seule une grande crainte obligea les hommes à un grand sadisme[784] », c'est la peur du corps

[779] « *Os mitos dos homens com retoques das mulheres* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 237.
[780] « *Os contos de fadas são os contos que as mulheres de tranças louras trouxeram, e contavam à noite, à chama das fogueiras, resistindo, em suas fantasias para além das lendas cristãs.* » *Ibid.*, p. 237.
[781] *Ibid.*
[782] *Ibid.*, p. 238.
[783] *Ibid.*
[784] « *Só o grande medo os obrigou ao grande sadismo*. » *Ibid.*

des femmes et de ses pouvoirs qui poussent les hommes à la colère, au sadisme, à la domination. La critique de la réécriture chrétienne est de nouveau réitérée dans la deuxième sous-partie : « Les imaginations sont pleines de romans de chevalerie, calqués sur les légendes antérieures, avec des adaptations chrétiennes[785]. » Nous avons une nouvelle fois une référence aux légendes antérieures, souvenir des mythes perdus du matriarcat primitif, adaptées par le christianisme afin de faire disparaître la Déesse Mère. Apparait alors une autre critique de la place des femmes dans ces nouveaux mythes : « Les jeunes filles sont prisonnières et les héros les sauvent. Les jeunes filles sont endormies par des philtres magiques, elles sont gardées par des dragons qui crachent de la fumée[786]. » Les mères sont mortes, remplacées par des belles-mères maléfiques et toutes-puissantes qui offrent des pommes – symboles de leur sein – empoisonnées afin de détruire leur jeune belle-fille innocente[787]. Les dragons sont eux-aussi vus comme des animaux maléfiques, car malgré leurs « queues pointues » – symbole phallique par excellence – ils préfèrent vivre dans des « souterrains utérins[788] ». L'allusion au symbole phallique est également présente avec la mention des fuseaux empoisonnés, « phallus mortifères[789] ». L'utilisation du fuseau-phallus dans les contes devient un avertissement aux jeunes filles, une mise en garde de ne pas approcher les hommes et donc de conserver leur virginité. Ce sont les princes qui réveillent les princesses du sommeil dans lequel elles sont plongées. Seul le mariage avec un homme correct – correspondant à son rang, sa classe sociale – peut sauver une fille. Cependant, les femmes du panneau-panel ont reçu l'avertissement de la reine des fées, celui de ne pas se laisser empoisonner par des pommes et des fuseaux[790]. Le véritable avertissement n'était pas contre ces pommes et ces fuseaux, mais contre la réécriture patriarcale des mythes : « Nous nous sommes souvenues de notre vision de la Reine des Fées et nous avons promis, une fois de plus, de ne pas nous laisser piéger par n'importe quel appât[791]. » L'appât qu'est le récit dit classique des contes finalement empreints de la domination masculine ne peut qu'être combattu par une nouvelle réécriture de ces contes. C'est alors qu'apparait l'histoire d'Oriana et Amadis.

---

[785] « *Os romances de cavalaria enchem as imaginações de todos, decalcados sobre as lendas anteriores, com adaptações cristãs*. » *Ibid.*, p. 239.
[786] « *As jovens estão presas e os heróis salvam-nas. As jovens adormeceram por mágicos filtros, estão guardadas por dragões fumegantes*. » *Ibid.*
[787] *Ibid.*
[788] *Ibid.*
[789] *Ibid.*
[790] *Ibid.*, p. 32.
[791] « *Recordámos nossa visão da Rainha das fadas, e prometemos, mais uma vez, não nos deixarmos espetar em qualquer engodo fácil*. » *Ibid.*, p. 239.

Si la première sous-partie dénonce les légendes traditionnelles et que la deuxième rappelle les faits, la troisième sous-partie nous raconte une autre histoire, en souvenir de ce monde premier gynocrate. Dans ce voyage, Amadis demande à Oriana de descendre avec lui dans les souterrains du château. Après avoir confié sa peur – qu'Amadis méprendra comme étant de la crainte pour lui – Oriana décide non seulement de l'accompagner, mais de le guider : « […] il ne me reste qu'à te guider ; je t'emmènerai dans le souterrain pour que nous ne restions pas pétrifiés dans un dialogue interminable[792]. » Le récit prend ainsi dès le début un tournant inhabituel : ce n'est pas pour Amadis qu'Oriana a peur, mais pour elle-même. De plus, elle ne l'accompagne pas mais le guide et l'emmène. Oriana n'est pas une princesse ayant besoin qu'on la guide et qu'on la sauve : elle prend les devants, assume un instinct de survie personnel et commence le voyage en prenant elle-même la main d'Amadis. Néanmoins, une fois dans les souterrains, Oriana se transforme et la vérité est dévoilée ; le dragon est une représentation de la mère d'Oriana : « Le dragon est sa forme souterraine. À la lumière du jour, tu serais fasciné par sa beauté : c'est une fée aux vêtements transparents[793]. » De ce fait, les souterrains deviennent symboles du corps de la mère, odorants, humides et obscurs[794] ; la caverne aux murs striés synonyme de l'utérus de la mère. En revenant dans les souterrains maternels, Oriana – comme les filles se regardant dans le miroir et voyant leur mère – se transforme également en créature monstrueuse : « Et les joues d'Oriana se creusèrent, ses yeux s'obscurcirent, sa bouche s'édenta. Ses mains devinrent avides et ses doigts crochus[795]. » La ressemblance à la mère n'est plus un destin tragique, mais un pouvoir permettant à Oriana de prendre le dessus sur Amadis. Ce dernier est en effet effrayé et convaincu qu'Oriana est une sorcière : « Son rire était strident : un long frisson parcourut le dos d'Amadis, et une image apparut dans son esprit : sorcière[796]. » L'objectif du voyage se dessine alors : en cédant aux dragons-sorcières, les hommes peuvent se sauver. S'ils fuient devant leur bouche dévoreuse cachée sous leur jupe, ils meurent. Les hommes ayant cédé aux sorcières et ayant survécu sont ceux qui se sont souvenus des femmes de leur passé, une vieille mère abandonnée, une première prostituée laide et une amante morte

[792] « […] *o único caminho é guiar-te ; levar-te-ei ao subterrâneo para que não fiquemos petrificados num diálogo interminável.* » *Ibid.*, p. 240.
[793] « *O dragão é a sua forma subterrânea. À luz do dia ficarias fascinado com sua beleza: é uma fada de vestido transparentes.* » *Ibid.*, p. 241.
[794] *Ibid.*, p. 241-242.
[795] « *E as faces de Oriana encovaram-se, os olhos enegreceram, a boca tornou-se desdentada. As mãos tornaram-se ávidas, e os dedos eram garras*. » *Ibid.*, p. 243.
[796] « *O seu riso era estridente: um longo arrepio percorreu a espinha de Amadis, e uma imagem desenhou-se no seu cérebro: bruxa*. » *Ibid.*, p. 242.

en couche[797]. Le message devient par-là complètement opposé à celui des contes traditionnels : les hommes doivent céder à la passion et aux corps des femmes pour être sauvés. Après cette épreuve, les dragons-sorcières redeviennent de belles jeunes filles. Amadis apeuré est ainsi prévenu par Oriana, il ne doit pas avoir peur de ce qu'elle devient car elle est et restera toujours la même personne qu'il aime : « Ce n'est pas de ma transformation dont tu as peur, c'est de la fin de tes rêves[798] […] » C'est alors qu'Amadis décide de se laisser aller et de s'en remettre aux mains du monstre-Oriana, mais la salvation est là. Oriana l'embrasse, le sauvant ainsi de la mort :

> Mais le baiser d'Oriana fut doux comme le jus d'un fruit qui coule dans sa bouche. La promesse s'accomplit : le jour suivant, Amadis se réveilla dans un lit douillet : à ses côtés, Oriana, plus belle que jamais.
> - J'ai réussi à rapporter de la caverne tous les trésors qu'elle contenait, dit Amadis en enlaçant Oriana[799].

Le conte ne s'arrête cependant pas là.

Oriana est bien l'héroïne qui sauve le prince dans cette histoire. Cependant, la fin est annonciatrice de la transformation à venir du système analysé par Barreno. Amadis se fait réveiller par son père et ses gardes. Le roi est alors horrifié de voir son fils ayant cédé aux pouvoirs charnels d'Oriana : « Mes soldats t'ont trouvé dans le lit de la femme qui m'a moi-même ensorcelé. Ne vois-tu pas, malheureux, ce que tu as fait[800] ? » Oriana possède le même destin que sa mère, elles sont devenues, pour le roi, la même personne, des femmes : « Elles sont toutes pareilles, toutes ces femmes, toutes ces sorcières de mon royaume[801]. » L'effroi du roi pousse ainsi son fils à se ranger de son côté : « Mais Oriana n'était déjà plus qu'un souvenir. Comment pourrait-il résister à l'immense désespoir de son père, un homme comme lui, et de qui il hériterait le royaume et le pouvoir[802] ? » Si Oriana possède le même destin que sa mère, Amadis possède celui de son père. En abandonnant Oriana pour récupérer le pouvoir et le trône de son père, Amadis devient la figure mythique du commencement de la domination masculine.

---

[797] *Ibid.*, p. 243.
[798] « *Não é a minha transformação que tu receias, é o fim dos teus sonhos* […] » *Ibid.*, p. 244.
[799] « *Mas o beijo de Oriana foi doce como o escorrer do sumo de um fruto na sua boca.*
A promessa cumpriu-se: no dia seguinte Amadis acordou em fofa cama: a seu lado estava Oriana em sua mais bela forma.
- Consegui trazer da caverna todos os tesouros nela contido – disse Amadis abraçando Oriana. » *Ibid.*, p. 245.
[800] « *Os meus soldados encontraram-te na cama da mulher que me enfeitiçou, a mim. Não vês tu, desgraçado, o que fizeste?* » *Ibid.*
[801] « *Elas são todas iguais, todas essas mulheres, todas essas bruxas do meu reino*. » *Ibid.*, p. 246.
[802] « *Mas Oriana era já só uma nostalgia. Como poderia ele resistir ao imenso desespero do pai, homem como ele, e de quem herdaria o reino e o poder?* » *Ibid.*

La légende d'Oriana et Amadis est subséquemment contée par la reine des fées, non seulement pour remettre les femmes dans un rôle central d'héroïne, mais – comme tout conte se respectant – pour les prévenir des risques encourus si elles dévoilent leur secret aux hommes. Cette légende possède toutes les caractéristiques des mythes : une histoire courte où les héros partent à la recherche de quelque chose, se retrouvent face à des créatures imaginaires permettant d'effectuer un rite de passage et comportant une fin moralisatrice[803]. La marque de l'oralité est également soulignée par la présence de la reine des fées narratrice et des femmes du panneau-panel. C'est un conte où les femmes, les sorcières, les dragons sont, malgré les apparences, les sauveuses. La fin opposée à cette moralité sert d'avertissement : Oriana est peut-être un monstre aux yeux du roi, mais elle a tout de même épargné la vie de son fils, grâce à l'acceptation de ce dernier de la puissance d'Oriana. Barreno utilise le mythe pour permettre une nouvelle analyse de l'histoire. Celui d'Oriana et Amadis souligne la possibilité aux femmes d'être des personnages principaux des contes et non de simples filles passives attendant d'être sauvées.

La réécriture de ce conte gynocrate, celle des créations mythologique et biologique des femmes puis des hommes dans *A Morte da mãe,* montre ainsi un exemple parfait des spécificités d'écriture de Barreno. L'autrice crée des mondes alternatifs où se côtoient plusieurs histoires. La ramification de ces histoires, soulignée par une écriture à la fois scientifique, essayiste et romanesque, permet la découverte d'un discours alternatif pour l'histoire des femmes. La création d'une histoire primitive matriarcale, matrilinéaire ou gynocrate pose la base de l'analyse de la société actuelle. En effet, Barreno ne raconte pas seulement la création des femmes, elle expose leur mort. La figure de la Mère – qu'elle soit équivalente au Dieu des religions monothéistes ou symbole d'une Déesse Mère primitive – se retrouve au fur et à mesure de l'histoire, absorbée, remplacée et détruite par les hommes. À l'image d'Amadis abandonnant Oriana pour le trône de son père, les hommes de la création biologique vont revenir de leur périphérie et la Mère initiale de la création mythologique va créer un fils qui signifiera sa perte. C'est l'arrivée des hommes et des fils, c'est la naissance du patriarcat.

[803] Pierre-Emmanuel MOOG, « Les contes, les mythes, la Bible, merveilleuses littératures », art. cit.

2 – LA NAISSANCE DU PERE, UNE ANCIENNE HISTOIRE DES HOMMES

2.1. La naissance des pères et des fils

2.1.1. De l'effacement des femmes

Comment sont nés les hommes ? La place et le rôle des hommes dans la société sont questionnés dès les premières pages du livre de Barreno : « Maman, est-ce que c'est vrai que ce sont les hommes qui font tout[804] ? » Cette question, posée par le fils de la narratrice, est aussi importante que celle sur l'invisibilisation des femmes. L'accumulation des rôles et des faits attribués aux hommes montre aussi bien cette invisibilisation que la surexposition de ces derniers. Cette surexposition est universelle. Elle concerne tous les domaines de la société, de l'histoire, des mythologies, de la vie. En politique par exemple, le Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes rappelle : « Au 1e février 2019, les chambres basses/uniques des 193 pays dotés d'une institution législative nationale sont composées en moyenne de 24,3% de femmes[805] ». L'ONU Femmes souligne aussi : « Au rythme actuel, il faudra 130 ans pour que la parité dans les décisions politiques du plus haut niveau soit atteinte[806]. » La parité est ainsi très rare dans ce domaine : les femmes sont sous-représentées, les hommes surreprésentés. Pour la religion chrétienne, d'après *A Morte da mãe*, Dieu est un homme qui « […] n'avait même pas besoin d'être engendré par une femelle[807] ». Jésus lui – encore un homme – : « […] a décidé de venir sur la terre, embarquant pour cela dans le ventre d'une femme[808]. » Malgré l'importance certaine de Marie de Nazareth, son fils reste après Dieu le personnage principal dans la Bible. Une lecture féminine de la Bible aurait tendance à voir Dieu et Jésus comme des symboles du pouvoir des hommes, de ceux qui n'ont pas et n'ont jamais eu besoin des femmes[809]. Les femmes apparaissent ainsi très rarement en premier dans le récit des grands

[804] « *Mãe, é verdade que são os homens que fazem tudo*? » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 10.
[805] Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes, *Repères statistiques*, 2014, https://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/parite/reperes-statistiques (consulté le 11/07/2023).
[806] ONU Femmes, « Faits et chiffres : Le leadership et la participation des femmes à la vie politique », in *unwomen.org*, 2023, https://www.unwomen.org/fr/what-we-do/leadership-and-political-participation/facts-and-figures (consulté le 16/02/2025).
[807] « […] *nem precisara de ser gerado por uma fêmea* […] » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 11.
[808] « [...] *resolveu vir até à terra, embarcando para isso no ventre de uma mulher* […] » *Ibid.*
[809] Maria Zina Gonçalves de ABREU, « O sagrado feminino: A mulher na génese da Igreja cristã » in *Mulheres: Feminino, plural*, Maria João BEJA *et. al.* (dir.), *op. cit.*

événements. Les hommes ont une place importante, mais surtout principale. Nombreuses sont les histoires où les hommes sont placés au premier plan au détriment des femmes.

Margaret W. Rossiter, professeure et historienne des sciences, a analysé en 1993 ce phénomène dans un article intitulé « The Matthew Matilda Effect in Science[810] ». Elle met ici en évidence ce qu'elle appelle l'effet Matilda, c'est-à-dire l'attribution à un homme du travail scientifique d'une femme. En 1968, le sociologue américain Robert Merton a analysé l'effet Matthew, l'importance exagérée accordée à certains scientifiques masculins et aux grandes institutions qu'ils représentent[811]. En approfondissant les recherches de Merton, Rossiter démontre que l'effet Matthew est beaucoup plus important quand il est transposé aux recherches scientifiques faites par des femmes. Elle cite alors de nombreux exemples dont l'un nous ramène jusqu'au moyen-âge : Trotula, physicienne et chirurgienne à Salerne en Italie, spécialiste des maladies féminines, dont les nombreuses découvertes et même ses ouvrages seront par la suite attribués à un homme par un moine incapable de concilier ce travail à celui d'une femme. Il lui suffira pour cela de modifier le nom de Trotula par sa forme masculine latine[812]. Un autre exemple donné par Rossiter est celui bien plus récent et connu de Rosalind Franklin, scientifique britannique à l'origine de la découverte de la structure de l'ADN[813]. Ses anciens collaborateurs James Watson, Maurice Wilkins et Francis Crick recevront en 1962 le prix Nobel de médecine pour « leurs découvertes de la structure moléculaire des acides nucléiques et sa signification pour le transfert d'informations dans la matière vivante[814] ». Rosalind Franklin est décédée en 1958 à l'âge de 37 ans d'un cancer de l'ovaire. Seul Maurice Wilkins la remerciera dans son discours. James Watson, quant à lui, la dénigrera et minimisera ses travaux dans un livre publié en 1968[815]. En 2014, Watson deviendra le premier lauréat à revendre sa médaille du prix Nobel après avoir été expulsé de la communauté scientifique à la suite de propos racistes tenus dans une interview en 2007[816]. Cet effet Matilda est donc exclusivement théorisé pour le domaine scientifique. Nous avons vu que dans *A Morte da mãe,*

[810] L'effet Matthew Matilda dans la science. Margaret W. ROSSITER, « The Matthew Matilda effect in science », in *Social Studies of Science*, vol. 23, nº 2, 1993, p. 325-341.
[811] *Ibid.*, p. 326.
[812] *Ibid.*, p. 328.
[813] *Ibid.*, p. 329.
[814] Prix Nobel, « The Nobel Prize in Physiology or Medicine 1962 », in *nobelprize.org*, https://www.nobelprize.org/prizes/medicine/1962/summary/ (consulté le 03/12/2024).
[815] Brenda MADDOX, « The double helix and the "wronged heroine" », in *Nature*, vol. 421, nº 6921, 2003, p. 407-408.
[816] Matthias RAYNAL, « Un prix Nobel vend sa médaille pour laver son honneur », in *lefigaro.fr*, 4 décembre 2014, https://www.lefigaro.fr/international/2014/12/04/01003-20141204ARTFIG00373-un-prix-nobel-vend-sa-medaille-pour-laver-son-honneur.php (consulté le 03/12/2024).

Barreno réécrivait l'histoire en mettant les femmes au centre de sa création et de son développement. Au fur et à mesure de cette nouvelle histoire, les hommes vont alors y apparaître graduellement jusqu'à s'approprier ce que Barreno appelle les secrets des femmes, leurs pouvoirs. Cette appropriation des pouvoirs de la vie des femmes – que l'on peut alors qualifier d'effet Matilda global – va voir naître le père, le patriarcat.

Comme pour la création des femmes, la naissance des hommes est décrite dans deux récits distincts, le scientifique et le mythologique. Au commencement du monde biologique, les mâles n'avaient qu'une seule fonction principale, la procréation, fournir aux femelles leur semence pour qu'elles-mêmes puissent procréer : « 1. 4. Les mâles meurent tout de suite après la copulation, parce qu'ils n'interviennent dans aucune des phases suivantes de la production des petits[817]. » Les mâles ont une importance tellement moindre que cela se reflète dans leur physique : « Nous avons vu les espèces organisées en femelles et mâles, ces derniers, petits, éphémères, dévorés[818]. » Les mâles sont petits, ils n'ont pas besoin d'être grands et forts, ils ne sont utiles que pour la copulation puis sont tués. Avec l'apparition des premiers mammifères, la place des hommes évolue faiblement. La sélection naturelle entre les femelles et les mâles s'organise puis les mâles deviennent un peu plus forts, ils commencent à avoir une nouvelle place, une nouvelle utilité :

> À côté des femmes suivaient quelques mâles : les plus précieux, les plus forts ; ceux qui devaient être les derniers à mourir en cas d'attaque, et seulement après avoir offert le maximum de résistance, afin que l'ennemi ne poursuive pas les femelles et les petits, noyau du groupe[819].

Les plus faibles, eux, ne voyaient que la mort : « Autour, les autres mâles : excédent de production, pour mieux éloigner la mort du centre vital du groupe[820]. » La séparation entre les mâles est évidente et brutale. Ceux qui n'ont aucun intérêt pour le noyau du groupe – les femelles et leurs petits – sont considérés comme étant en surplus, c'est un poids dont il faut se débarrasser.

---

[817] « *1.4. Morrem os machos logo após a cópula, porque não intervêm em nenhuma das sequentes fases da produção de crias*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 27.
[818] « *Vimos as espécies organizadas em fêmeas e machos, estes pequenos, breves, comidos*. » *Ibid.*, p. 28.
[819] « *Junto das mulheres seguiam alguns machos: os mais preciosos, os mais fortes; os que deveriam ser os últimos a morrer, em caso de ataque, e só depois de terem oferecido o máximo de resistência, para que o inimigo não perseguisse as fêmeas e as crias, núcleo do grupo.* » *Ibid.*, p. 42.
[820] « *Em volta, os outros machos: excedentes de produção, para mais distanciar a morte do centro vital do grupo.* » *Ibid.*

Ainsi, le groupe social des individus au commencement se constituait dans cet ordre : les femelles, leurs petits, les mâles défenseurs et les mâles faibles. Même s'il apparaît que certains mâles soient importants pour la survie du groupe, que cela soit pour la procréation et pour sa défense, la narratrice insiste sur l'importance quasi totalitaire des femelles :

> Si le groupe avait été égalitaire, « démocratique », il se serait aggloméré dans une totale promiscuité ; et si l'ennemi s'était abattu sur les flancs du groupe, les chances de vie ou de mort de chacun n'auraient dépendu que de cette concentration promiscue, qui plaçait chaque individu soit au centre protégé, soit sur les flancs vulnérables. Mais le groupe n'était pas égalitaire. Les Femmes occupaient le centre : d'elles émanait le pouvoir de remplacer les individus morts, de reconstituer sans cesse le nombre nécessaire[821].

Les hommes sont constamment en périphérie, leurs rôles inchangés pendant tout le début de la création. Les femmes restent le noyau, les adultes et les nouvelles-nées évoluent et apprennent continuellement alors que les mâles sont eux renouvelés au gré des naissances et des morts : « La continuation ou la multiplication de l'espèce semblait être l'œuvre exclusive des femmes. Du centre du groupe naissaient les nouveaux produits, destinés à réparer les périphéries sanglantes[822]. »

Tout au long de l'histoire, les hommes commencent cependant à acquérir une conscience de leurs conditions : « 1. Peut-être que le changement le plus important a été le début de la conscience du temps, de la conscience des autres et de soi-même[823] […] ». Ils commencent aussi à avoir une présence plus forte, mais surtout plus centrale : « Les femelles hésitent : elles ne chassent plus systématiquement les mâles vers la périphérie du groupe[824]. » Ainsi, même si leur place dans l'échelle sociale ne change pas vraiment, certains mâles vont recevoir plus de travail dans le groupe. Les femmes, qui sont toujours les cheffes du groupe et son noyau central, vont finir par accepter de plus en plus la présence des mâles, notamment en présence de leurs nouveau-nés, ce qui était jusqu'alors inhabituel :

---

821 « *Se o grupo fosse igualitário, "democrático", conglomerar-se-ia em total promiscuidade; abatendo-se o inimigo sobre os flancos do grupo, as esperanças de vida ou de morte, para cada um, seriam apenas ditadas por essa promíscua concentração, que colocava qualquer indivíduo no centro protegido ou nos flancos vulneráveis. Mas o grupo não era igualitário. Às Mulheres ocupavam o centro: delas emanava o poder de substituir os indivíduos mortos, de refazer o número necessário, incessantemente.* » *Ibid.*, p. 42-43.

822 « *A continuação ou multiplicação da espécie parecia obra exclusiva das mulheres. Do centro do grupo nasciam os novos produtos, destinados a reparar as periferias sangrentas*. » *Ibid.*, p. 45.

823 « *1. Talvez a mais importante modificação tivesse sido o começo da consciência do tempo, consciência dos outros e de si próprio* […] » *Ibid.*, p. 87.

824 « *As fêmeas hesitam: já não enxotam sistematicamente os machos para a periferia do grupo.* » *Ibid.*, p. 89.

> 1. 4. Phénomène qui n'est constaté régulièrement que dans le monde des oiseaux, les mâles commencent à participer « presque » autant que les femelles aux tâches de production de la vie – en excluant les dépenses qu'elles ont dans la gestion, la naissance, l'allaitement des petits ; les mâles lèchent et épouillent timidement les petits sans que les femelles ne grognent par crainte de les voir éventuellement les attaquer[825].

L'introduction des mâles/hommes[826] s'est donc fait peu à peu – avec une certaine méfiance des femmes au début – pour finir par intégrer pleinement le noyau du groupe[827]. Pourtant, ces évolutions tant de l'homme que de la femme n'ont pas l'air très confiantes. Il y a dans le texte de nombreux éléments qui nous permettent de souligner une méfiance des changements en cours. En effet, Barreno utilise à de nombreuses reprises des adverbes comme « presque » (« *quase* ») et « peut-être » (« *talvez* »). Par exemple, dans la partie intitulée « Les êtres humains » du chapitre III, qui s'étend des pages 87 à 96, le mot « *talvez* » apparaît plus de 17 fois. L'utilisation importante de ces adverbes crée chez le lecteur une sensation d'incertitude pour la suite de l'histoire et de pessimisme, comme si ces changements n'allaient rien apporter de bon. C'est finalement l'arrivée de la sédentarisation qui va confirmer cette impression.

Nous avons vu dans la partie précédente que la sédentarisation a été mise en place par les femmes. Cet établissement permanent du groupe sur une terre définitive va faire prendre conscience aux femmes de la nouvelle place des hommes dans leur société. Elles vont alors essayer de retarder cette échéance[828]. C'est ainsi qu'apparaît un nouvel ostracisme des hommes : « Mais, à partir d'un certain âge, les mâles sont exclus de ce collectif maternel, du groupe des femmes[829]. » Même si l'ostracisme est techniquement le fait de maintenir une personne éloignée d'un groupe, cette notion est beaucoup plus profonde dans *A Morte da mãe*. En effet, il existe dans le roman une véritable séparation entre les hommes et les femmes, tant physique que mentale. La société est donc construite de manière très organisée avec une séparation mâles/femelles et forts/faibles, mais Barreno cherche particulièrement à accentuer des différences évidentes dans le premier groupe. La première différence est celle du corps et de ses fonctions : « Lorsque les petits pleuraient, les mères les blottissaient contre leur ventre,

---

[825] « *1.4. Fenómeno apenas regularmente constatado no mundo dos pássaros, os machos começam a participar "quase" tanto como as fêmeas nas tarefas de produção de vida – excluindo as despesas que estas têm na gestão, parto e amamentação de crias; os machos timidamente lambem e catam crias, sem que as fêmeas rosnem com receio de eventuais ataques do macho em relação à cria*. » *Ibid.*, p. 91.

[826] Dans la partie de la création biologique de *A Morte de mãe*, Barreno emploie aléatoirement les termes hommes et mâles ainsi que femmes et femelles.

[827] Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 93.

[828] *Ibid.*, p. 109.

[829] « *Mas, a partir de certa idade, os machos são excluídos desse colectivo materno, do grupo das mulheres.* » *Ibid.*, p. 110.

contre leurs seins, et les berçaient. Les enfants se taisaient, se souvenaient d'anciennes ondulations. La marche cadencée de leur mère enceinte[830]. » Le corps des femmes ici est fait pour la procréation et même si pour l'instant nous ne pouvons pas parler d'amour maternel, les femelles présentent un certain instinct maternel ou tout du moins une volonté de protéger, de s'occuper et d'éduquer les enfants : « 1.5. Les femelles cherchaient des poux sur leur progéniture, sur d'autres femelles, sur des mâles. Comme dans le monde des singes, les mâles n'avaient pas encore appris à les chercher[831]. » Dans *A Morte da mãe*, les mâles n'ont pas cet instinct. Ils n'ont aucun lien avec les enfants. Ils apparaissent comme des hommes privés d'instinct, d'intelligence, de savoirs, bons qu'à errer : « Ainsi les femmes s'installent sur des territoires précaires, échangeant entre elles leurs petits services, et autour d'elles, les mâles déambulent[832]. » Ces différences entre les mâles et les femelles créent un sentiment de jalousie, mais aussi de dépendance.

La première jalousie est celle de la capacité de procréation et de l'appartenance des enfants aux seules femelles : « L'homme se souvient de son sexe tendu, droit comme une branche – mais où est son fruit ? Pénis qui grandit, promesse de fruit jamais réalisée ; jamais séparé en chair de sa chair, pénis qui revient toujours à son petit état, flétri[833]. » La dépendance parce qu'ils savent qu'ils ont besoin des femelles non seulement pour survivre, mais également pour exister et être reconnus :

> Et peut-être que les mâles commencent à développer une tendance particulièrement incestueuse, avec les mères qui leur ont donné naissance, avec leurs sœurs utérines. Car ce sera le seul moyen, pour eux, de prolonger, de reproduire et de redonner au groupe leur propre production. Les mâles nés dans ce collectif maternel, qui les expulsera plus tard, et voyant leurs sœurs s'y installer dans des fonctions identiques à celles de leurs mères. Relégués à d'autres fonctions, sans jamais pouvoir être capables d'imiter la force productive des mères. Produits, eux, les mâles, avec tant de soins maternels répétés, tout

[830] « *Quando as crianças choravam, as mães aconchegavam-nas nos seus ventres, nos seus seios, e embalavam-nas. As crianças calavam-se, recordando ondulações antigas. A marcha cadenciada de suas mães grávidas*. » *Ibid.*, p. 73.
[831] « *1.5. As fêmeas catavam piolhos em suas crias, nas outras fêmeas, nos machos. Tal como no mundo dos macacos, os machos ainda não tinham aprendido a catar.* » *Ibid.*, p. 72.
[832] « *Assim as fêmeas se estabelecem em precários territórios, trocando entre si seus pequenos serviços, e à sua volta os machos deambulam*. » *Ibid.*, p. 75
[833] « *O homem recorda seu sexo tenso, direito como um ramo – mas onde está seu fruto? Pénis que cresce, promessa de fruto jamais cumprida; jamais separado em carne de sua carne, pénis que regressa sempre ao seu estado pequeno, murcho.* » *Ibid.*, p. 73-74.

> comme leurs sœurs, mais sans jamais pouvoir remplacer dans le groupe leurs coûts de production réels[834].

Le mâle sait qu'il n'est que donneur de sperme, mais il prend ici conscience que lui aussi a participé à la création de cet être qui ne lui appartiendra jamais comme il appartient aux femelles. Dans *A Morte da mãe*, les hommes ne représentent rien à part être les propriétaires de la source procréatrice et même ce fait est méprisé à plusieurs reprises dans la création biologique : « […] pénis qui revient toujours à son petit état, flétri[835] », comme dans la création mythologique :

> Ils sont bien tristes, ces êtres, avec leur source de vie, leur sexe, pendu ainsi entre leurs jambes. […] Je vais les appeler « hommes » et j'espère qu'ils réussiront à absorber dans leur corps quelques-uns des pouvoirs magiques qui, si tristement, leur balancent au bas du ventre, presque tombant[836]. »

Cette moquerie des attributs masculins contraste totalement avec la vision des hommes dans la société contemporaine et cette phrase n'a évidemment pas été écrite au hasard. Nous avons vu que Maria Isabel Barreno était une féministe convaincue, elle a participé à la création au Portugal du MLM en 1974 et c'est précisément à partir des années 60 et 70 qu'est apparue de plus en plus dans les manifestations féministes la notion de société phallocrate.

Tout comme pour les sociétés gynocrates, il existe de nombreux termes pour désigner ce que l'on nommera de sociétés androcrates. Nous pouvons citer par exemple le patriarcat, la phallocratie et l'androcratie. Ces termes sont fréquemment employés aléatoirement comme synonymes. Gimbutas utilise patriarcat et androcratie de la même manière. La définition de phallocratie est souvent renvoyée à celle d'androcratie. Les définitions de ces trois termes ont pour point commun la supériorité des hommes sur les femmes dans différents domaines. De fait, cette alternance des termes est assez compréhensible, mais Eisler – souvent créditée pour

---

[834] « *E talvez os machos comecem a desenvolver uma tendência particularmente incestuosa, com as mães que efectivamente os pariram, com suas irmãs uterinas. Porque esta será a única forma, para eles, de prolongar, reproduzir e devolver ao grupo sua própria produção. Nascidos, os machos, nesse coletivo materno, que depois o expulsará, e vendo eles suas irmãs aí instaladas em funções idênticas às de suas mães. Relegados para outras funções, nunca podendo imitar a força produtiva das mães. Produzidos, eles, machos, com tantos e tão relembrados cuidados maternos, tal como suas irmãs, mas nunca podendo repor no grupo seus reais custos de produção.* » *Ibid.*, p. 90.

[835] « […] *pénis que regressa sempre ao seu estado pequeno, murcho.* » *Ibid.*, p. 74.

[836] « *Ficam bem pobrezinhos, estes seres, com suas fontes de vida, seus sexos, assim pendurados entre as pernas.* […] *Chamar-lhes-ei "homens", e espero que consigam absorver em seus corpos um pouco dos poderes mágicos que tão tristemente lhes balançam ao baixo-ventre, quase caindo*. » *Ibid.*, p. 123.

avoir inventé le terme androcratie alors qu'elle précise qu'il est déjà utilisé – propose de remplacer directement le terme patriarcat par androcratie :

> Pour un terme plus précis que patriarcat pour décrire un système social gouverné par la force ou la menace des hommes, je propose le terme androcratie. Déjà en usage, ce terme dérive du mot de racine grecque andros, ou « homme », et kratos (comme dans démocratique), ou « régné[837] ».

Il y a ici deux raisons explicites qui montrent pourquoi ces deux termes en particulier ne devraient pas être interchangeables. Premièrement, l'étymologie même des mots. Patriarcat vient de patriarche, du latin *patriarcha* lui-même emprunté au grec *patriarkhēs* formé de *patria* et *arkhō*[838] et signifiant « le commandement du père ». Le patriarcat est donc dirigé par le père ou tout du moins une figure paternelle, alors que l'androcratie est dirigée par l'homme. Le père et l'homme sont des figures comme celles de la mère et de la femme. Comme analysé par Butler[839], un homme est un être humain de sexe ou de genre masculin et un père est un homme ayant un ou plusieurs enfants. La figure du père est alors indissociable du patriarcat, ce qui le rend bien plus pernicieux. Deuxièmement, Eisler met l'accent sur l'emploi de la force qui caractériserait l'androcratie bien plus que le patriarcat. Le patriarche est le chef de famille, autoritaire certes, mais époux, père, censé être aimant ou être une personne ressentant des sentiments pour son épouse et ses filles. L'homme de l'androcratie n'a pas besoin de ces sentiments. Il peut s'approprier le pouvoir par la force et le conserver par la force ; une force qu'il utilise expressément pour assujettir les femmes.

Le troisième terme, phallocratie, a une définition qui se rapproche plus de celle de l'androcratie. Il est difficile de trouver quand ce terme est apparu pour la première fois. Le mot phallocratie est formé du grec *phallos,* le phallus et, comme pour androcratie, du mot grec *kratos*, régné, autorité. Ses dérivés sont maintenant bien plus souvent utilisés (phallomètres, phallorragie, phallocentrisme…), en revanche il a connu un regain d'utilisation pendant les manifestations féministes des années 70. Il est intéressant de noter que, sur le site internet du CNRTL, les exemples donnés de l'utilisation du mot viennent tous d'ouvrages publiés dans ces

---

[837] « *For a more precise term than patriarchy to describe a social system ruled through force or the threat of force by men, I propose the term androcracy. Already in some use, this term derives from the Greek root words andros, or "man", and kratos (as in democratic), or "ruled"*. » Riane Tennenhaus EISLER, *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, *op. cit.*, p. 105.

[838] *s. v.* « Patriarche », in *cnrtl.fr*, https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/patriarche (consulté le 08/12/2024).

[839] Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, *op. cit.*

années 70, comme cette célèbre citation de l'avocate et militante Gisèle Halimi : « Vous êtes la justice bourgeoise et la justice phallocrate[840]. » Bien que le terme *phallocracy* existe en anglais, il est généralement remplacé par le terme *androcracy*. En effet, les similitudes entre les deux mots sont plus évidentes que celles avec le terme patriarcat. Ce qui est souligné dans ces termes est la « nature » première de la figure autoritaire, l'homme pour androcratie, et son sexe pour la phallocratie. L'utilisation de ce dernier relève d'une volonté de créer un choc par l'emploi d'un mot souvent tabou car associé à la sexualité et censé rester dans la sphère privée et non publique comme la rue et les livres. On peut supposer que c'est pour cela qu'il était plus utilisé pendant la deuxième vague du féminisme qui a accompagné plusieurs mouvements sociaux comme ceux des droits civiques et de la libération gay[841], mais surtout la nouvelle vague de révolution sexuelle qui visait justement à mettre fin aux tabous[842]. L'emploi du mot phallocratie est alors un autre moyen de bousculer les mœurs établies et de rejeter les tabous imposés. La phallocratie est donc l'idée selon laquelle, bien plus que le patriarche et l'homme, le sexe masculin est l'agresseur et le dominant. Externe, par conséquent visible, capable de s'ériger et de dominer au contraire du sexe féminin qui n'aurait aucune force physique et ne serait qu'un réceptacle pour le phallus. La phallocratie suppose l'établissement d'une relation de force entre l'homme et la femme qui finit par la victoire du supposé « sexe fort ». Ainsi, les premiers mâles de *A Morte da mãe* se retrouvent réduits à une représentation égale à celle des femmes en phallocratie, c'est-à-dire un corps capable de produire un enfant, mais avec une force mentale et une intelligence insuffisantes pour gouverner, travailler ou penser seuls.

2.1.2. Des hommes mais des mères

Dans l'histoire mythologique racontée dans *A Morte da mãe*, la place des hommes est assez différente. Premièrement, il n'existe pas de groupe d'hommes, mais un fils unique créé par la Mère et frère des Sœurs. Sa naissance est racontée dans la partie intitulée « Le deuxième mythe de la Mère[843] », du deuxième chapitre. Après la naissance des filles similaires à la Mère, cette dernière a le désir de donner la vie à un nouvel être humain. À l'inverse des mâles de la création biologique, ce sont les filles qui comprennent rapidement que la différence entre les

[840] *s. v.* « Phallocratie », in *cnrtl.fr*, https://www.cnrtl.fr/definition/phallocratie (consulté le 08/12/2024).
[841] Martha Weinmann LEAR, « What do these women want? The second feminist wave », art. cit.
[842] David ALLYN, *Make Love, Not War: The Sexual Revolution*, Boston, Little, Brown and Company, 2000.
[843] Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 63.

deux sexes va être problématique : « Cet être que tu inventes se sentira éternellement nécessiteux de ne pas être égal à toi[844]. » Nous avons vu que les mâles/hommes ressentent l'existence d'un certain fossé entre eux et les femmes/femelles sur le plan mental, mais surtout physique. Pourtant, la Mère n'imagine pas cette fracture, elle pense au contraire qu'il sera nécessaire de concevoir le fils pour créer un équilibre entre les deux sexes : « […] elle savait à quel point l'égalité absolue peut écœurer, elle savait comment les larmes de ses filles naissaient du sentiment d'avoir une vie aussi prédestinée que celle de leur Mère[845]. » Cette création du fils et ce rejet des filles sont en totale contradiction avec les femmes de la création biologique qui, elles, enseignent à leurs filles le rôle qu'elles-mêmes occupent. Cette différence va considérablement modifier les relations entre la Mère et ses filles, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Ainsi apparaît de nouveau la notion de dépendance, cette fois entre la Mère et son propre fils. Cette dépendance est expliquée ici par un seul petit paragraphe :

> Au dernier instant, sa main resta prisonnière. Au dernier instant, les forces lui manquèrent pour couper, avec les dents, le cordon ombilical. Au dernier instant, le fils resta pris par un pied, et ne réussissait pas à se dégager de ce vagin immense[846].

La Mère n'accouche pas au sens biologique du terme, elle va plonger sa main au fond d'un abîme : « Sa force s'étendit, comme un bras sombre dans la nuit noire. Dans la terre, dans la poussière, dans les souterrains insondés, son bras descendit, comme un serpent[847]. » Ce trou sans lumière est une métaphore du vagin, et l'étirement du bras descendant au fin fond d'un trou profond est une métaphore de la grossesse et de l'accouchement. La mère crée le fils de ses propres entrailles en puisant dans ses forces mais aussi littéralement en elle-même. L'anaphore utilisée, « au dernier instant », vient renforcer une impression de finalité. C'est la fin de la vie entre femmes, c'est la fin d'une grossesse, c'est la fin du matriarcat.

Barreno fait ainsi apparaître un nouveau mythe, la légende de Jocaste et Œdipe : « Et Jocaste conçut son amour pour Œdipe[848] […] ». Dans la mythologie grecque, Œdipe est connu pour avoir tué, sans le savoir, son père Laïos et s'être marié ensuite à sa propre mère Jocaste

---

[844] « *Esse ser que inventas sentir-se-á eternamente carente por não ser igual a ti.* » *Ibid.*
[845] « [...] *ela sabia quanto a igualdade absoluta pode enjoar, sabia como as lágrimas de suas filhas nasciam do sentimento de terem suas vidas tão predestinadas como a de sua Mãe.* » *Ibid.*
[846] « *No último instante, sua mão ficou presa. No último instante, faltaram-lhe as forças para cortar, com os dentes, o cordão umbilical. No último instante, o filho ficou preso por um pé, e não conseguia, soltar-se daquela vagina imensa*. » *Ibid.*, p. 64.
[847] « *A sua força estendeu-se, como um braço escuro na noite escura. À terra, ao pó, aos subterrâneos insondados, seu braço desceu, como uma serpente*. » *Ibid.*, p. 63.
[848] *« E Jocasta concebeu o seu amor por Édipo* […] » *Ibid.*, p. 65.

avec qui il aura 4 enfants : Étéocle, Ismène, Polynice et Antigone. La différence entre le mythe originel et celui de Barreno est, encore une fois, que ce dernier est réécrit du point de vue féminin. Ici, c'est Jocaste – la Mère – qui abandonne son fils : « […] se refusant à le tuer quand l'ordre lui fut donné ; elle l'abandonna seulement, par l'intermédiaire d'un vieux serviteur[849]. » Dans la mythologie grecque, Laïos, après avoir consulté l'Oracle de Delphes qui l'alertera sur sa mort prochaine des mains de son propre fils et l'inceste qui en résultera, décida avec Jocaste d'abandonner Œdipe sur le Mont Cithéron. Le mythe d'Œdipe va donner naissance au concept que Sigmund Freud théorisera comme le complexe d'Œdipe, c'est-à-dire le désir d'un enfant envers un parent et la jalousie, voire l'envie d'élimination, de l'autre parent. Pour Freud, les enfants – mais particulièrement les fils – ressentiraient inconsciemment du désir sexuel pour leur mère. Il n'y a pas vraiment dans *A Morte da mãe* de références à cette notion de l'attirance sexuelle du fils pour la Mère. Un passage paraît même réfuter cette théorie freudienne :

> La longévité ayant augmenté, les fils, une fois grands, auraient-ils souhaité retourner avec insistance dans le corps de leur mère ? Y avait-il une tendance incestueuse si générique – non plus occasionnelle, comme chez les singes – que les lois du tabou ont été dès lors nécessaires ? Non : même si les mâles se sentaient diminués et endettés, ce fut de courte durée le temps où chaque individu survivait un peu plus longtemps et les structures des groupes étaient toujours héritées des groupes antérieurs. Bientôt, des nouveautés arriveraient[850].

Dans *Contribution à la psychologie de la vie amoureuse*[851], Freud suppose que le complexe d'Œdipe est, entre autres, né non seulement des pulsions sexuelles naturelles des garçons, mais aussi des gestes de leur mère qui provoqueraient ces pulsions. L'allaitement serait alors pour Freud le premier rapport sexuel entre une mère et son fils. Cependant, dans *A Morte da mãe*, la relation sexuelle mère-fils, tant dans la partie scientifique que mythologique, n'est pas marquée par une attirance ou une pulsion du fils, mais par un besoin de se remettre au centre de l'univers maternel, d'exister au sein du groupe et, comme nous l'avons vu précédemment, par une dépendance des mâles/fils envers les femelles/mères. Ce n'est pas non plus la femme qui est

---

[849] « […] *recusando-se a matá-lo quando assim lhe foi ordenado ; apenas o abandonou, por intermédio de um velho criado.* » *Ibid.*

[850] « *Tendo aumentado a longevidade, queriam os filhos, já crescidos, voltar, com insistência, aos corpos de suas mães? Houve uma tão genérica tendência incestuosa – já não casual, como nos macacos – que leis de tabu foram desde logo necessárias? Não: ainda que os machos se sentissem carentes e em dívida, breve foi o tempo em que, já cada indivíduo sobrevivia um pouco mais e ainda as estruturas dos grupos eram as herdadas dos grupos interiores. Brevemente mais novidades chegariam*. » *Ibid.*, p. 74.

[851] Sigmund FREUD, *Contributions à la psychologie de la vie amoureuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

responsable des pulsions des hommes, mais leur incapacité à exister dans leur différence, sans dépendre des femelles et sans jalouser la relation femme/enfant.

Nous avons vu pourtant que l'inceste en général est bien présent dans *A Morte da mãe*. Comme celui de Narcissa et Sapho, l'inceste entre la Mère et le fils prend aussi comme base la mythologie grecque dans le mythe de Jocaste et Œdipe. En revanche, et c'est là la différence principale d'avec la théorie de Freud, l'attirance s'exprime ici de la Mère envers le fils. C'est le complexe de Jocaste. D'après le *Campbell's Psychiatric Dictionary*, Raymond de Saussure, psychanalyste suisse proche de Freud, aurait inventé le terme de complexe de Jocaste en 1920 :

> Le terme proposé par Raymond de Saussure (1920) pour l'attachement morbide d'une mère à son propre fils – du mariage de Jocaste à son fils Œdipe […]. Le complexe de Jocaste représente un type d'amour maternel perverti et à divers degrés d'intensité – de l'instinct maternel légèrement déformé à un attachement sexuel franc dans lequel se trouve une satisfaction à la fois physique et psychique[852].

En effet, Raymond de Saussure publia un article en français intitulé « Le complexe de Jocaste » dans la revue *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*[853] dirigée par Freud, dans lequel il précise :

> Je ne puis ici faire une étude détaillée des différences de l'amour maternel normal et de l'amour perverti d'une femme dominée par le complexe de Jocaste. Je veux simplement souligner cette différence que je crois essentielle : tandis que dans l'amour maternel normal la mère protège son fils, dans l'amour de Jocaste, elle cherche à se placer sous sa protection, elle perd son sens de l'autorité pour chercher à être dominée. De plus l'amour de Jocaste a un exclusivisme que n'a pas le simple amour maternel. Il préfère un fils à un autre point il place au-dessus de tous les autres hommes le fils adoré. Il est aveugle tout comme l'amour sexuel[854].

Dans cet article, Raymond de Saussure partage deux cas qu'il a observés, notamment celui d'une jeune veuve de 45 ans mère de trois fils, dont un de 20 ans qui vivra avec elle pendant plusieurs années après le décès du mari. La femme va alors s'attacher d'une manière maladive, voire compulsive, à ce fils restant au point de devenir extrêmement jalouse de la fiancée de ce dernier et de leur relation de couple. Cet exemple – qui ne décrit pas une relation sexuelle

---

[852] « *The term proposed by Raymond de Saussure (1920) for the morbid attachment of a mother to her own son – from the marriage of Jocasta to her son Oedipus* […]. *The Jocasta complex represents a type of perverted mother love and has various degrees of intensity – from the maternal instinct slightly deformed to a frank sexual attachment in which both physical and psychic satisfaction is found.* » *s. v.* « Jocasta complex », in Robert Jean CAMPBELL, *Campbell's Psychiatric Dictionary*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 355.

[853] Revue internationale de psychanalyse. Raymond de SAUSSURE, « Le complexe de Jocaste », in *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, vol. 6, nº 2, 1920, p. 118-122.

[854] *Ibid.*, p. 118-119.

comme on l'imagine en entendant parler d'inceste, mais une obsession innaturelle de la mère envers son fils – correspond en tout point à la relation entre la Mère et le fils de *A Morte da mãe*.

Dès la naissance du fils, la Mère montre une possessivité très forte envers celui-ci : « La Mère rassembla toutes ses immenses forces et se souleva. Apparemment, elle reprit sa place parmi ses filles, soulevant la forme de son fils. Personne ne le touchera – dit la Mère[855]. » Cette phrase « Personne ne le touchera » est répétée encore deux fois[856] à chaque apparition de la Mère et du fils. Cette menace à peine voilée envers ses filles est associée à une autre phrase, répétée dans des versions différentes mais avec le même message, à cinq reprises :

- « Au dernier instant, le fils resta pris par un pied, et ne réussissait pas à se dégager de ce vagin immense[857]. »
- « Le fils resta prisonnier jusqu'à aujourd'hui[858]. »
- « Le fils resta prisonnier[859]. »
- « Le fils était prisonnier et son visage devint violet[860]. »
- « Le fils était resté pris par un pied, incapable de se libérer[861]. »

Cette répétition vient renforcer l'emprise de la Mère sur le fils. Quoi qu'il se passe, celui-ci restera à jamais rattaché à sa mère, prisonnier. C'est la Mère qui est responsable ici de cette situation de codépendance. Une codépendance créée par une mère si faible, au sens propre comme au figuré, qui a été incapable de couper le cordon ombilical qui la relie à son unique fils et s'est blessée en essayant de le sortir[862]. Si dans la première partie de ce chapitre nous avons analysé la relation de la Mère avec ses filles, ancrée dans une dyade souvent conflictuelle, nous avons affaire cette fois-ci à la relation mère-fils symbiotique.

En 1941, Erich Fromm, psychanalyste allemand, a publié l'essai *Escape from Freedom*[863] dans lequel il analyse les bases et les effets de l'autoritarisme et le concept de

[855] « *A Mãe reuniu todas as suas imensas forças e soergueu-se. Aparentemente, retomou o lugar entre suas filhas, levantando a forma do filho. Ninguém lhe tocará – diz a Mãe.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 65.
[856] *Ibid.*, p. 84 et 107.
[857] « *No último instante, o filho ficou preso por um pé, e não conseguia soltar-se daquela vagina imensa* » *Ibid.*, p. 64.
[858] « *O filho ficou preso até hoje*. » *Ibid.*, p. 65.
[859] « *O filho ficou preso*. » *Ibid.*, p. 84.
[860] « *O filho ficara preso, e a sua face tornou-se roxa*. » *Ibid.*, p. 97.
[861] « *O filho ficara preso por um pé, incapaz de se soltar*. » *Ibid.*, p. 132.
[862] *Ibid.*, p. 64.
[863] Échapper à la liberté. Erich FROMM, *Escape from Freedom*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1960.

liberté, notamment en analysant la montée au pouvoir du nazisme. D'après Fromm, l'autoritarisme existe car l'individu chercherait à échapper à sa liberté :

> Nous avons été obligés de reconnaître que des millions de personnes en Allemagne avaient autant envie de renoncer à leur liberté que leurs pères de se battre pour elle ; qu'au lieu de vouloir la liberté, elles cherchaient des moyens d'y échapper ; que d'autres millions y étaient indifférents et ne croyaient pas qu'il valait la peine de se battre et de mourir pour la défense de la liberté[864].

Pour éviter la liberté, l'individu devrait soit se soumettre entièrement à l'autoritarisme, soit devenir lui-même la figure de l'autorité[865]. En se basant sur les travaux de Freud et le complexe d'Œdipe, Fromm met en lumière cette théorie dans les relations intrafamiliales. C'est cet évitement de la liberté qui créerait la relation symbiotique entre un enfant et ses parents, notamment sa mère :

> Cette constellation se retrouve souvent, notamment dans la relation des parents et des enfants. Là, l'attitude de domination – et de propriété – est souvent recouverte par ce qui semble être la préoccupation « naturelle » ou le sentiment de protection d'un enfant. L'enfant est mis dans une cage dorée, il peut avoir tout ce qu'il veut à condition qu'il ne veuille pas sortir de la cage. Le résultat est souvent une peur profonde de l'amour de la part de l'enfant en grandissant, car l'« amour » pour lui implique d'être pris et bloqué dans sa propre quête de liberté[866].

« Personne ne le touchera » devient le mantra de la Mère, assertant ainsi sa domination sur le fils et faisant de lui sa propriété personnelle. Cette domination devient la cage dorée du fils dont parle Fromm. « Le fils resta pris » : il est rattaché constamment à la Mère, incapable de sortir de sa cage. Fromm va plus loin en soulignant que le masochisme et le sadisme sont des formes d'autoritarisme extrêmes que l'on retrouve dans la relation mère-enfant :

> Psychologiquement, cependant, ces deux tendances sont le résultat d'un besoin fondamental, résultant de l'incapacité à supporter l'isolement et la faiblesse de soi-même. Je suggère d'appeler l'objectif qui est à la base du sadisme et du masochisme : la symbiose. La symbiose, dans ce sens psychologique, signifie l'union d'un soi individuel avec un autre soi (ou toute autre puissance extérieure à soi-même) de telle

---

[864] « *We have been compelled to recognize that millions in Germany were as eager to surrender their freedom as their fathers were to fight for it; that instead of wanting freedom, they sought for ways of escape from it; that other millions were indifferent and did not believe the defence of freedom to be worth fighting and dying for.* » *Ibid.*, p. 5.

[865] *Ibid.*, p. 6.

[866] « *This constellation is often to be found particularly in the relationship of parents and children. There, the attitude of domination – and ownership – is often covered by what seems to be the "natural" concern or feeling of protectiveness for a child. The child is put into a golden cage, it can have everything provided it does not want to leave the cage. The result of this is often a profound fear of love on the part of the child when he grows up, as "love" to him implies being caught and blocked in his own quest for freedom.* » *Ibid.*, p. 146-147.

> manière que chacun perd l'intégrité de soi-même et qu'ils deviennent complètement dépendants les uns des autres. Le sadique a autant besoin de son objet que le masochiste a besoin du sien. Seulement, au lieu de chercher la sécurité en se laissant engloutir, il l'obtient en avalant quelqu'un d'autre. Dans les deux cas, l'intégrité du moi individuel est perdue[867].

La mère et l'enfant ne deviennent qu'un, codépendants. Ils s'avalent et s'autodétruisent. Maria Isabel Barreno souligne cette destruction par la blessure et la douleur constante ressenties par la Mère. « La Mère portait en elle une blessure, occultée dans ses différentes volutes, quand, revenant à la surface, elle présenta son fils à toutes ses filles[868] » : la Mère accouche dans la douleur, portant en elle une blessure, son fils. « La Mère portait en elle une blessure. La Mère saignait[869] » : la blessure ici représente les menstruations, leur douleur est le prix à payer pour enfanter. « Elle portait une blessure, et soulevait avec ses mains la forme de son fils[870] » : la blessure est cette fois uniquement le fils. La Mère ne porte plus en elle la blessure, elle la porte avec elle, dans ses bras. C'est ce fils qu'elle désire plus que tout, qu'elle protège, domine et enferme malgré la douleur qu'il lui impose constamment. Cette mère masochiste devient pour toujours la cage dorée du fils : « Et la douleur momentanée de la Mère se transforma en une longue période historique : jusqu'à aujourd'hui[871]. »

Pour ce qui est du fils, de nombreuses recherches ont été faites sur les répercussions négatives que peut créer une relation symbiotique avec la mère. En se basant sur les travaux d'Anna Freud – qui s'est elle-même basée sur les travaux de son père Sigmund Freud et est connue comme étant une pionnière dans la psychanalyse des enfants, – Margaret Mahler, psychanalyste austro-américaine, a publié *The Psychological Birth of the Human Infant: Symbiosis and Individuation*[872] en 1975, dans lequel elle parle de la fusion naturelle entre la mère et son enfant. D'après elle, la relation symbiotique commencerait au moment même de la grossesse, par l'attachement de la mère envers le fœtus, et se poursuivrait jusqu'aux cinq

---

[867] « *Psychologically, however, both tendencies are the outcomes of one basic need, springing from the inability to bear the isolation and weakness of one's own self. I suggest calling the aim which is at the basis of both sadism and masochism: Symbiosis. Symbiosis, in this psychological sense, means the union of one individual self with another self (or any other power outside of the own self) in such a way as to make each lose the integrity of its own self and to make them completely dependent on each other. The sadistic person needs his object just as much as the masochist needs his. Only instead of seeking security by being swallowed, he gains it by swallowing somebody else. In both cases the integrity of the individual self is lost.* » *Ibid.*, p. 158.

[868] « *A Mãe levava consigo uma ferida, oculta nas suas várias volutas, quando, voltando à superfície, apresentou o filho a todas as filhas.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 64.

[869] « *A Mãe levava consigo uma ferida. A Mãe sangrava.* » *Ibid.*, p. 83.

[870] « *Trazia consigo uma ferida, e levantava, com suas mãos, a forma do filho* » *Ibid.*, p. 107.

[871] « *E a momentânea dor da Mãe transformou-se num longo período histórico: até hoje.* » *Ibid.*, p. 132.

[872] La naissance psychologique de l'enfant humain : symbiose et individualisation. Margaret MAHLER, *The Psychological Birth of the Human Infant: Symbiosis and Individuation*, New York, Basic Books, 2000.

premiers mois du nourrisson[873]. Passés ces cinq mois, la relation symbiotique se transforme en relation de séparation-individuation, c'est-à-dire le moment où le nourrisson commence à devenir son propre individu. Si cette nouvelle étape dans la relation mère-enfant ne se déroule pas correctement, le lien n'est pas suffisamment brisé et la psychose s'installe, tant chez la mère que chez l'enfant. Dans la création mythologique de *A Morte da mãe,* ce sont les filles qui représentent cette séparation-individualisation. En effet, celles-ci vont chercher à sauver le fils de la cage dorée créée par la Mère : « Mais nous devrions essayer de sauver le fils. Nous devrions le libérer des doigts maternels qui, de l'intérieur, le soutiennent[874]. » Depuis la naissance du fils, les filles préviennent la Mère du danger que représente leur relation symbiotique ; d'abord en annonçant la destruction du fils par la Mère[875], puis en prédisant la blessure qu'infligera cette fois le fils à la Mère : « Cet être que tu crées sera le serpent qui te mordra le sein, le talon[876]. » Cette phrase, par sa référence au sein maternel, peut renvoyer à la théorie de Freud selon laquelle l'allaitement est un des premiers rapports incestueux entre une mère et son fils[877], mais elle rappelle surtout un autre moment important d'une autre mythologie, la chute d'Adam et Ève du Jardin d'Eden.

Dans la mythologie, l'image du serpent est très complexe, tantôt positive, tantôt négative. Le serpent de *A Morte da mãe* est une image négative, associée à la mort probable de la Mère. Dans le christianisme, le serpent est lui aussi associé à la fin d'une femme. Très souvent décrit comme le début et la cause de la discrimination envers les femmes, le mythe d'Adam et Ève est raconté dans le livre de la Genèse, premier livre de la Bible, qui présente les origines du monde. Adam et Ève seraient les deux premiers êtres humains créés par Dieu, Ève étant créée à partir d'une côte d'Adam. Ils vivent en harmonie dans le Jardin d'Éden où se trouve l'arbre de la connaissance du bien et du mal, censé contenir toutes les connaissances de Dieu. Alors que ce dernier leur a interdit d'y manger ses fruits, Satan aurait pris un jour la forme d'un serpent parlant pour tenter de pousser Ève à désobéir à Dieu. Ève cueillit alors le fruit défendu et croqua dedans. Elle présenta ensuite le fruit à Adam qui le mangera également. C'est le péché originel, la désobéissance d'Adam et Ève. Ceux-ci vont alors être bannis du Paradis. Depuis, Ève est considérée comme la responsable des malheurs que les êtres humains connaissent.

[873] *Ibid.*, p. 41- 51.
[874] « *Mas deveremos tentar salvar o filho. Deveremos soltá-lo dos dedos maternos que, por dentro, o sustentam*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 84.
[875] *Ibid.*, p. 77.
[876] « *Esse ser que crias será a serpente que morderá teu seio, teu calcanhar.* » *Ibid.*, p. 84.
[877] Sigmund FREUD, *Contributions à la psychologie de la vie amoureuse*, *op. cit.*

Cependant, contrairement à la lecture traditionnelle du récit de la Création, une nouvelle traduction de l'hébreu biblique indiquerait qu'Ève n'aurait pas été créée en utilisant la côte d'Adam mais « à côté » de lui[878]. Ève n'est donc pas censée être en dessous ou au-dessus d'Adam, elle est à côté de lui, égale. Malgré cela, Ève – et par association les femmes, comme nous le verrons dans le troisième chapitre de cette partie – est devenue dans l'imaginaire collectif chrétien le symbole de la perversion, la cause du mal, le péché. C'est le symbole qui a permis la mise en place du patriarcat et l'assujettissement des femmes. Adam a été tenté par Ève et non par Satan ; c'est elle la coupable de la chute du Paradis. Le serpent-fils de Barreno devient alors un symbole parallèle au serpent biblique : le symbole du début de la fin du matriarcat.

La naissance des hommes, des pères et des fils dans le roman est donc bien différente de celle de la tradition chrétienne. Dans les deux visions que nous propose Barreno, l'accent est mis sur leurs différences. Les mâles du monde biologique ne sont que des procréateurs, incapables d'engendrer comme les femelles, d'élever les enfants, et ostracisés du groupe nucléaire. Les femelles font presque tout, les mâles procréent et protègent. Le fils du monde mythologique – et par la suite les autres fils qui apparaîtront soudainement dans la narration – n'a que pour seule fonction d'opposer les filles à la Mère et, en marquant la relation symbiotique mère-fils, de permettre à la narratrice d'annoncer la fin de la Mère. Si nous avons vu que leur rôle, notamment dans le monde biologique, évolue légèrement au cours du récit, un événement important va marquer un tournant dans les deux mondes. Grâce à la sédentarisation et à la lutte entre la Mère et ses filles, les pères et les fils vont prendre conscience du rôle qu'ils possèdent dorénavant dans l'histoire, de leur importance, de leur vie, en découvrant le secret de la Mère et des femmes. C'est la découverte des pouvoirs.

2.2. La découverte des pouvoirs

2.2.1. Les menstruations, entre tabous et pouvoirs

Françoise Héritier, dans son ouvrage *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, introduit une hypothèse sur l'origine du patriarcat :

> Cherchant d'où pouvait provenir cette « valence différentielle des sexes », quels seraient les phénomènes premiers pris en considération pour expliquer son universelle présence,

[878] Anne-Marie PELLETIER, *L'Église et le féminin. Revisiter l'histoire pour servir l'Évangile*, Paris, Salvator, 2021.

> j'en suis arrivée à la conclusion hypothétique qu'il s'agit moins d'un handicap du côté féminin (fragilité, moindre poids, moindre taille, handicap des grossesses et de l'allaitement) que de l'expression d'une volonté de contrôle de la reproduction de la part de ceux qui ne disposent pas de ce pouvoir si particulier. Ce qui nous amène à parler de la procréation[879].

Alors que certains scientifiques comme Pierre Bourdieu utilisent le terme plus générique de « domination masculine[880] » pour définir le rapport de force entre l'homme et la femme, Héritier utilise le concept de la valence différentielle des sexes. Cette valence différentielle va bien au-delà d'une domination d'un sexe sur l'autre, possible grâce à des facteurs sociaux et économiques. Pour Héritier, la domination des hommes sur les femmes se fait principalement par le biais de l'appropriation de la reproduction[881]. En effet, elle explique que l'homme domine la femme non pas parce que celui-ci est fort et elle faible, mais parce que cette dernière possède la capacité non seulement de reproduire des êtres humains de sexe féminin, mais aussi de sexe masculin. Les hommes seraient alors poussés à prouver que, certes ils ne peuvent pas accoucher de leurs fils, mais que ceux-ci leur appartiennent tout autant car ils proviennent de leur semence :

> Une spécificité féminine ne pouvait paraître qu'un apanage exorbitant, non fondé : les femmes font les enfants des deux sexes. Une femme pouvait non seulement reproduire sa forme mais aussi produire la forme différente de la sienne ! C'est cette incompréhensible capacité qui est à l'origine, nous l'avons vu, d'un renversement conceptuel majeur qui donne aux hommes le rôle décisif dans la procréation. Car si seules les femmes sont fécondes, elles sont aussi seules responsables de la stérilité et il faut alors contraindre la féminité en elles à être féconde ; s'il ne peut y avoir de grossesse sans rapports sexuels préalables, c'est qu'ils fournissent le nécessaire à la fabrication de l'enfant ; enfin, si les femmes enfantent du différent, c'est qu'il a été placé en elles[882].

Dans *A Morte da mãe*, la question de la procréation est un élément principal et essentiel de l'histoire. Aussi bien dans la création biologique que dans la création mythologique, la procréation, la gestation et l'accouchement sont des phénomènes représentant ce que la narratrice désigne de pouvoir magique. Au début de la création biologique, nous avons vu que les cellules se divisaient pour en créer de nouvelles. Ce sont ensuite les corps eux-mêmes qui se divisent :

---

[879] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, *op. cit.*, p. 25
[880] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
[881] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, *op. cit.*
[882] *Ibid.*, p. 34-35.

> Magiquement, leur corps se divisait, abandonnant cette petite partie, ce petit être nouveau. Les femmes se divisaient et ne mouraient pas. Elles survivaient à cette mutilation de leur corps. Et elles revenaient dans le groupe avec leurs petits dans les bras. Les hommes s'émerveillaient ; ils glapissaient et voulaient toucher les petits[883].

Il n'est pas difficile d'imaginer la surprise et l'incompréhension des premiers êtres humains devant la naissance d'un enfant. Le terme de pouvoir magique peut être alors plus qu'approprié. La procréation devient ainsi le symbole des femmes, leur force et le pouvoir qui leur permettaient un contrôle total sur le groupe :

> À cette époque, c'était le désir des femmes qui produisait les cycles de rut, qui produisait la compétition entre les mâles, qui produisait toutes les structures du groupe. Les femmes produisaient leurs petits dans un groupe dont elles étaient la cause, qu'elles contrôlaient et qui était aussi apte à accueillir des petits, comme une richesse produite[884].

Ce pouvoir magique prend de l'ampleur à mesure qu'il se produit de nouveau et que la mémoire des êtres humains se développe :

> Et la mémoire de chaque génération se projetant vers l'avant : les hommes commencent à reconnaître les fils de leurs sœurs, leurs neveux. Mais en voyant le ventre des femmes s'arrondir, tous pensaient que c'était leur magie productive qui ainsi croissait, jusqu'au jour où le corps des femmes se divisait, expulsant un nouveau petit corps. Personne n'imaginait qu'un être avait vécu neuf mois à l'intérieur d'un autre être[885].

Cette apparition de la mémoire apporte une meilleure compréhension du fonctionnement du corps humain, de la relation filiale :

> Et la mémoire des mères s'étend plus loin dans le temps : elles ne se souviennent plus seulement du long passé de leurs enfants depuis l'accouchement, mais se souviennent aussi qu'avant l'accouchement leur ventre avait grossi, rond, lisse, habité par des mouvements indépendants, comme ceux d'autres vies au fond de leur corps[886].

---

[883] « *Magicamente se dividiam seus corpos, soltando-se essa pequena parte, esse pequeno novo ser. As mulheres dividiam-se e não morriam. Sobreviviam a esse decepar de seus corpos. E voltavam ao grupo com as crias nos braços. Os homens maravilhavam-se; guinchavam e queriam tocar nas crias.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 44.

[884] « *Nesse tempo, era o desejo das mulheres que produzia os ciclos de cio, que produzia a competição entre machos, que produzia todas as estruturas do grupo. As mulheres produziam suas crias num grupo que era por elas causado e controlado, e que assim estava apto a acolher crias, como riqueza criada.* » *Ibid.*, p. 50.

[885] « *E a memória de cada geração estando-se para diante: os homens começam a reconhecer os filhos de suas irmãs, seus sobrinhos. Mas vendo os ventres das mulheres crescer, todos pensavam que era sua magia produtiva que assim crescia, até ao dia em que o corpo das mulheres se dividia, expulsando um novo pequeno corpo. Ninguém supunha que um ser tivesse vivido nove meses dentro de outro ser.* » *Ibid.*, p. 90.

[886] « *E a memória das mães estende-se mais para trás: já não só relembram o longo passado de suas crias, desde o parto, mas relembram também que antes do porto seus ventres haviam crescido, redondos, lisos, habitados por movimentos independentes, como outras vidas no fundo dos seus corpos*. » *Ibid.*

Nous avons vu que les femmes/femelles s'occupaient alors de l'éducation des enfants dans tous les domaines, excluant les hommes/mâles de tout investissement, et se concentrant sur leur grossesse et l'éducation des enfants aidées par le développement de la mémoire. De fait, dans cette logique matrilinéaire, les fils vont à partir d'un certain âge être exclus du groupe, permettant aux femmes de se concentrer sur l'éducation des filles[887]. Les fils représentent les hommes futurs et sont ainsi condamnés à la même peine, l'ostracisme du groupe et de la société. La division entre les deux sexes devient alors plus grande. La gynocratie devient de plus en plus dure et puissante.

Les hommes, toujours en périphérie, prennent au fur et à mesure conscience du pouvoir qu'est la grossesse. Au long de l'histoire, plusieurs passages montrent une incompréhension devant l'absence de leur progéniture puis une certaine jalousie envers les femmes :

> Pendant des jours et des nuits, le ventre de la femme grossissait. Il grossissait comme un fruit, rond. Plein. [...] L'homme l'épiait, entre les branches, ses mains cueillaient un fruit, le gardaient, rond, lisse, plein. [...] Son corps séparé, étranger, né aussi du corps d'une femme et ensuite irrémédiablement fermé. L'homme se souvint de son sexe dur, dressé comme une branche – mais où est son fruit[888] ?

Ce sentiment d'incompréhension face à la disparition de leur fruit et leur nouveau rôle d'éducateur pour les fils vont déclencher chez les hommes la reconnaissance de la paternité : « Les hommes découvrent, par leur pratique quotidienne, que le mâle participe, dans la production de moyens de subsistance ou dans la production d'enfants, et la femme garantit à l'homme une "paternité biologique[889]". » Eux aussi participent à la procréation, pourquoi n'auraient-ils pas le droit et le pouvoir de la contrôler ? Avec cette découverte de la paternité, l'homme découvre alors le premier moyen de son contrôle, la compréhension des cycles menstruels.

La menstruation – la préparation de l'utérus en vue d'une éventuelle nidation d'un embryon par le détachement de la couche superficielle de l'endomètre – est pour les femmes le signe de fertilité, signe que leur corps est prêt à avoir un enfant. De nos jours, la plupart des

---

[887] *Ibid.*, p. 110.
[888] « *Durante dias e noites crescia o ventre da mulher. Crescia como um fruto, redondo. Cheio.* […] *O homem espiava-a, entre os ramos, suas mãos colhiam um fruto, guardavam-no: redondo, liso, cheio.* […] *Seu corpo separado, estrangeiro, também nascido do corpo duma mulher, e depois disso irremediavelmente fechado. O homem recorda seu sexo tenso, direito como um ramo – mas onde está seu fruto?* » *Ibid.*, p. 73-74.
[889] « *Os homens descobrem, por sua prática quotidiana, que o macho presta, na produção de meios de subsistência ou na produção das crianças, a mulher garante ao homem uma "paternidade biológica".* » *Ibid.*, p. 152.

femmes ont des cycles menstruels réguliers, apparaissant tous les mois à des dates régulières, mais plusieurs facteurs peuvent perturber cette régulation comme les maladies, le stress, ou encore le sport. Avoir ses règles – et donc pouvoir tomber enceinte – serait un signe de bonne santé, mais surtout le signe d'une normalité sacrée, comme le souligne Françoise Héritier :

> Cependant, les rares valorisations du féminin que l'histoire a connues étaient fondées, pour la plupart, sur la notion de maternité. Cela rejoint l'idée que toutes les femmes sont bonnes à envisager par un homme comme objets sexuels à l'exception de sa mère, laquelle est pour cette raison valorisée[890].

Barreno appuie également cette sacralisation de la maternité en la comparant à un pouvoir magique. Les cycles menstruels sont d'abord des secrets qui se transmettent de mère en fille, symbole de cette société matrilinéaire, mais avec l'apparition de la sédentarisation et l'intérêt nouveau que portent les hommes à leurs progénitures, ce secret va leur être transmis, marquant ainsi le symbole cette fois du changement sociétal à venir :

> Les femmes connaissaient déjà le secret de leurs cycles productifs et les contrôlaient. Les hommes apprennent ces secrets de la bouche des femmes et le fait de se voir progressivement rejetés des espaces féminins est une confirmation de ce secret. Les hommes savent que c'est la copulation qui cause la grossesse des femmes, et ils savent que leur exclusion des espaces où les femmes dorment et se reposent est une des manières pour elles de contrôler la production des enfants[891].

C'est alors à ce moment que Barreno et Héritier se rejoignent. Les hommes vont graduellement prendre contrôle de la société en prenant le contrôle de la maternité et des enfants.

Dans la création du monde mythologique, l'évolution de la société est encore une fois différente, mais les fils vont eux aussi finir par prendre le contrôle des enfants. Contrairement à la création biologique, la maternité ici n'est pas un pouvoir magique et sacré, mais le signe annoncé par les filles de la fin prochaine de la Mère car, comme le souligne Françoise Héritier, c'est la capacité des femmes à enfanter les hommes qui permet leur contrôle par ces derniers. La volonté de la Mère de créer un fils est ce qui va précipiter sa propre chute. Le véritable

---

[890] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, *op. cit.*, p. 137.

[891] « *As mulheres conheciam já o segredo dos seus ciclos produtivos, e controlavam esses ciclos. Os homens aprendem esses segredos da boca das mulheres: e o verem-se progressivamente rejeitados dos espaços femininos é uma confirmação desse segredo. Os homens sabem que é a cópula que causa a gravidez das mulheres, e sabem que a sua exclusão dos espaços onde as mulheres dormem e repousam é uma das formas, para as mulheres, de controlarem a produção de crias*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 150.

pouvoir secret reste cependant la compréhension des cycles menstruels. Ce sont les filles qui vont découvrir en premier le secret de la Mère :

> Les filles sourirent : elles avaient découvert le secret de leur Mère. La grande blessure qu'elle portait était le signe de toutes les dépenses de production : de tous les excédents bizarrement investis. La Mère saignait. Et les menstruations, ou l'absence de menstruations, étaient le signe qui permettait aux filles de comprendre rationnellement leur destin : comment leurs plaisirs copulatifs étaient liés à la production de la vie[892].

La Mère n'est pas ici synonyme de bonté, bienveillance ou autres stéréotypes généralement associés à ce rôle. En réponse aux lamentations des filles vis-à-vis de leur apparence semblable à la Mère, cette dernière va leur transmettre son pouvoir magique : « Si vous m'aimez tant, vous partagerez ma condition. Et les filles virent qu'elles saignaient[893]. » Contrairement à la création biologique, les menstruations deviennent ici une punition infligée aux filles et non une simple transmission de pouvoir naturel. Les filles comprennent en effet que les cycles menstruels sont un pouvoir pour la Mère, mais elles savent aussi que l'être créé grâce à ce pouvoir mènera à leur perte. Pour tenter de la contrer, nous avons vu dans le chapitre précédent que les filles essaieront de sauver non pas la Mère, mais le fils en l'éloignant de celle-ci. Pour punir une nouvelle fois les filles de même que les fils qui les suivent, la Mère va alors ostraciser les fils afin de les éloigner de leurs sœurs :

> La loi de la Mère s'instaura, sévère et pesante : les fils devraient abandonner la maison de leur mère. Ils ne pouvaient participer au secret de la création de la vie. Les fils devraient abandonner leurs sœurs qui accouchaient et se livrer à d'autres activités qui rachèteraient leurs énormes dettes envers leur Mère commune. Les fils développèrent leurs nombreux talents hérités de leur Mère. Premier tabou[894].

L'importance de ce passage réside dans l'apparition du tabou. Le premier tabou de notre histoire serait le fait que le savoir des hommes vient de l'ostracisme forcé par leur mère pour protéger le secret des cycles menstruels et par extension de la maternité. Les hommes n'auraient rien été

[892] « *As filhas sorriam: tinham descoberto o segredo de sua Mãe. A grande ferida que ela trazia era o sinal de todos os gastos de produção: de todos os excedentes, fantasiosamente investidos. A Mãe sangrava. E as menstruações, ou ausência de menstruações, foram o sinal que permitiu às filhas racionalmente compreenderem os seus destinos: como os seus prazeres copulativos se ligavam à produção de vida*. » *Ibid.*, p. 108.
[893] « *Se tanto me amais, partilhareis minha condição. E as filhas viram que estavam a sangrar.* » *Ibid.*, p. 83.
[894] « *A lei da Mãe institui-se, severa e pesada: os filhos teriam que abandonar as casas de suas mães. Os filhos não podiam participar nos segredos da criação de vida. Os filhos deveriam abandonar suas irmãs que pariam, e entregar-se a outras atividades, redentoras das suas enormes dívidas para com a Mãe comum. Os filhos desenvolveram seus numerosos talentos, herdados de sua mãe. Primeiro Tabu.* » *Ibid.*, p. 108.

sans les actions de leur mère, des femmes. Et c'est pour faire oublier ce tabou et se réapproprier la maternité que les hommes vont créer de nouveaux tabous, imposés cette fois aux femmes.

L'un des premiers tabous imposés aux femmes est celui, paradoxalement, des menstruations. Il a toujours existé et existe encore aujourd'hui de nombreux mythes sur les menstruations. Les règles seraient un signe d'impureté, de maladie, de punition. Les femmes menstruées contamineraient tout ce qu'elles touchent, comme l'expliquent Jean-Yves Le Naour et Catherine Valenti dans l'article « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque » :

> Dans bien des régions de la France contemporaine en effet, on pense que la femme, pendant la menstruation, possède le pouvoir de faire pourrir la viande, notamment la chair du cochon : ainsi, « ces jours-là » du mois, c'est le mari qui descend au saloir, sous peine de mettre en danger la réserve de viande de toute une année. Parfois, ce n'est pas seulement le contact mais le regard même de la femme indisposée qui peut provoquer la catastrophe : en Limousin, au début du XXe siècle encore, aucune femme ayant ses règles n'approche les ruches car un essaim entier pourrait mourir d'un seul de ses regards[895].

Toutefois, les règles continuent de fasciner, en particulier les scientifiques, car elles renfermeraient le secret de la nature humaine : « C'est par le biais du sang, associé aussi bien à la vie qu'à la mort, à l'impureté qu'au rachat, que les médecins, ces hommes qui parlent des femmes, partent à la recherche d'un ordre scientifique et naturel : celui de la fonction de la femme[896]. » Le sang est signe de vie, qu'il coule dans les veines ou de l'utérus, sa présence est signe d'un corps exerçant sa fonction biologique. Une femme infertile, ménopausée, tout comme une menstruée, reste une femme. Son corps fonctionne toujours, car il est alimenté par le sang pompé par le cœur. Les règles ne devraient être qu'un signe de fertilité. Elles sont cependant à double tranchant. Une femme menstruée possède le pouvoir de la maternité, c'est ce pouvoir qui permet de contrôler notre société[897]. Celui-ci rend alors la femme différente et être différente n'est pas souvent bien vu. Dans de nombreux pays, peuples ou tribus, les femmes sont obligées de s'ostraciser pendant leurs règles, comme le rappelle le *Rapport d'information de la délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre les hommes et les femmes sur les menstruations,* rédigé en 2020 par les députées Laëtitia Romeiro Dias et Bénédicte Taurine :

---

[895] Jean-Yves LE NAOUR et Catherine VALENTI, « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 14, 2001, p. 210.
[896] *Ibid.*, p. 207.
[897] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, *op. cit.*

> Les plaçant souvent dans une forme d'isolement, les croyances liées à ce tabou contribuent souvent à exclure les femmes de la vie de leur communauté, favorisant leur exploitation et accroissant leur vulnérabilité. […] En Inde, par exemple, les femmes ne sont pas autorisées à cuisiner pendant leurs menstruations. À Bali, elles ne peuvent plus pénétrer dans les temples. Au Népal, elles sont exclues de leur foyer une semaine par mois et contraintes à l'exil, ainsi exposées à de nombreux dangers. En Afghanistan, elles sont également isolées et soumises à plusieurs restrictions, comme l'interdiction de manger de la viande, de boire de l'eau froide ou de s'asseoir sur un sol mouillé[898].

Dans *A Morte da mãe*, ces doutes et préjugés sur les cycles menstruels apparaissent également.

Au commencement de la création biologique, les femmes s'isolent aussi des hommes pendant leurs règles, mais c'est avant tout pour protéger leur secret et continuer le contrôle qu'elles exercent sur les hommes : « Et ensuite elles refusèrent : l'accouchement et l'allaitement rétablissaient les limites rigoureuses des groupes femelles et les femmes menstruées s'isolaient. Seules les autres femmes pouvaient les visiter et boire leur sang aux qualités magiques[899]. » Les filles de la création mythologique sont forcées de partager ce pouvoir avec la Mère, mais elles ne comprennent pas cet « acte d'amour » et ce qu'il implique[900]. Nous assistons alors à ces deux visions des menstruations. Premièrement, le fait qu'elles sont symbole de vie et du pouvoir procréateur de la femme, sa magie. Puis, le symbole d'impureté, de douleur et de blessure. Un deuxième symbole tellement puissant et ancré dans les mentalités, qu'il a rendu tabou quelque chose d'intrinsèquement féminin, mais surtout naturel :

> On lui avait dit : – Tu seras femme quand tu saigneras – et elle saignait. On lui avait dit : – Tu auras mal quand tu saigneras – et elle saignait. On lui avait dit : – Tu cacheras ton sang des yeux de tous, spécialement des yeux des hommes – et elle saignait. On lui avait dit : – À la campagne on croit que l'odeur des menstruations attire les lézards. Dans la ville on croit que la mayonnaise tourne si elle est faite par une femme menstruée. De nombreux filtres de sorcellerie incluent des gouttes de sang menstruel, mais les appels des esprits, lors de séances spirituelles, sont affectés par la présence de femmes menstruées. On lui avait dit : – Tu seras femme quand tu saigneras. Et la fillette courut

[898] Laëtitia Romeiro DIAS et Bénédicte TAURINE, Rapport d'information de la délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre les hommes et les femmes sur les menstruations, rapport d'information n°2691, Assemblée Nationale, 2020, p. 17, https://www.assemblee-nationale.fr/dyn/15/rapports/ega/l15b2691_rapport-information#_Toc256000006 (consulté le 16/02/2025).
[899] « *E depois recusaram-se: parto e aleitamento voltam os rigorosos limites dos grupos fêmeas, e as mulheres menstruadas isolavam-se. Só as outras mulheres podiam visitá-las, e beber seu sangue, de qualidades mágicas.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 96.
[900] *Ibid.*, p. 84.

> se cacher derrière les arbustes. La fillette cacha sa tête dans ses mains. La fillette pleura. La fillette s'enferma dans la salle de bain[901].

La découverte des menstruations par les hommes ainsi que leurs études – par ces mêmes hommes – a donc permis un renversement de situation que les femmes subissent encore aujourd'hui. Depuis des centaines d'années, les hommes cherchent dans les menstruations un signe de faiblesse féminine :

> On sait qu'Aristote explique la faiblesse inhérente à la constitution féminine par son humidité et sa froideur, dues aux pertes de substance sanguine que les femmes subissent régulièrement sans pouvoir s'y opposer ni freiner le cours des choses. Les hommes ne perdent leur sang que volontairement, si l'on peut dire : dans des occasions qu'ils ont recherchées, comme la chasse, la guerre, la compétition. […] La perte de substance spermatique est aussi contrôlable […] Bref, il se pourrait que ce soit dans cette inégalité-là : maîtrisable versus non maîtrisable, voulu versus subi, que se trouve la matrice de la valence différentielle des sexes, qui serait donc elle aussi inscrite dans le corps, dans le fonctionnement physiologique, ou qui procéderait, plus exactement, de l'observation de ce fonctionnement physiologique[902].

Cette idée repose sur la conviction que les femmes sont considérées comme faibles en raison de la perte de sang mensuelle qu'elles subissent, une perte qu'on interprète comme les rendant physiquement et émotionnellement fragiles. On leur attribue une forme de vulnérabilité, non seulement à cause de cette hémorragie, mais aussi parce qu'elles n'ont pas de pouvoir sur ce phénomène. À l'inverse, les hommes sont perçus comme forts, car ils seraient en mesure de maîtriser leur propre corps. Si un homme saigne, cela serait le signe d'un acte de courage. De plus, la grossesse, notamment celle d'un fils, est vue comme le résultat d'un acte masculin de procréation, les hommes étant responsables de la fertilisation par le contrôle de leur semence :

> Pour se reproduire à l'identique, l'homme est obligé de passer par un corps de femme. Il ne peut le faire par lui-même. C'est cette incapacité qui assoit le destin de l'humanité féminine. On notera au passage que ce n'est pas l'envie du pénis qui entérine l'humiliation féminine mais ce scandale que les femmes font leurs filles alors que les hommes ne peuvent faire leurs fils[903].

---

[901] « *Tinham-lhe dito: - Serás mulher quando sangrares – e ela sangrava. Tinham-lhe dito: - Sentirás dores quando sangrares – e ela sangrava. Tinham-lhe dito: - Esconderás o teu sangue dos olhos de todos, especialmente dos olhos dos homens – e ela sangrava. Tinham-lhe dito: - No campo acredita-se que o cheiro da menstruação atrai os lagartos. Na cidade acredita-se que a maionese talha se for batida por uma mulher menstruada. Muitos dos filtros de bruxaria incluem gotas de sangue menstrual, mas as chamadas dos espíritos, nas sessões espíritas, são afectadas pela presença de mulheres menstruadas. Tinham lhe dito: - Serás mulher quando sangrares. E a menina correu a ocultar-se atrás dos arbustos. A menina escondeu a cara nas mãos. A menina chorou. A menina fechou-se na casa de banho.* » *Ibid.*, p. 278-279.

[902] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, *op. cit.*, p. 26.

[903] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, *op. cit.*, p. 23.

Ce sont ces idées qui auraient été imposées par des philosophes considérés comme les grands penseurs fondateurs de notre société. Par ces idées, les hommes créent des tabous qui permettent le renversement du pouvoir de la société matrilinéaire. Les femmes ne sont plus des créatrices mais des incubateurs :

> La raison pour laquelle le supérieur est toujours du côté du masculin et l'inférieur du côté du féminin est, à mon avis, une conséquence directe du fait que les hommes considèrent les femmes comme une ressource qui leur appartient pour qu'ils puissent se reproduire. Le rapport masculin/féminin est un rapport hiérarchisé pour cette raison[904].

De même pour Barreno, la découverte de la paternité devient ainsi le début de l'appropriation de la société :

> Et c'est peut-être là qu'ont commencé les angoisses et les insécurités des hommes : se percevant comme largement excédentaires par rapport à la production basique de la vie, leurs luttes et leurs fonctions de défense de plus en plus distanciées et ritualisées avec des armes et des objets, tentant d'imiter les techniques maternelles compliquées des femmes mais sans jamais produire de fruits de leurs entrailles, les hommes commencent leur chemin historique[905].

Cette appropriation marque de ce fait la naissance du patriarcat.

2.2.2. Des pouvoirs féminins à la phallocratie

Si le début de *A Morte da mãe* décrit la création d'un monde gynocrate, la découverte des pouvoirs des femmes marque le début de la phallocratie. En effet, il apparait à de nombreuses reprises dans le livre des moments où le sexe féminin devient le « sexe faible ». Les hommes commencent à avoir peur de ce sexe vide, qui pourrait manger, avaler et dévorer : « La grande déesse créatrice est aussi dévoreuse : elle produit des vies et en récolte. Le vagin est vu comme la deuxième bouche du corps. Les hommes prolongèrent ensuite leurs terreurs en un cauchemar de vagin denté[906]. » Le vagin denté, aussi connu par son nom latin *Vagina dentata*, est un mythe très répandu dans de nombreuses cultures et selon lequel les femmes

[904] *Ibid.*, p. 128-129.
[905] « *E talvez aí tenham começado às angústias e inseguranças dos homens: apercebendo-se como largamente excedentes em relação à básica produção de vida, suas lutas e funções de defesa cada vez mais distanciadas e ritualizadas com armas e objetos, tentando imitar as complicadas técnicas maternas das mulheres mas sem nunca produzirem frutos dos seus ventres, os homens iniciam sua caminhada histórica*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 96.
[906] « *A grande deusa criadora é também devoradora : produz vidas, e colhe vidas. A vagina é vista como segunda boca do corpo. Depois os homens prolongaram seus terrores no pesadelo da vagina dentada*. » *Ibid.*, p. 102.

possèderaient des dents dans le vagin servant à émasculer les hommes[907]. Aux origines, ce mythe – conté de diverses manières dans le folklore – servait principalement à prévenir les viols et les relations sexuelles entre inconnus[908]. C'est de nouveau Sigmund Freud qui l'a replacé au centre de sa psychanalyse pour expliquer le complexe de la castration dans ses recherches sur le complexe d'Œdipe[909]. Dans son ouvrage *Le Petit Hans*, Freud analyse les phobies envers les animaux de grande taille d'un petit garçon afin de souligner l'importance du complexe d'Œdipe, de la castration et le rôle du père dans son inconscient, mais également son histoire personnelle. D'après Freud, la phobie du garçon viendrait de sa peur de perdre son pénis après avoir vu un vagin et après des menaces de castration par sa mère s'il se masturbait[910]. Pour les filles, le complexe de castration viendrait, au contraire, du manque de pénis. La fille se sentirait castrée, et donc vide, les dents seraient ainsi le remplacement de ce qu'elle a perdu d'après l'historien François Delpech dans son article « Le vagin denté : variantes ibériques[911] ». Ce mythe du vagin denté, ainsi que le complexe de castration qui lui est associé par les psychanalystes, sert également à la domination des hommes par les femmes. Il faudrait affronter et vaincre ce monstre denté pour ne pas risquer la perte de son membre et donc de sa puissance dominante :

> Dans les formes proprement mythiques du cycle « Vagin Denté » le passage du chaos à l'ordre matrimonial suppose une violence initiale, une guerre des sexes, qui se conclut par une victoire des hommes : ils imposent leur loi aux femmes et détruisent leur phallus (c'est-à-dire leurs dents vaginales) pour mieux se l'approprier. Ce sont à la fois des récits initiatiques et des mythes de fondation : en émasculant la femme l'homme se masculinise[912] […]

D'après Delpech, le clitoris serait dès lors le restant féminin du pénis disparu et la « […] dernière dent restée dans le vagin des femmes[913] ». Cette vision réductrice du clitoris nous ramène à un nouveau tabou imposé aux femmes et présenté par Barreno, celui du plaisir sexuel féminin.

Au commencement, *A Morte da mãe* présente les relations sexuelles comme simple nécessité de la préservation de l'espèce. Néanmoins, avec le temps, les êtres humains se découvrent et apprennent que les relations physiques peuvent apporter plus qu'un enfant :

---

[907] Wolfgang LEDERER, *The Fear of Women*, New York, Grune & Stratton, 1968.
[908] *Ibid.*, p. 44-52.
[909] *Ibid.*, p. 51.
[910] Sigmund FREUD, *Le Petit Hans*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
[911] François DELPECH, « Le vagin denté : variantes ibériques », in *Cahiers de Fontenay*, vol. 14, nº 1, 1994, p. 11-31.
[912] *Ibid.*, p. 25.
[913] *Ibid.*, p. 14.

« Ainsi, les vulves et les pénis sont reniflés, léchés, et ainsi est découvert le clitoris et ses fonctions spécifiques, uniquement liées au plaisir, en dehors de toute utilité productive[914]. » Le clitoris est présenté ici de la manière la plus réelle qu'il soit, un organe ne servant qu'au plaisir. On pourrait penser qu'avec la découverte du plaisir féminin, les femmes auraient alors quelque chose d'innovant et qui leur est propre, en l'occurrence le clitoris. Cependant, le plaisir sexuel féminin est encore à notre époque considéré comme tabou chez diverses populations. De trop nombreuses femmes sont encore victimes de ce tabou, notamment par le biais des mutilations génitales féminines. De ce fait, l'excision est un des actes les plus répandus de mutilation génitale et consiste en l'ablation des organes génitaux externes des filles et des femmes. L'UNICEF estime que 200 millions de femmes et de filles ont été excisées dans le monde[915]. De plus :

> Une estimation réalisée en 2021 prévoyait deux millions de mutilations génitales féminines supplémentaires au cours de la décennie à venir en raison des fermetures d'écoles dues à la COVID-19 et de la perturbation des programmes contribuant à protéger les filles de cette pratique[916].

La pratique des mutilations génitales féminines étant principalement localisée dans certaines populations d'Afrique subsaharienne, du Moyen-Orient et d'Asie, il peut être facile pour certains de penser le tabou du clitoris comme minoritaire. Néanmoins, un exemple – d'apparence anecdotique car bien moins traumatisant et dangereux que l'excision – montre que c'est au contraire un vrai sujet d'actualité : il a fallu attendre la rentrée scolaire 2017 pour voir le clitoris représenté dans son ensemble dans un manuel de science en France[917].

L'injustice de la mutilation génitale et sa pratique sans justifications valables est alors également dénoncée par Barreno :

> Mais à mesure que je parlais, plusieurs couloirs et portes surgissaient, flous, et dans les scènes centrales, créées pour nous ou par nous, avec des éclairages spéciaux et des tables d'opération, nous ne voyions que la vierge ensanglantée, gémissant, gémissant, déflorée par la force, par la brutalité, son sexe emmuré et interdit afin que sa douleur fût immense

---

[914] « *Assim vulvas e pénis são cheirados, lambidos, e assim se descobre o clítoris e suas funções, apenas ligadas a prazer, e fora de qualquer utilidade produtiva.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 88.
[915] UNICEF, « Que sont les mutilations génitales féminines ? », in *unicef.org*, https://www.unicef.org/fr/recits/mutilations-genitales-feminines (consulté le 03/08/2024).
[916] *Ibid.*
[917] Hélène COMBIS, « Clitoris : pourquoi avoir attendu 2017 pour le représenter dans les manuels scolaires ? », in *radiofrance.fr*, 2017, https://www.radiofrance.fr/franceculture/clitoris-pourquoi-avoir-attendu-2017-pour-le-representer-dans-les-manuels-scolaires-2852703 (consulté le 03/08/2024).

> au moment des révélations. Derrière elle, entourant la scène, les vieilles haineuses approuvaient, leurs couteaux prêts pour des mutilations clitoridiennes ou pour toute autre mutilation, disant : – Il doit en être ainsi, le sexe est douleur, honte et service, pour les femmes[918].

Le « sexe emmuré » décrit ici par la narratrice correspond à une autre mutilation génitale consistant à fermer la vulve des filles et des femmes par des sutures pour ne laisser qu'un trou réduit. Connu sous le nom d'infibulation, ce procédé vise à confirmer la virginité de la fille, mais également à la décourager d'avoir des rapports sexuels avant le mariage en instaurant une peur de la douleur[919]. Le plaisir des relations sexuelles est alors enlevé aux femmes. C'est à ce moment qu'apparaît l'usage de la force par les hommes comme démonstration de leur puissance : « Et un jour, les hommes découvrent que ni le plaisir ni même le consentement des femmes ne sont nécessaires : celles-ci peuvent être prises par la force des armes ou par la force d'un groupe d'hommes[920] […] ». Ce tabou du plaisir sexuel féminin donne de ce fait aux hommes de la légitimité à leur propre plaisir, mais surtout la possibilité de le rechercher par n'importe quel moyen, dont la force. Ce sont ces tabous qui nourrissent la culture du viol et la phallocratie. En prenant conscience de ces nouveaux pouvoirs sur les femmes, les hommes peuvent commencer à prendre le pouvoir sur la société : « Nous avons besoin de nous inscrire dans le réel, nous ne pouvons pas nous limiter à nous inscrire dans le corps des femmes[921]. » Les pouvoirs des femmes deviennent inutiles, répréhensibles, source de honte[922]. Le contrôle du rapport sexuel crée également une nouvelle arme que nous avons déjà évoquée, la paternité : « Les hommes dirent : le plaisir clitoridien ne sert à rien ; ni les caresses, ni les gestes sensuels. Tout cela est excessif et illégitime. Ils découvrirent la paternité[923]. »

---

[918] « *Mas à medida que eu falava, vários corredores e portas jecto, eram vagas, e nas cenas centrais, para nós criadas ou por nós criadas, com iluminações especiais e mesas de operações, apenas víamos a virgem ensanguentada, gemendo, gemendo, desflorada pela força, pela brutalidade, seu sexo emuralhado e proibido para que sua dor fosse enorme no momento das revelações, e atrás, rodeando a cena, às velhas odientas aprovando, com suas facas dispostas a mutilações clitoridianas ou a quaisquer outras mutilações, dizendo: - Tem que ser assim, o sexo é dor e vergonha e serviço, para as mulheres.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 283.

[919] Organisation mondiale de la Santé, « Mutilations sexuelles féminines », in *who.int*, 2023, https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation (consulté le 03/08/2023).

[920] « *E um dia, os homens descobrem que nem o prazer nem mesmo o consentimento das mulheres são necessários: estas podem ser tomadas pela força das armas, ou pela força de um grupo de homens* [...] » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 175.

[921] « *Precisamos de nos inscrever no real, não poderemos limitar-nos a inscrever-nos no corpo das mulheres*. » *Ibid.*, p. 176.

[922] *Ibid.*, p. 179.

[923] « *Os homens disseram: o prazer clitoridiano não serve para nada; nem as carícias, nem os gestos sensuais. Tudo isso é excessivo, e ilegítimo. Descobriram a paternidade* » *Ibid.*, p. 177.

En effet, il apparaît à de nombreuses reprises dans *A Morte da mãe*, l'affirmation selon laquelle le contrôle des enfants est ce qui fait le pouvoir des hommes. Les hommes doivent pour cela prendre la place des femmes et s'approprier ce qui faisait d'elles les cheffes du groupe[924]. C'est ainsi qu'apparaît une société phallocrate puis patriarcale où les hommes commencent à prendre contrôle de toutes les couches de la société. Premièrement, le contrôle des relations sexuelles : « Les hommes copulent selon des lois de plus en plus promulguées par eux-mêmes[925]. » Ils contrôlent ensuite le savoir de ces relations par leurs fils – et uniquement les fils[926] –, ce qui crée un nouveau tabou entre ces derniers et les mères, mais surtout entre les mères et les filles car les femmes n'osent plus parler de leur corps et des relations sexuelles devenues sources de douleurs et d'oppression : « Ainsi, peu à peu, les femmes sont conduites à l'ignorance sexuelle et aux tabous de leur propre corps[927]. » Les femmes n'expliquent plus aux filles comment se déroulent les rapports sexuels et les menstruations. La persistance des tabous permet la continuité de l'ignorance et des douleurs. La continuité de ce tabou en particulier permet aux hommes de continuer à contrôler les relations sexuelles et d'imposer leur propre vision de l'accouplement, mais surtout leur propre plaisir personnel, les femmes n'ayant jamais entendu parler de plaisir féminin et étant éduquées par les hommes. Les femmes sont alors maintenues dans leur fonction de procréatrices, comme l'explique également Françoise Héritier :

> Le fait que l'homme ne peut se reproduire par lui-même permet de comprendre les mécanismes de la dépossession. Si les femmes sont cette ressource rare qu'il faut utiliser au mieux pour produire des fils, il faut à la fois que les hommes se les approprient et les contiennent dans cette fonction, dans cette tâche particulière[928].

Les femmes ne sont réduites qu'à la procréation, ce qui permet aux hommes de leur retirer le pouvoir de la maternité, mais aussi son contrôle : « Nous étions sûres de certaines choses : le contrôle des enfants, de la qualité et de la quantité de leur production, est l'arme vitale du pouvoir[929]. » En contrôlant les grossesses, les hommes permettent la continuité de leur oppression par le biais du contrôle de la société. Après le contrôle des grossesses vient donc le contrôle des espaces privés, c'est la création de la domestication des femmes. De fait, les

---

[924] *Ibid.*, p. 147.
[925] « *Os homens copulam segundo leis cada vez mais ditadas por eles próprios* […] » *Ibid.*, p. 155.
[926] *Ibid.*
[927] « *Assim, pouco a pouco, as mulheres são conduzidas à ignorância sexual, e aos tabus com o próprio corpo.* » *Ibid.*
[928] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, *op. cit.*, p. 133.
[929] « *De algumas coisas estávamos certas: o controle das crianças, da qualidade e quantidade da sua produção, é a arma vital do poder.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 139.

femmes ne doivent pas seulement procréer pour le bien des hommes, mais elles doivent également subvenir à tous leurs besoins. C'est la transformation de la société phallocrate en société patriarcale : « Le patriarcat se base sur l'obligation des femmes à produire des enfants selon la nécessité des hommes[930]. » Barreno décrit alors un véritable envahissement : « Poussés à la périphérie du groupe, les hommes reviennent de leur exil en tentant d'envahir les espaces domestiques[931]. »

De fait, les hommes ne feraient qu'appliquer méthodiquement la découverte de leur paternité en diffusant ce pouvoir à la société pour créer ainsi un véritable système de contrôle patriarcal :

> Sérieusement, les hommes connaissent déjà les secrets de leur « paternité biologique » depuis les temps anciens : mais la « découverte » d'un principe n'est pas son extraction à partir de rien. Toute « découverte » n'exprime qu'une nouvelle modalité de relation avec le réel. La connaissance de la « paternité » était jusqu'alors magique : c'est-à-dire qu'une certaine place – contemplative mais non active – avait toujours été attribuée aux hommes. En combinant ces connaissances avec une notion de contrôle de la production des moyens de subsistance, les hommes découvrent l'application « rationnelle » de la « paternité biologique » : une arme dans le rapport de forces entre les hommes et les femmes[932].

Ainsi, tout devient propriété de l'homme : la maison, les relations sexuelles, le contrôle des moyens de subsistance, les instruments et le travail[933]. Afin de légitimer cette appropriation systémique, les hommes affirment offrir aux femmes la garde de leurs enfants et se charger de leur bien-être[934]. Dans la création mythologique, malgré un processus différent, le patriarcat devient aussi la norme. Ces changements sont par ailleurs visibles dès les titres des parties de chapitres de *A Morte da mãe*. Comme analysé dans l'introduction et la première partie de cette partie, le livre alterne entre une partie dédiée à la création biologique et une partie à la création mythologique. Les quatre premières parties consacrées à la création mythologique ont toutes

---

930 « *O patriarcado baseia-se na obrigação das mulheres à produção de crianças, segundo as necessidades dos homens.* » *Ibid.*, p. 185.
931 « *Empurrados para a periferia do grupo, os homens retornam de seu exílio tentando invadir os espaços domésticos.* » *Ibid.*, p. 154.
932 « *Seriamente, já de tempos anteriores vinha o conhecimento dos homens quanto aos seus segredos da sua "paternidade biológica": mas a "descoberta" de um princípio não é sua extração do nada. Qualquer "descoberta" apenas exprime uma nova modalidade de relação com o real. O conhecimento da "paternidade" fora mágico até então: o que significa que até então determinado lugar – contemplativo mas não activo – fora sempre atribuído aos homens. Juntando esse conhecimento com uma noção de controlo da produção de meios de subsistência, os homens descobrem a aplicação "racional" da "paternidade biológica": arma na relação de forças entre homens e mulheres.* » *Ibid.*, p. 152.
933 *Ibid.*, p. 149-166.
934 *Ibid.*, p. 155.

dans le titre l'expression « mythe de la mère ». Après l'appropriation du monde mythologique par les fils, ces titres changent et deviennent « les mythes humains » ou encore les « mythes des hommes ». L'utilisation du terme neutre « humains » se fait au moment de la transition entre société matrilinéaire gynocrate et la société phallocrate patriarcale. Celle du terme hommes n'intervient qu'une fois le patriarcat instauré dans l'histoire. Cette modification des titres n'est évidemment pas anodine et sert une nouvelle fois à souligner l'invisibilisation des femmes par le « faux neutre » dénoncé par Barreno. Elle renforce ainsi l'évolution de la société, d'un système matrilinéaire à un système égalitaire, puis à un système androcrate.

Nous avons vu que le premier tabou avancé par Barreno découle de l'ostracisation des fils par la Mère. Cependant, les fils ne vont véritablement partir qu'après avoir découvert les secrets de la Mère de la bouche des filles : « Les filles assirent leurs frères à leur côté. Elles s'en occupèrent soigneusement et les préparèrent pour un long voyage. Elles racontèrent les histoires de la vieille Mère, de ses pouvoirs et de ses lois[935]. » Les fils découvrent ainsi leur parenté – et donc le secret de la maternité – et promettent aux filles de trouver une solution. Pourtant, à leur retour, les fils, vieillis, exigent qu'on leur rende leurs progénitures :

> Peut-être avaient-ils sincèrement pensé les aider. Mais, immédiatement, toutes les femmes savaient qu'elles avaient été trahies.
> - Quel otage venez-vous chercher pour affirmer votre force ? – demandèrent-elles.
> - Nous venons chercher les êtres créés par notre semence, avant que le ventre de la Mère ne s'en empare au cours de son long et difficile accouchement – répondirent-ils.
> - Mais qui a élevé et allaité vos enfants ? – insistèrent les femmes.
> - Nous aussi nous avons aidé à les défendre et à les élever – dirent les hommes.
> - Et qu'est-ce que ça prouve ?
> Mais la question des femmes resta sans réponse[936].

Ce passage, à la fois vague et éclairant, donne à comprendre le nouveau système mis en place par les fils devenus hommes. Il est vague car aucune explication n'est donnée sur le lieu d'où reviennent les fils, nous savons seulement qu'ils reviennent âgés, les cheveux blanchis[937]. Nous

---

[935] « *As filhas sentaram os irmãos a seu lado. Cuidadosamente os trataram e prepararam para uma longa viagem. Contaram as histórias da velha Mãe, e dos seus poderes, e de suas leis.* » *Ibid.*, p. 130.

[936] « *Talvez eles sinceramente julgassem ajudar. Mas imediatamente todas as mulheres se souberam traídas.*
- *Que reféns vindes buscar, para afirmar vossa força ? – perguntaram ela.*
- *Vimos buscar os seres criados por nosso sémen, antes que o ventre da Mãe deles se aposse no seu difícil e longo parto – responderam.*
- *Mas quem criou e amamentou vossos filhos ? – insistiram as mulheres.*
- *Nós também ajudámos a defendê-los e a criá-los – disseram os homens.*
- *E isso o que prova ?*

Mas a pergunta das mulheres ficou sem resposta. » *Ibid.*

[937] *Ibid.*

ne savons pas comment les hommes en sont venus à réclamer leurs enfants comme contrepartie de leur participation à la procréation. Est-ce le fait d'avoir passé du temps sans être entourés de femmes ou ont-ils eu une révélation pendant ce voyage ? Cet extrait est également éclairant car Barreno, en soulignant l'absence de raisonnement, démontre le ridicule de cette nouvelle pensée des hommes. Parce qu'ils ont donné de leur semence, ils auraient le droit de s'approprier totalement les enfants. Cette pensée est également confirmée à la page suivante :

> D'autres hommes préféraient s'affirmer en tant que « père », mot nouveau qu'ils inventaient, et défendaient la création d'une nouvelle loi : les droits de chacun ne seraient plus définis par le temps passé aux tâches de production de vie, mais par la force avec laquelle on prétendrait légitimer le droit prioritaire des investissements éjaculatoires momentanés dans cette production de vie[938].

Comme dans la création biologique, les hommes prennent conscience qu'ils peuvent prendre par la force le contrôle d'une progéniture pour laquelle ils ont travaillé. Commence alors le changement radical de société. Les dieux prennent la place des déesses[939]. La Mère devient le Père : « Le Père s'assoit sur le trône de la Mère[940]. » Les relations sexuelles deviennent encore une fois la propriété des hommes[941]. Les symboles jusqu'alors féminins comme la lune deviennent eux aussi masculins[942].

Dans les deux créations, les femmes deviennent minoritaires et perdent leurs pouvoirs. Les femmes deviennent enfermées dans leur espace domestique, la maison[943]. Elles ne découvrent plus rien, ne travaillent plus à l'extérieur, restent à la maison pour s'occuper des enfants et des travaux domestiques. C'est la naissance de la ménagère, ou femme au foyer, qui ne travaille que pour les besoins de son mari. Cette nouvelle société représente alors celle dans laquelle Maria Isabel Barreno a grandi, où les femmes portugaises se retrouvent enfermées dans leur domesticité par le régime. Le mari, au sommet de la famille, devient le soutien financier et social de celle-ci. C'est l'homme nouveau de Salazar, celui dont le travail permet l'entretien de sa famille et par extension de la société et du pays. L'expérience des femmes ne signifie et

---

938 « *Outros homens preferiam afirmar-se enquanto "pais", palavra nova que inventavam, e defendiam a criação de uma nova lei: os direitos de cada um já não seriam definidos pelo tempo gasto em tarefas de produção de vida, mas pela força, com a qual se pretenderia legitimar o prioritário direito dos momentâneos e ejaculatórios investimentos nessa produção de vida*. » *Ibid.*, p. 130-131.
939 *Ibid.*, p. 169.
940 « *O Pai senta-se no trono da Mãe.* » *Ibid.*, p. 201.
941 *Ibid.*
942 *Ibid.*, p. 167.
943 *Ibid.*, p. 163.

n'apporte plus rien. Elle en devient même risible[944]. Dans la création mythologique, l'ostracisme des déesses et des mères est encore plus accablant. Les mères sont exilées, elles perdent le contrôle de leurs enfants : « Les hommes en viennent à rejeter leur ascendance maternelle comme inutile ou honteuse, espérant ainsi devenir les héritiers des innombrables trésors du Père[945]. » C'est la naissance de Dieu : « […] les hommes commencent à se concevoir comme "nés de la terre" : par la force d'un Père céleste, c'est ainsi que naissent les Hommes – l'origine des femmes commence à être incertaine – de ce vagin général, inhumain[946]. » C'est également la naissance des grandes religions monothéistes actuelles, de la création d'Adam, créé à l'image de Dieu et celle d'Ève, créée de la côte d'Adam, première preuve de l'infériorité des femmes.

Le monde des femmes, des mères et des déesses devient ainsi celui des hommes, des pères et de Dieu. Ces derniers s'approprient tout. Les rapports sexuels, les enfants, le travail, la société. Avec le secret de la maternité et de la paternité, les hommes/pères volent le pouvoir des femmes, modifiant ainsi la société pour toujours. En donnant à voir comment ces modifications ont pu s'effectuer, Maria Isabel Barreno nous montre comment le patriarcat, sous la figure du Père, serait né, mais surtout comment le matriarcat initial meurt. C'est cette fois la mort de la Mère. Cependant, cette mort n'est pas seulement permise par la simple appropriation des pouvoirs féminins par les hommes, comme le souligne aussi par ailleurs Françoise Héritier :

> […] ce serait l'imperfection de la nature féminine, dont la faiblesse organique est un des éléments, qui serait cause à la fois de l'échec du matriarcat et de la violence exercée par les hommes pour contrôler cette imperfection. Et cela en dépit des contradictions internes qu'il est possible d'y déceler. En effet, si les femmes sont, du fait de leur nature essentielle, faibles et imparfaites, on ne voit pas comment la violence a pu être nécessaire de la part des hommes pour les destituer d'un pouvoir qu'elles auraient détenu et pour les asservir, d'autant qu'il est alors hautement improbable que ces faiblesses essentielles leur aient jamais permis d'acquérir un statut dominant[947].

Pour Barreno, cette mort résulte d'un long processus d'aliénation des femmes dû à de nombreux facteurs historiques, sociologiques, économiques, philosophiques et religieux. Cette évolution, échelonnée dans le temps, permet un renversement total de la société d'une manière qui, à

[944] *Ibid.*, p. 164.
[945] « *Os homens passam a recusar sua ascendência materna como inútil ou vergonhosa, e esperam assim tornar-se herdeiros dos incontáveis tesouros do Pai.* » *Ibid.*, p. 169.
[946] « […] *os homens começam a conceber-se como "nascidos da terra": pela força de um Pai celeste, assim nascem os Homens – a origem das mulheres começa a ser incerta – dessa vagina geral, desumana*. » *Ibid.*, p. 170.
[947] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, *op. cit.*, p. 14.

l’instar de l’instauration de l’État Nouveau, complique fortement sa déconstruction. La mort de la Mère constitue alors un crime programmé, soi-disant passionnel, mais surtout collectif.

3 – LA MORT DE LA MERE, UN ASSASSINAT PROGRAMME

3.1. Un crime collectif et soi-disant passionnel

3.1.1. Le patriarcat, un collectif accepté

Qui a tué la Mère ? Pourquoi et comment le Père s'est-il imposé dans la création biologique comme dans la mythologique ? Ces questions posées et analysées par Maria Isabel Barreno dans *A Morte da mãe* sont récurrentes chez bien des scientifiques, écrivains et écrivaines. L'explication de l'androcratie, du patriarcat, est – comme l'hypothèse d'un matriarcat primitif – au centre de nombreuses recherches. Certains pensent donc que la Mère n'est jamais morte puisqu'elle n'a jamais existé. Par exemple, en 1680, dans un ouvrage posthume intitulé *Patriarcha or The Natural Power of Kings*[948], le philosophe anglais Robert Filmer cherche à justifier en quoi les monarchies absolues étaient le seul système gouvernemental possible. Pour Filmer, le patriarcat – avec à sa tête les rois – n'était pas quelque chose de discutable puisqu'ordonné par Dieu sous la forme des patriarches. Dans le Livre de la Genèse, les pères fondateurs, Abraham, Jacob et Isaac, sont chargés par Dieu de peupler la terre. Associé au fait qu'Adam serait lui aussi le premier être humain et le premier homme sur terre, Filmer considère alors le patriarcat comme naturel. C'est une simple volonté de Dieu qu'il faut respecter et ne pas contredire. Par ce fait, la place de la femme n'est pas non plus discutable. Pour Filmer, une femme ne rentre pas dans la logique de hiérarchie de la société, puisqu'elle est inégale à l'homme. Celui-ci est lui-même au bas de l'échelle car soumis à Dieu et son unique représentant sur terre, le roi. Peter Laslett, historien anglais, édita en 1949 les écrits de Filmer dans un livre intitulé *Patriarcha and Other Political Works of Sir Robert Filmer*[949]. Dans son introduction, Laslett résuma ainsi la pensée de Filmer :

> Ces deux inférences tirées des Saintes Écritures ont eu plusieurs implications très importantes. Premièrement, l'infériorité des femmes. Ève avait été créée après Adam, elle avait été façonnée à partir d'Adam et Dieu l'avait spécifiquement soumise à Adam. Par conséquent, la femme était toujours inférieure à l'homme dans toute situation : les sœurs étaient inférieures aux frères, les épouses aux maris, les princesses aux princes.

[948] Patriarcat ou du pouvoir naturel des rois.
[949] Robert FILMER, *Patriarcha and Other Political Works of Sir Robert Filmer*, Oxford, Basil Blackwell, 1949.

> […] Deuxièmement, l'inégalité de tous les humains, la primauté absolue de l'autorité. Dieu, en créant Adam en premier, lui a donné l'autorité sur tous ceux qui sont venus après lui. Tous les hommes sont nés de pères et ont été soumis à leur père pour deux raisons. L'une était parce qu'ils ont été créés, sous Dieu, par la volonté de leur père, et l'autre parce qu'ils ont été créés après leur père. C'est ce deuxième point qui a établi la loi de primogéniture. Les frères cadets étaient inférieurs aux frères aînés parce qu'ils venaient après eux dans le temps, mais les sœurs aînées étaient inférieures aux frères cadets parce que les femmes étaient dans toutes les situations inférieures aux hommes. Tout cela signifiait que le concept d'un être humain libre soumis à aucune autorité autre que sa propre volonté était absolument impossible[950].

Ainsi, pour Filmer, il n'y a pas de mort de la Mère puisque celle-ci n'a jamais existé. Le Père, lui, n'est qu'une représentation inférieure à Dieu. La femme en tant que mère est également à peine citée dans *Patriarcha,* puisque l'important est la filiation père-fils. Depuis la publication de cet ouvrage, Filmer s'est attiré de nombreuses critiques. Cependant, il est intéressant de noter que les principales critiques concernaient sa justification de la monarchie absolue et non son opinion sur les femmes. En effet, *Patriarcha* sera redécouvert plusieurs décennies plus tard, alors que l'Europe est en plein siècle des Lumières, par des philosophes pour qui il est impensable d'imaginer l'Homme autrement que maître de lui-même et de son gouvernement. L'opinion de Filmer était bien sûr en accord avec son époque au moment de sa rédaction, mais son idée des femmes – ou plutôt sa non-idée – reste de la catégorie des extrêmes[951].

Autre exemple, l'un des grands critiques de Filmer était le philosophe Jean-Jacques Rousseau[952]. Selon les périodes et selon les points de vue, Rousseau est classé à la fois comme féministe et antiféministe. D'après Colette Piau-Gillot : « Le modèle rousseauiste de la femme est triple : ontologique, social et axiologique. Chacune de ses œuvres définit les différents aspects d'une condition féminine qui pouvait sembler nouvelle aux femmes de son époque[953]. »

---

[950] « *These two inferences from Scripture had several very important implications. First, the inferiority of women. Eve had been created after Adam, she had been fashioned out of Adam and God had specifically subjected her to Adam. Therefore in any situation the female was always inferior to the male: sisters were inferior to brothers, wives to husbands, princesses to princes.* […] *Second, the inequality of all humans, the absolute primacy of authority. God, by creating Adam first, gave him authority over everyone who came after him. All men were born of fathers and were subjected to their fathers for two reasons. One was because they were created, under God, by the volition of their fathers, and the other was because they were created after their fathers in time. It was this second point which established the law of primogeniture. Younger brothers were inferior to elder brothers because they came after them in time, but elder sisters were inferior to younger brothers because women were in all situations inferior to men. All this meant that the concept of a free human being subject to no authority but his own will was absolutely impossible.* » *Ibid.*, p. 12.

[951] *Ibid.*

[952] Annie GEFFROY, « Robert Filmer, Patriarcha ou du pouvoir naturel des rois », in *Mots. Les langages du politique*, vol. 34, nº 1, 1993, p. 121-123.

[953] Colette PIAU-GILLOT, « Le discours de Jean-Jacques Rousseau sur les femmes, et sa réception critique », in *Dix-Huitième Siècle*, vol. 13, nº 1, 1981, p. 318.

Rousseau définit la femme comme un être naturellement doux, modeste, mais surtout passif face à l'homme[954]. La femme, chez Rousseau, n'est pas inférieure à l'homme en soi, mais possède des qualités naturelles qui la conditionnent à des rôles bien précis, comme l'explique Fernanda Henriques dans *Rousseau e a exclusão das mulheres de uma cidadania efectiva*[955] :

> D'autre part, l'être féminin se définit par rapport à l'homme et non pas par lui-même ; la femme est l'amante, la mère ou l'épouse, jamais un individu qui se vaut en elle-même. […] Il est intéressant de relever ici que la femme n'est jamais pensée dans son autonomie d'être humain, précieux en soi, mais simplement comme des femelles, des êtres sexués, au service de l'homme[956].

La femme n'a donc pas besoin de faire partie de la vie citoyenne mais de l'espace domestique[957]. Son rôle consiste à être une bonne mère et une bonne épouse afin de permettre à l'homme de bien diriger la société : « Ainsi les défauts masculins deviennent qualité féminine. La femme a plus d'esprit mais moins de génie. Elle observe, l'homme résonne[958]. » Pour Rousseau, la femme est alors importante, certes, mais uniquement dans son rôle d'épouse et de mère, enfermée dans sa domesticité. Pour Piau-Gillot : « Ce qui peut nous sembler misogynie de sa part n'est en réalité que retombées de l'idéologie dominante fondée par les discours scientifiques prenant à ce moment le relais des discours théologiques[959]. » Cette vision stéréotypée des femmes par Rousseau rejoint alors celle de l'État Nouveau. Les femmes ne sont pas inférieures, elles sont autres. Alors que dans les discours théologiques les femmes étaient bien souvent inférieures à l'homme, celles des discours scientifiques du XVIIIe siècle retrouvent une place importante certes, mais elles doivent l'être dans l'espace privé ; la différence première étant que les théologiens ne s'intéressaient aux femmes qu'à travers le prisme de la figure d'Ève et des trahisons qu'elle représente[960].

---

954 *Ibid.*, p. 319.

955 Rousseau et l'exclusion des femmes d'une citoyenneté effective. Fernanda HENRIQUES, « Rousseau e a exclusão das mulheres de uma cidadania efectiva » in *O que os filósofos pensam sobre as mulheres*, Maria Luísa Ribeiro FERREIRA (dir.), Lisbonne, Centro de filosofia da Universidade de Lisboa, 1998.

956 « *Por outro lado, o ser feminino define-se em relação ao homem e não por si mesmo; a mulher é amante, mãe ou esposa, mas jamais um ser individual que valha em si próprio.* […] *O que interessa aqui relevar é que a mulher nunca é pensada na sua autonomia de ser humano, em si mesmo valioso, mas, simplesmente enquanto fêmea, enquanto ser sexuado, ao serviço do homem.* » *Ibid.*, p. 186.

957 *Ibid.*, p. 189.

958 Colette PIAU-GILLOT, « Le discours de Jean-Jacques Rousseau sur les femmes, et sa réception critique », art. cit., p. 319.

959 *Ibid.*

960 Marie-Thérèse D'ALVERNY, « Comment les théologiens et les philosophes voient la femme », in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 20, n° 78, 1977, p. 105-129.

Avec ces exemples de pensées, nous avons deux conceptions du patriarcat : l'homme est le dominant puisqu'il est fait à l'image de Dieu et l'homme est dominant puisque les femmes sont naturellement différentes. Ces pensées correspondent plus ou moins à leur époque et il est important de le souligner. Les sociétés évoluent et, avec elles, la manière dont nous avons de les analyser. Toutefois, ces deux conceptions du rôle de la femme ont toujours perduré. En 1973, le sociologue américain Steven Goldberg publiait le controversé et antiféministe *The Inevitability of Patriarchy: Why the Biological Difference Between Men and Women Always Produces Male Domination*[961], dans lequel il explique que le patriarcat a toujours été et sera toujours la norme, car les femmes sont biologiquement, du fait de leurs hormones, plus faibles que les hommes forts :

> […] l'« avantage » global masculin dans l'agression rendrait le patriarcat et la domination masculine inévitables même si nous n'envisagions pas la possibilité que leurs physiologies donnent aux hommes et aux femmes des inclinaisons différentes et complémentaires (ce qui les conduisent dans des directions différentes et non compétitives). Le système hormonal masculin donne aux hommes une longueur d'avance (en termes de probabilités) qui leur permet de mieux gérer les éléments de l'environnement sociétal pour lesquels l'agression mène au succès[962].

La publication de cet ouvrage aux États-Unis, en pleine seconde vague du féminisme et donc considéré comme hors de son temps, va alors déclencher de très nombreuses critiques par les scientifiques et les féministes. Dans un exemple bien plus récent de conception patriarcale de la femme, une tendance émergente sur les réseaux sociaux depuis la fin des années 2010 prône le retour de la femme traditionnelle :

> Regroupées sous le hashtag du même nom, #Tradwife, ces Britanniques et Américaines ont décidé de se consacrer au repassage, au ménage et aux courses pour leur plus grand plaisir. Sorte de guide de la bonne épouse 2.0 qui prescrit les bons comportements de la ménagère dévouée à son mari. Par exemple, ranger la maison avant le retour de son époux ou éviter de l'embêter avec ses problèmes personnels. Leur référence majeure est le livre *Fascinating Womanhood* de Helen Andelin. Publié en 1963, ce manuel pour

[961] L'inéluctabilité du patriarcat : pourquoi la différence biologique entre les hommes et les femmes produit toujours la domination masculine. Steven GOLDBERG, *The Inevitability of Patriarchy*, New York, William Morrow & Company, 1973.

[962] « […] *the overall male "advantage" in aggression would render patriarchy and male dominance inevitable even if we did not consider the possibility that their physiologies give men and women different and complementary propensities (which lead them in different, noncompetitive directions). The male hormonal system gives men a head start (in terms of probabilities) that enables them to better deal with those elements of the societal environment for which aggression leads to success*. » *Ibid.*, p. 98.

> faire durer le mariage est devenu un best-seller des années 60, en réaction à la seconde vague féministe[963].

Ces femmes, qui évoquent presque constamment un retour à l'ancien temps où la vie était soi-disant meilleure, s'imbriquent dans une banalisation des idées de l'extrême droite dont le retour aux traditions est un des fers de lance[964]. Les « *tradwives* », majoritairement des femmes blanches de classe moyenne et conservatrices[965], s'associent ainsi à l'idée conspirationniste et raciste du « grand remplacement » théorisé notamment par le militant français d'extrême droite Renaud Camus[966], ou la notion que les populations blanches ou caucasiennes sont en train d'être remplacées par les populations non blanches, en particulier maghrébines et africaines, par le biais de l'émigration de masse. Le nouveau rôle retrouvé de ces femmes aiderait à repeupler le monde occidental et permettrait à leur mari – en s'occupant à leur place des tâches domestiques superflues – de conserver leur force de travail. Cette nouvelle tendance, empruntée directement à la société occidentale des années 1950, vise alors à rejeter le féminisme pour retourner à un temps dit plus simple où la femme restait confinée dans son espace domestique et dont le rôle était de faire des enfants, de s'occuper de sa maison et de son mari. Cette idée de la société patriarcale est pourtant considérée depuis des décennies comme rétrograde, misogyne et dangereuse pour la liberté de la femme. Comment s'est-elle alors imposée et pourquoi continue-t-elle d'être tendance ?

Dans le chapitre précédent de cette partie, nous avons observé que Maria Isabel Barreno analysait l'effondrement du matriarcat et l'émergence du patriarcat, processus auquel les hommes ont pris part en s'appropriant les pouvoirs féminins liés à la maternité, notamment à travers l'instauration de tabous concernant les menstruations, le plaisir féminin et la procréation. Elle rejoignait ainsi les travaux de Françoise Héritier, démontrant la volonté des hommes de s'approprier leurs progénitures – notamment leurs fils – due à leur propre incapacité d'engendrer directement ces derniers. Cette analyse rentre alors dans une narration à la fois

---

[963] Simon BLIN, « La #tradwife, bobonne épouse », in *libération.fr*, 2020, https://www.liberation.fr/debats/2020/09/11/la-tradwife-bobonne-epouse_1799096/ (consulté le 07/08/2023).
[964] Hadley FREEMAN, « "Tradwives": the new trend for submissive women has a dark heart and history », in *theguardian.com*, 2020, https://www.theguardian.com/fashion/2020/jan/27/tradwives-new-trend-submissive-women-dark-heart-history (consulté le 07/08/2023).
[965] Pour une analyse du rôle des femmes dans le mouvement des *tradwives*, voir : Laura Jane BOWER, « The thorn in feminism's side: black feminist reconceptualization and defence of #tradwives and the #tradwife movement », in *Journal of Gender Studies*, 2024, p. 1-17.
[966] Renaud Camus est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la théorie du « grand remplacement », notamment *Le Grand remplacement* (2011) et *Le Changement de peuple* (2013). Il a plusieurs fois été accusé et condamné pour antisémitisme, islamophobie, provocation à la haine, incitation à la haine raciale et apologie de la pédophilie.

non-fictionnelle et romanesque. Toutefois, comme nous l'avons déjà abordé, *A Morte da mãe* mélange cette narration romanesque avec une narration que nous qualifions d'essayiste. En effet, Maria Isabel Barreno reprend, à partir du chapitre V, la place de narratrice pour exposer et analyser d'un point de vue philosophique et sociologique la naissance du patriarcat. S'ensuivent alors de longues réflexions, d'abord personnelles, puis basées sur les travaux de grands philosophes comme Karl Marx, Friedrich Engels ou encore Sigmund Freud. La narration reprend même par certains moments un caractère romanesque, où la narratrice discute directement avec certains de ces philosophes. En argumentant sur des sujets aussi variés que le travail et sa valeur, le capitalisme, le mariage, les familles et surtout la place de la femme dans ces sujets, Barreno cherche à faire la synthèse de la majorité des théories des grands penseurs pour montrer comment les femmes ont été oubliées et condamnées à un ostracisme que l'on dit privé. Le premier facteur de la domination des femmes abordé par Barreno et qui découle de l'appropriation des pouvoirs féminins est donc la domination sociétale.

Nous avons abordé une première fois la définition du patriarcat donnée par une femme du panneau-panel : « Le patriarcat se base sur l'obligation des femmes à la production. Premièrement, à la production des enfants et deuxièmement aux besoins des hommes[967]. » Cette définition résume parfaitement le problème des femmes d'après Barreno. Les femmes ont la capacité d'avoir des enfants, capacité appropriée par les hommes, et les hommes ont des nécessités ; c'est grâce à cela qu'ils deviennent répresseurs : « La répression a été inventée par les hommes et marque le début du patriarcat[968]. » Les hommes auraient besoin de s'approprier les femmes et de les garder sous contrôle. C'est ainsi qu'apparaît le collectif accepté. Ce collectif accepté représente donc toutes les instances qui ont permis la domination masculine. *A Morte da mãe* rejoint de ce fait la théorie développée par Pierre Bourdieu en 1998 dans *La Domination Masculine* :

> Alors que, loin d'affirmer que les structures de domination sont anhistoriques, j'essaierai d'établir qu'elles sont le produit d'un travail incessant (donc historique) de reproduction auquel contribuent des agents singuliers (dont les hommes, avec des armes comme la violence physique et la violence symbolique), et des institutions, familles, Église, École, État[969].

[967] « *O patriarcado baseia-se na obrigação das mulheres à produção. Primeiramente, à produção de crianças, segundo as necessidades dos homens*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 185.
[968] « *A repressão foi inventada pelos homens, e marca o início do patriarcado*. » *Ibid.*, p. 126.
[969] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, *op. cit.*, p. 40-41.

Le patriarcat serait possible car nous avons tous accepté collectivement que les femmes et les hommes appartiennent à des espaces différents, définissant l'ostracisme privé. Nous avons accepté que la femme appartienne à l'homme : « […] la Mère est aussi cet objet fragile, sujet à la volonté du père : incapable de défendre ses petits des caprices de l'autorité de ce dernier[970]. » Nous avons accepté le fait que les hommes soient biologiquement plus forts que les femmes : « Parce que la force physique s'impose – dit-on, même de nombreuses femmes convaincues de la misère de leur condition[971]. » Nous avons accepté que la femme soit traitée comme une domestique par son mari :

- C'est ma femme – dit l'homme, grand, fort, sans peur. Tous s'assirent autour de lui. La femme, debout, au centre du cercle, baissa les yeux.
- Rapporte-nous à boire – dit l'homme. La femme servit du vin.
- Quel bon vin elle fait ta femme – dirent-ils. […] La femme gardait les yeux baissés, passant entre les hommes, servant.
- C'est une bonne femme – dit le maître[972].

L'utilisation du mot « maître » vient renforcer cette idée de femme soumise à son mari, mais surtout l'idée que la femme existe pour lui appartenir. Ce passage souligne également l'acceptation du fait que la femme soit là pour servir tous les hommes et non uniquement son mari. Celle-ci doit être constamment disponible, non seulement pour les tâches domestiques et ménagères, mais aussi pour les relations intimes et les maternités qui peuvent en découler. La femme n'a ainsi plus de contrôle sur son corps et doit réserver ce dernier aux hommes : « La "femme honnête" est celle qui ne donne pas son corps qui appartient à son mari ou à son père ou à d'autres hommes[973]. » Barreno va plus loin en affirmant que le fait d'être disponible sexuellement pour son mari fait partie du rôle domestique de la femme[974]. Mari ou père, la

[970] « […] *a Mãe é também aquele objecto fraco sujeito à vontade do Pai: incapaz de defender suas crias dos caprichos de autoridade deste último.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 261.
[971] « *Porque a força física se impõe – dizem todos, mesmo muitas mulheres convictas da miséria de sua condição.* » *Ibid.*, p. 146.
[972] « *- É minha mulher – disse o homem, grande, forte, sem medo. Todos se sentaram à volta. A mulher, de pé, no centro do círculo, baixou os olhos.*
- Traz-nos de beber – disse o homem. A mulher serviu vinho.
- Que bom vinho faz a tua mulher – disseram. […]
A mulher mantinha os olhos baixos, passando entre os homens, servindo.
- É uma boa mulher – disse o dono. » *Ibid.*, p. 209.
[973] « *A "mulher honesta" é a que não dá seu corpo, pertença de seu marido, ou de seu pai, a outros homens.* » *Ibid.*, p. 276.
[974] *Ibid.*, p. 364.

propriété est totalement masculine : « Parce que tous les fruits de la femme sont la propriété de l'homme, son corps aussi devient sa propriété[975]. »

Après l'appartenance au mari, Barreno analyse comme second point de l'ostracisme privé l'appartenance à la maison et au travail domestique :

> Si les femmes tentent de suivre les pas des hommes, elles ont une première difficulté : comment être à deux endroits en même temps ? Comment produire à la maison, comme on l'attend, à l'intérieur de ladite fonction domestique, à l'intérieur de la « vocation féminine naturelle », et produire aussi dans un autre espace séparé où les hommes se rassemblent et où les enfants ne sont pas acceptés[976].

La femme doit rester à la maison car elle en est la productrice principale. Elle produit et élève les enfants et elle produit les travaux domestiques, c'est sa vocation naturelle féminine. Barreno développe cette vision du travail domestique dans une sous-partie du dernier chapitre de *A Morte da mãe* intitulée « La dépendance domestique, ou à quoi me conduisirent les analyses minutieusement sérieuses[977] ». Si la femme souhaite être égale aux hommes et travailler à l'extérieur de l'espace domestique, elle ne peut plus produire pour la maison. L'histoire a pourtant prouvé le contraire : pendant la première guerre mondiale par exemple, de nombreuses femmes – et mères de famille – ont été obligées de sortir de l'espace domestique pour participer à l'effort de guerre, remplaçant ainsi dans les usines leur mari mobilisé[978]. L'hypocrisie de cette idée de productrice domestique unique est également soulignée par Barreno :

> L'utilisation des femmes à l'intérieur de la société capitaliste correspond précisément à suppléer au défaut de main-d'œuvre masculine en période de crise ou dans les secteurs où les fonctions abandonnées par les hommes, à cause du salaire insuffisant ou de mauvaises conditions de travail. […] Vu que, généralement, les femmes sont des agents de production domestique, comme condition première et permanente, leur réintégration, quand elle devient nécessaire, est facile – durant la guerre, les femmes ont occupé tous les espaces abandonnés par les hommes, qui étaient au combat ; la guerre finie, les hommes ont dit :

---

[975] « *Porque todos os frutos da mulher são propriedade do homem, assim também o corpo desta passa a ser propriedade do homem*. » *Ibid.*, p. 185.
[976] « *Se as mulheres tentam seguir os passos dos homens, têm uma primeira dificuldade: como estar em dois sítios ao mesmo tempo? Como produzir em casa, conforme se espera, e dentro da chamada função doméstica, dentro da "natural vocação feminina", e produzir também num outro espaço separado, um dos homens se juntam e as crianças não são aceites*? » *Ibid.*, p. 267.
[977] « *A dependência do espaço doméstico, ou onde me conduziram as análises esforçadamente sérias.* » *Ibid.*, p. 356-362.
[978] Charlotte DELORY, « Les femmes pendant la première guerre mondiale », in *muséedelagrandeguerre.com*, 2021, https://www.museedelagrandeguerre.com/collections/le-travail-des-femmes/ (consulté le 06/02/2022).

- Rentre à la maison, c'est là qu'est ta place normale[979].

Les hommes peuvent ainsi obliger les femmes à sortir de leur espace domestique puis les y renvoyer à partir du moment où cette sortie se fait au bénéfice du collectif accepté et de son mari : « La force de travail de la femme, ainsi incorporée, est devenue la propriété du mari […] et la femme suit, c'est pourquoi on considère l'homme comme le gérant naturel de la situation financière de la famille[980]. » Ainsi, une femme qui ne travaille pas mais travaille à la maison le fait pour son mari, lui permettant également d'être productif[981]. Barreno continue son analyse en expliquant que la raison pour laquelle les femmes reçoivent un salaire inférieur à celui des hommes est que ces derniers cumulent leur propre force de travail et celle de leur épouse puisque celle-ci travaille d'abord pour lui. Dans tous les domaines privés, les femmes appartiendraient alors à leur mari et plus généralement aux hommes. Physiquement, moralement, et même en matière de travail. Le collectif accepté dénoncé par Barreno correspond dès lors au fait que, tant les femmes que les hommes, acceptent ce rapport de dominant et dominé au profit de l'homme. C'est ce collectif accepté qui fait que – quarante-quatre ans après la publication de *A Morte da mãe* – une étude publiée en 2023 sur la différence salariale entre hommes et femmes par la Confédération générale des travailleurs portugais[982], la principale confédération syndicale du Portugal, montre que celles-ci gagnent en moyenne 13% moins que les hommes pour travail égal. Le chiffre passe même à 24.5% dans la catégorie des cadres[983]. Pour Pierre Bourdieu, le collectif accepté est composé de ce qu'il nomme d'*habitus* :

> La division entre les sexes paraît être « dans l'ordre des choses », comme on dit parfois pour parler de ce qui est normal, naturel, au point d'en être inévitable : elle est présente à la fois, à l'état objectivé, dans les choses (dans la maison par exemple, dont toutes les parties sont « sexuées »), dans tout le monde social et, à l'état incorporé, dans les corps,

---

[979] « *A utilização das mulheres dentro da sociedade capitalista corresponde precisamente ao suprir das faltas da mão-de-obra masculina, em períodos de crise, ou nos sectores ou nas funções abandonadas pelos homens, por salários insuficientes ou por más condições do trabalho* […] *Visto que, geralmente, as mulheres são agentes de produção doméstica, como condição primeira e permanente, a sua reabsorção, quando esta se torna necessária, é fácil – durante a guerra, as mulheres ocupavam todos os lugares abandonados pelos homens, estes em combate; acabada a guerra, os homens disseram: - Volta para casa, que lá é que é o teu lugar normal*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 361.

[980] « *A força de trabalho da mulher, aí incorporada, passou a ser propriedade do marido* […] *e a mulher soma e segue, por isso se considera o homem como o natural gerente da situação financeira da família*. » *Ibid.*, p. 358.

[981] *Ibid.*

[982] *Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses*.

[983] « Portuguesas ganham menos 13% do que os portugueses, diz estudo da CGTP », in *cnnportugal.iol.pt*, 2023, https://cnnportugal.iol.pt/mulheres/homens/portuguesas-ganham-menos-13-que-os-portugueses-diz-estudo-da-cgtp/20230301/63ff1c240cf2dce741ad781e (consulté le 07/08/2023).

> dans les habitus des agents, fonctionnant comme systèmes de schèmes de perception, de pensée et d'action[984].

Notre société a été créée autour de rôles masculins et féminins clairement définis, divisés et inculqués comme structures sociales inaltérables. Pour Bourdieu, les *habitus* se transmettent de génération en génération car ils sont intériorisés et acquis inconsciemment afin de pouvoir se conformer à notre environnement suivant la position sociale dans laquelle on se trouve et d'y assurer notre survie. Ces *habitus* permettraient ainsi aux hommes de facilement justifier leurs comportements, comme le relève *A Morte da mãe* : « Ce qui est sûr, c'est que le dominant explique facilement sa domination : "ça a toujours été comme cela", dit-il, et de là il tient la preuve "objective" de sa supériorité[985]. » Le collectif accepté admet les *habitus* que nous avons établies depuis des centaines d'années sans se questionner. Souvent confondus avec des habitudes, les *habitus* servent une fonction de reproduction des schémas sociaux qui conditionnent les individus. C'est alors une des raisons qui justifie la persistance de la domination masculine. C'est également ce qui justifie le côté pernicieux du patriarcat ; les *habitus* sont pris, inchangés, structurés et imposés par la société régie autour de la figure non seulement de l'homme, mais du père, du mari et du fils. Il devient ainsi difficile de s'opposer à un système ancré grâce à une éducation patrilinéaire. Cependant, le collectif accepté n'est pas seulement créé par les hommes.

3.1.2. Des femmes coupables ?

Il apparaît dans *A Morte da mãe* de nombreux passages où la narratrice dénonce la position de certaines femmes dans le collectif accepté. Entre passivité, acceptation, et parfois même défense, les femmes participeraient également à la création et la continuation du collectif accepté. Nous avons vu par exemple la nouvelle tendance des *tradwives* qui prônent un retour de la femme dite traditionnelle, prototype parfait de la femme du collectif accepté. Ces antiféministes existent et ont toujours existé et cela pour diverses raisons. Beaucoup de femmes ont une image ternie du féminisme, une image ancienne ou tout simplement une image négative. Dans *Os Poderes das mulheres. Os Poderes dos homens*[986], Ana Vicente analyse ces différentes

[984] Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, *op. cit.*, p. 14.
[985] « *O certo é que o dominante explica facilmente sua dominação: "sempre foi assim", diz, e daí tira prova "objectiva" da sua superioridade.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 284.
[986] Les Pouvoirs des femmes. Les pouvoirs des hommes. Ana VICENTE, *Os Poderes das mulheres. Os poderes dos homens*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 1998.

visions du féminisme : « Certaines femmes ont peur ou rejettent le féminisme parce qu'elles l'associent au passé et souhaitent être modernes. Elles l'associent à l'oppression et à la victimisation, et elles, heureusement, ne se reconnaissent plus dans ce rôle[987]. » Ce sont des femmes privilégiées qui pensent ne pas avoir besoin du féminisme, car elles ne se sentent plus victimes de domination masculine. Ce sont des femmes qui participent à la diabolisation du féminisme. En effet, le féminisme a souffert, à chacune de ses apparitions publiques, d'une campagne de rejet et de dévalorisation de la part d'hommes effrayés de perdre leur condition de dominant ou de femmes refusant l'idée de « faire des vagues ». Ce n'est ainsi pas seulement le féminisme en tant qu'idée qui est attaqué, mais directement les féministes : « L'idée que la féministe est une femme moche et frustrée, qui ne se rase pas les poils des jambes, continue d'être très généralisée et fait partie de la stratégie du contre féminisme[988] ». Pour Ana Vicente, certaines femmes peuvent aussi être antiféministes par peur d'accepter leur véritable condition créée par le collectif accepté :

> Il y a de nombreuses femmes qui préfèrent ignorer tout ce qui est en rapport avec les déséquilibres de pouvoir, ou même qui les nient et les ridiculisent. Cela se comprend. Il est douloureux d'admettre que l'on appartient à un groupe – en l'occurrence la moitié de l'humanité – qui, pour des raisons multiples et complexes, a été maintenu à la marge du pouvoir pendant 6000 ans[989].

Pour *A Morte da mãe*, certaines femmes ont abandonné ; les mères ont abandonné les filles[990] ; d'autres ont capitulé et sont rentrées dans le collectif accepté qu'elles régurgitent ensuite à leurs filles :

> Comment peux-tu nous raconter ces histoires, comment peux-tu ? Où est la Mère qui aimait ses filles ? Pourquoi ne nous racontes-tu que des histoires entre mères et fils ? Veux-tu nous convaincre que la Mère nous a abandonnées à nos destinées incurables pour ne s'employer qu'à la précieuse fabrication d'êtres mâles, sous le prétexte qu'ils étaient plus fragiles ? As-tu appris ces histoires dans les livres des hommes, et nous

[987] « *Algumas mulheres têm medo e rejeito o feminismo porque o associam ao passado e elas querem ser modernas. Associam-no à opressão e à vitimização, e elas, felizmente, já não se reconhecem nesse papel.* » *Ibid.*, p. 14.
[988] « *A ideia de que uma feminista é uma mulher feia e frustrada, que não rapa os pêlos das pernas, continua muito generalizada e faz parte da estratégia do contrafeminismo.* » *Ibid.*
[989] « *Há numerosas mulheres que preferem ignorar tudo o que diz respeito aos desequilíbrios de poderes, ou até os negam ou ridicularizam. Compreende-se. É penoso admitir que se pertence a um grupo, por acaso metade da humanidade, que, por razões múltiplas e complexas, foi mantido à margem do poder durante 6000 anos*. » *Ibid.*, p. 15.
[990] Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 176.

> sommes-nous une nouvelle fois trompées par des textes faussement neutres, vicieusement sexués[991] ?

Dans la partie intitulée « La grande avarie qui nous condamna presque ou les difficultés techniques et idéologiques des femmes[992] » du chapitre V, les femmes du panneau-panel se réunissent pour résumer l'histoire apprise. C'est alors qu'apparaissent les antiféministes privilégiées définies par Ana Vicente, celles qui rejettent l'idée même de l'homme dominant :

> Les cyniques dissolvantes. Celles qui disent : - Mais pourquoi parler d'oppression des femmes ? Et qu'ont accompli les hommes, avec leurs travaux, au fil des siècles ? Des emplois stupides, des espaces froids ? Où est la joie de se faire exploiter par un patron ? Ou même en cas de succès – quelle est la joie du pouvoir ? Pourquoi dire que les femmes sont opprimées ? […] Et quel est le plaisir de faire l'« Histoire », comparé à une vie tranquille et sans horaires ? Ces femmes possèdent une force que beaucoup d'autres femmes obstinées n'ont pas : par leurs sourires condescendants, dissimulés, elles sont distantes, elles englobent tout l'Homme […] Ces femmes ont une faiblesse : elles sont installées dans des privilèges relatifs et elles oublient toutes les femmes mutilées, utilisées chaque jour comme bêtes de somme, mortes dans des avortements clandestins. Elles oublient la majorité[993].

Certaines femmes contribuent donc directement, par leurs pensées, leurs sentiments, leurs attitudes, au collectif accepté. Mais ces femmes ne sont-elles pas aussi un produit du collectif accepté ? Le principe même du collectif accepté est qu'il est omniprésent et donc invisible si l'on ne prend pas le temps pour y réfléchir.

En parlant d'*habitus* comme agents de la domination masculine, Bourdieu présente le patriarcat comme un système auquel il est difficile d'échapper une fois pris dans ses filets. Les femmes – de même que les hommes – ont été éduquées par des idées découlant déjà du système patriarcal. La société qui les entoure est une société produite par ce même système patriarcal.

---

[991] « *Como podes tu contar-nos essas histórias, como podes? Onde está a Mãe que amava as suas filhas? Por que só nos contas enredos entre mães e filhos? Queres convencer-nos que a Mãe nos abandonou aos nossos destinos incuráveis para apenas se empregar no estimado fabrico de seres machos, sobre o pretexto de que estes eram mais carentes? Aprendeste essas histórias nos livros dos homens, e nós somos mais uma vez ludibriadas com textos fingidamente neutros, viciadamente sexuados*. » *Ibid.*, p. 125.

[992] « *A grande avaria que quase nos condenou ou as dificuldades técnicas e ideológicas das mulheres.* » *Ibid.*, p. 129.

[993] « *Às cínicas dissolventes. As que dizem: - Mas porquê falar em opressão das mulheres? E o que conseguiram os homens, com seus trabalhos, ao longo de séculos? Empregos estúpidos, espaços frios? Qual a alegria de ser explorado por um patrão? Ou, mesmo em caso de sucesso: qual a alegria do poder? Porquê dizer que as mulheres são oprimidas?* […] *E qual é o prazer de fazer "História", comparado com uma vida tranquila e sem horários? Essas mulheres têm uma força, que muitas outras obstinadas mulheres não têm: com seus sorrisos condescendentes estão distantes; com seus sorrisos condescendentes, disfarçados, envolvem todo o Homem* […] *Essas mulheres têm uma fraqueza: estão instaladas, em relativos privilégios, e esquecem todas as mulheres mutiladas, diariamente usadas como bestas de carga, mortas em abortos caseiros. Esquecem a maioria.* » *Ibid.*, p. 137-138.

Les femmes antiféministes seraient alors incapables de sortir de ce système, de se défaire des *habitus* transmis dans et par le collectif accepté. De la sorte, de grandes luttes féministes ont été marquées par une opposition résultant du collectif accepté. Le mouvement des Suffragettes pour le droit de vote au début du XXe siècle par exemple aurait reçu peu de soutien de la part des femmes, comme l'explique Joe C. Miller dans « Never a fight of woman against man: what textbooks don't say about women's suffrage[994] » :

> L'opposition des femmes était un problème embarrassant qui a tourmenté le mouvement pour le suffrage […] Malgré l'affirmation d'un manuel selon lequel « les réformistes de Seneca Falls parlaient au nom de toutes les femmes », Elizabeth Cady Stanton a parlé du « mépris avec lequel les femmes elles-mêmes considèrent le mouvement […] il est reçu par des rictus méprisants, des expressions de moquerie et de dégoût ». Le soutien des femmes a graduellement progressé à l'échelle nationale, mais au moment même de la victoire finale de 1920, une des dirigeantes du mouvement, Carrie Chapman Catt, a estimé dans une lettre qu'un tiers seulement des femmes supportait le suffrage, un tiers y était opposé et un tiers n'en avait de toute façon rien à faire. Pourtant, Catt a revendiqué publiquement le soutien de la plupart ou de toutes les femmes, comme les suffragettes le faisaient depuis des décennies[995].

Nous revenons alors à la question principale de cette sous-partie : pourquoi le patriarcat, la domination masculine et le collectif accepté continuent de s'imposer dans notre société au point que des femmes ont même refusé de soutenir leur propre droit de vote ?

3.1.3. Des patriarches à la société

Le problème de l'acceptation de la domination masculine réside dans le fait que ce ne sont pas uniquement des hommes et des femmes qui sont réunis au sein du collectif accepté. De fait, c'est également le maintien d'un ordre social qui favorise la prolifération du patriarcat et de la domination masculine. Bien plus qu'un ensemble de personnes dirigées par des *habitus* de socialisation, le collectif accepté est une structure nourrie d'un ensemble d'idées transmises par des personnes qui ont façonné notre société. Ces personnes se retrouvent chez les

---

[994] Jamais un combat de femme contre homme : ce que les manuels scolaires ne disent pas sur le droit de vote des femmes. Joe C. MILLER, « Never a fight of woman against man: what textbooks don't say about women's suffrage », in *The History Teacher*, vol. 48, n° 3, 2015, p. 437-482.

[995] « *Women's opposition was an embarrassing problem that plagued the suffrage movement* […] *Despite one textbook's claim that "the Seneca Falls reformers spoke for all American women", Elizabeth Cady Stanton spoke of "the contempt with which women themselves regard the movement* […] *it is met by the scornful curl of the lip, and expression of ridicule and disgust". Women's support gradually increased nationwide, but even at the time of the final victory in 1920, suffrage leader Carrie Chapman Catt estimated in a letter that only about one-third of women supported suffrage, one-third opposed it, and one-third didn't care either way. Yet publicly, Catt claimed the support of most or all women, as suffragists had been doing for decades.* » *Ibid.*, p. 438.

philosophes, les sociologues ou encore dans les religions. Le deuxième facteur de la domination des femmes abordé par Barreno est cette fois la domination de la pensée. Dans « Descartes, as mulheres e a filosofia[996] », Maria Luísa Ribeiro Ferreira cette appropriation :

> Les histoires de la philosophie sont faites par des hommes. Le monde de la philosophie est un monde d'hommes philosophes. Si l'on se souvient que les penseurs de la modernité considéraient les capacités intellectuelles des femmes avec arrogance ou, dans le meilleur des cas, avec condescendance, il n'est pas étonnant que le préjugé que nous entendons renverser ait fait carrière avec la complicité ou même l'aide des philosophes[997].

En effet, avec les exemples de Filmer et Rousseau, nous avons déjà abordé la vision de la femme chez les philosophes. Qu'elle soit analysée sous le prisme de la religion ou de sa biologie, la femme jouera très souvent un rôle minime chez les philosophes. Dès la Grèce antique, berceau de la philosophie, la femme est confinée dans son espace domestique et renvoyée à sa biologie inférieure à celle de l'homme. Aristote serait ainsi l'un des fervents supporteurs du mythe de la femme comme sexe faible. Pour Aristote, la femme serait inférieure à l'homme, car sa nature biologique la rend faible. La femme serait froide parce qu'elle perd du sang – par les menstruations – alors que l'homme est chaud puisqu'il produit du sperme, source de la vie et « principe de la forme[998] ». Pour Aristote, les femmes ne créent pas la vie, elles reçoivent par l'homme les moyens de la créer et ne sont ainsi que des vases incubateurs[999]. Cette vision conditionne alors la femme à son rôle de procréatrice et domestique ; elle ne peut être citoyenne et libre[1000] :

> Une opinion classique athénienne commune, et qu'Aristote partage, est que les non-citoyens, comme les esclaves, les travailleurs manuels et les femmes libres, ne possèdent pas la capacité de délibérer correctement sur le bien. Par conséquent, ces groupes, selon Aristote, nécessitent qu'un autre groupe ayant une pleine capacité délibérative ait autorité sur eux[1001].

---

[996] Descartes, les femmes et la philosophie. Maria Luísa Ribeiro FERREIRA, « Descartes, as mulheres e a filosofia. » in *O que os filósofos pensam sobre as mulheres*, Maria Luísa Ribeiro FERREIRA (org.), *op. cit.*

[997] « *As histórias da filosofia são feitas por homens. O mundo da filosofia é um mundo de filósofos. Se nos lembrarmos que os pensadores da modernidade encaravam as capacidades intelectuais das mulheres com arrogância ou na melhor das hipóteses com condescendência, não espanta que o preconceito que pretendemos derrubar tenha feito carreira com a cumplicidade ou mesmo com a ajuda dos filósofos*. » *Ibid.*, p. 136.

[998] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, *op. cit.*, p. 192.

[999] Camille FROIDEVAUX-METTERIE, *La Révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2020, p. 48.

[1000] Libre dans le sens moderne du terme. Une femme libre dans la Grèce antique était une femme non-esclave.

[1001] « *A common classical Athenian opinion, and one that Aristotle shares, is that non-citizens, like slaves, manual laborers, and free women, do not possess an ability to deliberate well about the good. Consequently, these groups, according to Aristotle, require that another group with full deliberative capacity have authority over them*. » Julie K. WARD, *Feminism and Ancient Philosophy*, Londres, Routledge, 1996, p. XIX.

Le mythe de la femme comme sexe faible est donc l'un des plus anciens encore utilisés de nos jours et l'un des plus importants dans sa représentation :

> Ce qui a été tragique pour l'histoire de l'humanité est que la pensée d'Aristote est venue à être considérée comme un droit naturel, tant par les hommes que les femmes, et comme une vérité immuable. Les femmes et les hommes considèrent qu'ils sont différents les uns des autres « par leur essence, leur fonction et leur potentiel[1002].

Le sexe faible ne pourrait diriger la société et encore moins le monde. Pendant l'Empire Romain, la femme est considérée comme un simple réceptacle, mais elle reste sous l'autorité de son père et de son mari. Le mariage, et la domesticité qu'il représente, devient la seule possibilité d'accomplissement pour les femmes[1003]. Pour le reste des philosophes, jusqu'aux XIX-XXe siècles, il reste alors à la femme comme possibilité l'amour – par sa nature douce et émotionnelle – envers ses enfants ; la soumission – par sa nature inférieure – envers son mari et son père et l'enfermement dans son espace privé domestique[1004]. Dans *A Morte da mãe*, Barreno met en lumière ces différentes visions de la femme et les analyse ensuite sous forme d'essai. Entremêlée à ses propres réflexions, Barreno imagine donc des conversations avec plusieurs philosophes. En effet, la partie intitulée « Les nouveaux mythes, mon espace de colères et de vagabondages[1005] » du chapitre VIII marque un tournant dans la narration, tant dans la forme que dans le fond. À partir de ce chapitre et jusqu'à la dernière partie de l'ultime chapitre, Barreno entre elle-même dans la narration. Le livre devient alors un véritable essai. Le « je » de Barreno, qui avait disparu depuis l'introduction, reprend la place du « nous » des femmes du panneau-panel. La narratrice devient le personnage principal. Ce changement est notamment marqué dans le titre de cette partie avec l'emploi de l'adjectif possessif de la première personne du singulier « mon ». C'est alors ici que commencent les discussions entre la narratrice et les philosophes.

Karl Marx (1818-1883), philosophe, sociologue, et surtout le fondateur du Marxisme, apparait dans *A Morte da mãe* à la page 287, dans une partie intitulée « Le voyage ». Marx expose ici ses théories sur la valeur de l'objet, la valeur d'échange et sa vision générale de

---

[1002] « *O que foi trágico para a história da humanidade é que o pensamento de Aristóteles passou a ser considerado direito natural, quer por homens quer por mulheres, e como tal verdade imutável. Mulheres e homens consideravam que eram diferentes entre si "na sua essência, na sua função e no seu potencial".* » Ana VICENTE, *Os Poderes das mulheres. Os poderes dos homens, op. cit.*, p. 29.
[1003] Camille FROIDEVAUX-METTERIE, *La Révolution du féminin, op. cit.*
[1004] Ellen KENNEDY et Susan MENDUS, *Women in Western Political Philosophy: Kant to Nietzsche*, Brighton, Wheatsheaf books, 1987.
[1005] « *Os novos mitos, meu espaço de zangas e andanças* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 281.

l'économie. Peu après le début du discours, la narratrice, récupérant la tradition platonique du dialogue philosophique, l'interrompt :

> Marx continua : – Premièrement, l'Homme est ainsi face à la Nature...
> Je l'implorai : – Ne dis pas Homme, dis être humain.
> Mais il ne m'entendit pas : il était loin, au dix-neuvième siècle[1006].

Ce passage souligne l'invisibilisation des femmes dans le langage, comme nous l'avons analysé dans le premier chapitre de cette partie. Comment les femmes peuvent légitimement exister dans les théories si elles n'existent déjà pas dans le langage ? L'utilisation du mot « Homme » pour parler des hommes et des femmes retire la singularité de ces dernières et leur importance dans l'Histoire. L'utilisation par Marx du mot « Homme » l'empêche alors de parler spécifiquement du rôle de la femme dans sa théorie :

> Mais pourquoi t'être arrêté à l'utilité, pourquoi ne pas t'être interrogé sur cet être qui avait conçu, dans son cerveau, l'utilité possible d'une pierre, qui jusqu'alors faisait seulement partie du paysage ? Pourquoi ne pas t'être interrogé sur l'être qui a produit cet être ? Pourquoi ne pas avoir imaginé les mains qui, quotidiennement, entretiennent la force du travail – les muscles des travailleurs remplis par les petits plats de leur femme[1007] ?

Cette critique de la place de la femme dans le discours de Marx va revenir à de nombreuses reprises, notamment dans le premier vrai dialogue avec la narratrice :

[1006] « *Marx continuou: - Assim primeiramente está o Homem face à Natureza...*
Eu implorei: - Não digas Homem, diz ser humano.
Mas ele não me ouviu: estava longe, no século dezanove. » *Ibid.*, p. 288.

[1007] « *Mas por que paraste na utilidade, porque não te interrogaste sobre esse ser que concebera, no seu cérebro, a possível utilidade de uma pedra, até então apenas parte da paisagem? Porque não te interrogaste sobre o ser que produziu esse ser? Porque não imaginaste as mãos que diariamente conservam a força do trabalho – os músculos do trabalhador recheados pelos cozinhados da mulher?* » *Ibid.*, p. 290.

- Moi : Et où apparaissent les femmes ? Parmi les exploités ou seulement parmi les opprimés ?
- Marx (surpris) : Comment cela les femmes ? Les femmes sont partout, les femmes appartiennent à toutes les classes...
- Moi : Surtout à cause de leur relation avec les moyens de production ?
- Marx : Mais sans aucun doute[1008]…

Pour répondre, Marx va alors user de détours, argumentant que les femmes appartiennent à leur mari et à leur famille : « Théoriquement, il n'est pas intéressant de considérer ces différences, dans la mesure où chaque homme a une femme, c'est la situation de la famille[1009]… » Nous retrouvons alors l'argument selon lequel les femmes travaillent pour leur mari – et donc la sphère privée – et que leur valeur est celle d'usage et non d'échange. C'est l'argument qui justifie le salaire inférieur des femmes, qui justifie leur infériorité économique constante et les empêche d'être financièrement indépendantes. Les femmes n'auraient pas de valeur suffisante pour faire partie de l'économie privée dans sa famille, comme publique dans les théories des économistes. Ce manque de reconnaissance de la valeur des femmes est de nouveau dénoncé par la narratrice : « Pourquoi est-ce cet "espace public de la production", l'espace des hommes, qui mérite les honneurs d'une analyse économique détaillée[1010] ? »

Andrea Nye, philosophe américaine, souligne ainsi dans *Philosophy and Feminism: at the border*[1011] :

> Dans ses premiers écrits, Marx a mentionné la famille, mais l'objectif principal de la philosophie marxiste n'était pas les femmes ; c'était la « production » des valeurs de produits de base, une production qui n'incluait pas le travail des femmes en tant que domestiques, mères, et fournisseuses rémunérées de services. De plus, en dépit de la logique dialectique de la philosophie marxiste, il y avait une tendance troublante chez

[1008] « *Eu – E onde entram as mulheres? Nos explorados, ou nos só oprimidos?*
Marx (surpreendido) – Como assim, as mulheres? As mulheres entram em todo o lado, as mulheres pertencem a todas as classes…
Eu – Principalmente por causa das suas relações com os meios de produção?
Marx – Mas sem dúvida… » *Ibid.*, p. 294.
[1009] « *Teoricamente não interessa considerar essas diferenças, na medida em que cada homem tem uma mulher, é a situação da família…* » *Ibid.*
[1010] « *Porque é que só esse "espaço público da produção", o espaço dos homens, merece as honras duma análise económica detalhada?* » *Ibid.*, p. 298.
[1011] Philosophie et féminisme : à la frontière. Andrea NYE, *Philosophy and Feminism: at the border*, New York, Twayne Publishers, 1995.

> les hommes marxistes à mettre du temps, dans la pratique, à renoncer à la commodité et au soutien émotionnel des services domestiques et sexuels des femmes[1012].

Ainsi, le travail domestique des femmes ne rentrerait pas dans l'analyse de l'économie, malgré le fait que celle-ci soit essentielle au fonctionnement de la société et à la production de force de travail. Barreno fait alors de nouveau ressortir les contradictions de Marx sur le rôle de la femme et sa place dans ses théories :

> Marx : On devra faire prendre conscience aux hommes…
> Moi : Est-ce que tu as déjà parlé de faire « prendre conscience » aux patrons qu'il faut améliorer le sort des ouvriers ? Pourquoi tout ce paternalisme vis-à-vis des femmes ? Tu sais bien que les opprimés ne peuvent se révolter et faire des progrès que lorsqu'ils ont conscience des causes de leur oppression, que les opprimés doivent mener leurs luttes sans demander la permission des oppresseurs…
> Marx : Dans les sociétés socialistes…
> Moi : Certaines des sociétés dites communistes ont déjà un demi-siècle et les femmes sont encore loin derrière les hommes[1013].

Barreno critique ici le double discours de Marx envers les patrons – qui sont sa première source de critique – et les femmes qui, pour être intégrées dans la société marxiste, devraient attendre que les hommes deviennent rationnels envers leur rôle dans la sphère privée et publique. Malgré un long dialogue, les questions de la narratrice restent pourtant sans réponse. C'est alors qu'apparaît le personnage d'Engels.

Friedrich Engels (1820-1895), philosophe socialiste et communiste, ami de Karl Marx, a consacré de nombreux travaux sur la place des femmes dans la société capitaliste, notamment, comme analysé précédemment, dans *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*. Se basant sur les travaux de Marx et de Lewis Morgan, cet essai est l'un des premiers à souligner non seulement la place de la femme dans la société, mais aussi l'origine de leur oppression. De fait, pour Engels, les femmes n'ont pas toujours été dominées par les hommes. Elles auraient

---

[1012] « *In his early writings Marx mentioned the family, but the main focus of Marxist philosophy was not women; it was the "production" of value in commodities, a production that did not include women's labor as domestics, mothers, and paid providers of services. In addition, in spite of the dialectical logic of Marxist philosophy, there was a troubling tendency for Marxist men to be slow, in practice, to give up the convenience and emotional support of women's domestic and sexual services.* » *Ibid.*, p. 24.

[1013] « *Marx – Os homens terão que ser mentalizados…*
Eu – Alguma vez falaste tu em "mentalizar" patrões para melhorar a sorte dos operários? Porquê todo esse paternalismo em relação às mulheres? Tu sabes que os oprimidos só podem revoltar-se e progredir quando têm consciência das causas da sua opressão, que os oprimidos têm que fazer suas lutas sem pedir condescendências aos opressores…
Marx – Nas sociedades socialistas…
Eu – Algumas das sociedades ditas comunistas já têm meio século e as mulheres ainda estão dez passos atrás dos homens. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 305.

ainsi perdu leur pouvoir avec l'apparition de la société de classes qui représente également l'apparition du patriarcat :

> Le renversement du droit maternel fut la grande défaite historique du sexe féminin. L'homme prit le gouvernail aussi dans la maison ; la femme fut avilie, asservie, devint l'esclave de son plaisir et un simple instrument de reproduction. Cette condition dégradée de la femme, telle qu'elle se manifeste notamment chez les Grecs des temps héroïques et plus encore des temps classiques, a été graduellement replâtrée et dissimulée, en certains endroits même revêtue de formes plus douces ; elle n'est nullement supprimée[1014].

Cette défaite historique, qui a marqué le passage des anciennes sociétés matriarcales à la société capitaliste patriarcale actuelle, a ainsi considéré la femme comme propriété privé, que ce soit de l'État, de son mari et de la société en général. Engels appuie son point de vue en soulignant la différence de classe entre l'homme et la femme : « Il est, dans la famille, le bourgeois ; la femme y représente le prolétaire[1015] ». Dans *A Morte da mãe*, le personnage d'Engels ne se contente pas d'apparaître qu'au cours de son échange avec Barreno ; son nom et ses théories sont évoqués tout au long du texte. Dans la partie « La grande avarie qui nous condamna presque ou les difficultés techniques et idéologiques des femmes[1016] », la narratrice explique la théorie d'Engels sur la femme en tant que propriété privée :

> Les hommes s'approprient les enfants et les femmes et contrôlent ainsi les espaces, la force du travail et les excédents de richesse, et formeront des armées ; et plus l'homme possède de femmes et d'enfants, plus grand sera son pouvoir pour s'approprier les valeurs créées et répartir les coûts sur tous les autres. C'est ainsi que naît la propriété privée, ainsi naîtront les classes. Et non le contraire, comme l'ont voulu les philosophes et les économistes de gauche bien intentionnés. Ce n'est pas la propriété privée qui a déterminé la servitude des femmes ; avant elle, il y eut le moment historique décisif où le groupe « hommes » a tourné ses armes contre le groupe « femmes », encore à l'intérieur du « communisme primitif » – les familles appariées de Engels[1017].

La narratrice souligne également l'aspect inédit de l'essai d'Engels : « […] il était le seul homme, que nous connaissions, à parler de la production spécifique des femmes ; sur la

---

[1014] Friedrich ENGELS, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'état*, *op. cit.*, p. 64.
[1015] *Ibid.*, p. 94.
[1016] « *A grande avaria que quase nos condenou ou as dificuldades técnicas e ideológicas das mulheres* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 133.
[1017] « *Os homens apropriam-se dos filhos, e das mulheres, e assim controlam os espaços, e a força de trabalho, e os excedentes da riqueza, e formarão exércitos, e quantas mais mulheres e mais filhos tem um homem maior será o seu poder para se apropriar dos valores criados e para atirar sobre todos os outros os custos. Assim nasce a propriedade privada, assim nascerão as classes. E não o contrário, como têm querido os filósofos e economistas de ponta esquerda e bem intencionados. Não foi a propriedade privada que determinou a servidão das mulheres; antes desta, houve o decisivo momento histórico em que o grupo "homens" virou suas armas contra o grupo "mulheres" dentro ainda do "comunismo primitivo" – as famílias sindiasmáticas do Engels*. » *Ibid.*, p. 139.

production femelle d'enfants, sur les lignées maternelles, il construisit les différents états du matriarcat[1018]. » Bien que *A Morte da mãe* montre donc ce caractère inédit de la pensée d'Engels, la narratrice – comme de nombreuses féministes contemporaines[1019] – ne manque pas d'exprimer sa frustration devant certaines de ses idées comme celle de la prostitution :

> Non, cher Engels, la prostitution n'est pas le prix que, premièrement toutes, et ensuite quelques femmes paient pour le droit à la chasteté. Ce sont les hommes qui désirent la chasteté des femmes, et pour des motifs économiques. La prostitution est le prix imposé par les hommes aux femmes ; à eux-mêmes, se condamnant à une schizophrénie historique[1020].

L'idée de la maternité naturelle chez les femmes est aussi critiquée : « Comme tout le monde, Engels finit par supposer que les relations mère-enfants sont immuables et résultent, une fois pour toutes, d'une évidence biologique appelée "maternité[1021]". » Cette dernière est en effet l'une des idées les plus controversées d'Engels, comme le relève la sociologue Josette Trat :

> C'est là que réside une limite essentielle du raisonnement de F. Engels qui reproduit le stéréotype toujours vivace suivant lequel mettre au monde des enfants implique « tout naturellement » pour les femmes, et elles seules, d'en prendre soin quotidiennement, même si, pour lui, cette prise en charge des enfants doit se faire dans un cadre collectif[1022].

La citation de Barreno précédemment citée fait partie de sa discussion avec le personnage d'Engels de *A Morte da mãe* des pages 311 à 317. Comme avec le personnage de Marx, cette discussion paraît être à sens unique ; Engels récitant ses textes, la narratrice posant des questions et Engels faisant des détours de discours pour ne pas y répondre directement[1023]. Après la fin de cette conversation infructueuse apparaît un nouveau personnage dont nous avons déjà analysé les théories évoquées dans *A Morte da mãe*, Sigmund Freud.

[1018] « […] *ele era o único homem, nosso conhecido, a falar da específica produção das mulheres: sobre a fêmea produção de crianças, sobre as linhagens maternas, ele construiu os vários estádios do matriarcado.* » *Ibid.*, p. 142.
[1019] Josette TRAT, « Friedrich Engels : De la propriété privée à l'assujettissement des femmes » in *Sous les sciences sociales, le genre*, Danielle CHABAUD-RYCHTER *et al.* (dir.), Paris, La Découverte, 2010, p. 318-329.
[1020] « *Não, estimado Engels, a prostituição não é o preço que, primeiro todas, e depois algumas mulheres pagam, pelo direito à castidade. São os homens que desejam a castidade das mulheres, e por motivos económicos. A prostituição é o preço imposto pelos homens, às mulheres; a si próprios, condenando-se a uma esquizofrenia história*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 165.
[1021] « *Como todos, Engels acaba por supor que as relações mães-crianças são imutáveis e resultantes, uma vez por todas, de uma evidência biológica chamada "maternidade".* » *Ibid.*, p. 316.
[1022] Josette TRAT, « Friedrich Engels : De la propriété privée à l'assujettissement des femmes », *op. cit.*, p. 322.
[1023] Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 314.

La discussion avec le personnage de Freud est bien différente des deux précédentes. Freud et la narratrice paraissent assister à une pièce de théâtre leur servant de base pour leur débat : « Freud ouvrit le rideau pourpre[1024]. » Cette pièce de théâtre, représentant un fils cherchant à embrasser sa mère puis se battant contre son père, permet ainsi de résumer les principales théories de Freud. Le Freud-personnage apparaît moins sérieux, moins scientifique et résume lui-même ces travaux en répétant : « Le fils veut baiser la mère[1025]. » Ce changement de ton parait montrer une certaine ironie de la part de Barreno envers la pensée de Freud et cela malgré les nombreuses questions que la narratrice lui pose. Sa répétition de la phrase : « Il faisait semblant de chercher[1026] » accentue également ce dédain, supposant que Freud n'a fait que chercher des réponses à ses questions sans jamais réellement en trouver, répétant constamment la même conclusion : les problèmes viennent de la mère. Leur discussion – qui se déroule en trois parties, comme des actes de pièce de théâtre – est à chaque fois conclue par une réflexion nous montrant l'hypocrisie de Freud d'après l'autrice :

> Quel fut le rideau pourpre que Freud ouvrit ? Les nymphes – dévoilant ainsi le clitoris, plaisir certain des femmes, en dehors des peurs fécondantes, et que Freud a déclaré infantile et pro-masculine ? L'hymen – dévoilant ainsi le vagin, plaisir incertain, réprimé, contaminé par toutes les sujétions qui ont dérivé de la production des enfants ? Je suppose avec certitude : c'est la chair de la femme. Parce qu'en elle fut inscrite la répression de base qui est venue aussi porter préjudice aux fils[1027].

Puis :

- Non, ma fille, c'est de l'hystérie. Un vagin avec les dents ça n'existe pas.
  Et il ajouta :
- Les hommes ne sont impuissants que lorsque les femmes, les Mères, sont castratrices.
  Ce qui me parut une contradiction flagrante[1028].

Et enfin :

> Freud dit :

[1024] « *Freud abriu a cortina encarnada*. » *Ibid.*, p. 318.
[1025] « *O filho quer foder a Mãe.* » *Ibid.*, p. 318, p. 320.
[1026] « *Fingiu procurar.* » *Ibid.*, p. 326, p. 327.
[1027] « *Qual foi a cortina encarnada que Freud abriu? As ninfas – desocultando assim o clitóris, prazer certo das mulheres, fora dos receios fecundatórios, e que Freud declarou infantil e pró-masculino? O hímen – desocultando assim a vagina, prazer incerto, reprimido, contaminado por todas as sujeições que derivaram da produção de filhos? Suponho como certo: é a carne da mulher. Porque nela foi inscrita a básica repressão, que veio também vitimizar os filhos*. » *Ibid.*, p. 319.
[1028] « *- Não, minha filha, isso é histeria. Coisas como a vagina dentada não existem.*
E acrescentou:
- Os homens só são impotentes quando as mulheres, as Mães, são castradoras.
O que me pareceu uma flagrante contradição. » *Ibid.*, p. 321.

> Si nous tuons le Père, nous devons tuer la Mère. La Mère est monstrueuse.
> Les femmes silencieuses, cachées derrière les portes, les rideaux. L'hystérie, discours de l'utérus, n'a sa place que dans la folie. La mère fut soigneusement embaumée : ils lui retirèrent toutes les tripes et la remplirent avec le phallus transcendant[1029].

Ces citations nous montrent donc que, peu importe la question, la recherche ou la théorie, la réponse pour Freud sera toujours la culpabilité de la mère, créant ainsi une nouvelle infériorité « naturelle » de la femme. Toutefois, comme l'écrit Ana Vicente :

> Cependant, conditionné, comme nous tous, par son époque et sa culture, en proposant que les femmes étaient des êtres qui enviaient le pénis de l'homme, il a été incapable de comprendre que, si cela était vrai – et j'ai de profonds doutes qu'il en ait jamais été ainsi pour la grande majorité des femmes, qui ne veulent absolument pas « être des hommes » – il y a beaucoup plus de preuves d'une envie utérine de la part des hommes[1030].

Ainsi, d'après Vicente, Freud n'aurait pas cherché à analyser les envies des hommes, mais à prouver une culpabilité des femmes dans leurs problèmes. Cette idée freudienne renforce de ce fait l'effacement des singularités des femmes. Elles sont certes placées au centre de ses analyses, mais condamnées à être coupables de tous les maux des hommes. Cette invisibilisation particulière des femmes par Freud est représentée dans le roman par l'apparition, à plusieurs moments de la discussion entre la narratrice et Freud, de femmes et de filles se cachant silencieuses derrière les rideaux du théâtre, des volets ou des portes, renforçant ainsi l'idée que les femmes n'appartiennent pas à l'espace public. Elles restent confinées à l'intérieur, derrière le rideau[1031] – ce dernier représentant la porte de l'espace privé –, empêchées par le collectif accepté de participer à cette représentation théâtrale qu'est la vie en société d'après Barreno. Dans cette tentative de conversation avec Freud, Barreno évoque également notre prochain et dernier responsable de l'instauration et de la longévité de la domination masculine, élément central de nombreux peuples, la religion.

[1029] « *Freud disse:*
- Se matarmos o Pai, temos que matar a Mãe. A Mãe é monstruosa.
Às Mulheres caladas, escondidas atrás das portas, das cortinas. A histeria, discurso do útero, só tem lugar na Loucura. A mãe foi cuidadosamente embalsamada: retiraram-lhe todas as tripas, e rechearam-na com o falo transcendente. » *Ibid.*, p. 329.

[1030] « *Contudo, condicionado, como todos nós pelo seu tempo e pela sua cultura, ao propor que as mulheres eram uns seres que invejavam o pénis ao homem, não foi capaz de compreender que, se tal fosse verdade, e tenho profundas dúvidas que jamais o tenha sido para a grande maioria das mulheres, que em nada querem "ser homens", há muito mais evidência da inveja uterina por parte dos homens.* » Ana VICENTE, *Os Poderes das mulheres. Os poderes dos homens*, *op. cit.*, p. 103.

[1031] Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 322, p. 324 et p. 329.

3.1.4. Le rôle de la religion

Nous avons vu que la religion catholique possède une place très importante dans la société portugaise et notamment sous l'État Nouveau. L'arrivée au pouvoir de Salazar remet de ce fait la religion au centre non seulement de l'État, mais aussi de la famille. Dieu est premier dans la leçon de Salazar : « Dieu, Famille, Patrie ». Pour Maria Isabel Barreno, qui a donc grandi et a été éduquée avec la mentalité imposée par la leçon de Salazar, la religion prend également une place importante dans son analyse de la société matriarcale de *A Morte da mãe*. Ainsi, son œuvre marque une véritable critique de la religion en général, mais surtout de la position de l'Église envers les femmes. Cette position oscille entre deux visions très distinctes des femmes. Les femmes sont adorées, comme la Vierge Marie par exemple, ou bien détestées comme Ève la pécheresse. Dans *A Morte da mãe*, Barreno dénonce cette ambiguïté qui mène à la soumission obligatoire des femmes par n'importe quelle figure masculine. La première apparition d'un Dieu se fait dès la page 10 : « Il y avait plusieurs dieux, des faux, et un seul véritable, qui était celui auquel je devais croire[1032]. » L'utilisation du verbe « devoir » marque dès lors cette obligation de croyance instaurée par la leçon de Salazar. Cette apparition est à la fois une constatation et une critique. Premièrement, Dieu apparaît – dans la vie de nombreux catholiques comme au sens premier du verbe – comme un être né du néant. C'est un être magique n'ayant pas eu besoin d'être enfanté par une mère et un père, comme le souligne la narratrice : « […] dieu véritable, omnipotent, qui n'avait même pas besoin d'être engendré par une femme[1033] […] » Ensuite, Dieu est omnipotent, il sait tout, il voit tout, il crée tout. Il a le droit de vie et de mort, est Tout-Puissant, « Dieu créa le ciel et la terre, du néant. Du néant, il créa toutes les choses, dit-on[1034]. » Enfin, Dieu est un homme. La personne la plus puissante sur terre comme au ciel pour toutes les religions monothéistes ne peut être qu'un homme. Déjà, les femmes sont reléguées au second plan. Il apparaît alors à de nombreuses reprises dans le roman cette critique de la disparition des femmes dans la mythologie : « Les mythes des âges antérieurs, relatifs à la création de l'humanité, sont relégués à une intemporelle création de l'univers, et de nouveaux mythes de Pères et de Fils, de création des Hommes apparaissent[1035]

[1032] « *Havia variados deuses, falsos, e um único verdadeiro, que era aquele em que eu deveria acreditar*. » *Ibid.*, p. 10.
[1033] « […] *deus verdadeiro, omnipotente, que nem precisara de ser gerado por uma fêmea* […] » *Ibid.*, p. 11.
[1034] « *Deus criou o céu e a terra, do nada. Do nada criou todas as coisas – Dizem eles.* » *Ibid.*, p. 202.
[1035] « *Os mitos de idades anteriores, relativos à criação da humanidade, são enviados para uma intemporal criação do Universo, e novos mitos de Pais e filhos, de criação dos Homens aparecem* […] » *Ibid.*

[…] ». Avec l'émergence des religions monothéistes, les mythes anciens – ceux que nous conte la Reine des fées par exemple – n'existent plus. Ces mythes retraçant l'histoire des femmes sont relégués à de simples contes et légendes.

Dans *A Morte da mãe*, les déesses et la Mère disparaissent de la création mythologique comme elles ont disparu de la création chrétienne, elles sont remplacées par le Fils[1036]. Ce fils, dans une logique toujours chrétienne, se réfère non seulement à Dieu mais à son Fils, Jésus. Symbolisé jusque dans la Sainte Trinité – le Père, le Fils et le Saint-Esprit –, cette doctrine qui efface une fois encore les femmes. Autre supériorité masculine, Adam premier être humain sur terre, premier homme. Et Ève devient sa seconde puis le symbole, comme analysé dans le chapitre précédent, de la déchéance des hommes : « Et nous avons Ève, la femme, le danger ; la vengeance latente, le mal, la fille du démon[1037] […] ». Dans « Les mythes des hommes[1038] », Barreno analyse ainsi le mythe de La Chute du Paradis :

> Ève offre son sein – la pomme – à Adam confiant. « Inceste » entre Mère et Fils. En mangeant la pomme, Adam se transforme, d'impuissant Fils divin en Homme – infortuné, mais toujours glorieux. La chute est attribuée à la femme, mais même la chute lui laisse trop de pouvoir entre les mains. Ce territoire aussi est occupé : le serpent est, définitivement, symbole masculin, dans les différentes interprétations oniriques. Phallus.
> – Je veux que mon sexe soit long, long et rusé comme un serpent – dit le Père[1039].

Le serpent devient cette fois bien plus que le symbole du diable poussant Ève à la tentation, il se transforme en symbole masculin, métaphore du pénis. C'est l'homme qui a poussé Ève à manger la pomme. C'est l'homme qui est responsable de la vision négative d'Ève et donc des femmes. Cet homme, symbole de l'Église.

Entre ensuite Lilith. Celle-ci tient plusieurs rôles selon les religions, mais elle est principalement connue dans le Judaïsme comme étant la première compagne d'Adam. En

---

[1036] *Ibid.*
[1037] « *E temos Eva, a mulher, o perigo, a vingança latente, o mal, a filha do demónio* […] » *Ibid.*, p. 205.
[1038] « *Os mitos dos homens* ». *Ibid.*, p. 199.
[1039] « *Eva oferece seu seio – a maçã – a Adão confiante. "Incesto" entre Mãe e Filho. Comendo a maçã, Adão transforma-se, de impotente Filho divino, em Homem – desgraçado mas sempre glorioso.*
A queda é atribuída à mulher, mas mesmo a queda deixa demasiado poder nas mãos desta. Também este território é ocupado: a serpente é, definitivamente, símbolo masculino, nas variadas interpretações oníricas. Falo.
- Quero o meu sexo longo, longo, e manhoso como uma serpente – diz o Pai. » *Ibid.*

désaccord constant avec ce dernier, insoumise, elle est expulsée du Paradis par Dieu comme punition[1040]. En refusant de se soumettre, Lilith est elle aussi devenue le symbole du démon :

> Lilith est un autre visage de la féminité, nous dirions même un autre genre de celle-ci. Censée être la démone cruelle qui provoque les fausses couches, la mort des nouveau-nés et celle des enfants en bas âge, elle est surtout celle qui favorise le plaisir sexuel au détriment de la reproduction. Lilith est une déesse de la prostitution et de l'onanisme[1041].

La rébellion de Lilith donne une nouvelle fois la possibilité de réduire les femmes à son symbole. Si une femme ne se soumet pas à son mari et donc à l'autorité de Dieu, elle sera punie. Si une femme n'effectue pas les tâches qui lui sont demandées, alors elle n'est pas une bonne femme et ne mérite pas la bonté de Dieu. La troisième figure féminine religieuse est bien évidemment Marie de Nazareth. Mère porteuse permettant à Dieu d'enfanter Jésus, sanctifiée pour cela, mais surtout pour être vierge. Marie représente un modèle pour les femmes chrétiennes et pourtant tout ce qu'elles ne peuvent être. En effet, une femme ne pourrait être pure qu'en étant vierge. Cependant, son rôle principal selon la religion est d'être mère. La Vierge Marie a donné naissance à Jésus en étant vierge et pour cela elle représente la pureté. Ainsi, biologiquement parlant, aucune femme ne peut être pure et mère en même temps.

Barreno nous donne ensuite un autre exemple de femme supposément pure, Jeanne d'Arc : « Jeanne d'Arc apparaît aussi : exemple de ce qui arrive alors à une femme, quand elle tente de sortir de sa place[1042]. » Jeanne d'Arc (1412-1431) était une guerrière française affirmant être vierge et avoir reçu comme message des cieux la mission de libérer la France. Victime d'un autodafé, brûlée vive car reconnue coupable d'hérésie et de sorcellerie, elle sera cependant réhabilitée, mais canonisée par l'Église seulement en 1920. Elle incarne un nouvel exemple de femme incapable d'être définie autrement que par le modèle que la religion lui impose. De fait, il était impensable qu'une fille du peuple puisse recevoir un message de Dieu et des saints. Ainsi, Barreno, en s'appuyant sur les travaux de Françoise d'Eaubonne, nous rappelle les autres procès en sorcellerie de l'histoire, « […] "l'hystérie" antisorcière du dix-septième et du dix-huitième siècle[1043] […] » Nouveaux symboles de la répression religieuse des femmes, les procès de sorcières comme les célèbres de Salem en Nouvelle-Angleterre en 1692

[1040] Vanessa ROUSSEAU, « Ève et Lilith. Deux genres féminins de l'engendrement », in *Diogène*, vol. 208, nº 4, 2004, p. 108-113.
[1041] *Ibid.*, p. 111.
[1042] « *Aparece também Joana d'Arc: exemplo do que acontece a uma mulher, então, quando tenta sair do seu lugar.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 253.
[1043] « […] *"histeria" antibruxas dos séculos dezassete e dezoito* […] » *Ibid.*, p. 264.

ont été initiés par les puritains et causèrent la mort de 27 personnes, principalement des femmes et des filles[1044]. Sorcières, tentatrices, démons ou même saintes, les femmes n'auront jamais la même place que les hommes dans la religion[1045]. Pour Ana Vicente – qui se revendique féministe et catholique pratiquante –, malgré des avancées, l'égalité hommes-femmes dans la religion reste loin d'être atteinte :

> La question de la place des femmes, du rôle, de la fonction assignée aux femmes et aux hommes dans les religions chrétienne, islamique et juive, par le passé comme le présent, est un sujet qui a fait l'objet ces dernières années de nombreuses études, prises de décisions et signes de changements ou de résidences. Je considère que ce sera l'un des derniers domaines où l'expérience de l'égalité et l'affirmation du pouvoir seront les plus difficiles à atteindre. Ce qui reste toujours en contradiction avec la fonction de recherche de la transcendance et de la perfection à laquelle font appel les systèmes religieux[1046].

Comment justifier alors cette infériorité de la femme pour la religion ? Si les hommes et les femmes sont tous et toutes fils et filles de Dieu, pourquoi les femmes ne sont pas traitées de la même manière que les hommes ? Vicente et Barreno arrivent ici – par des chemins différents – à la même conclusion : l'Église n'est pas Dieu. La première utilise le terme d'« Église-institution » et rappelle que « la doctrine chrétienne affirme que nous sommes tous créés à l'image et à la ressemblance de Dieu, que nous nous devons de remplir ses commandements et que nous tous, femmes et hommes, sommes appelés au salut[1047]. » Ce sont les hommes qui ont défini l'organisation de l'Église et non Dieu. C'est pour cela que l'Église est une structure patriarcale, car les hommes, comme êtres appartenant au collectif accepté, reproduisent ce système dans n'importe quel autre système. L'église n'est pourtant pas un symbole, c'est un système. Vicente rappelle également les théories de certains hommes les plus importants pour le système chrétien comme Saint Augustin, qui affirmait que les femmes étaient soumises aux hommes car moins fortes qu'eux ; Thomas d'Aquin, qui lui soutenait que la femme n'était qu'un incubateur destiné à servir son mari parfait et que : « la femme est un homme raté[1048] »

[1044] Jeanine ROVET, « Des puritains aux Yankees : l'évolution des communautés rurales en Nouvelle-Angleterre aux XVIIe et XVIIIe siècles », in *Annales*, vol. 28, n° 5, 1973, p. 1131-1142.
[1045] Mona CHOLLET, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La découverte, 2018.
[1046] « *A questão do lugar, do papel, da função atribuídos às mulheres e aos homens na religião cristã, na islâmica, e na judaica, no passado e no presente, é matéria que tem sido objecto nos anos mais recentes de numerosos estudos, tomadas de decisão e sinais de mudança ou de residência. Considero que será esta uma das últimas áreas onde a vivência da igualdade e a afirmação do poder das mulheres será mais difícil de atingir, O que não deixa de ser contraditório com a função de procura de transcendência e de perfeição a que os sistemas religiosos apelam*. » Ana VICENTE, *Os Poderes das mulheres. Os poderes dos homens*, *op. cit.*, p. 132.
[1047] « *A doutrina cristã afirma que todos somos criados a imagem e semelhança de Deus, que temos de cumprir os Seus mandamentos, e que todos, mulheres e homens, somos chamados à salvação.* » *Ibid.*, p. 134.
[1048] *Ibid.*, p. 139.

et enfin Jean-Paul II qui, malgré ses tentatives d'inclusion des femmes dans l'Église, a toujours été contre leur ordination sacerdotale[1049]. L'Église est alors créée par et pour les hommes, conclut Vicente :

> Tout comme dans la vie civile, les structures de pouvoirs masculines des Églises craignent les femmes, de nos talents, de nos capacités. […] Le langage de l'Église catholique-institution à l'égard des femmes, qui sont aussi des transmettrices de la foi, et de celles qui développent la majorité du travail qui permet à cette Église-institution d'exister et de fonctionner, continue d'être étonnamment condescendante et même arrogante[1050].

Barreno, quant à elle, invoque également la figure de ces hommes :

> « Les femmes ne doivent pas être autorisée à chanter dans les églises parce que leurs voix invitent à la luxure » – dit saint Thomas d'Aquin, vénéré comme docteur et fondateur d'un christianisme très aristotélicien – avec Saint Augustin qui était plus platonicien, les deux forment la jonction de cette spiritualité barbare des Hébreux à la conception rationnelle de tous les Grecs[1051].

Puis :

> St Pierre et St Paul […] Le second, soldat de l'Empire, se convertit et sa voix est toute phallique bien qu'elle appelle au sacrifice – des fils : c'est lui qui élabore toute la théorie chrétienne de l'obéissance de la femme à l'homme, tellement nécessaire aux capitalismes futurs[1052].

Cette théorie nécessaire prend alors, dans les pays et les sociétés à forte tendance religieuse, une importance indétrônable. Couplées au reste du collectif accepté, les femmes sont triplement dominées : par la société et ses *habitus*, par les grands penseurs et leur influence globale et par la religion. Cette dernière est d'autant plus pernicieuse car une idéologie est bien souvent plus puissante que des lois humaines, comme le souligne *A Morte da mãe* :

[1049] *Ibid.*, p. 138.

[1050] « *Tal como se passa na vida civil, as estruturas de poder masculino das Igrejas têm medo das mulheres, dos nossos talentos, das nossas capacidades.* […] *A linguagem da Igreja Católica-instituição em relação às mulheres, que são também transmissoras da fé, e as que desenvolvem a maior parte do trabalho que permite que essa Igreja-instituição exista e funcione, continua a ser surpreendentemente condescendente ou até arrogante*. » *Ibid.*

[1051] « *"Às Mulheres não deve ser permitido cantar nas igrejas, porque a sua voz convida à luxúria" - diz S. Tomás de Aquino, venerado como doutor e fundador de um cristianismo muito aristotélico - juntamente com Santo Agostinho, que era mais platónico, os dois formam essa junção da bárbara espiritualidade dos hebreus com a racional concepção de tudo dos gregos*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 231.

[1052] « *S. Pedro e S. Paulo* […] *O segundo, soldado do império, converte-se e sua voz é toda fálica, embora apele para o sacrifício – dos filhos: é ele que constrói toda a teoria cristã de sujeição da mulher ao homem, tão necessária aos capitalismos futuros*. » *Ibid.*, p. 252.

> 4. L'idéologie était forte et violente. Les lois n'étaient pas nécessaires, les lois juridiques comme nous les appelons aujourd'hui. Tous savaient où était leur place, supérieurs et inférieurs, tous connaissaient leurs relations avec les autres ; fortes et sans surprises. […] les femmes étaient inférieures parce qu'elles étaient inférieures, et des édits n'étaient pas nécessaires pour le garantir[1053].

Enfin, le pape est également cité à de nombreuses reprises par Barreno : « Parallèlement, dit le Pape en termes plus pompeux : "le travail des femmes est immoral et conduit à la dissolution de la famille[1054]". » Second représentant de Dieu sur terre après Jésus, le pape participe également à la création de cette Église catholique patriarcale dont il est le chef. Sa présence masculine, que l'on peut associer à celle du père de famille et du mari, ne fait que confirmer l'impossibilité des femmes à pouvoir sortir de leur espace privé domestique pour essayer d'atteindre un rang social plus élevé. Il est donc difficile de se détacher des visions de la femme transmises par cette Église-Institution : « Parce que la femme est le mal ; la tentation ; le corps ; la chair tristement nécessaire pour que l'homme se reproduise[1055]. » Cette phrase nous résume ainsi ces visions, le mal : Lilith ; la tentation : Ève ; le corps : Marie ; la viande nécessaire : toutes les autres femmes dont l'homme a besoin pour se reproduire. Pour l'Église-Institution, les femmes seront toujours, d'après Barreno, des démons[1056] ou des tentatrices[1057]. Elle n'oublie cependant pas de noter que l'Église ne peut se permettre d'exclure totalement les femmes :

> Tous les évêques et docteurs discutent sérieusement de la célèbre question : les femmes ont-elles une âme ou non ? Répondre non parait sûr, mais la réponse qui s'impose est oui : l'Église a une grande expérience des coups sur le long terme et elle sait que si elle exclut les femmes comme des êtres sans âme, elle perdra la moitié – et la plus importante – de sa paroisse[1058].

Les femmes doivent rester incluses dans l'Église et c'est pour cela que la figure de la Vierge Marie est si importante et sert de modèle pour ces dernières.

[1053] « *4. A ideologia era forte e violenta. Não eram necessárias leis, da jurídicas como hoje lhe chamamos. Todos sabiam seus lugares, superiores e inferiores, todos sabiam as relações com os outros; fortes e sem surpresas.* […] *as mulheres eram inferiores porque eram inferiores, E não era necessários éditos para garantir isso*. » *Ibid.*, p. 233-234.

[1054] « *Paralelamente, diz o Papa, em termos mais pomposos: "o trabalho das Mulheres é imoral e conduz à dissolução da família"*. » *Ibid.*, p. 270.

[1055] « *Porque a mulher é o mal; a tentação; o corpo; a carne tristemente necessária para que o homem se reproduza.* » *Ibid.*, p. 252.

[1056] *Ibid.*, p. 201.

[1057] *Ibid.*, p. 231.

[1058] « *Todos os bispos e doutores discutem seriamente a célebre questão: as mulheres têm alma ou não? Dizer que não parece seguro, mas dizer que sim impõe-se: a Igreja tem grande experiência de jogadas a longo prazo, e sabe que excluindo as mulheres como desalmadas irá perder metade – e a mais importante – de sua freguesia*. » *Ibid.*, p. 233.

Les femmes dans *A Morte da mãe* seront pourtant toujours soumises par l'Église : « C'est l'Église qui produit la théorie infaillible de l'infériorité de la femme[1059]. » Une soumission qui se retrouve dans leur espace privé et leur vie intime : « […] les missionnaires apprennent aux sauvages quelle est la manière "correcte" de forniquer – la femme en dessous et l'homme au-dessus –, inaugurant ainsi ce qui est devenu ridiculement célèbre sous le nom de la "position du missionnaire[1060]". » Cette phrase à la double critique – la colonisation et le contrôle du corps de la femme – est un nouvel exemple de l'utilisation du rapport sexuel comme arme de soumission. Barreno va plus loin, en affirmant que l'Église a créé la théorie du masochisme féminin : « Mais : quelques doutes traversent les esprits perplexes des pères de l'Église. Comment les femmes peuvent-elles être le mal et la tentation, si du sexe elles ne retirent que de la douleur, comme toutes les pratiques officielles l'ont assuré[1061] ? » Les femmes sont alors responsables d'après l'Église de leurs conditions inférieures et de leur souffrance. Comme dans sa critique de la participation de la société au collectif accepté, Barreno souligne encore le rôle de certaines femmes dans la continuation de la domination masculine chrétienne :

> Les femmes des pays catholiques contribuent volontiers à toute cette idéologie de la Vierge mère de Dieu et puritaine. Marie protectrice semble être suffisante des désirs des femmes. Et la sainte famille – avec St Joseph, simple beau-père et charpentier, bien en deçà des ambitions de sa femme et de son fils – s'est ironiquement instituée comme l'exemple de la famille chrétienne[1062].

La critique de Barreno ne concerne alors pas seulement la foi aveugle, tant de la part des hommes que des femmes, mais l'institution même qui prône un modèle de famille différent de ce que les textes sacrés présentent. C'est toute une société hypocrite qui est analysée dans *A Morte da mãe*. Une des marques de cette hypocrisie religieuse apparaît également dans la sous-partie « Les êtres humains[1063] » du chapitre VII. Continuant sa déconstruction de l'histoire, Barreno introduit ici le rôle de la femme dans la société féodale. Dès la première page émerge la figure de l'Église :

[1059] « *É a Igreja quem produz a teoria infalível da inferioridade da mulher.* » *Ibid.*, p. 234.
[1060] « […] *os missionários ensinaram aos selvagens qual a maneira "correcta" de fornicar – a mulher por baixo e o homem por cima – criando assim o que se tornou ridiculamente célebre como a "posição do missionário*". » *Ibid.*, p. 262.
[1061] « *Mas: algumas dúvidas atravessam os perplexos espíritos dos padres da igreja. Como podem as Mulheres ser o mal e a tentação, se do sexo elas apenas retiram dor, conforme foi assegurado por todas as prácticas oficiais?* » *Ibid.*, p. 252.
[1062] « *As mulheres dos países católicos contribuem gostosamente para toda essa ideologia da Virgem mãe de Deus, e puritana. Maria protectora parece ser suficiente dos desejos das mulheres. E a sagrada família – com S. José, mero padrasto, e carpinteiro, muito aquém das ambições da sua mulher e filho – ironicamente se instituiu como exemplo da família cristã*. » *Ibid.*, p. 277.
[1063] « *Os seres humanos* » *Ibid.*, p. 219.

> L'Église proclame, par l'intermédiaire de St Paul, Romain converti : le mariage entre hommes et femmes doit reproduire le « mariage » entre le Christ et son Église ; l'un commande et l'autre obéit, corps charnel soumis au corps mystique. Mais l'Église a sur la terre un chef masculin – la femme doit devenir cette voix d'acceptation inconditionnelle de la volonté du Père céleste[1064].

L'Église serait ainsi soumise au Christ comme la femme doit être soumise à son mari. Pourtant nous avons vu que l'Église et les rapporteurs de la parole de Dieu, comme Saint Augustin ou Thomas D'Aquin, ont instauré leurs propres règles patriarcales, différentes de la parole de Dieu. Plus loin dans le récit est alors racontée l'histoire d'un duc se présentant au confessionnal.

Dans un dialogue horrifiant, le duc raconte – rictus aux lèvres et sans remords – avoir violé une enfant de 14 ans, « […] timide et craintive, bonne comme du maïs[1065]. » Le prêtre lui répond alors qu'il a l'excuse du droit de cuissage et le seul reproche qu'il lui fait est de ne pas avoir attendu un peu plus longtemps parce que la jeune fille n'était pas encore prête à être mariée. Dans un retournement de situation toujours plus horrifiant, le duc raconte avoir tué le père de l'enfant car celle-ci avait crié trop fort et avait réussi à l'alerter. Le prêtre s'en retrouve scandalisé[1066]. De ce fait, ce n'est pas l'horreur infligée à l'enfant qui est regrettée par le prêtre, mais la mort du père. La femme – et en l'occurrence ici la fille – n'est pas assez importante pour recevoir la pitié du prêtre et sa condamnation de cet acte ignoble. L'hypocrisie continue quand le prêtre lui répond :

- Quand un serf lève la main sur son seigneur, le seigneur doit le punir. Dieu punit aussi. Va en paix, mon fils.
  Le duc tira la bourse qu'il portait à la ceinture, mais le prêtre l'arrêta :
- Tu as déjà fait suffisamment pénitence en donnant de l'argent à une orpheline[1067].

Ce passage souligne cette fois l'hypocrisie de la charité chrétienne ; le duc a certes tué le père, mais il a laissé de l'argent à l'enfant, équivalent suffisant à un acte punitif pour ne pas avoir à régler le prêtre pour ses services, mais surtout pour recevoir la paix du Seigneur. Ainsi il suffirait de sortir sa bourse pour pouvoir être en paix avec Dieu. Ce passage n'est ainsi pas sans

---

[1064] « *A igreja proclama, por intermédio do S. Paulo, Romano convertido: o casamento entre homem e mulher deve ser a cópia do exemplo de "casamento" entre Cristo e a sua igreja; um comanda e o outro obedece, corpo carnal sujeito ao corpo místico. Mas a igreja tem na terra um chefe masculino – a mulher deve converter-se nessa voz de incondicional aceitação da vontade do pai celeste*. » *Ibid.*

[1065] « […] *tímida e medrosa, boa como o milho.* » *Ibid.*, p. 226.

[1066] *Ibid.*, p. 227.

[1067] « *Quando um servo levanta a mão para o senhor, o senhor deve castigá-lo. Deus também castiga. Vai em paz, filho. O duque puxou a bolsa que trazia atada a cintura, mas o padre parou-lhe o gesto: - Já te penitenciaste suficientemente, dando dinheiro à órfã.* » *Ibid.*, p. 227.

rappeler les récents efforts financiers faits par l'Église catholique vis-à-vis des victimes de violences sexuelles de la part de prêtres[1068]. La conclusion de cette histoire racontée par le duc est encore plus abjecte et confirme la critique de l'hypocrisie catholique soulevée par le roman :

> Le duc connaissait assez le prêtre pour s'attendre à savoir le prix de cette soudaine générosité ; c'est pourquoi il ne s'étonna pas lorsque celui-ci, au moment de le quitter – le duc montait déjà sur son cheval –, dit d'un air détaché :
> - Vois si tu me laisses une petite vierge. Ça fait tellement longtemps que je n'ai pas croqué dans l'une d'elles J'ai beau être prêtre, j'ai mes besoins comme tout homme.
> - Prends la fille de Jean, celle qui a dix ans, dit le duc en riant. Elle n'a pas de seins, mais tu peux lui prendre les fesses.
> Il mit son cheval au trot, et, de loin déjà, il cria :
> - Celle-là c'est sûr, elle a la chatte serrée. Comme tu aimes[1069].

Cette référence à la nature d'homme du prêtre, mais également à ses goûts sexuels déjà connus du duc, souligne que les hommes se placeraient toujours au-dessus de toute théologie comme des femmes. Ce que Barreno – et Vicente dans une mesure plus retenue – reproche ainsi à l'Église-Institution dans cette histoire est la louange de la parole de Dieu et le prêche de son respect alors qu'elle ne la respecte pas elle-même.

Enfin, le dernier reproche de *A Morte da mãe* revient directement à l'homme qui est au centre de cette société chrétienne, Dieu lui-même. Comme avec Freud, Marx et Engels, la narratrice a une conversation – qui s'apparente plus à un long monologue entrecoupé de quelques questions – avec un Dieu-personnage, représenté comme un vieil homme prêt à être enterré. Dans une sous-partie ironiquement intitulée « La mort du Père[1070] », Dieu raconte sa frustration devant sa disparition du centre du christianisme. Dans ce discours, Dieu paraît critiquer lui aussi les textes sacrés censés délivrer sa parole. Premièrement, la création de Jésus :

[1068] Bernadette SAUVAGET, « Victimes de violences sexuelles dans l'Église : peu de demandes d'indemnisations et de longs délais d'attente », in *libération.fr*, 9 mars 2023, https://www.liberation.fr/societe/religions/victimes-de-violences-sexuelles-dans-leglise-peu-de-demandes-dindemnisations-et-de-longs-delais-dattente-20230309_6ZZYIC4SCFHBBPZDEPQI6K32ZE/ (consulté le 10/08/2023).

[1069] « *O duque conhecia suficientemente o padre para ficar à espera de saber o preço daquela súbita generosidade; por isso, não se admirou quando este, à despedida – já o duque montava o seu cavalo – o padre disse, como quem não quer a coisa:*
- Vê se deixas alguma virgenzinha para mim. Há tanto tempo que não ponho um dente numa! E, embora padre, tenho as minhas necessidades de homem.
- Apanha a filha do João, a que tem dez anos – disse o duque, rindo. – Faltam-lhe os seios mas podes agarrar-lhes as nádegas.
Meteu o cavalo a trote e, já de longe, gritou:
- Essa de certeza que tem a cona apertada. Como tu gostas. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 227-228.

[1070] « *A morte do Pai* » *Ibid.*, p. 348.

« […] je n'ai jamais aimé cette histoire de m'inventer un fils[1071] […] ». Ensuite, c'est la création du Nouveau Testament : « […] et ensuite, ils ont dû aller chercher le Christ et me transformer[1072]. » Enfin, il critique la Vierge Marie : « […] je n'ai jamais aimé cette espèce de belle-fille qu'ils m'ont trouvée, qui est en même temps la mère de mon fils, et qui est vierge, et qui en même temps semble être ma sœur plus jeune[1073] […] ». Ainsi, Dieu-personnage semble avoir conscience des reproches effectués au long du livre à l'Église-Institution. Plus encore, il paraît les partager. Cependant, nous nous rendons vite compte que ses reproches le ramènent toujours au centre. Il n'arrive pas à concevoir que Jésus soit à son image : « […] il est évident que c'est impossible d'expliquer comment un dieu éternel, tout-puissant, etc., peut avoir un fils qui est aussi dieu éternel, tout-puissant[1074] […] ». Il ne conçoit pas non plus que Marie se retrouve toute puissante et vénérée au lieu de lui appartenir, pour ainsi le remettre au centre de sa cellule familiale[1075]. Finalement, sa plus grande colère revient à Freud. Sur fond de critique de la psychanalyse, sa véritable révolte apparait comme étant sa propre disparition des théories freudiennes, le remplacement de sa puissance dominante par le simple sexe masculin et le fait que le châtiment – censé émaner de lui – puisse être source de plaisir – censée être offerte par le diable. Barreno rend ici à Dieu un visage non seulement humain, mais un visage d'homme. Pour ce Dieu-personnage, Freud lui aurait retiré son statut d'être supérieur et omnipotent. Alors que pour Vicente, Dieu ne devrait être « ni masculin ni féminin, ce n'est pas un être sexué[1076] », cette réhumanisation de Dieu par Barreno donne à voir qu'il reste avant tout un homme, vieux, égocentrique, souhaitant être placé au centre de la société et de l'espace domestique de la femme, souhaitant également reprendre sa place de patriarche supérieur, représentant premier et final de la domination masculine.

En mettant en évidence que la société s'inscrit dans un collectif accepté, conçu par et pour les hommes, et consolidé par les théories de figures masculines éminentes telles que Marx, Engels, Freud, ainsi que par la religion, Barreno semble suggérer qu'un changement est fondamentalement impossible. Comment, en étant à la fois victimes et, par moments, actrices consentantes du collectif accepté, les femmes pourraient-elles parvenir à s'émanciper ? Selon

[1071] « […] *nunca gostei dessa história de me inventarem um filho* […] » *Ibid.*, p. 351.
[1072] « […] *e depois tiveram que ir buscar o Cristo e tiveram que me reformar.* » *Ibid.*, p. 352.
[1073] « […] *nunca gostei dessa espécie de nora que me arranjaram, que é ao mesmo tempo a mãe do meu filho, e que é virgem, e que ao mesmo tempo parece ser a minha irmã mais nova* […] » *Ibid.*, p. 353.
[1074] « […] *é evidente que é impossível explicar como é que um deus eterno, omnipotente, etc., pode ter um filho que também é deus eterno, omnipotente* […] » *Ibid.*, p. 351.
[1075] *Ibid.*
[1076] Ana VICENTE, *Os Poderes das mulheres. Os poderes dos homens*, *op. cit.*, p. 140.

Françoise Héritier, le salut résiderait dans l'accès à la contraception et la reconquête du pouvoir sur leur propre corps. C'est un pouvoir qui, depuis trop longtemps, aurait été confisqué par les hommes. Si l'on suit les doctrines religieuses, cela serait alors impossible, comme le souligne Ana Vicente : « Il est clair que les religions ne sont pas d'accord sur certaines questions spécifiques comme la contraception, l'avortement ou l'euthanasie[1077]. » Cependant, par *A Morte da mãe*, Maria Isabel Barreno ne fait pas que dénoncer les oppressions et l'invisibilisation subies par les femmes. L'autrice apporte également ses propres solutions pour renverser ce collectif accepté et libérer les femmes.

3.2. Renverser le collectif accepté

3.2.1. Une narration en mouvement

Nous avons utilisé à plusieurs reprises dans cette thèse le mot « narratrice » pour parler de Barreno. De fait, il y a dans *A Morte da mãe* plusieurs éléments qui nous laissent penser que Barreno et la narratrice principale pourraient être la même personne. Nous savons, par l'analyse de la production de *Novas Cartas portuguesas*, que la question féministe est très importante pour Barreno. Nous avons vu que *A Morte da mãe* mélange les genres littéraires, notamment le roman et l'essai. Cependant, cet hybridisme n'est pas seulement présent dans l'alternance de ces genres, mais également dans la narration même de Barreno. Les conversations avec Marx, Freud, Engels et Dieu en sont la preuve. Totalement fictionnelles, elles s'inscrivent dans la narration littéraire. Néanmoins, ces conversations ne sont pas que des discussions romancées, elles deviennent de véritables essais philosophiques, sociologiques, économiques. C'est particulièrement par ces conversations que le roman prend son caractère essayiste. Le Marx-personnage explique son point de vue sur la production des objets et du travail, il philosophe sur ses propres travaux et la narratrice sert de modératrice. L'un des premiers ressentis qui s'en dégage est que ce n'est plus le livre de Barreno que nous lisons, mais celui de chacun des personnages. Toutefois, la narratrice n'hésite pas à interrompre les philosophes pour leur poser des questions et ainsi débattre avec eux. Cette insertion de la narratrice dans le discours des personnages nous interroge sur l'identité de cette dernière et sur la place de la voix de Barreno dans son œuvre.

[1077] « *É claro que as religiões não estão de acordo sobre certas questões específicas, como a contracepção, o aborto ou a eutanásia.* » *Ibid.*, p. 141.

La question de la narration fait partie des complexités que présente la lecture de *A Morte da mãe*. Nous savons que le narrateur d'un essai est son auteur. Nous savons aussi que dans un roman, un narrateur peut avoir plusieurs identités, c'est un personnage à part entière qui peut être interne, externe ou omniscient. Dans l'œuvre de Barreno, il y a une distinction assez précise entre les narratrices. Dans chaque chapitre, toutes les parties possèdent leur propre narration. La première sous-partie du livre parait ouvrir l'essai de Barreno. Nous avons vu qu'elle y interroge la place des femmes dans la société. Elle s'y remémore aussi des réflexions de son passé : « Un autre jour, ou plus précisément, un après-midi ensoleillé de mon adolescence méditative, j'ai écrit un poème[1078]. » Elle y fait apparaitre son père et son fils, parle des odeurs de son enfance, s'interroge sur les histoires qu'on lui a racontées et sur le fonctionnement de sa propre imagination : « Peut-être mon imagination s'était-elle envolée, hors de ma portée[1079]. » Par ces éléments, nous pouvons même supposer dans ce début de lecture que l'œuvre est en fait une autobiographie. Cependant, il n'y a pas dans ce roman de pacte passé entre l'autrice et ses lecteurs[1080]. Plus encore, il apparaît à la fin de cette première sous-partie – par le biais du tableau-panel – un monde qui semble tout droit sorti de l'imagination de l'autrice :

> Ce n'est qu'ainsi que je pourrai expliquer la présence, dans mon histoire, de personnages que je ne connais pas, que je n'ai jamais connus. Mais je devrais alors demander : où va l'imagination quand elle disparaît ainsi de notre vue[1081] ?

Ce n'est donc pas une autobiographie, ni un miroir de la réalité, mais une transformation de celle-ci. Barreno utilise certainement des éléments véritables, particulièrement dans les personnages des philosophes. Les théories exposées et analysées sont véritables, comme nous l'avons souligné. Le « je » de la narratrice peut alors être véritablement celui de l'autrice. Umberto Eco, dans *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, parle d'auteurs et autrices empiriques, sujets de l'énoncé, qui s'associent ainsi au lecteur ou à la lectrice empirique afin de créer et d'écrire le récit ensemble[1082]. Le lecteur ou la lectrice peuvent alors se faire leur propre interprétation du récit sans être forcés par l'auteur ou l'autrice à n'en considérer qu'une seule

---

[1078] « *Noutro dia, ou mais precisamente, numa tarde de sol da minha adolescência meditativa, escrevi um poema*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 10.
[1079] « *Talvez a minha imaginação tenha voado, fora do meu alcance*. » *Ibid.*, p. 13.
[1080] Le pacte autobiographique est un concept théorisé par Philippe Lejeune. Il désigne un pacte implicite entre le lecteur et l'auteur d'une autobiographie selon lequel l'auteur s'engage à fournir un récit fidèle à la réalité. Le lecteur doit quant à lui s'engager à considérer ce récit comme réel. Voir Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, 1975.
[1081] « *Só assim poderei explicar a presença, na minha história, de personagens que eu não conheço, nunca conheci. Mas terei então que perguntar: onde vai a imaginação, quando assim se esvai da nossa vista?* » *Ibid.*
[1082] Umberto ECO, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Le livre de poche, 1989.

et unique. Barreno nous annonce-t-elle devenir un auteur empirique, incluse dans la narration pour observer et témoigner ? Les femmes du panel sont-elles représentatives de nous, lecteurs et lectrices, et des interprétations que nous pourrons trouver en lisant *A Morte da mãe* ? Quand la narratrice entre et sort du tableau pour discuter avec ces personnages, c'est la même narratrice de ce début du récit, figure de l'autrice, qui semble se promener dans son histoire, sautant de sous-partie en sous-partie et n'étant exclue que des sous-parties narrées par la Reine des fées, la Mère Initiale et la Mère Nature. Nous analyserons ainsi en détails dans la troisième partie de cette thèse, comment l'hybridité narratif est l'une des spécificités de l'écriture de Barreno, lui permettant d'apposer dans ses récits ses propres pensées philosophiques, sociologiques ou encore politiques.

Ce roman-essai est une œuvre hybride, mais c'est surtout une œuvre en mouvement. L'hybridisme est donc présent et défini par les mouvements des genres, l'oscillation entre le roman et l'essai, mais la notion de mouvement va bien au-delà de l'écriture. Elle s'inscrit dans la narration. *A Morte da mãe* est une œuvre et une histoire qui se construisent au long des pages, comme un puzzle. C'est un serpent qui parcourt la mémoire et l'histoire pour les découvrir et les analyser. Un serpent que nous devons suivre dans tous les coins et recoins pour comprendre l'objectif de ce voyage : « Tenter de commencer par un bout et de finir par l'autre, bien que cela soit difficile parce qu'à dire vrai il n'y a pas de bouts possibles, visibles, et tout se présente comme un mystérieux ciel étoilé[1083]. » Ainsi, Barreno utiliserait sa voix de narratrice par le biais de l'essai pour transmettre ses pensées et ses théories, mais aussi ses solutions. Même quand elle n'utilise pas la première personne du singulier, Barreno serait présente dans le livre entier. La narratrice se déguise, s'adapte à de nombreux rôles comme celui de la Mère Nature, de la Mère Initiale et de la Reine des fées. Ça ne serait pas la première fois que Maria Isabel Barreno se dissimule en utilisant l'anonymat, comme le prouve l'écriture de *Novas Cartas portuguesas*. Une autre justification de l'affirmation Barreno-narratrice vient, tout simplement, de ses propres mots. Nous avons vu cette confirmation dans la quatrième de couverture de la version portugaise. Nous l'avons également vérifié par l'avant-propos de la réédition de l'œuvre de 1989. En effet, elle affirme dès la première page de cet avant-propos qu'elle a souhaité, en écrivant ce livre, transmettre sa propre pensée, mais plus précisément sa pensée définitive : « Si le livre est explicite, si j'ai réussi à apporter à la clarté collective tout ce que je souhaitais

[1083] « *Tentando começar numa ponta e acabar na outra, embora isto seja difícil porque a bem dizer não há pontas possíveis, visíveis, e tudo se apresenta como um misterioso céu estrelado.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 12.

exprimer, je n'aurai rien d'autre à dire[1084]. » On peut supposer alors que les œuvres précédentes de Barreno sont les précurseurs de cette pensée finale et plus particulièrement *Novas Cartas portuguesas*.

Il existe en effet de nombreux moments dans *A Morte da mãe* qui peuvent être connectés à l'œuvre de Barreno, Costa et Horta. De fait, comme l'écrit Barreno : « Plusieurs des thèmes sur lesquels j'ai réfléchi apparaissent dans *Novas Cartas*, sous une forme plus ou moins embryonnaire[1085]. » Publié sept ans après *Novas Cartas portuguesas*, *A Morte da mãe* a toutefois commencé à être rédigé huit ans avant : « Huit ans. Ce ne fut pas huit années d'écriture continues : j'ai collecté des données, j'ai élaboré, j'ai écrit, j'ai arrêté, j'ai réécrit[1086]. » Au-delà de la confirmation du caractère scientifique de son processus d'écriture, cette phrase témoigne du travail entrepris pour rédiger *A Morte da mãe*, pourtant seulement reconnu avec la publication de *Novas Cartas portuguesas*. Les sujets traités dans *Novas Cartas* sont ainsi présents dans *A Morte da mãe*. Cependant, un en particulier ressort comme une évidence : la nécessité d'en finir avec les tabous. Les tabous imposés par le collectif accepté font donc partie des responsables de l'oppression des femmes : « Les femmes ont perdu le contrôle de leur production spécifique quand les hommes ont commencé à interférer dans les règles de mariage et dans les tabous[1087]. » Dans les deux œuvres, les autrices tentent de dépasser les tabous en parlant de toutes ces choses qui font que les femmes sont des êtres humains complets, et en particulier, leur sexualité et leur biologie. Dans *A Morte da mãe*, Barreno n'hésite pas à parler de ces tabous et à dénoncer leur installation par les hommes : « Et pour que la magie du phallus s'installe, il fut nécessaire de créer son antithèse : la menstruation devint impure, l'accouchement devint impur, le sexe devint impur, le sexe de la femme devint, génériquement, impur[1088]. » Ces thèmes, extrêmement tabous pendant l'État Nouveau, sont apparus progressivement dans la littérature féminine portugaise, notamment grâce à des autrices comme Natália Correia, Maria Lamas, mais aussi Barreno, Costa et Horta. La dénonciation de ces tabous dans la littérature devient un véritable signe de révolte féministe, permettant aux femmes

---

1084 « *Se o livro é explícito, se eu consegui trazer à claridade colectiva tudo que pretendia exprimir, nada mais terei a dizer.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, 1989, *op. cit.*, p. 9.
1085 « *Vários dos temas sobre os quais eu reflectia aparecem nas Novas Cartas, de forma mais ou menos embrionária.* » *Ibid.*, p. 10.
1086 « *Oito anos. Não foram oito anos de escrita seguida: recolhi dados, elaborei, escrevi, parei, re-escrevi.* » *Ibid.*
1087 « *As mulheres começaram a perder o controle de sua produção específica quando os homens começaram a interferir nas regras de casamento e nos tabus.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 188.
1088 « *E para que a magia do falo se instalasse, necessário foi criar a sua antítese: a menstruação tornou-se impura, o parto tornou-se impuro, o sexo tornou-se impuro, o sexo das mulheres tornou-se, genericamente, impuro*. » *Ibid.*, p. 189.

de ne plus avoir honte d'être qui elles sont et d'avoir la possibilité de récupérer leurs pouvoirs. La disparition de ces tabous permettrait, d'après Barreno, une nouvelle communion entre les hommes et les femmes, revenant alors au temps premier de la société. Elle permettrait également de faire découvrir de nouveau à l'homme son rôle de père :

> Peut-être est-il nécessaire de retourner à la sauvagerie : peut-être est-il nécessaire de définir comme « père », non pas celui qui fournit le sperme – acte de plaisir, n'importe qui peut le faire, sans effort qui l'empêche d'assister au match de football –, mais celui qui a le privilège de couper avec ses dents le cordon ombilical, celui qui nettoie en premier le nouveau-né[1089].

Ce retour à la véritable paternité et maternité est très présent dans *A Morte da mãe*. Pour les femmes, il s'agit de se réapproprier leur corps et la magie qu'il peut créer. Pour Barreno, la maternité aurait été volée par les hommes, mais a aussi été transformée par ces derniers en moyen de production, notamment par le biais du mariage : « Le mariage continue d'être cette réduction de la femme à un moyen de production : objet producteur de nouvelles générations[1090]. » La production des générations futures, des fils, est devenue pour les hommes le moyen de s'affirmer. Non seulement elle permet de s'affirmer comme un être producteur, capable d'engendrer – et donc supérieur –, mais elle permet aussi le prolongement de la lignée paternelle. Cela expliquerait alors pourquoi, dans beaucoup de sociétés actuelles, les enfants prennent le nom de famille du père. Dans *A Morte da mãe*, l'accent est donc mis sur la magie de la maternité. Ce sont les femmes qui accouchent et qui portent l'enfant pendant neuf mois :

> Mais en voyant le ventre des femmes grossir, tous pensaient que c'était leur magie productive qui grandissait ainsi, jusqu'au jour où le corps des femmes se divisait, expulsant un nouveau petit corps. Personne ne supposait qu'un être puisse vivre neuf mois à l'intérieur d'un autre être[1091].

Cette magie productive, qui évolue en possibilité de créer un autre être, devient un élément essentiel. Cependant, nous avons constaté que l'exploitation politique de la maternité est

---

[1089] « *Talvez seja necessário voltar à selvajaria: talvez seja necessário voltar a definir como "pai", não aquele que fornece o esperma – acto de prazer, qualquer um o pode fazer, sem esforço que o impeça de assistir ao futebol – mas aquele que tem o privilégio de cortar com seus dentes o cordão umbilical, aquele que primeiro limpa o recém-nascido*. » *Ibid.*, p. 345.

[1090] « *O casamento continua a ser essa redução da mulher a meio de produção: objecto produtor de novas gerações*. » *Ibid.*, p. 219.

[1091] « *Mas vendo os ventres das mulheres crescer, todos pensavam que era a sua magia produtiva que assim crescia, até ao dia em que o corpo das mulheres se dividia, expulsando um novo pequeno corpo. Ninguém supunha que um ser tivesse vivido nove meses dentro de outro ser.* » *Ibid.*, p. 90.

critiquée à plusieurs reprises dans l'ouvrage. Il n'en découle donc aucune hypothèse selon laquelle cela définirait la femme. En effet, comme l'a écrit Françoise Héritier :

> Historiquement et non plus mythiquement, il y a bien eu des périodes où la fécondité féminine était révérée à l'exclusion de tout autre déterminant du féminin, mais cela n'impliquait ni l'égalité des statuts ni à fortiori leur inversion. Mettre la mère à la place de la femme revient à assigner à celle-ci une seule fonction qui oblitère la personne en elle[1092].

Ce n'est pas la maternité qui fait la femme. Lorsque Barreno parle de magie dans la maternité, elle souligne le fait que cela soit l'une des seules choses complètement féminines et non quelque chose d'obligatoire pour être femme. La véritable force des femmes, ce qu'elles doivent absolument se réapproprier pour survivre à la domination des hommes, est le contrôle de leur corps. *A Morte da mãe*, en racontant la fin d'une supposée société gynocrate graduellement dominée par les hommes après que ces derniers ont découvert les secrets de la maternité des femmes, semble donner un futur bien pessimiste pour ces dernières. L'Histoire, les hommes, le collectif accepté, auraient fait en sorte qu'une société gynocrate et matriarcale du début de l'univers se soit transformée en phallocratie, puis en patriarcat. En instaurant une distinction rigide entre les genres, la société a progressivement construit une hiérarchie dans laquelle les hommes se sont attribué la force, la rationalité et l'autorité, des qualités valorisées au détriment de celles associées aux femmes. Le collectif accepté – l'androcratie, la domination masculine, la valence différentielle des sexes – est alors imposé à la société contemporaine et à nos esprits d'une manière si sournoise et pernicieuse qu'il semble compliqué de pouvoir le renverser et obtenir une véritable égalité entre les sexes. Cette situation dramatique pour les femmes est-elle alors si définitive ? Comment pourrions-nous renverser ce collectif accepté ? Encore une fois, c'est une question que de nombreuses personnes se sont posées et se posent encore aujourd'hui. Bien que chacun n'arrive pas nécessairement à la même conclusion, certains points émergent fréquemment au point d'être considérés comme essentiels. Barreno, en réécrivant les grands mythes et l'histoire universelle, ne manque ainsi pas de souligner des possibilités de lutte.

3.2.2. De la maternité aux tabous

Est-ce que les sociétés matriarcales ont vraiment existé ? Y-a-t-il eu, à un moment de l'histoire, un renversement de pouvoir qui a créé un monde binaire où une catégorie est devenue

[1092] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, *op. cit.*, p. 13.

plus importante que l'autre ? Avons-nous oublié cette histoire-là ? Nous avons vu que les théories sur le sujet sont vastes. Pour Maria Isabel Barreno dans *A Morte da mãe*, bien plus que de vouloir philosophiquement prouver qu'une telle société ait existé, elle cherche à remettre la femme à sa place réelle, côte-à-côte avec l'homme et non en dessous : « L'histoire que racontent les hommes est réelle […] mais il leur en manque la moitié[1093]. » La moitié de l'histoire oubliée n'est pas forcément celle d'une création biologique ou mythologique des femmes, c'est tout simplement celle de la place des femmes. Cette réécriture d'un point de vue féminin nous permet de voir l'histoire sous un autre regard, elle n'affirme pas que cette histoire soit véritable. L'histoire du péché originel par exemple : Ève responsable de la chute des hommes (et des femmes) du Jardin d'Éden. Nous avons souligné que ce récit est la version souvent utilisée – dans la tradition judéo-chrétienne tout du moins – pour expliquer l'infériorité des femmes. Pourtant, dans sa réécriture à la page 206, Barreno soutient : « Révolté et incertain, le fils s'identifie de plus en plus à la Mère : pourquoi Adam mange-t-il la pomme qu'Ève lui offre[1094] ? » Cette phrase permet une relativisation du rôle joué par Ève dans la chute. Certes, elle mange le fruit en premier, mais Adam est lui aussi coupable. Ève est la tentatrice, mais Adam est le faible. L'utilisation du mot « incertain » provoque un questionnement sur qui serait réellement le coupable et pourquoi les femmes sont celles méritant le plus les accusations. Finalement, il n'y a pas vraiment de jugement dans cette phrase, mais une constatation que ni Ève ni Adam n'ont respecté la volonté de Dieu. Dans la réécriture du mythe de la Vierge Marie, Barreno écrit :

> Marie dit : – Les choses étant comme elles sont, nous les femmes déclarées impures et terre bonne à recevoir toute semence paternelle, et les malheureux hommes attendent d'être sauvés de leurs maux, je me déclare vierge magique, génitrice d'un fils divin[1095].

Est-il possible que la Vierge Marie soit elle-même l'instigatrice de son propre mythe ? Qu'une femme seule, par vengeance, ait pu duper des millions d'hommes pendant plus de deux mille ans ? Certes, ces deux exemples ne suffisent pas à changer une histoire aussi acquise que celle de la doctrine chrétienne – et religieuse en général –, mais ils nous permettent de montrer que les mythes peuvent avoir plusieurs interprétations et significations. Il suffit pour cela d'adopter

---

[1093] « *A história que os homens contam é verdadeira* […] *Mas falta-lhe a metade.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 393.

[1094] « *Revoltado e incerto, cada vez mais o Filho se identifica com a Mãe: porque come Adão a maçã que Eva lhe oferece?* » *Ibid.*, p. 206.

[1095] « *Maria disse: - Estando as coisas como estão, nós mulheres declaradas impuras e chão para qualquer semente paterna, e os homens infelizes esperando um salvador de seus males, eu declaro-me virgem mágica, progenitora de um filho divino*. » *Ibid.*, p. 213.

un point de vue différent pour pouvoir s'interroger sur la place des femmes. Au-delà de la réécriture des mythes au féminin, les réactions des femmes du panneau-panel, de la narratrice et de Barreno-personnage apparaissent comme une lumière dans la pénombre pour les femmes. Ces femmes sont déterminées à connaître et à en apprendre plus sur leur propre histoire. C'est une assemblée qui assiste à la chute de son genre mais qui, malgré tout, essaie de la comprendre et d'y réagir : « Nous avions besoin de plus de réponses et de plus de forces[1096]. » Le panneau qui apparaît dès le premier chapitre est un processus de compréhension, d'analyse de l'histoire des femmes par ce panel.

Un exemple est donné dans *A Morte da mãe* de femmes ayant récupéré leurs pouvoirs : les sorcières. Considérées depuis longtemps comme des femmes âgées, méchantes, moches au nez crochu, volant la nuit sur un balai en jetant des maléfices, les sorcières ont toujours été sources de mise en garde[1097]. Toutefois, pour Mona Chollet dans *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, la sorcière incarne également « la femme affranchie de toutes les dominations, de toutes les limitations[1098]. » Si les hommes craignent les sorcières, c'est qu'elles possèdent des pouvoirs qu'ils n'auront jamais, c'est parce qu'elles sont insoumises et qu'elles ne vivent généralement pas la vie domestique privée imposée aux femmes. Pour Barreno néanmoins, les sorcières sont aussi : « […] les femmes médecins, les gynécologues, les techniciennes de méthodes contraceptives, les avorteuses, les accoucheuses d'alors. Et celles qui font des filtres d'amour, de victoire et de défaite[1099]. » C'est grâce aux sorcières, femmes libres, que les femmes peuvent retrouver le contrôle de leur corps puisqu'il passe par celui de la procréation. Pour Mona Chollet, la maternité n'est réellement qu'un « boulet au pied[1100] » car, comme le dénonce également Barreno, elle est utilisée par le patriarcat comme violence institutionnelle : « le natalisme est affaire de pouvoir, et non d'amour de l'humanité[1101]. » Dans *A Morte da mãe*, cette affaire de pouvoir est représentée par de nombreuses descriptions de l'homme comme sexe fort au sens littéraire du terme :

> Le pénis de l'homme devrait s'abattre comme la foudre ; il devrait éjaculer comme une pluie abondante, comme des semis prodigues ; comme la main de Dieu sous-entendue

[1096] « *Precisávamos de mais respostas e de mais forças*. » *Ibid.*, p. 185.
[1097] Mona CHOLLET, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, *op. cit.*
[1098] *Ibid.*, p. 11.
[1099] « […] *as médicas, as ginecologistas, as técnicas de métodos contraceptivos, as abortadeiras, as parteiras de então. E as que fazem filtros de amor, de vitória e derrota.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 221.
[1100] Mona CHOLLET, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, *op. cit.*, p. 82.
[1101] *Ibid.*, p. 93.

> dans tous les bienfaits célestes. Humble, la femme devrait se considérer heureuse de pouvoir se réchauffer à l'ombre du vaste phallus[1102].

Pour lutter contre ce sexe fort, la seule solution qui reste à la femme est de s'opposer à ce qu'il lui impose, c'est-à-dire la maternité. C'est à la femme de prendre elle-même ce choix et non à l'homme de l'imposer. Pour Chollet, l'avortement et la contraception sont des moyens utilisés par les femmes pour protester contre le patriarcat[1103]. Françoise Héritier souligne également ce point :

> C'est l'introduction par la loi de la pratique technique contraceptive dans les pays occidentaux au XXe siècle qui a fourni le levier permettant aux femmes de soulever le poids de la domination masculine. Car la contraception agit en effet au point même où s'est fondée et cristallisée cette domination si l'on suit mes analyses, c'est-à-dire sur la période féconde féminine qui a été assujettie à la volonté des hommes, tant époux que pères ou frères, pour leur propre reproduction[1104].

Les hommes imposeraient alors cette maternité par narcissisme et par volonté d'appropriation du pouvoir, sans penser aux conséquences sur le corps des femmes : « Les femmes mouraient de leur accouchement et les hommes durent inventer leur mort héroïque[1105]. » Les sorcières, grâce à leurs pouvoirs et potions dites magiques permettant la création de méthodes contraceptives, sont ainsi le symbole de la libération féminine. C'est pour cela que tellement de femmes auraient été victimes de la chasse aux sorcières depuis son début au Moyen -Âge[1106]. Si nous parlons de nos jours de chasses aux sorcières, c'est parce qu'une majorité des victimes de procès en hérésie étaient des femmes. En Europe, elles représentaient plus de 75% des personnes exécutées pour sorcellerie[1107]. Même si être une femme n'était pas une prérogative en soi pour être accusée de sorcellerie, le facteur biologique avait son importance : « Les femmes, en d'autres termes, étaient plus facilement soupçonnées en raison de leur sexe, mais elles n'avaient pas le monopole naturel du crime[1108]. » C'est avec la publication vers 1486 de *Malleus Maleficarum* (le Marteau des sorcières) par Henri Institoris et Jacques Sprenger que

---

[1102] « *O pénis do Homem deveria abater-se como um raio; deveria ejacular como chuva abundante, como pródiga sementeira; como a mão de Deus subentendida em todas as celestiais benesses. Humilde, a mulher deveria considerar-se feliz por poder aquecer-se à sombra do vasto falo*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 220.
[1103] Mona CHOLLET, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, *op. cit.*, p. 89-90.
[1104] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, *op. cit.*, p. 239.
[1105] « *As mulheres morriam de parto, e os homens tiveram também que inventar sua morte heróica.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 232.
[1106] Brian P. LEVACK, *The Witch-hunt in Early Modern Europe*, Londres, Longman, 1995.
[1107] *Ibid.*, p. 133.
[1108] « *Women, in other words, were more readily suspected of and prosecuted for witchcraft by virtue of their sex, but they had no natural monopoly of the crime*. » *Ibid.*, p. 134-135.

les femmes deviennent la cible privilégiée de la chasse aux sorcières[1109]. Avec cet ouvrage, les femmes, déjà considérées comme faibles du fait de leur nature, deviennent des êtres sexuellement pervertis, comme l'affirme l'historien Brian P. Levack :

> Dans une certaine mesure, les femmes étaient soupçonnées de sorcellerie parce qu'on croyait qu'elles étaient moralement plus faibles que les hommes et plus susceptibles de succomber à la tentation diabolique. Cette idée, qui remonte aux premiers jours du Christianisme, apparaît souvent dans les traités de sorcellerie du début de la période moderne, et en particulier dans *Malleus Maleficarum*, immensément misogyne. Le *Malleus* relie cette faiblesse non seulement à l'infériorité intellectuelle des femmes mais aussi à leur passion sexuelle, et conclut que « toute sorcellerie vient de la luxure charnelle, qui est chez les femmes insatiable[1110]. »

La femme possédait alors cette image d'une créature faible et poussée à la sorcellerie car naturellement débauchée sexuellement. Ève la tentatrice et Lilith la déesse de la prostitution deviennent les exemples les plus communs de cette image.

Les sorcières étaient également des sage-femmes, des nourrices, des cuisinières ou des guérisseuses, des métiers où les femmes pouvaient soigner tout comme blesser[1111]. Les cuisinières avaient accès aux herbes et pouvaient préparer des filtres magiques, les guérisseuses pouvaient tuer et les sage-femmes pouvaient facilement être responsables des enfants mort-nés et étaient alors accusées de vendre l'âme des bébés au Diable[1112]. Les nourrices quant à elles étaient vues comme responsables des défauts des enfants et de leur possible maladie, voire mort, souvent accusées par la propre mère de l'enfant dans une volonté de vengeance poussée par la jalousie[1113]. Les supposées sorcières n'étaient en fait que des femmes différentes, souvent affranchies, ne respectant pas les codes moraux de l'époque ou bien considérées comme exerçant une influence trop importante sur la société. La sorcière est alors vue comme une femme trop puissante qu'il faut éliminer :

[1109] Agathe CHARVET et Michel PORRET, *Histoire de la chasse aux sorcières*, in *rts.ch*, 2013, https://www.rts.ch/decouverte/dossiers/2010/sorcellerie/2630701-histoire-de-la-chasse-aux-sorcieres.html (consulté le 13/08/2023).

[1110] « *To some extent women were suspected of witchcraft because they were believed to be morally weaker than men and more likely, therefore, to succumb to diabolical temptation. This idea, which dates from the earliest days of Christianity, appears often in the witchcraft treatises of the early modern period, especially in the intensely misogynistic Malleus Maleficarum. The Malleus relates this weakness not only to women's intellectual inferiority and superstitiousness but also to their sexual passion, and concludes that "all witchcraft comes from carnal lust, which is in women insatiable".* » Brian P. LEVACK, *The Witch-hunt in Early Modern Europe, op. cit.*, p. 137.

[1111] *Ibid.*, p. 139.

[1112] *Ibid.*, p. 138-140.

[1113] *Ibid.*, p. 140-141.

> Cette vision populaire de la sorcière en tant que femme puissante nous rappelle que, bien qu'elle ait souvent été le bouc émissaire des maux de la société et une victime, beaucoup de ses voisins la considéraient à la fois comme puissante et menaçante. En la faisant juger et exécuter, ses voisins ne s'en prenaient pas simplement à une vieille femme sans défenses mais ils contrecarraient une forme de pouvoir féminin qui les avait placés eux ainsi que leurs enfants et leurs animaux domestiques dans un danger considérable[1114].

Les sorcières étaient dangereuses car les femmes étaient dangereuses. Nous retrouvons de nouveau cette dualité de la femme à la fois faible mais puissante qui, dans tous les cas, devait être remise dans les rangs de la société ou alors exécutée. De nos jours, le terme de chasse aux sorcières est souvent utilisé pour désigner l'acharnement d'un groupe sur un autre, qu'il soit politique ou social, comme le montre l'exemple du maccarthysme, la chasse aux sorcières des communistes aux États-Unis dans les années 50, ou plus récemment l'oppression des opposants politiques du dictateur gambien Yahya Jammeh en 2009[1115]. Cependant, il existe encore des pays où la chasse aux sorcières dans le sens littéraire du thème est pratiquée. En octobre 2021, 4 femmes de 57 à 83 ans ont été accusées de pratiquer la magie noire, lynchées et brûlées vives par leurs voisins au Kenya[1116]. En 2022 au Ghana, une femme de 90 ans est morte lynchée par « une foule en colère[1117] » après avoir été accusée de sorcellerie par un prêtre. En outre, de nombreuses femmes au Ghana accusées de sorcellerie sont enfermées dans des camps d'où elles ne peuvent sortir au risque de se faire attaquer et tuer[1118].

Toutefois, dans *A Morte da mãe*, l'enfermement des femmes instauré par les hommes permet paradoxalement la distribution des secrets magiques :

> 1.5. Dans les châteaux vides, les femmes se réchauffent aux foyers des cuisines. Les femmes parlent et se transmettent leurs besoins et leurs magies. Par l'intermédiaire des

---

[1114] « *This popular view of the witch as a powerful woman reminds us that although the witch was often a scapegoat for the ills of society and a victim, many of her neighbours viewed her as both powerful and threatening. By having her tried and executed her neighbours were not simply picking on a helpless old woman but counteracting a form of female power that had placed them, their children and their domestic animals in considerable danger*. » *Ibid.*, p. 141.

[1115] Mattéo CARANTA, « Gambie : les victimes de la chasse aux sorcières prennent la parole », in *radiofrance.fr*, 23 novembre 2019, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-propos-d-ailleurs/gambie-les-victimes-de-la-chasse-aux-sorcieres-prennent-la-parole-8327662 (consulté le 13/08/2023).

[1116] « Lynchages. Une chasse aux sorcières indigne le Kenya », in *courrierinternational.com*, 27 octobre 2021, https://www.courrierinternational.com/revue-de-presse/lynchages-une-chasse-aux-sorcieres-indigne-le-kenya (consulté le 13/08/2023).

[1117] « Au Ghana, une veillée aux chandelles contre la chasse aux sorcières des femmes », in *rfi.fr*, 24 juillet 2022, https://www.rfi.fr/fr/afrique/20220724-au-ghana-une-veill%C3%A9e-aux-chandelles-contre-la-chasse-aux-sorci%C3%A8res-des-femmes (consulté le 13/08/2023).

[1118] Dylan GAMBA, « Au Ghana, dans les prisons à ciel ouvert pour "sorcières" », in *libération.fr*, 16 avril 2019, https://www.liberation.fr/planete/2019/04/16/au-ghana-dans-les-prisons-a-ciel-ouvert-pour-sorcieres_1721781/ (consulté le 13/08/2023).

> servantes, les châtelaines font appeler les sorcières. Dans les châteaux vides, tandis que les hommes font leurs guerres importantes, en condamnant la moitié de leurs fils, les femmes parlent et font leurs politiques amoureuses et anticonceptionnelles. Les classes sont définies principalement par leur relation avec les moyens de production, et les femmes tentent de contrôler leurs moyens de production basiques[1119].

Ainsi, la lutte passe par la sororité, par le soutien entre femmes, par le partage des connaissances, comme le faisaient à l'époque les sorcières avec leurs patientes, les châtelaines avec leurs servantes, les femmes avec d'autres femmes. Le contrôle des moyens de production devient alors de l'ordre de la survie. La lutte contre les tabous passerait par la connaissance. En effet, pour pouvoir contrôler la production, c'est-à-dire la maternité, les femmes doivent savoir. Elles doivent apprendre et connaitre comment fonctionne leur corps. Dans notre analyse de *A Morte da mãe*, nous avons vu que c'est grâce à cette connaissance des cycles menstruels et de la grossesse que la société gynocrate s'est imposée naturellement. Il faudrait alors réapprendre ces connaissances en retirant les tabous dont elles ont été victimes. La dénonciation des tabous par Barreno est dès lors associée à la dénonciation de l'ostracisation des femmes des espaces de savoir :

> Pour des raisons déjà soulignées, les universités naissent : les fils doivent s'instruire et se montrer capables de faire la part des raisons du Père. Les premières universités naissent toujours à l'ombre des couvents et des abbayes et tous s'émerveillent, à partir de ce moment-là, de leurs prétentions démocratiques et de leurs droits d'asile[1120].

Les filles et les femmes sont exclues du savoir, les universités ne leur sont pas ouvertes, seule l'éducation dans leur famille compte. Par conséquent, en interdisant l'éducation des femmes, les hommes permettraient leur exclusion complète de toutes les couches de la société. Une femme qui n'est pas instruite ne devrait pas pouvoir se rebeller. C'est pour cela que les sorcières, les sage-femmes et les nourrices étaient si importantes : elles permettaient de maintenir, malgré l'exclusion, la transmission de certains savoirs. L'éducation prend de nombreuses formes dans *A Morte da mãe* et la parole est l'une d'entre elles. Le panel de femmes en est l'exemple le plus représentatif. Regroupées entre femmes, elles apprennent l'histoire et

---

[1119] « *1.5. Nos castelos vazios, as mulheres aquecem-se nos fornos das cozinhas. As mulheres conversam, e transmitem necessidades e magias. Por intermédio das servas, as castelãs mandam chamar as bruxas. Nos castelos vazios, enquanto os homens fazem suas importantes guerras, de condenação de metade dos filhos, as mulheres conversam, e fazem suas políticas de amores e políticas anticoncepcionais. As classes são definidas, principalmente, por sua relação com os meios de produção, e as mulheres tentam controlar seus básicos meios de produção*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 221.

[1120] « *Por razões já apontadas, nascem as universidades: os filhos têm que se instruir, e que se mostrar aptos a desdobrar as razões do Pai. As primeiras universidades nascem sempre à sombra dos conventos e das abadias, e todo se deslumbram, hoje em dia, com suas pretensões democráticas e seus direitos de refúgio*. » *Ibid.*, p. 233.

les mythes féminins par les différentes narratrices. Elles découvrent les pouvoirs associés à leur sexe et comment elles en ont été volées. La narration devient un rite de passage, une éducation dont la leçon la plus importante est la magie de la reproduction, ses causes et ses doubles conséquences. L'éducation des femmes est d'une importance extrême tant dans *A Morte da mãe* que dans la société contemporaine.

Dans le roman, la maternité est alors considérée comme de la magie au moment des créations mythologique et biologique féminines :

> Dans son ventre immense et fertile, elle a fait les corps. Et ensuite, elle commença à y insuffler sa magie : vie. Elle ouvrait une bouche dans les corps, la vulve, et par cette bouche les remplissait des pouvoirs magiques de création[1121].

En revanche, elle est aussi considérée comme le symbole même de la domination masculine et de l'asservissement des femmes. Cette idée de sujétion des femmes par la maternité – comme beaucoup d'autres sujets du roman – est également très présente dans l'œuvre de Simone de Beauvoir. Dans le tome 1 de *Le Deuxième Sexe*, le terme de la maternité est souvent accolé à celui de servitude[1122]. En effet, pour l'autrice, la maternité est une forme d'aliénation :

> La femme connaît une aliénation plus profonde quand l'œuf fécondé descend dans l'utérus et s'y développe […] Cependant, contrairement à une théorie optimiste dont l'utilité sociale est trop évidente, la gestation est un travail fatigant qui ne présente pas pour la femme un bénéfice individuel et exige au contraire de lourds sacrifices[1123].

Cette aliénation est vécue de la grossesse jusqu'à la fin de la vie des femmes. Celles-ci ne sont jamais maîtresses de leur corps, mais c'est pendant la grossesse que cette servitude est la plus forte. D'abord, elles sont sujettes aux hommes. Ceux-ci, comme le narre *A Morte da mãe*, imposent leur pouvoir aux femmes, particulièrement grâce à la maternité. Ce point est donc également repris par Beauvoir :

> Mais il est important de souligner que même aux temps où il était encore confondu devant les mystères de la Vie, de la Nature, de la Femme, il ne s'est jamais démis de son pouvoir; quand effrayé par la dangereuse magie que recèle la femme, il la pose comme l'essentiel, c'est lui qui la pose et il se réalise ainsi comme l'essentiel dans cette aliénation qu'il consent; malgré les fécondes vertus qui la pénètrent, l'homme demeure

[1121] « *No seu ventre imenso e fértil ela fez os corpos. E depois neles começou a insuflar sua magia: vida. Abria uma boca nos corpos, a vulva, e por essa boca os enchia com os poderes mágicos da criação.* » *Ibid.*, p. 122.
[1122] Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, t. I, *op. cit.*, p. 56, p. 59, p. 97, p. 222 et p. 228.
[1123] *Ibid.*, p. 67.

> son maître comme il est maître de la terre fertile; elle est destinée à être soumise, possédée, exploitée comme l'est aussi la Nature dont elle incarne la magique fertilité[1124].

Ensuite, les femmes sont sujettes au fœtus et au bébé qui prennent possession de leur corps d'une manière violente : « Elle s'accompagne souvent dans les premiers mois d'un manque d'appétit et de vomissements qu'on n'observe chez aucune autre femelle domestique et qui manifeste la révolte de l'organisme contre l'espèce qui prend possession de lui[1125] […] ». Les femmes n'ont alors plus de contrôle de ce corps et s'en retrouvent détachées. Puis enfin, elles deviennent sujettes à la personne que cet enfant devient. Dans le tome 2 de *Le Deuxième Sexe*, Beauvoir analyse dans un chapitre intitulé « La mère[1126] » les conséquences de la maternité sur la femme qui se retrouve sans individualité, dévouée à son enfant, entre allaitement, soins et éducation. C'est également pour sa critique de l'interdiction de l'avortement que ce chapitre se démarque. *Le Deuxième Sexe* a été publié alors que l'avortement était encore considéré comme un crime en France. Beauvoir lance pourtant un appel à sa légalisation pour permettre aux femmes de choisir elles-mêmes la maternité et donc d'empêcher ce qu'elle nomme de « maternité forcée » et la création d'« enfants martyrs » :

> Le manque de compétence des « faiseuses d'anges », les conditions dans lesquelles elles opèrent, engendrent quantité d'accidents, parfois mortels. La maternité forcée aboutit à jeter dans le monde des enfants chétifs, que leurs parents seront incapables de nourrir, qui deviendront les victimes de l'Assistance publique ou des « enfants martyrs ». Il faut remarquer d'ailleurs que la société si acharnée à défendre les droits de l'embryon se désintéresse des enfants dès qu'ils sont nés ; on poursuit les avorteuses au lieu de s'appliquer à réformer cette scandaleuse institution nommée Assistance publique[1127].

Elle dénonce ainsi l'hypocrisie de la société, du gouvernement et de l'Église qui s'intéresseraient plus au bien-être d'un fœtus qu'à celui de la femme et de l'enfant. Beauvoir avance également l'idée que les moyens de contraception peuvent permettre aux femmes de réduire leur assujettissement face aux hommes et face à la maternité, malgré les obstacles encore présents :

> D'abord, les charges du mariage demeurent beaucoup plus lourdes pour la femme que pour l'homme. On a vu que les servitudes de la maternité ont été réduites par l'usage, – avoué ou clandestin – du « birth-control » ; mais la pratique n'en est pas universellement répandue ni rigoureusement appliquée ; l'avortement étant officiellement interdit, beaucoup de femmes ou compromettent leur santé par des manœuvres abortives non

[1124] *Ibid.*, p. 125.
[1125] *Ibid.*, p. 67.
[1126] Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, t. II, *op. cit.*, p. 319.
[1127] *Ibid.*, p. 320.

> contrôlées, ou se trouvent accablées par le nombre de leurs maternités. Les soins des enfants comme l'entretien du foyer sont encore supportés presque exclusivement par la femme[1128].

Bien que la société ait avancé en de nombreux points depuis la publication de ces ouvrages, notamment avec la légalisation de l'interruption volontaire de grossesse, certains sont encore à améliorer.

Pour Héritier, la libération des femmes passera forcément par un accès complet à la connaissance de leur corps. L'éducation en matière de reproduction doit aussi être couplée à l'accès à la contraception et à l'interruption volontaire de grossesse :

> Ce n'est donc pas tant l'arrivée de moyens nouveaux à leur disposition qui compte que la combinaison de plusieurs facteurs, en sus du fait central que la contraception s'applique au lieu même de la domination. Pour commencer, la connaissance scientifique claire des processus de la fécondation […]; ensuite, l'acceptabilité par l'esprit d'une régulation de la procréation devenue nécessaire pour diverses raisons […] enfin et surtout, le relais officiel, c'est-à-dire par la loi, de cette acceptabilité. C'est l'institutionnalisation, tant de l'innovation que constitue la maîtrise de la procréation par l'être humain que de l'invention des méthodes enfin efficaces que constituent le stérilet et la pilule, et le fait que la gestion de ces capacités est confiée aux femmes qui leur confèrent le pouvoir d'ébranler non seulement les usages mais aussi les représentations admises[1129].

C'est pourquoi, pour pouvoir sortir de la domination masculine, les femmes doivent être éduquées sur le fonctionnement de leur corps. En étant éduquées sur ce mécanisme, les femmes peuvent gérer et contrôler elles-mêmes la maternité. Cette compréhension peut de plus permettre de réduire le recours à l'IVG. Bien que risquée et traumatisante pour toutes les femmes, l'IVG doit rester un droit afin d'éviter les avortements illégaux, sources de nombreux décès chez les femmes[1130]. Enfin, pour Héritier, tous ces procédés doivent être rendus aux mains des femmes. C'est le contrôle total de la procréation proposé par Barreno, et la seule manière d'en finir avec les tabous. Les femmes doivent s'inscrire dans tous les domaines de la société pour pouvoir ainsi être enfin à égalité avec les hommes. Il n'est pas anodin que de nombreuses lois véritablement en faveur des femmes aient été élaborées par des femmes elles-mêmes. En France, il a fallu attendre l'arrivée au ministère de la Santé de Simone Veil pour voir

[1128] Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, t. I, *op. cit.*, p. 228.
[1129] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, *op. cit.*, p. 240-241.
[1130] *Ibid.*, p. 240.

l'instauration de la loi du 17 janvier 1975 sur l'interruption volontaire de grossesse. La reprise du contrôle passera ainsi par la reprise de l'espace.

3.2.3. Remettre les femmes « à leur place »

Dans la préface de *A Morte da mãe* de 1989, Barreno écrit :

> Tout l'espace du livre, où s'agitent et déambulent les femmes, est un espace féminin. L'image m'est apparue sans aucun effort : des couloirs et des souterrains, sombres, rouges, sanguinolents, de la matière énigmatiquement sculptée. On m'avait donné culturellement tous les éléments pour la vision spontanée de cet espace[1131].

Cet espace que décrit l'autrice et dans lequel elle fait déambuler les femmes du panel est une représentation de la société dans laquelle nous vivons en tant que femmes. Quand l'autrice parle de dons culturels des éléments qui le composent, elle rend visible le collectif accepté, celui qui a enfermé les femmes dans un espace sombre et privé (couloirs et souterrains). C'est de même celui qui a rendu les femmes coupables et honteuses de leurs menstruations taboues (rouges et sanguinolents). Les femmes doivent alors se libérer de cet espace, ou tout du moins le rénover. Dans cette préface, Barreno semble pessimiste sur l'avancée que prend cette libération : « Aujourd'hui je rajouterai cependant que les femmes continuent d'être cachées[1132]. » Pourtant, elle l'a conclu sur une note plus positive, en réitérant les conseils donnés dans le roman :

> En nommant, nous faisons naître, enfin, les choses dans l'univers humain. La dissimulation de parties de l'humanité […] appauvrit toute l'humanité. Finalement, c'est une auto-répression collective : non seulement dans l'attitude, mais aussi dans les conséquences factuelles. En tant que femmes, nous sommes rarement capables d'exposer la preuve que la raison de toute notre servitude historique provient du fait que nous sommes les créatrices de la première richesse essentielle à la survie de l'humanité. Si nous effectuons ce retour, le bénéfice n'est pas seulement le nôtre : nous trouverons la racine de nombreux autres servitudes et divisions ; nous découvrirons peut-être la racine commune de tous nos actes. Nous verrons l'économie comme une forme d'affectivité, l'affectivité comme une forme d'économie, et peut-être la valeur de l'être

[1131] « *Todo o espaço do livro, onde se agitam e deambulam as mulheres, é um espaço feminino. Imagem que me surgiu sem qualquer esforço: corredores e subterrâneos, escuros, vermelhos, sanguinolentos, matéria enigmaticamente esculpida. Culturalmente me haviam dado todos os elementos para a visão espontânea desse espaço*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, 1989, *op. cit.*, p. 14.
[1132] *« Hoje acrescentarei, no entanto: as mulheres continuam ocultas.* » *Ibid.*, p. 11.

> humain ne sera plus en contradiction avec la valeur des marchandises et des propriétés[1133].

Dans ce dernier paragraphe, Barreno résume, pour ainsi dire, l'essence même de sa réflexion, et notamment la rupture avec les tabous : l'importance de nommer les choses, de ne plus dissimuler les femmes et ce qui les définit en tant que telles ; de prendre conscience, à travers l'éducation, de ce qui compose notre identité et de notre condition de servitude ; et enfin des bénéfices que ce travail de réflexion et de recherche pourra engendrer. Les femmes doivent remplir les espaces par leur éducation, mais surtout par leur parole. Elles ne doivent plus se taire. C'est la parole que cherche à délivrer Maria Isabel Barreno en écrivant *A Morte da mãe*, celle des femmes comme sa propre parole a depuis si longtemps été réprimée par l'État Nouveau.

Ainsi, après la fin des tabous, Barreno préconise la réappropriation des espaces par tous les moyens :

> […] notre salut ne peut venir que de l'affirmation de notre présence, en attaquant le réel, théorique et pratique, de tous les côtés, en ne nous acceptant plus comme un « problème secondaire », qui s'adapte postérieurement à un réel qui n'est défini que par les hommes[1134].

Les femmes ne doivent pas rester cachées, elles doivent vivre et participer à la vie active pour être remarquées, entendues, mais surtout écoutées. Dans le dernier chapitre de *A Morte da mãe*, que nous considérons comme le plus important de l'œuvre, le panel se réunit de nouveau une dernière fois, dans un espace différent des précédents : « Nous étions dans de longs couloirs capitonnés, avec des portes molletonnées; nous étions à l'intérieur des sillons taillés dans du bois antique, des bras de la Mère, que nous avions vus sur le tableau au loin[1135]. » Les femmes sont enfin rentrées dans l'univers de la Mère, capitonné comme l'intérieur de cette dernière.

[1133] « *Nomeando trazemos, enfim, as coisas à existência no universo humano. A ocultação de partes da humanidade* […] *empobrece toda a humanidade. Em última análise, é uma auto-repressão colectiva: não só na atitude, nas consequências factuais também. Poucas vezes somos capazes de a nós próprias, mulheres, enunciarmos a evidência de que a razão de toda a nossa servidão histórica tem origem no facto de sermos nós as criadoras da primeira riqueza essencial à sobrevivência da humanidade. Se efectuarmos essa devolução, o benefício não é só nosso: encontraremos a raiz de muitas outras servidões e divisões; descobriremos, talvez, a raiz comum de todos os nossos actos. Veremos a economia como forma de afectividade, a afectividade como forma de economia, e talvez o valor de o ser humano deixa de estar em contradição com o valor das mesmas mercadorias e propriedades*. » *Ibid.*, p. 14.

[1134] « […] *a nossa salvação só pode estar em afirmarmos nossa presença, em assaltarmos o real, teórico e prático, por todos os lados, em não nos aceitarmos mais como "problema secundário", que posteriormente se adapta a um real só definido por homens*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 366.

[1135] « *Estávamos em longos corredores forrados, com portas almofadadas; estávamos por dentro dos sulcos talhados em madeira antiga, dos braços da Mãe, que víramos no distante painel.* » *Ibid.*, p. 333.

Elles sont finalement entrées pleinement dans le tableau de la création féminine narré par la Mère-Nature, la Mère Initiale et la Reine des fées. Dans ce chapitre – notamment les deux dernières sous-parties –, les femmes échangent sur l'histoire qui vient de leur être contée et communient ensemble : « Nous étions maintenant de nouveau toutes réunies. De la Mère Nature à la Reine des fées. Et nous chantions en chœur. C'était du plain-chant[1136]. » De cette communion naît un résumé de l'histoire racontée, mais surtout des stéréotypes attribués à toutes les femmes. Ces stéréotypes seront relevés plus loin pour décrire les femmes du tableau :

> La sombre menace, la blonde promesse. La masochiste amoureuse et obéissante – mais avec tant de nerf et de frémissements – et la vierge distante. L'amante froide – comptant ses bijoux et ses fourrures d'hermine. La mère généreuse : elle travaille dur pour que son fils triomphe. La mère castratrice, ou la mère infantile : toutes deux frustrées alors qu'elles devraient être des femmes matures généreuses et désintéressées. La modeste prostituée des impasses et des ruelles, et la prostituée industrielle qui vend son corps à des revues pour être reproduit à des millions d'exemplaires, marraines de masturbation domestique. Et encore les secrétaires blondes, et les femmes à lunettes, professionnelles de carrière. Et encore toutes les autres. Toutes les épouses pacifiques et accusatrices. Tels étaient aussi les visages des femmes autour de moi[1137].

Avec cette longue liste, Barreno souligne les différents rôles des femmes inventés par la domination masculine. Ces représentantes du panel renforcent l'idée d'un roman de transmission, donnant la parole à toutes les femmes. Ces femmes du panel vont ainsi donner leur propre avis sur l'histoire entendue. C'est alors que se manifestent de nouveau les femmes détachées que nous avions qualifiées d'antiféministes : « Beaucoup de femmes disaient : – Pourquoi continuer ? Restons ici, à ce pique-nique improvisé[1138]. » Les hommes apparaissent également et se retrouvent soudainement entourés de femmes. De ce fait, ils commencent à se questionner, voire à prendre peur : « La peur – Et si un jour elles reviennent ? Avides, affamées ?

[1136] « *Estávamos agora todas novamente reunidas. Da Mãe Natureza à Rainha das Fadas. E cantávamos em coro. Era um cantochão.* » *Ibid.*, p. 384.

[1137] « *A escura ameaça, a loira promessa.*
A apaixonada masoquista e obediente – mas quanto nervo e fremir de nariz – e a virgem distante.
A amante fria – contando jóias e peles de arminho.
A mãe generosa: trabalha duro para que seu filho triunfe.
A mãe castradora, ou a mãe infantil: ambas carentes, quando deviam ser dadoras maduras e desinteressadas.
A modesta prostituta dos becos e vielas, e a prostituta industrial que vende o seu corpo a revistas para ser reproduzido em milhões, amadrinhado masturbações caseiras.
Mais as loiras secretárias, e as mulheres com óculos, profissionais de carreira.
Mais todas. Todas as esposas pacíficas e acusadoras.
Estas eram também as faces das mulheres à minha volta. » *Ibid.*, p. 389.

[1138] « *Muitas mulheres diziam: - Para quê prosseguir ? Fiquemos aqui, neste piquenique improvisado.* » *Ibid.*, p. 390-391.

Et si l'utérus monstrueux était l'envers du phallus transcendant[1139] ? » Comme une réponse indirecte, la narratrice – dans une sous-partie intitulée « Les chemins des femmes[1140] » – imagine diverses options pour les femmes : « Nous pouvons imaginer notre sortie du côté des victimes. [...] Nous pouvons imaginer […] une société où tous les hommes parviennent à une heureuse et respectueuse vénération du Père. Parce qu'ils ont une femme à dominer[1141]. » Nous avons alors la vision de plusieurs futurs possibles pour les femmes, un futur de victimisation ou d'esclavage. Un futur très présent d'après Barreno. Les hommes vénèrent déjà le Père, représentant du pouvoir procréateur, représentant le collectif accepté, le Dieu des religions monothéistes et des Églises-Institutions. Ce Père qui a tué la Mère, féminicide du patriarcat sur le matriarcat. Et c'est alors que Barreno alerte les femmes : « Mais si les femmes ne réagissent pas, l'humanité se fondra sous cette vague de douleur, de douleur consentie, de masochisme ; au nom du fils, toujours tué par le père, jaloux[1142]. » Nous avons vu que la question de la douleur ainsi que celle du sang sont récurrentes dans *A Morte da mãe*. La douleur consentie est celle de la soumission, de la domination, de la mort, des menstruations ou encore de la maternité. Les femmes enfanteraient dans la douleur, ce serait là le prix à payer pour le reste de leur vie. Cette phrase est alors une véritable ode à la révolte, au soulèvement des femmes, afin de s'approprier de nouveau la société, les enfants et leur corps.

Une nouvelle solution, donnée au long du roman, est donc l'insurrection. Nous avons souligné que *A Morte da mãe* adopte un point de vue jugé extrême en relation à la création féminine du monde. Il n'est pas étonnant que la destruction de la domination masculine adopte également ce point de vue :

> La seule manière de tuer le Père dominant sera de brûler tous ses trésors, toutes ses lois de l'accumulation ; parce que tant qu'il y a accumulation, il y a excédent, et tant qu'il y a excédent, il y a exploitation, peu importe au nom de qui, de Dieu ou du progrès historique qui aveuglement dépasse les destinées individuelles[1143].

[1139] « *O medo – e se um dia voltam? Ávidas, esfomeadas? E se o útero monstruoso fosse o reverso do falo transcendente?* » *Ibid.*, p. 387.
[1140] « *Os caminhos das mulheres* » *Ibid.*, p. 393.
[1141] « *Podemos imaginar nossa saída pelo lado das vítimas.* […] *Podemos imaginar* […] *uma sociedade em que todos os homens chegam à respeitosa e feliz veneração do Pai. Porque têm uma mulher para subjugar* » *Ibid.*
[1142] « *Mas se as mulheres não acodem a humanidade derreter-se-á sobre essa onda de dor, de dor consentida, de masoquismo; em nome do filho, sempre morto pelo pai, ciumento*. » *Ibid.*, p. 394.
[1143] « *A única forma de matarmos o Pai dominante será a cremação de todos os seus tesouros, das suas leis de acumulação; porque enquanto houver acumulação há excedente, e enquanto houver excedente há exploração, seja esta em nome do que for, de Deus ou do progresso histórico que cegamente ultrapassa os destinos individuais*. » *Ibid.*, p. 371.

Les hommes ne sont pas infaillibles et invincibles pour Barreno. Premièrement, ils ont besoin des femmes pour la procréation :

> Tel est l'esclavage de l'homme : son acte sexuel se fait avec la femme. Comment mettre en valeur la « fécondation » masculine sans voir grossir le ventre des femmes ? L'acte sexuel doit être conceptualisé, vidé : symbole méconnaissable, pouvoir au-delà des hommes, création pure que les hommes imiteront, misérablement[1144].

Ensuite, les hommes semblent obsédés par les femmes : « Quand il entra, les femmes se turent. Quand il s'assit, les femmes sortirent, l'une après l'autre, sans bruit. Elles ont peur, pensa-t-il. Elles me respectent. Il resta assis, seul. Que vont-elles faire ? pensa-t-il[1145]. » Cet homme qui reste assis en pensant à ce que feront les femmes alors qu'elles sont déjà parties, paraît effrayé tout en pensant que ce sont les femmes qui le sont. Puisque tout doit revenir à l'homme, il est le centre du monde et n'arrive pas à concevoir que les femmes – ces êtres dont il a réellement peur – ne s'intéressent pas à lui. Comme les femmes, ces hommes peuvent aussi un jour se réveiller et réaliser que la domination qu'ils ont exercée sur les femmes est en train d'être renversée[1146]. Celles-ci, malgré la domination, seront toujours présentes, même sans que les hommes ne le sachent ou ne s'en rendent compte : « Mais les eaux baptismales sont intra-utérines. Et si les rois s'emparent du sceptre, sur leur tête s'installe une couronne, symbole vulvaire plus qu'évident[1147]. » Ne dit-on pas que derrière chaque grand homme se cache une femme ? Cette phrase, sous couvert de bienveillance mais un brin sexiste, montre une certaine vérité pour Barreno. Il y a toujours dans *A Morte da mãe* une femme, une mère, une fille, une sœur, une épouse ou simplement un symbole féminin derrière chaque homme, grand ou petit.

Les femmes occupent une présence omniprésente dans tous les secteurs de la société, que nous en prenions conscience ou non : « Plus tard, les hommes commenceront à s'étrangler avec des pommes […] produites ou transportées par les femmes[1148]. » Vengeance de la femme, toujours présente, coupable du péché originel ? La faiblesse physique attribuée aux femmes

---

[1144] « *Essa é a escravatura do homem: o seu acto sexual faz-se com a mulher. Como engrandecer a "fecundação" masculina sem ver crescer o ventre das mulheres? O acto sexual tem que ser conceptualizado, esvaziado: símbolo irreconhecível, poder para além dos homens, criação pura que os homens imitarão, miseravelmente.* » *Ibid.*, p. 201.

[1145] « *Quando ele se sentou, as mulheres saíram, uma após outra, sem ruído. – Têm medo – pensou. – Têm respeito. Continuou sentado, só. – Que estarão elas fazendo ? – pensou.* » *Ibid.*, p. 385.

[1146] *Ibid.*, p. 392.

[1147] « *Mas as águas baptismais são intra-uterinas. E se os reis empunham o ceptro, na sua cabeça instala-se uma coroa, mais que óbvio símbolo vulvar.* » *Ibid.*, p. 207.

[1148] « *Mas tarde os homens passarão a engasgar-se com maçãs* […] *produzidos ou veiculados pelas mulheres.* » *Ibid.*, p. 171.

peut également se retourner contre les hommes : « La fragilité de la prépondérance des hommes. Castrable, sexe extérieur, exposé[1149]. » Ce sexe castrable qui a fait couler tellement d'encre chez Sigmund Freud peut être coupé d'autres manières que par le vagin denté. Enfin, une faiblesse de l'homme est tout simplement lui-même : « […] des hommes qui devenaient progressivement leurs agresseurs, stupides, incapables de comprendre toute autre gratification qui ne soit pas celle du pouvoir[1150] […] » En effet, dans la création biologique, la société matriarcale s'est installée à la suite de la gynocrate du fait que les hommes n'arrivaient pas à voir au-delà de leurs propres problèmes : la jalousie entre les hommes faibles en périphérie et ceux acceptés au plus près du centre, mais également la force qu'ils peuvent imposer aux femmes. Pour Barreno, si ces dernières ont déjà possédé le pouvoir sur les hommes, elles peuvent de nouveau le récupérer par la force également.

A Morte da mãe se révèle donc plus optimiste que ne le laisse présager son titre. Certes la Mère meurt, « […] ils lui retirèrent toutes les tripes et la remplirent avec le phallus transcendant[1151] », mais cette mère ne représente pas un simple personnage, c'est le matriarcat. Un système social entier qui aurait été détruit et remplacé par un autre système social, le patriarcat. Cependant, pour Barreno, cette mort n'est pas irrémédiable. L'œuvre est parfois ambiguë sur la question, mais nous pouvons toujours trouver des solutions à la domination masculine au cours de notre lecture. Nous avons vu qu'une des solutions de Barreno était de prendre la parole et que celle-ci possédait plusieurs formes. Barreno souligne ainsi :

> Ce furent leur voix, leurs gestes, leur visage qui me confortèrent. Et pourtant, j'insistais pour leur faire écouter ma voix singulière, avec la crainte de les compromettre encore dans une aventure sans issue. Et elles le permirent[1152].

Avec cette phrase, Barreno pose les bases de son travail. Elle décide, avec quelques doutes certes, de prendre la parole de sa voix singulière. En écrivant *A Morte da mãe*, l'autrice transmet la voix des femmes par la sienne. Pour cela, elle emprunte des chemins de traverse. Sa voix se transforme en voie pavée d'obstacles, mais qui « mène toujours à Rome ». Son écriture hybride, alliant le roman et l'essai ; sa narration romanesque-scientifique et scientifique-mythologique ;

[1149] « *A fraqueza da preponderância dos homens. Castrável, sexo exterior, exposto.* » *Ibid.*, p. 392.
[1150] « […] *dos homens que progressivamente se tornavam seus agressores, estúpidos, incapazes de entenderem quaisquer outras gratificações que não sejam as do poder* […] » *Ibid.*, p. 175.
[1151] « […] *retiraram-lhe todas as tripas, e rechearam-na com o falo transcendente*. » *Ibid.*, p. 329.
[1152] « *Foram as vozes delas, os gestos, as faces delas que me armaram. E no entanto eu insisti em fazer ouvir a minha voz singular, com receio ainda de as comprometer uma aventura sem saída. E elas permitiram-no*. » *Ibid.*, p. 286.

une narration multiple ; des créations d'espaces alternatifs, des thèmes pluridisciplinaires, actuels en 1979 comme en 2024, tout cela est représentatif de sa voix singulière. Ce sont ce que nous qualifions de spécificités d'écriture propres à l'autrice. Puisque prendre la parole peut également passer par l'écrit[1153], moyen parfois plus discret, mais toujours présent, la solution utilisée par Barreno est l'écriture. Plusieurs passages dans le roman nous rappellent que la parole des femmes, même à l'écrit, n'est pas considérée comme importante : « Et nous sommes arrivés à la conclusion qu'il y a des êtres humains qui n'ont même pas besoin de papier et de crayon parce qu'ils sentent toute cette comptabilité dans leur corps, les femmes[1154] […] ». Une nouvelle fois, les femmes n'auraient pas besoin d'être éduquées et d'écrire, puisque les hommes leur racontent l'Histoire qu'eux-mêmes produisent. L'histoire que Barreno narre est pourtant une ode à la tradition ancienne de l'oralité : « Parce que si les hommes se sont presque toujours approprié les techniques de l'écrit, les femmes détiennent encore la magie des paroles liées aux gestes[1155]. » Cependant, c'est bien par un support écrit qu'elle fait passer son message.

Dans l'émission *Ler +, ler melhor* consacrée à l'œuvre de Maria Isabel Barreno et précédemment citée, l'autrice a donc qualifié *A Morte da mãe* comme étant le livre final de sa réflexion. Toutefois, si l'œuvre présente une finalité de réflexion définitive, elle ne marque que le début de la bibliographie de Barreno. Dans *A Morte da mãe*, les hommes s'approprient les pouvoirs des femmes, mais ces dernières en ont encore. Il suffit pour cela de trouver la force nécessaire de se dresser et de se réapproprier la lutte. L'ultime phrase du livre synthétise parfaitement la pensée de Barreno : « L'une des armes est la désorganisation totale du texte, du quotidien, dudit sérieux[1156] ». La révolte féminine passe par l'insurrection des femmes, par le questionnement des lois établies et du collectif accepté et par l'écriture des femmes. Barreno, avec *A Morte da mãe*, s'approprie une écriture particulière pour se libérer des carcans instaurés tant par le patriarcat que par l'État Nouveau, indissociables l'un de l'autre. Elle y introduit sa pensée définitive sur des sujets universels et actuels, d'une manière qu'elle-même qualifie de

[1153] Comme le souligne l'exemple du slogan « Femme, Vie, Liberté », scandé par les manifestants et manifestantes anti-gouvernementaux à la suite du meurtre de Jina Masha Amini par la police des mœurs iranienne en septembre 2022, puis à l'écrit sur les murs par les Iraniens et Iraniennes en soutien. Jean-Pierre FILIU, « "Femme, vie, liberté", un slogan qui vient de loin », in *lemonde.fr*, 9 octobre 2022, https://www.lemonde.fr/un-si-proche-orient/article/2022/10/09/femme-vie-liberte-un-slogan-qui-vient-de-loin_6145039_6116995.html (consulté le 13/08/2023).
[1154] « *E chegámos à conclusão que há os seres humanos que nem precisam de papel e lápis porque sentem toda essa contabilidade nos seus corpos, as mulheres* […] » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 135.
[1155] « *Porque se os homens quase sempre se apoderaram das técnicas da escrita, as mulheres detêm ainda a magia das palavras coladas aos gestos.* » *Ibid.*, p. 199.
[1156] « *Uma das armas é a desorganização total do texto, do quotidiano, do dito sério.* » *Ibid.*, p. 394.

complexe[1157]. Ces sujets représentatifs d'un certain sérieux, que cela soit l'Histoire ou encore la parole des hommes, des philosophes, des religions, analysé tout au long du roman. En réécrivant l'Histoire d'un point de vue féminin, elle désorganise ledit sérieux. Ce livre, universel, en donnant aux femmes les solutions pour se révolter face à la domination masculine, devient aussi la propre marque de révolte de Barreno. Son écriture est son arme, d'apparence désorganisée, servant à renverser le quotidien. Ainsi, *A Morte da mãe* peut être qualifiée d'œuvre source, la pierre fondatrice de sa réflexion et de son écriture spécifique que nous retrouvons alors dans l'ensemble de sa production. L'écriture de Barreno devient une arme pour déconstruire un monde qui a cherché à la réduire au silence. C'est une arme qui lui permet de remettre les femmes au centre de la narration de l'histoire, mais également de donner la parole aux femmes et aux hommes mutilés par un système oppressif, autoritaire et patriarcal. Il convient alors d'analyser cette écriture-arme afin de comprendre comment Maria Isabel Barreno l'a utilisée au fil de ses écrits.

[1157] *Ibid.*, p. 12.

PARTIE III – LES ARMES DE MARIA ISABEL BARRENO

« *Procurámos recordar palavras exteriores àquele confinado espaço e que viessem dar chave a todo o enigma. Abrimos as janelas. De fora, vários som chegaram.* »

Maria Isabel Barreno, *A Morte da mãe*, 1979.

1 – LA DESORGANISATION DU TEXTE

1.1. L'invisibilisation de Maria Isabel Barreno

1.1.1. Un canon littéraire masculin

Il a été mentionné à plusieurs reprises dans ce travail l'invisibilisation des femmes dans de nombreux espaces de la société. Nous avons par exemple remarqué que, dans *O Falso neutro*, Maria Isabel Barreno considère le langage comme l'une des premières sources d'invisibilisation des femmes. L'emploi majoritaire du masculin, en portugais comme en français, ou encore l'utilisation du mot « homme » en équivalent aux termes – pourtant suffisamment généralisants – « humanité », « êtres humains » ou « individus » sont notamment abordés par Barreno dans cet essai comme dans *A Morte da mãe*. L'autrice y développe une analyse complète des rôles apposés aux femmes et permettant leur occultation de la société. Barreno effectue ainsi une critique directe au régime salazariste qui utilise la vision de l'Église et le patriarcat en général pour enfermer les femmes dans une définition essentialiste considérant leur rôle de mère et épouse comme « naturel » et contribuant alors à leur confinement dans un espace privé d'où elles ne doivent et ne peuvent sortir. Nous avons également évoqué l'invisibilisation des femmes dans la littérature. Les femmes écrivaines portugaises ont de fait été victimes de cette invisibilisation générale, leurs œuvres reléguées à une littérature différente, dite « féminine », considérée comme majoritairement sentimentale, enfermant de nouveau les femmes – et leur production – dans une définition intrinsèquement misogyne les excluant d'une histoire littéraire nationale. Chatarina Edfeldt souligne ainsi que « historiquement, en particulier à la fin du XIXe siècle, la création littéraire était définie en termes "masculins" et constituait, par conséquent, un domaine auquel les femmes écrivaines avaient difficilement accès[1158]. » Bien qu'Edfeldt souligne, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, que les écrivaines portugaises ont acquis depuis les années 1950

[1158] « *Historicamente, sobretudo no final do século XIX, a autoria literária era definida em termos "masculinos" e era, consequentemente, uma área à qual as mulheres escritoras dificilmente tinham acesso.* » Chatarina EDFELDT, *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, *op. cit.*, p. 18.

et 1960 une place plus importante dans l'histoire de la littérature, de trop nombreuses autrices ne sont pas incluses dans le canon littéraire portugais.

Selon Ana Luísa Amaral et Ana Gabriela Macedo, le terme « canon » est un « mot d'origine religieuse, adopté par la suite par les Études littéraires pour désigner les chefs-d'œuvre de la littérature[1159]. » Ainsi, le canon littéraire réunit les œuvres considérées comme importantes pour la critique et représentatives de la littérature traditionnelle canonique du pays. Selon Carlos Reis, la formation d'un canon littéraire comprend trois facteurs :

> […] la sélectivité, qui cherche à établir, d'une manière qui n'est pas nécessairement systématique ou programmée, les œuvres et les auteurs qui correspondent à une identité culturelle et littéraire, entendue comme orthodoxe et majoritairement représentative ; la continuité, c'est-à-dire la permanence, sur une période historique prolongée, des œuvres et des auteurs qui fondent leur autorité culturelle sur cette permanence ; la formativité, critère d'ordre pédagogique mais aussi idéologique, qui conduit à maintenir dans le canon les œuvres et les auteurs considérés comme reproduisant un certain (et assez stable) ordre social et culturel, qui doit être insinué dans le système éducatif[1160].

Le canon serait ainsi une liste de livres et d'auteurs considérés comme universels et représentatifs d'une certaine identité littéraire d'un pays, d'une société ou encore d'une langue. Carlos Reis considère également que le canon revêt une importance dans le cadre scolaire : « […] le processus de constitution du canon est indissociable d'un usage institutionnel de la littérature, dans le cadre du système éducatif[1161] ». Posséder un canon littéraire permet de ce fait une introduction à des œuvres et des auteurs dits « classiques », nécessaire à l'introduction éducative à la littérature. Bien souvent, le canon littéraire est une liste non exhaustive d'œuvres et d'auteurs qui peut être modifiée et adaptée au cours de l'histoire. Cependant, Amaral et Macedo précisent que le canon littéraire est souvent regardé comme étant « sacré » par certains critiques qui dès lors craindraient que « […] dans le pire des cas, la tradition littéraire risque

---

[1159] « *Palavra de origem religiosa, depois adoptada pelos Estudos Literários para designar as obras-primas da literatura*. » *s. v.*, « cânone », in *Dicionário da crítica feminista*, Ana Luísa AMARAL et Ana Gabriela MACEDO (org.), *op. cit.*, p. 13.

[1160] « […] *a* […] *seletividade, que trata de estabelecer, de forma não necessariamente sistemática ou programada, às obras e os autores que correspondem a uma identidade cultural e literária, entendida como ortodoxa e maioritariamente representativa; a continuidade, ou seja, a permanência, ao longo de um tempo histórico alargado, de obras e autores que fundam nessa permanência a sua autoridade cultural; a formatividade, critério de ordem pedagógica e também ideológica, que leva a reter no cânone aquelas obras e autores que se entende serem reprodutores de uma certa (e algo estável) ordem social e cultural, que se deseja insinuada no sistema do ensino.* » Carlos REIS, *O Conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, Porto Alegre, ediPUCRS, 2013, p. 49.

[1161] « […] *o processo de constituição do cânone é indissociável de uma utilização institucional da literatura, no quadro do sistema de ensino*. » *Ibid.*, p. 30

d'être perdue ou, dans le meilleur des cas, d'être altérée par l'inclusion de ce qui, jusqu'à il y a un peu plus d'un demi-siècle, était considéré comme "mineur" ou marginal[1162] ». Ces inclusions représentent ainsi tout ce qui va à l'encontre des caractéristiques de l'idéologie dominante. Si nous regardons le patriarcat comme l'une des idéologies les plus anciennement dominantes de la société européenne contemporaine dans laquelle nous vivons, alors le canon littéraire de cette même société est fortement marqué par une invisibilisation des œuvres littéraires rédigées par les femmes. Les nombreuses contestations sociales apparues dans la deuxième moitié du xxe siècle – les luttes pour les droits des femmes, pour la décolonisation, contre la ségrégation ou encore les mouvements *queers* – contribuent à l'émergence de différents thèmes dans la littérature, voire à des genres littéraires considérés comme hybrides et donc écartés du canon littéraire occidental. Une œuvre regardée comme différente de l'idéologie dominante ne pourrait faire partie d'un canon traditionnel. Amaral et Macedo citent ainsi l'exemple du critique littéraire américain Harold Bloom qui a publié en 1994 *The Western Canon : The Books and School of the Ages*[1163].

Dans cet ouvrage, Bloom analyse les œuvres qu'il considère essentielles pour le canon littéraire occidental. L'auteur récuse l'idée que la littérature servirait à identifier les injustices de la société occidentale et prône un canon – et par là même une analyse de celui-ci – apolitique. Bloom dénonce ainsi la tentative de destruction du canon littéraire par ce qu'il nomme d'« école du ressentiment[1164] ». Cette école du ressentiment voudrait, selon Bloom, « […] renverser le canon afin de faire avancer ses programmes supposés (et inexistants) de changement social[1165] ». Il critique également l'appropriation du canon par « […] les défenseurs d'extrême droite […], qui souhaitent le préserver pour ses valeurs morales supposées (et inexistantes[1166]) ». De la sorte, tout en refusant une sacralisation du canon, Bloom juge que celui-ci ne devrait pas être modifié pour inclure des œuvres et des auteurs représentant les crises et les mouvements sociaux apparaissant dans la société. Il utilise comme exemple la lecture de

[1162] « […] *na pior das hipóteses, a tradição literária possa estar em risco de se perder ou, na melhor das hipóteses, de se adulterar, pela inclusão do que, até há pouco mais de meio século, era considerado "menor" ou marginal.* » *s. v.*, « cânone », in *Dicionário da crítica feminista*, Ana Luísa AMARAL et Ana Gabriela MACEDO (org.), *op. cit.*, p. 13.
[1163] Le Canon occidental : Les livres et l'école des âges. Harold BLOOM, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.
[1164] « *School of Resentment* », *Ibid.*, p. 4.
[1165] « […] *to overthrow the Canon in order to advance their supposed (and nonexistent) programs for social change*. », *Ibid.*
[1166] « […] *the right-wing defenders* […], *who wish to preserve it for its supposed (and nonexistent) moral values.* » *Ibid.*

Shakespeare par ceux qu'il qualifie de néomarxistes ou encore des féministes pour démontrer que ces nouveaux critiques chercheraient à réduire son écriture en y analysant des problèmes sociaux contemporains à l'auteur anglais[1167]. Bloom interprète la littérature comme une force de l'imagination. Les œuvres du canon devraient d'après lui représenter une écriture magistrale sans forcément être différente, mais qui réunit les lecteurs dans une imagination, un lieu, duquel ils sont normalement externes et exclus. Dans cet ouvrage, Bloom exprime des opinions faisant débat depuis les années 1980 – principalement dans les milieux académiques américains – et connues comme étant ce que Amaral et Macedo nomment de « crise du canon[1168] ». Cette crise a commencé dès l'apparition de la contestation politique de l'idéologie dominante qui s'est par la suite étendue au champ littéraire. Certains critiques littéraires et universitaires ont regretté la sacralisation du canon occidental empêchant la reconnaissance d'œuvres et d'auteurs venant de milieux alors marginalisés. Le canon représenterait dès lors l'exemple de la domination d'une société occidentale blanche, hétérosexuelle et patriarcale. Le canon traditionnel serait de ce fait un nouvel instrument d'autorité cherchant à imposer dans la littérature les mêmes éléments de pouvoir instaurés dans la société. Amaral et Macedo soulignent alors l'importance des études sur les femmes :

> Dans cette contestation, le rôle des féministes et la création, à partir des années 1970, de disciplines comme les Études féministes, ou les Études des femmes, seront déterminants, avec l'inclusion donc, dans le milieu académique, d'intérêts de recherche et de critiques qui, soit dénoncent les messages sexistes véhiculés par les textes (écrits à la fois par des hommes et par des femmes), soit révèlent des voix, auparavant réduites au silence, qui retiraient les femmes de la place de subordination qui leur avait été assignée jusqu'alors[1169].

Consacrer des études sur les femmes écrivaines favoriserait en conséquence leur visibilité, mais également leur insertion dans un canon littéraire où la plupart ont été évincées depuis sa création. Le canon littéraire doit non seulement s'adapter à l'évolution de la société, mais également permettre une vision plus globale et plus complète de la création littéraire existante afin de mettre en évidence les spécificités de la littérature.

[1167] *Ibid.*, p. 3.

[1168] *s. v.*, « cânone », in *Dicionário da crítica feminista,* Ana Luísa AMARAL et Ana Gabriela MACEDO (org.), *op. cit.*, p. 13-14.

[1169] « *Nessa contestação, seria crucial o papel das feministas e a criação, a partir dos anos 1970, de disciplinas como Estudos Feministas, ou Estudos sobre as Mulheres, com a inclusão, portanto, na academia, de preocupações de investigação e críticas que ora denunciassem as mensagens sexistas transmitidas pelos textos (escritos quer por homens, quer por mulheres), ora relevassem vozes, até então silenciadas, que retiravam a mulher do lugar de subalternidade que até então lhe havia sido atribuído.* » *Ibid.*, p. 14.

En ce qui concerne le canon littéraire portugais, nous avons vu que Chatarina Edfeldt a cherché à mettre en avant les femmes écrivaines de la première moitié du xxe siècle, oubliées du canon et pas ou peu étudiées, en analysant l'historiographie littéraire portugaise. Edfeldt dresse ainsi la liste de plus d'une centaine d'autrices dont les genres littéraires varient de la poésie à la littérature infantile, du théâtre au roman ou encore du conte à la chronique. Elle précise par ailleurs que ce travail de recherche a été entrepris dès les années 1920 par l'écrivaine Thereza Leitão de Barros dans l'œuvre déjà abordée dans l'introduction de cette thèse : *Escritoras de Portugal*. *Génio feminino revelado na literatura portuguesa*, publiée en 1924. En 1917, Nuno Catharino Cardoso a quant à lui recensé une centaine de poétesses dans son livre *Poetisas portuguesas. Antologia contendo dados bibliograficos e biograficos àcêrca de cento e seis poetisas*[1170]. Dans la préface du livre, l'auteur précise ainsi :

> Si nous parcourons les pages de notre histoire littéraire, nous rencontrons immédiatement une série de noms de dames qui, par leur intelligence et leur savoir, s'imposent au monde cultivé. En complétant ce tableau en soi déjà superbe, nous voyons que ce n'est pas seulement dans les lettres, mais aussi dans presque toutes les branches d'activité intellectuelle, que les dames portugaises se sont distinguées[1171].

Cardoso cite par la suite le nom de femmes s'étant illustrées dans la peinture, l'architecture, les mathématiques ou encore la théologie. Il termine cet inventaire par les femmes dans la littérature où nous pouvons retrouver le nom de Mariana Alcoforado pour *Cartas portuguesas* dont il fait particulièrement l'éloge. Cet ouvrage de Cardoso met de nouveau en évidence la présence des femmes dans les arts et particulièrement dans la littérature. Bien que quelques noms, comme celui de Mariana Alcoforado, soient toujours connus et plus ou moins étudiés de nos jours, beaucoup d'autrices et de poétesses citées par Cardoso sont généralement absentes du canon et des études littéraires, donnant de fait l'impression erronée que peu de femmes auraient écrit au long de l'histoire. Ainsi, Chatarina Edfeldt fait ressortir quelques anthologies publiées au début du XXe siècle sur les femmes écrivaines au Portugal car celles-ci ont, effectivement, toujours existé. Comme souligné dans la première partie de cette thèse, les femmes ont toujours écrit. S'il faut attendre la fin du XXe siècle pour voir de véritables tentatives

---

[1170] Poétesses portugaises. Anthologie contenant des données bibliographiques et biographiques sur cent six poétesses. Nuno Catharino CARDOSO. *Poetisas portuguesas. Antologia contendo dados bibliograficos e biograficos acêrca de cento e seis poetisas*, Lisbonne, Livraria scientifica, 1917.

[1171] « *Se compulsarmos as paginas da nossa Historia Literaria, deparamos, logo, com uma série de nomes de Senhoras que, pela sua inteligencia e saber, se impõem ao mundo culto. Completando esse quadro já de si soberbo, vemos que não é sómente nas letras, mas ainda em quasi todos os ramos d'actividade intelectual, que se teem distinguido as Damas Portuguezas.* » *Ibid.*, p. V-VI.

de réinscription des femmes portugaises dans l'histoire de la littérature, certaines autrices, pourtant saluées par la critique littéraire, sont encore modérément étudiées. La question du canon littéraire fait ainsi couler beaucoup d'encre. Au Portugal comme en France, le fait de savoir ce que représente le canon et qui devrait en faire partie est souvent soulevé dans les milieux littéraires. En France, depuis plusieurs années, la question de la place et de l'étendue de la littérature francophone est particulièrement débattue, notamment par les auteurs et autrices africains postcoloniaux revendiquant l'hybridisme de leur littérature, multiculturelle, à la croisée de leurs origines africaines et de la langue française imposée par la colonisation[1172]. Au Portugal, le débat se fait également par la question postcoloniale et la création d'un canon réellement représentatif de la société et de la langue portugaise. Dans l'introduction générale du premier volume de *Literatura-mundo comparada: perspectivas em português I - mundos em português*[1173], les organisateurs soulignent par exemple l'importance de réunir les littératures écrites en portugais :

> Le geste de les réunir représente une affirmation symbolique de portée à la fois esthétique et politique : le passé colonial peut et doit être reconnu comme une histoire qui traverse tous les corps nationaux, dans son épaisseur culturelle et symbolique, afin que la réalité post-coloniale soit envisagée, tant dans les pays qui sont des ex-colonies que dans l'ancienne puissance colonisatrice, dans la projection de l'avenir des relations entre ces communautés et le monde[1174].

Il s'agit dès lors de mettre en avant le contexte de la littérature en portugais marqué par la colonisation. Pour Margarida Calafate Ribeiro et Roberto Vecchi, c'est l'importance de la mémoire poétique de la Guerre coloniale pour la construction d'une mémoire culturelle qui est relevée dans *Antologia da memória poética da Guerra colonial*, publiée en 2011[1175]. Plus récemment, lors de la publication en 2020 d'une anthologie du canon littéraire, *O Cânone*, organisée par António Feijó, João Figueiredo et Miguel Tamen, les critiques ont été nombreuses. Les organisateurs de cette anthologie ont pourtant affirmé avoir choisi une liste

---

[1172] Pour aller plus loin sur ce sujet, voir Ozouf Sénamin AMEDEGNATO *et al.*, *Légitimité, légitimation*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.

[1173] Littérature-monde comparée : perspectives en portugais I – mondes en portugais. Helena BUESCU et Inocência MATA (org.) *Literatura-mundo comparada: perspectivas em português I - mundos em português*, Lisbonne, Tinta da China, 2017, t.I.

[1174] « *O gesto de a todas reunir representa uma afirmação simbólica de alcance simultaneamente estético e político: o passado colonial pode e deve ser reconhecido como história que atravessa todos os corpos nacionais, na sua espessura cultural e simbólica, a fim de que a realidade pós-colonial possa ser encarada, tanto nos países que são ex-colónias como na antiga potência colonizadora, na projecção do futuro das relações entre essas comunidades e o mundo.* » *Ibid.*, p. 26.

[1175] Anthologie de la mémoire poétique de la Guerre coloniale. Margarida Calafate RIBEIRO et Roberto VECCHI (org.), *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*, Porto, Afrontamento, 2011, p. 25.

d'auteurs et d'œuvres non exhaustive et non neutre. Ils ont revendiqué un aspect excentrique souvent présent dans la création d'un canon littéraire, en argumentant de plus que leur choix était personnel mais également délibéré pour permettre l'ouverture d'un débat autour de la critique littéraire. Pour les auteurs, leur anthologie n'est pas une ode à la splendeur du Portugal ou un guide littéraire, mais un livre pour penser la littérature portugaise[1176]. L'un des essais de cette anthologie, intitulé *Cânone 2*, a par ailleurs été rédigé par Anna Klobucka et souligne l'absence des femmes dans le canon littéraire portugais[1177]. Dans cet essai, Klobucka y réitère la nécessité de considérer l'introduction d'autrices portugaises dans le canon – comme développé dans son ouvrage *O Formato mulher* analysé dans l'introduction de ce travail. En ce qui concerne *O Cânone*, il convient de souligner cependant que parmi la cinquantaine d'auteurs sélectionnés pour cette anthologie, neuf sont des autrices[1178]. De plus, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta sont réunies, dans un unique essai rédigé par Joana Meirim, sous l'expression « Les Trois Marias » et seul *Novas Cartas portuguesas* est analysé[1179]. Cependant, contrairement à la majorité des travaux sur les trois autrices, Meirim analyse dans cet essai à la fois le contexte historique de la publication de l'œuvre, comme son aspect littéraire.

Il ne fait aucun doute que les œuvres de Maria Isabel Barreno ont subi cette invisibilisation et sont majoritairement exclues des critiques et analyses littéraires. Nous avons vu qu'elle-même s'est considérée invisibilisée et dépersonnalisée par l'affaire judiciaire autour de *Novas Cartas portuguesas*, comme en témoigne son entretien avec Helena Barbas souligné dans la première partie de ce travail. La majorité des articles, recensions ou analyses traitant des œuvres de Maria Isabel Barreno rappellent cette invisibilisation. C'est le cas notamment de Fernando Arenas dans son livre *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*[1180] publié en 2003 et dans lequel l'auteur relève cette invisibilisation :

> Barreno a eu une carrière prolifique, publiant approximativement quinze œuvres de fiction (romans et recueils de nouvelles), ainsi que plusieurs ouvrages de non-fiction. Elle est reconnue par la critique comme l'un des écrivains portugais les plus importants

[1176] António M. FEIJÓ *et al.*, *O Cânone*, Lisbonne, Tinta da China, 2020.
[1177] *Ibid.*, p. 165-171.
[1178] Agustina Bessa-Luís, Fiama Hasse Pais Brandão, Florbela Espanca, Irene Lisboa, Luiza Neto Jorge, Maria Judite de Carvalho, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta.
[1179] António M. FEIJÓ *et al.*, *O Cânone*, *op. cit.*, p. 489-497.
[1180] Fernando ARENAS, *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*, *op. cit.*

> de la fin du XXe siècle [...]. Malgré cette reconnaissance, la critique n'a accordé qu'une attention relativement limitée à Barreno[1181].

Comment alors une autrice peut-elle être considérée importante pour l'histoire de la littérature portugaise sans être réellement étudiée ? La particularité du cas de Maria Isabel Barreno peut venir du fait qu'elle soit une autrice connue mais non lue. L'exemple de *Novas Cartas portuguesas* nous montre comment l'analyse textuelle d'une œuvre peut être éclipsée par son intérêt historique. Le fond de l'œuvre prend le dessus sur la forme utilisée pour le communiquer. L'œuvre n'est alors pas étudiée dans son ensemble, l'écriture ne devient seulement qu'un objet de transmission et non de création et d'analyse. L'écriture des femmes en particulier se retrouve réduite à une simple expression de leur pensée, comme cela était le cas lorsque leur littérature était considérée comme « sentimentale » et donc « féminine ». Nous revenons de ce fait à la critique de l'écriture féminine : si cette écriture est regardée comme différente car venant des femmes, elle sera alors toujours analysée, étudiée et classée différemment de la littérature du canon traditionnellement masculin. Cette nécessité que ressentent certains chercheurs et chercheuses de différencier une écriture féminine d'une écriture masculine – bien que compréhensible pour une mise en lumière de l'écriture des femmes – finit par confiner les œuvres de certaines de celles-ci à une analyse purement basée sur leur genre. Dans un article intitulé « Os territórios imaginários da escrita[1182] », Barreno fait allusion à cet ostracisme de ces œuvres :

> Il est arrivé à *Les Veilles oubliées* ce qui arrive à la plupart de mes textes, dans la mesure où ils dépendent d'une « certaine » critique (et comme il y a peu de critique littéraire, « certaine » prend beaucoup d'importance auprès du public) : le livre a été allègrement lu comme un texte sur la « situation » (ou le « problème », ou la « promotion », les substantifs inappropriés abondent dans ce domaine) des femmes[1183].

Barreno, tout en relevant le manque de critique littéraire sur ses œuvres, déplore par conséquent sa catégorisation d'écrivaine exclusivement féministe, écrivant des livres de femmes et sur les femmes. Il est évident que ses œuvres contiennent pour la majorité d'entre elles une mise en

---

[1181] « *Barreno has had a prolific career, publishing approximately fifteen works of fiction (novels and short story collections), together with several works of nonfiction. She is recognized by critics as one of the most important late twentieth-century Portuguese writers* […]. *In spite of this recognition, relatively scant critical attention has been devoted to Barreno.* » *Ibid.*, p. 67.

[1182] Les territoires imaginaires de l'écriture. Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », *Scripta*, vol. 4, n° 8, mars 2001, p. 275-286.

[1183] « *Aconteceu a* As Vésperas esquecidas *o que acontece à maioria dos meus textos, no que depende de "alguma» crítica (e como a crítica literária é pouca, a "alguma» adquire bastante importância junto do público): o livro foi bacocamente lido como um texto sobre a "situação» (ou o "problema", ou a "promoção", os substantivos inapropriados abundam nesta área) das mulheres*. » *Ibid.*, p. 284-285.

avant de la condition des femmes et une critique des rôles qui leur sont attribués. *A Morte da mãe* en est l'exemple le plus complet. Cependant, nous verrons par la suite qu'il serait imprudent de ne prendre en compte que cet aspect lors de l'analyse de ses textes, puisqu'ils vont bien au-delà de cela.

La catégorisation de Maria Isabel Barreno dans un rôle d'écrivaine féministe a été considérablement visible lors de son décès en 2016. En effet, de nombreux titres de journaux ont annoncé la mort d'une des « Trois Marias[1184] ». Remarquant la qualité de son écriture et relevant brièvement certaines de ses œuvres comme *A Morte da mãe* ou son dernier roman *Vozes do vento*, la plupart des journalistes ont centré leur nécrologie autour du procès de *Novas Cartas portuguesas*, sans nullement parler du livre en tant qu'œuvre littéraire, mais comme étant le symbole du féminisme et de la lutte des femmes pendant l'État Nouveau. Néanmoins, certains ont cherché à s'éloigner, de manière plus ou moins aboutie, de cette affaire judiciaire. C'est le cas par exemple d'un article publié en ligne par Isabel Coutinho le 3 septembre 2016 pour le journal *Público,* intitulé « Morreu Maria Isabel Barreno, que "foi mais do que uma das 'Três Marias[1185]'" ». La citation utilisée dans le titre de cet article vient de João Rodrigues, l'éditeur de la maison d'édition *Sextante* qui a publié le dernier roman de Maria Isabel Barreno en 2009. Bien qu'il aborde dès le début le procès de *Novas Cartas portuguesas*, la suite de l'article est consacrée à souligner l'importance du reste de la bibliographie de l'autrice. Ainsi, João Rodrigues remarque que Maria Isabel Barreno « était une écrivaine de fiction qui avait une voix propre à elle extrêmement intéressante, d'une grande sobriété. Ses romans et ses nouvelles sont exceptionnellement bons[1186]. » Ana Luísa Amaral, également interrogée dans l'article, souligne quant à elle : « Ses essais sont trop oubliés et devraient être réédités[1187]. » Le manque de réédition des œuvres de Barreno y est aussi appuyé par Maria Teresa Horta pour qui

[1184] À noter également que Maria Isabel Barreno a été la première des « Trois Marias » à décéder, ce qui peut expliquer d'un certain point de vue que les titres d'articles se soient concentrés sur l'histoire du procès, son décès marquant, pour ainsi dire, le début de la fin d'un évènement qui a marqué l'histoire de la dictature portugaise. Lors du décès de Maria Velho da Costa en 2020, les références au procès dans les titres d'articles de journaux étaient bien moindres.

[1185] Maria Isabel Barreno, qui « était plus qu'une des "Trois Marias" » est décédée. Isabel COUTINHO, « Morreu Maria Isabel Barreno, que "foi mais do que uma das 'Três Marias'" », art. cit., https://www.publico.pt/2016/09/03/culturaipsilon/noticia/morreu-maria-isabel-barreno-uma-das-tres-marias-1743111 (consulté le 16/08/2024).

[1186] « *Era uma ficcionista com uma voz própria muitíssimo interessante, de uma sobriedade enorme. O romance e os contos são excepcionalmente bons*. » *Ibid.*

[1187] « *Os ensaios dela estão muito esquecidos e deviam ser reeditados*. » *Ibid.*

A Morte da mãe « […] devrait être réédité rapidement[1188] ». Enfin, l'article cite une note du président de la République portugaise :

> Le président de la République, Marcelo Rebelo de Sousa, a également souligné que [«] l'œuvre d'Isabel Barreno va bien au-delà des *Cartas* », évoquant les romans, nouvelles et contes de l'autrice qui « recherchent toujours une forme de connaissance de la réalité portugaise » : « Une connaissance psychologique et sociologique, empirique et philosophique, dans un contexte quotidien et domestique ou dans un registre fantastique. Et c'est cette connaissance qui est le fondement du rejet de la domination des femmes et de la soumission aux "supérieurs légitimes" », peut-on lire dans une note publiée sur le site de la présidence[1189].

Cette note est particulièrement intéressante car, tout en soulignant le côté féministe des œuvres de Maria Isabel Barreno, elle relève le caractère universel des thèmes abordés par l'autrice dans ses écrits.

Maria Isabel Barreno n'est ainsi pas totalement invisibilisée comme autrice, mais elle est catégorisée dans un genre de littérature qui empêche une analyse approfondie de son écriture. Le manque de rééditions des livres de Barreno complique par ailleurs l'analyse de ses œuvres. Le peu de recensions et autres travaux académiques existants sont principalement concentrés sur certains de ses recueils de nouvelles et contes, particulièrement *Os Sensos incomuns* (1993) qui a reçu plusieurs prix, ses deux premiers romans *De noite as árvores são negras* (1968) – réédité en 1987 – et *Os Outros Legítimos Superiores* (1970) – réédité en 1993 – ou encore ses livres les plus récents, notamment *O Senhor das ilhas* (1994) et *Vozes do vento* (2009). Ce sont donc logiquement ses œuvres les plus accessibles au public qui sont les plus analysées. En ce qui concerne la critique, elle est généralement positive, comme le souligne José Manuel da Costa Esteves :

> Maria Isabel Barreno est une des voix les plus originales de la littérature portugaise contemporaine qui a été grandement saluée par la critique, tout de suite après la publication de son premier roman […]. Elle est considérée comme un vrai cas dans les lettres portugaises[1190].

[1188] « […] *devia ser reeditada rapidamente*. » *Ibid.*

[1189] « *Também o Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa, destacou que* ["]*a obra de Isabel Barreno vai muito além das Cartas", apontando os romances, as novelas e os contos da autora que "procuram sempre uma forma de conhecimento da realidade portuguesa": "Conhecimento psicológico e sociológico, empírico e filosófico, em contexto quotidiano e doméstico ou em registo fantástico. E é esse conhecimento que fundamenta a recusa da dominação das mulheres e da submissão aos 'legítimos superiores'", diz uma nota publicada no site da Presidência.* » *Ibid.*

[1190] José Manuel da Costa ESTEVES, *La Littérature portugaise contemporaine, op. cit.*, p. 151.

Il est alors pertinent de se demander quelles sont les réelles raisons de cette invisibilisation particulière que subissent les œuvres de Barreno, malgré des critiques majoritairement positives et la reconnaissance de l'importance de l'autrice pour la littérature portugaise. Plusieurs hypothèses peuvent être relevées, dont deux ont été exposées jusqu'à présent : le retentissement de *Novas Cartas portuguesas* et le procès qui s'en est suivi (découlant en partie de cette même affaire, la catégorisation de son écriture comme exclusivement féministe). Une troisième hypothèse, que nous souhaitons développer et qui peut être également d'une certaine manière liée à ces deux premières, est l'hybridisme de son écriture.

1.1.2. Du roman à l'essai, de l'hybridisme

Dans la partie précédente de cette thèse, nous avons analysé le double hybridisme de *A Morte da mãe*, celui de la narration et celui du genre. De fait, cet hybridisme du genre littéraire est l'un des points revenant le plus souvent dans les allusions à l'œuvre et dans ses très rares critiques, mais également dans la bibliographie plus générale de Maria Isabel Barreno. Nous savons que Barreno a travaillé comme chercheuse à l'Institut national de recherches industrielles puis à l'Institut d'études sur le développement. Elle a développé au cours de sa carrière, dans le cadre de ce travail et après, plusieurs études, notamment sur la discrimination sexuelle dans l'enseignement – déjà abordée a de nombreuses reprises dans ce travail –, l'adaptation du travailleur rural à l'environnement industriel urbain, la condition de la femme portugaise, l'image de la femme dans la presse, la jeunesse portugaise et enfin l'existence d'un imaginaire européen et la place des Portugais en France. Ces études ont toutes en commun le questionnement de l'identité des individus. Maria Isabel Barreno s'est questionnée tout au long de sa vie sur de nombreux sujets, mais toujours en rapport avec l'individu et sa place dans la société. Le questionnement dans *A Morte da mãe* est représenté par l'utilisation de caractéristiques littéraires attribuées à l'essai. En mélangeant le genre littéraire du roman et de l'essai, Barreno crée une œuvre en dialogue où le narrateur-personnage analyse la société qui l'entoure. Si nous prenons la définition de l'hybridisme donnée par Amaral et Macedo, le terme – originellement utilisé en biologie pour définir le croisement des animaux et des plantes – est repris pendant les périodes de colonisation pour critiquer le métissage par les défenseurs d'une « pureté » de l'identité colonisatrice craignant une « dégénération » de l'homme blanc[1191]. Il

[1191] *s. v.*, « hibridismo », in *Dicionário da crítica feminista,* Ana Luísa AMARAL et Ana Gabriela MACEDO (org.), *op. cit.*, p. 94

faut attendre le XXe siècle pour qu'il soit apposé au langage et à la littérature, particulièrement par les travaux du philosophe et critique littéraire russe Mikhaïl Bakhtine :

> Puisque, pour Bakhtine, le terme décrit la condition de la capacité fondamentale du langage à être simultanément le même, mais différent – en d'autres termes, la capacité d'une voix à ironiser, en démasquant l'autre dans le même énoncé –, l'hybridisme peut lui-même être un concept hybride. C'est un processus de démasquage du discours d'un autre auteur par le biais d'un langage « doublement accentué » et « doublement stylisé ». Dans sa définition du terme, Bakhtine indique que ce que nous appelons une construction hybride est, en fait, un énoncé qui appartient à un seul locuteur, mais qui contient en réalité deux énoncés, deux formes discursives, deux styles, deux « langages », deux systèmes sémantiques et axiologiques de croyance[1192].

L'hybridisme pour Bakhtine se retrouve ainsi dans chaque texte littéraire, mais particulièrement dans le roman. Dans la mesure où le récit comprend la voix du narrateur et des personnages, le roman est naturellement hybride. Le texte devient également hybride lorsqu'il mélange plusieurs formes du discours, ce que Bakhtine considère comme récurrent dans le roman notamment[1193].

Selon Bakhtine, le texte littéraire se retrouve parcouru par différents modes d'écriture. Le mélange de plusieurs genres littéraires devient de ce fait un processus naturel selon la définition de l'hybridisme par Bakhtine. Dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine précise ainsi :

> Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistiques investis en lui, est un *hybride*. Mais, il nous le faut souligner une fois de plus : c'est un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, et non point un obscur et automatique amalgame de langages (plus exactement, d'éléments des langages). L'objet de l'hybridisation romanesque intentionnelle, c'est *une représentation littéraire du langage*. C'est pour cela que le romancier ne vise pas du tout à une reproduction linguistique (dialectologique) exacte et complète de l'empirisme des langages étrangers qu'il introduit, il ne vise qu'à la maîtrise littéraire des représentations de ces langages.

[1192] « *Uma vez que, para Bakhtin, o termo descreve a condição da capacidade fundamental da linguagem de ser simultaneamente a mesma, mas diferente – ou seja, a capacidade de uma voz para ironizar, desmascarando a outra dentro da mesma elocução –, hibridismo pode ser, ele próprio, um conceito híbrido. Este é um processo de desmascaramento autoral do discurso de outrem, através de uma linguagem que é "duplamente acentuada" e "duplamente estilizada". Na sua definição do termo, Bakhtin refere que aquilo que designamos como construção híbrida é, de facto, uma elocução que pertence a um único falante, mas que, na verdade, contém interligadas em si duas elocuções, duas formas discursivas, dois estilos, duas "linguagens", dois sistemas semânticos e axiológicos de crença*. » *Ibid.*, p. 95.

[1193] Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, 1978.

> L'hybride littéraire exige un effort énorme : il est stylisé de fond en comble, mûrement pesé, pensé de part en part, distancié[1194].

Le langage du texte littéraire est ainsi créé par le dialogisme – introduit par Bakhtine dans son ouvrage *Problème de la poétique de Dostoïevski* –, c'est-à-dire la création d'un discours entre le narrateur et les personnages, mais également entre l'auteur et le lecteur. C'est de ce fait la parole qui permet le langage et le discours car, comme l'explique Michel Aucouturier dans sa préface à *Esthétique et théorie du roman*, « […] le langage n'est rien en dehors de la parole, qui l'anime d'intentions (on reconnaît ici une notion fondamentale de la méthodologie de Bakhtine). Et la parole n'est rien en dehors du dialogue, qui la fait vivre (car dans le monologue, elle se fige et meurt[1195]). » Le langage est ainsi à la fois autoréférentiel, il se présente et se représente soi-même, mais il communique toujours avec l'autre, que celui-ci soit personnage ou lecteur. Le langage devient dynamique, évolutif, interactif et donc vivant. Tout discours, même autoréférentiel, est alors fondamentalement dialogique, car il ne peut être complètement isolé. Il reste connecté à d'autres idées, d'autres significations, partagées par les personnages ou les lecteurs :

> Chaque parole implique une conception singulière de l'auditeur, de son fond aperceptif, une certaine dose de responsabilité et une certaine distance précise. Tout cela est très important pour la compréhension de la vie historique de la parole : ignorer ces aspects, c'est aboutir à la réification de la parole (à l'extinction de son dialogisme naturel[1196]).

Ainsi, tout discours est un lieu de rencontre entre différentes voix et perspectives, dont celles de l'auditeur et donc des lecteurs. En effet, Bakhtine soutient que le lecteur participe à l'œuvre en interprétant la narration de diverses manières, généralement influencées par l'environnement de celui-ci. Le langage de l'auteur n'est alors pas individuel, puisqu'il n'est pas inventé par ce dernier, mais il participe à la création d'un discours interrelationnel et polyphonique en choisissant et en assimilant les mots du lecteur :

> L'un des thèmes majeurs et des plus répandus qu'inspire la parole humaine, c'est celui de la transmission et de la discussion du discours et des paroles d'autrui. Dans tous les domaines de la vie et de la création idéologique, nos paroles contiennent en abondance les mots d'autrui, transmis avec un degré de précision et de partialité fort varié. Plus la vie sociale de la collectivité qui parle est intense, différenciée et élevée, plus la parole, l'énoncé d'autrui, comme objet d'une transmission intéressée, d'une exégèse, d'une

[1194] *Ibid.*, p. 182.
[1195] *Ibid.*, p. 16.
[1196] *Ibid.*, p. 164-165.

> discussion, d'une appréciation, d'une réfutation, d'un soutien, d'un développement a une part plus grande dans tous les objets du discours[1197].

L'auteur influence et est influencé par l' « autre », rendant par là même le locuteur, le personnage de son œuvre, influencé et influençable. Bakhtine met en avant un hybridisme où, historiquement, les langages sont influencés par la coexistence des locuteurs et l'hybridisme intentionnel où existent « […] deux consciences linguistiques, celle qui est représentée et celle qui représente, appartenant à un système de langage différent[1198] ». C'est pourquoi le roman représente une image du langage construite par son hybridisme littéraire. L'hybridisme de Bakhtine permet alors au roman de devenir un espace où l'auteur s'exprime librement, mais surtout directement[1199]. Par son hybridisme, le roman fait intervenir plusieurs langages et donc plusieurs points de vue pouvant dialoguer et débattre ouvertement sans s'imposer. Cette définition entre dès lors en opposition avec celle des genres littéraires. Si chaque texte littéraire est hybride, le genre peut ne pas être défini suivant les caractéristiques qu'on lui attribue généralement. Il deviendrait par conséquent difficile pour la critique littéraire d'aborder cet hybridisme naturellement présent dans une œuvre.

Si nous tenons pour vraie l'affirmation de Bakhtine selon laquelle un roman est naturellement hybride, l'insertion dans les œuvres de Maria Isabel Barreno de caractéristiques de l'essai leur donne une hybridité à la fois naturelle mais spécifique à l'autrice. Cependant, le roman n'est pas le seul genre littéraire auquel nous pouvons apposer le qualificatif d'hybride. De fait, Pierre Glaude et Jean-François Louette dans leur ouvrage intitulé *L'essai*[1200] expliquent que « […] l'essai est un genre hybride et complexe, qui occupe un espace incertain, à l'entrecroisement de plusieurs types de discours[1201] ». Pour les auteurs, l'essai serait ainsi un genre réunissant le subjectif et l'objectif, ainsi que le document et le fictionnel[1202], créant une dualité qui peut être associée à l'hybridisme. Glaudes et Louette suggèrent de plus qu'aucun genre littéraire ne peut vraiment être défini :

> Relevons d'abord une première difficulté liée à la catégorie du genre elle-même : est-il possible de dessiner les frontières d'une classe textuelle quand, en bonne méthode, aucun élément de définition préalable ne peut être établi ? Cette question survient chaque fois qu'on tente de préciser les contours d'un genre littéraire. Jamais ne sont

[1197] *Ibid.*, p. 157.
[1198] *Ibid.*, p. 176.
[1199] *Ibid.*, p. 182.
[1200] Pierre GLAUDES et Jean-François LOUETTE, *L'essai*, Paris, Armand Colin, 2011.
[1201] *Ibid.*, p. 12.
[1202] *Ibid.*, p. 10.

> donnés d'emblée les critères qui permettraient de discerner une unité thématique ou formelle parmi les textes susceptibles d'être regroupés en un même ensemble[1203].

Les différents genres existants comportent certes des caractéristiques qui leur sont parfois attribuées – nous avons vu par exemple que le roman est une narration fictionnelle et l'essai est une réflexion personnelle exposée de manière argumentative –, mais Glaudes et Louette affirment pourtant qu'aucune limitation ne peut être établie dans la description et l'utilisation d'un genre littéraire particulier. De fait, l'écrivain David Mourão-Ferreira, qui analyse dans son essai « Para uma teoria dos géneros literários[1204] » comment les genres peuvent s'articuler ensemble, qualifie ces articulations d'« attitudes[1205] ». Pour ce qui est de l'essai, Mourão-Ferreira présente cette attitude comme un arrêt dans le texte : « L'attitude de l'essai sera définie par un *arrêt* dans une ligne : un point où l'on s'arrête et d'où l'on esquisse un mouvement d'appréhension du passé pour l'enseignement de l'avenir[1206]. »

L'essai, de par son caractère hybride, est alors particulièrement touché par ce manque de limitation imposable. Par conséquent, il devient défini par une élimination qui correspondrait, d'après Glaudes et Louette, à l'une des méthodes de définition du genre :

> La première de ces méthodes consiste à définir l'essai *par extension*, en comptabilisant autant qu'il est possible les textes singuliers que la classe générique permet de désigner, et donc de rassembler. Or, si l'on considère cette comptabilité, on constate que les textes rangés dans la catégorie de l'essai lui sont la plupart du temps indexés *par élimination des autres genres*. Essai, en tant que terme générique, regroupe tout ce qui reste lorsqu'on a éliminé la poésie et la fiction, narrative ou dramatique[1207].

De ce fait, une œuvre ne rentrant pas dans les catégories traditionnelles que sont par exemple le roman, le théâtre ou la poésie, pourrait être automatiquement classée comme un essai dès lors que certains indices, comme le titre de l'œuvre ou les prix qu'elle reçoit, s'y rapportent. Glaudes et Louette considèrent cette méthode comme particulièrement inefficace, soulignant l'élimination possible dans la catégorisation des œuvres de véritables essais n'admettant pas ces indices. Comment définir dans ce cas l'essai ? Les auteurs affirment que l'essai est un discours enthymématique, c'est-à-dire un discours qui réduit un raisonnement à un syllogisme

---

[1203] *Ibid.*, p. 11.
[1204] Pour une théorie des genres littéraires. David MOURÃO-FERREIRA, « Para uma teoria dos géneros literários », in David MOURÃO-FERREIRA, *Tópicos recuperados*, Caminho, 1992, p. 19-23.
[1205] *Ibid.*, p. 20.
[1206] « *A atitude de ensaio definir-se-á por uma* paragem *dentro de uma linha: um ponto onde se pára e de onde se esboça um movimento de apreensão do passado, para ensinança do futuro*. » *Ibid.*, p. 20-21.
[1207] Pierre GLAUDES et Jean-François LOUETTE, *L'essai*, *op. cit.*, p. 13.

de deux propositions – un antécédent et un conséquent – permettant de dresser un jugement sans pour autant analyser tous ses antécédents[1208]. L'importance de l'argumentation repose ainsi sur les différents arguments proposés par l'auteur ou l'autrice de l'essai pour convaincre ses lecteurs. L'essai est ainsi une prose non fictionnelle :

> *Prose*, parce que, en l'absence de toute codification littéraire, aucune contrainte ne restreint la forme de cette classe textuelle qui n'est pas essentiellement caractérisée par le primat de la fonction poétique. *Non fictionnelle*, parce que l'objet de l'essai n'est pas de simuler des actions dans un récit ou une représentation dramatique, mais de proposer un style de réflexion sur un sujet quelconque, dans un discours doublement caractérisé par sa référence à la vérité et par le souci de persuader les lecteurs[1209].

De plus, Glaudes et Louette soulignent la liberté que propose le genre de l'essai dans sa construction : « Ainsi, l'essai, tout en relevant d'une énonciation de discours majoritaire, admet-il nombre d'inclusions narratives, parce qu'il est assez souple pour intégrer *ad libitum* les anecdotes, les souvenirs ou les apologues[1210]. » La liberté de l'essai, tant dans sa construction narratologique que dans ses choix d'argumentation, permet au genre la possibilité d'un hybridisme également double sur le fond comme sur la forme.

Dans l'interview diffusée par l'émission *Ler + ler melhor*, Maria Isabel Barreno affirme : « L'essai finit par m'ennuyer et me fatiguer. Je n'ai pas vocation à écrire un essai. La forme dans laquelle je me sens la plus à l'aise est en fait la fiction[1211]. » L'autrice prend ainsi ses distances avec l'essai comme genre littéraire unique de rédaction. Il est vrai que le dernier véritable essai de Barreno, *Un imaginaire européen*, a été publié – pour sa première édition portugaise – en 2000. Les deux œuvres publiées par Barreno après ce dernier essai sont de fait un roman et un recueil de contes. Néanmoins, nous verrons dans la suite de cette partie que des marques de l'essai peuvent toujours être retrouvées dans la fiction de Barreno, comme cela sera analysé pour son dernier roman *Vozes do vento*. Les caractéristiques de l'essai sont effectivement imprégnées dans l'écriture de Maria Isabel Barreno, principalement dans ses romans. Si, comme l'affirme Bakhtine, l'hybridisme est une caractéristique du langage immuable mais différent d'un locuteur à un autre, l'hybridité de l'écriture de Barreno devient ainsi un langage propre à l'autrice. Ses romans mélangeant la narration fictionnelle et la

[1208] *Ibid.*, p. 32-36.
[1209] *Ibid.*, p. 31.
[1210] *Ibid.*, p. 37.
[1211] « *O ensaio acabe por me aborrecer e por me cansar. Não tenho vocação de escrever um ensaio. A forma que eu me sinto mais confortável é de facto a ficção.* » in RTP, « Ler + ler melhor vida e obra de Maria Isabel Barreno », YouTube, 2011, 04'19", https://www.youtube.com/watch?v=ANnwbKYnkxE (consulté le 18/08/2024).

réflexion essayistique créent dès lors un langage particulier qui lui est naturel et familier. Ce langage original, cette écriture hybride, peuvent alors être facilement distinguables, comme nous l'avons vu à propos de *A Morte da mãe*, ou plus subtiles comme nous le verrons dans l'analyse du reste de notre *corpus*. Il peut également se révéler difficile à comprendre lorsque l'on s'attend à ne lire qu'une œuvre de fiction.

1.1.3. Une critique perplexe

En supposant que l'écriture hybride de Maria Isabel Barreno soit l'une des particularités limitant le nombre d'études sur son œuvre, nous n'avançons pas qu'elle soit trop complexe, mais que la catégorisation de celle-ci ou de l'autrice dans ces cases prédéfinies – que cela soit celle d'une autrice féministe ou d'un roman fictionnel – empêche l'admission d'un hybridisme naturel de son écriture. Prenons comme exemples deux textes publiés sur les trois premiers romans de Barreno. Le premier est un article de João Décio, publié dans la revue brésilienne *Alfa* en 1970, intitulé « A linha feminina na atual literatura portuguêsa[1212] » où l'auteur analyse *De noite as árvores são negras* et *Os Outros Legítimos Superiores*. Le deuxième est une recension de *A Morte da mãe* publiée par Silonides Ribeiro en 1983, également dans une revue brésilienne, *Revista de letras*[1213]. Dans le premier texte, João Décio commence par souligner la forte présence des femmes écrivaines dans la littérature portugaise et énonce quelques-unes d'entre elles méritant selon lui une attention plus importante de la part de la critique et même des professeurs de littérature. Cette introduction lui permet de mettre en évidence le rôle de Maria Isabel Barreno dans la littérature des femmes au Portugal :

> Dans les livres de Maria Isabel Barreno, certaines caractéristiques plus ou moins présentes dans la fiction féminine en général sont évidentes : le mémorialisme, l'intimité, le lyrisme amoureux et érotique, l'étude des problèmes cruciaux qui affectent la femme portugaise, en particulier ceux liés à une situation d'infériorité par rapport aux hommes, que ce soit dans les sphères sociales et économiques, ou sur le plan sexuel[1214].

[1212] La ligne féminine dans l'actuelle littérature portugaise. João DÉCIO, « A linha feminina da atual literatura portuguêsa » in *ALFA: revista de linguística*, vol. 16, 1970, p. 265-274.
[1213] Silonides RIBEIRO, « BARRENO, Maria Isabel. *A Morte da mãe* » in *Revista de letras*, vol. 6, nº 1/2, 1983, p. 147-154.
[1214] « *Nos livros de Maria Isabel Barreno estão evidentes algumas características mais ou menos presentes na ficção feminina em geral: o memorialismo, o intimismo, o lirismo amoroso e erótico, o estudo dos problemas crucias que atingem a mulher portuguêsa, em especial aquêles ligados a uma situação de inferioridade com relação aos homens, seja no plano social e econômico, seja no plano sexual. » João DÉCIO, « A linha feminina da atual literatura portuguêsa* », art. cit., p. 266.

Ainsi, dès le début de son article, João Décio analyse les œuvres de Barreno comme rentrant dans la catégorie d'une certaine écriture des femmes, comportant des sujets qui seraient par automatisme imputés aux femmes écrivaines. Si ces sujets sont en effet présents dans les deux œuvres de Barreno analysées par Décio, ce dernier les relève surtout dans *Os Outros Legítimos Superiores* et moins dans *De noite as árvores são negras*. Comme présenté dans notre introduction, ce roman retrace la vie d'une famille de la petite bourgeoisie, composée des parents Luísa et Henrique, de leur fille adolescente Amélia, ainsi que de la sœur de Luísa, Helena et son mari Octávio. Le roman se caractérise par de longs monologues internes aux personnages. Les personnages s'exprimant tour à tour, parfois sans signes de ponctuation, la lecture des pensées des personnages devient un jeu d'adaptation de la part des lecteurs. Cependant, cette pluralité de visions nous permet une immersion profonde dans la mentalité de chacun des personnages. L'hybridisme nous a donné par ces différentes visions et donc par cette structure si particulière de la narration. De ce fait, celle-ci ouvre un questionnement plus large sur le traitement des individus au sein de la société portugaise de l'État Nouveau. L'hybridisme du roman favorise de plus l'universalisme des sujets abordés, comme nous l'analyserons dans le dernier chapitre de cette partie.

João Décio met en avant cet aspect hybride de la narration de Barreno :

> Les livres de Maria Isabel Barreno participent, d'une part, au romanesque, puisque l'intérêt est de raconter une histoire, qui tourne en général autour du mariage, de la situation des femmes, de leurs limites imposées par l'environnement, et d'autre part, au sens, disons, légèrement essayistique, de commentaires et des réflexions autour des problèmes surgissant, au long du récit[1215].

Décio analyse ainsi les traces de la réflexion présente dans les deux ouvrages. Il considère cependant que ces traces ne sont pas visibles dans *De noite as árvores são negras*, précisant ainsi que « dans le premier roman, rigoureusement, Maria Isabel Barreno reste dans le romanesque, il apparaît rarement l'élément réflexif. La mémoire, l'intimité, le souci des détails intimes et extérieurs, des caractéristiques nettement féminines, sont présents[1216]. » Cet élément réflexif que cherche Décio est cependant bien présent dans le roman. Prenons par exemple le

[1215] « *Os livros de Maria Isabel Barreno participam, de um lado, do romanesco, pois o interêsse é contar uma história, que em geral fica em tôrno do casamento, da situação da mulher, das suas limitações impostas pelo meio ambiente, e de outro, o sentido, digamos, levemente ensaísta, de comentários e dissertações em torno dos problemas que vão surgindo, no decorrer da narrativa*. » *Ibid.*

[1216] « *No primeiro romance, rigorosamente, Maria Isabel Barreno permanece no romanesco, raramente aparecendo o elemento reflexivo. A memória, o intimismo, a preocupação com os detalhes íntimos e externos, característica marcadamente femininas acham-se presentes*. » *Ibid.*, p. 269

personnage d'Amélia. Jeune adolescente au début de l'histoire, le roman retrace sa découverte des interdits et des obligations de la société ainsi que le rôle des femmes dans celle-ci. C'est principalement par son personnage qu'apparaissent les réflexions se rapprochant d'un style essayistique. Il est ainsi possible de comparer son personnage à celui des femmes du panneau-panel de *A Morte da mãe* qui découvrent l'histoire initiale du matriarcat et l'imposition par la force du patriarcat. La principale différence entre les deux romans réside dans la narration. Alors que l'histoire des femmes du panel est racontée à la troisième personne par un narrateur interne, Amélia prend la parole dans un monologue intérieur à sa conscience, exposant son inconfort, voire son dégoût de la société dans laquelle elle est obligée de grandir. La réflexion est alors plus subtile, elle n'est pas exposée comme un argument, comme un véritable essai, mais c'est à travers ses yeux, ses paroles et ses pensées qu'elle est formulée :

> […] quand elles m'ont dit : « maintenant tu es une femme », je me souviens, elles étaient prêtes à m'accueillir dans la confrérie résignée, elles ont essayé de m'aspirer, « ne te baigne pas », sacrifices nécessaires, je comprends maintenant la panique qui m'a envahie, et une certaine répulsion, et l'intensité de mon refus immédiat […] je préfère mourir pour un plaisir. « La peur est un sentiment juste », dit ma mère, « les femmes ont des enfants, ce sont toujours les femmes qui sont lésées, les hommes ont la force »; ma mère est sincère […] mais je connais maintenant la cause cachée de ses raisons. Les mots s'organisent, en chacun d'eux l'absorption de l'inévitable malheur dont le seul processus de combat est sa transposition constante dans la vie quotidienne, en la rendant digne de quelque chose de méritoire, d'une fin exclusive[1217] [...]

Dans cet extrait, Amélia expose à la fois ses réflexions et ses découvertes. La métaphore de la « confrérie résignée » pour désigner le collectif accepté par les femmes montre son analyse du rôle que certaines femmes possèdent dans la continuation de la société patriarcale. Les phrases « maintenant tu es une femme » et « ne te baigne pas » – qui lui ont été dites par sa mère et des amies – sont des représentations de l'antécédent du discours enthymématique menant au conséquent, représenté lui par l'expression « sacrifices nécessaires ». En exposant la résignation des femmes de cette société patriarcale dans laquelle elle vit, Amélia y base son raisonnement pour dresser son jugement. Ce jugement est confirmé par sa compréhension, après coup, des sentiments qui l'ont envahie lorsqu'elle a entendu ces phrases, ainsi que par sa

[1217] « […] *quando me disseram "agora és uma mulher", recordo-me, estavam prontas a acolher-me na confraria resignada, tentavam sugar-me, "não tomes banho", sacrifícios necessários, percebo agora o pânico que me invadiu, e uma certa repulsa, e a intensidade da minha recusa imediata* […] *prefiro morrer por um prazer. "O medo é um sentimento acertado", diz a minha mãe, "as mulheres têm os filhos, as mulheres são sempre as prejudicadas, os homens têm a força"; a minha mãe é sincera* […] *mas conheço agora a causa oculta das suas razões. As palavras organizam-se, em todas elas a absorção da desgraça inevitável cujo único processo de combate é a sua transposição constante para a vida de todos os dias, dignificá-la em coisa meritória, em fim exclusivo* […] » Maria Isabel BARRENO, *De noite as árvores são negras*, *op. cit.*, p. 250-251.

conclusion exprimée par la phrase « je préfère mourir pour un plaisir ». L'adolescente argumente ainsi intérieurement à la fois avec les autres personnages l'entourant – de nombreux passages des monologues internes utilisent la deuxième personne du singulier sans pour autant s'adresser directement à un personnage en particulier –, mais également avec sa propre conscience. Amélia affirme ici une révolte contre le collectif accepté. C'est une volonté de révolte dont nous prenons conscience, tout au long de la lecture du roman, par le biais de la narration – et donc des réflexions – d'Amélia. Par conséquent, la réflexion essayistique n'est pas exposée ouvertement dans *De noite as árvores são negras*, il n'y a pas de narrateur externe qu'on pourrait prendre pour la voix de l'autrice même et qui nous exposerait une problématique et sa propre introspection autour. Cependant, nous avons vu que l'essai pouvait prendre de nombreuses formes. Si pour Glaudes et Louette l'essai est un genre littéraire souple acceptant les inclusions narratives, alors les souvenirs d'un personnage vus et analysés par ses propres yeux peuvent être considérés comme des signes de la présence d'une pensée essayistique dans le texte. Le récit initiatique caractérisant l'histoire d'Amélia dans le roman se transforme ainsi en une profonde analyse de la société, entrecoupée de scènes de vie et d'argumentations philosophiques sur celle-ci.

Il est alors étonnant de lire que João Décio ne remarque pas de trace de réflexion dans ce premier roman de Maria Isabel Barreno, puisqu'il admet que les textes de l'autrice mélangent les styles littéraires. Cependant, un passage nous donne à comprendre sa perspective : « Les livres de l'autrice constituent un mélange de feuillet, de narration, de roman et d'essai philosophique, car ils restent parfois sur le plan pur de la fiction, ou alors ils se diffusent vers des problèmes plus larges[1218]. » Décio semble ici suggérer que l'écriture de Barreno n'est pas totalement hybride : soit sa narration se fait d'une manière romanesque, soit d'une manière essayistique. Il affirme par la suite que dans *De noite as árvores são negras*, Barreno ne dépasse pas la fiction, restant ainsi centré sur un style romanesque et donc non essayistique[1219]. La phrase de conclusion de cet article exprime également ce sentiment : « Il faut espérer que dans ses futurs romans, Maria Isabel Barreno réussisse à fusionner plus profondément le romanesque et l'essayisme […] pour nous donner des romans encore plus haletants et mieux

[1218] « *Os livros da autora constituem uma mescla de folhetim, narrativa, romance e ensaio filosófico, porque ora permanecem no puro plano da ficção, ora irradiam para problemas mais amplos.* » *João DÉCIO, « A linha feminina na atual literatura portuguêsa*. » art. cit., p. 267.
[1219] *Ibid.*

structurés[1220]. » Sa critique se concentre ainsi sur la structure même du roman. Pour João Décio, l'alternance des styles ne devrait pas être totalement visible, mais insérée dans le roman. Nous avons pourtant vu que la narration en monologue de *De noite as árvores são negras* propose cette fusion. L'utilisation du point de vue interne et la narration à la première personne paraissent alors pour Décio un frein au caractère essayiste de l'œuvre. À plusieurs reprises, Décio analyse la présence de l'essai dans *Os Outros Legítimos Superiores* par le biais de ce qu'il nomme la « narratrice-romancière[1221] », accentuant ainsi l'idée que cette présence ne pourrait être envisagée que par la visibilité de la main d'une ou d'un narrateur représentant la voix même de l'autrice. C'est cependant cette même vision de la narratrice-autrice que va critiquer Silonides Ribeiro dans le deuxième texte que nous prenons comme exemple.

La recension de Silonides Ribeiro se concentre principalement sur l'aspect politique de *A Morte da mãe*. De fait, Ribeiro critique le caractère radical de certaines féministes dès l'introduction de son analyse :

> Ce qui a déformé le sens de la lutte féministe, c'est, bien souvent, la manière dont elle a été menée. L'empressement à l'affirmation personnelle est si grand qu'il a conduit beaucoup de ces combattantes à des attitudes extrêmes et par conséquent antipathiques[1222].

Ribeiro utilise ainsi un argument maintes fois critiqué par Barreno elle-même, cette idée que les féministes peuvent être des femmes désagréables, voire « folles », empêchant ainsi le mouvement d'être pris au sérieux. Dans son commentaire critique de l'œuvre, Ribeiro affirme alors vouloir montrer son désaccord avec Barreno : « En cherchant à nous positionner face à la lutte qui est aussi la nôtre, nous voulons aussi justifier nos divergences par rapport à l'autrice[1223]. » *A Morte da mãe* est par conséquent directement abordée comme une œuvre politique, féministe, et non comme une œuvre littéraire possédant une autre narration. En catégorisant le livre de cette manière, Ribeiro n'analyse pas l'écriture de Barreno mais sa pensée. Elle qualifie ainsi à plusieurs reprises l'autrice d'extrême gauche, agressive, violente

---

[1220] « *É de esperar em futuros romances que Maria Isabel Barreno consiga fundir mais profundamente o romanesco e o ensaísmo* […] *para nos dar ainda romances de maior fôlego e mais bem estruturados.* » *Ibid.*, p. 274.
[1221] *Ibid.*, p. 270.
[1222] « *O que tem distorcido o sentido da luta feminista é, muitas vezes, a maneira como a mesma tem sido dirigida. A ânsia de afirmação pessoal é tão grande, que tem levado muitas destas batalhadoras a atitudes extremas e conseqüentemente antipáticas.* » Silonides RIBEIRO, « BARRENO, Maria Isabel. *A Morte da mãe* », art. cit., p. 148.
[1223] « *Procurando nos posicionar diante da luta que também é nossa, queremos igualmente justificar as nossas divergências em relação à autora*. » *Ibid.*

ou encore vulgaire[1224]. Ce dernier aspect est principalement utilisé pour décrire la critique que *A Morte da mãe* effectue envers la religion chrétienne, Ribeiro allant jusqu'à citer trois passages différents du livre soulignant l'infériorité des femmes par l'Église catholique. La recension prend de ce fait l'aspect d'un argumentaire contre un certain féminisme radical :

> Ce que nous désapprouvons dans cette lutte, comme nous l'avons déjà dit, c'est la manière dont certaines radicales mènent le problème, en attaquant la société, la religion, la famille, en ouvrant des espaces de manière violente, ce qui leur donne un aspect viril. Nous comprenons en effet le féminisme comme une recherche d'épanouissement personnel, et non comme une compétition effrénée avec l'homme[1225].

Malgré ces critiques, Silonides Ribeiro souligne quelques rares aspects de l'écriture de Barreno, notamment le caractère poétique de celle-ci :

> Maria Isabel Barreno utilise dans son œuvre un langage poétique d'une grande beauté, lorsqu'elle examine le problème de la libéralisation des femmes. À travers une véritable allégorie, elle tente de refaire l'histoire des positions homme/femme face à la société, la famille, la vie, la valorisation et la dévalorisation, pour conclure sur la façon dont les femmes ont perdu leur force au fil du temps[1226].

Cependant, elle met cette écriture poétique en constante opposition aux opinions de Barreno : « À partir de nos fréquentes citations, il est possible de percevoir le contenu fort, rugueux, qui émane de cette œuvre, presque toujours enveloppée dans cette langue de poétesse qui adoucit la dureté des sentiments de sa créatrice[1227]. » D'après Ribeiro, l'écriture de Maria Isabel Barreno serait ainsi une sorte de prétexte servant à l'imposition d'idées radicales et non un instrument d'expression littéraire. L'aspect romanesque de l'œuvre est ainsi totalement mis de côté pour ne garder que le caractère idéologique en opposition au féminisme essentialiste de Silonides Ribeiro.

[1224] *Ibid.*, p. 150.

[1225] « *O que reprovamos nessa luta, como já falamos anteriormente, é a maneira como algumas radicais conduzem o problema, agredindo a sociedade, a religião, a família, abrindo espaços de uma forma violenta, o que lhes dá um aspecto viril, pois entendemos como feminismo uma busca de realização pessoal, e não uma competição desenfreada com o homem*. » *Ibid.*, p. 153.

[1226] « *Maria Isabel Barreno usa em sua obra uma linguagem poética de muita beleza, ao fazer o levantamento do problema da liberalização da mulher. Através de uma verdadeira alegoria tenta fazer o histórico das posições homem/ mulher diante da sociedade, da família, da vida, valorização e desvalorização, para concluir sobre como a mulher foi perdendo as suas forças através dos tempos*. » *Ibid.*, p. 153-154.

[1227] « *Pelas nossas freqüentes citações dá para perceber o conteúdo forte, ríspido, que emana desta obra, quase sempre envolto naquela linguagem de poeta, que suaviza a aspereza dos sentimentos de sua criadora*. » *Ibid.*, p. 150.

Lorsque Maria Isabel Barreno avance que les critiques littéraires ne se basent que sur l'aspect féministe de ses romans, la recension de Silonides Ribeiro nous en donne l'exemple. L'hypothèse d'une invisibilisation de Barreno-autrice par une sur-analyse de Barreno-féministe est ainsi illustrée par cette critique de Ribeiro. L'aspect essayiste est alors mis en avant, effaçant la fiction et le caractère romanesque pourtant bien présents dans l'œuvre, comme nous l'avons démontré dans la partie précédente de ce travail. Cependant, cet essayisme est lui aussi réduit à un simple monologue radical de l'autrice, comme l'écrit Silonides Ribeiro :

> En conclusion : à travers « A Morte da mãe » de Maria Isabel Barreno, nous apprenons à mieux connaître comment se positionnent certaines tendances féministes d'aujourd'hui, quels sont leurs objectifs, ce qui nous a également amenés à nous questionner sur les véritables intentions de l'autrice. Elle présente une lutte presque sur le plan idéologique, oubliant d'analyser les sentiments, les véritables aspirations qui marquent les différences individuelles. Il y a une radicalité exacerbée qui vide le sens de la proposition qu'elle entend mettre en avant, et semble beaucoup plus intéressée à dialoguer avec elle-même qu'à montrer une image réelle de la position des femmes[1228].

En analysant l'œuvre comme un pamphlet féministe et non comme une œuvre littéraire, Ribeiro semble reprocher à Barreno ce qu'elle-même fait : établir un raisonnement en choisissant d'oublier les autres caractéristiques de l'analyse. Cette conclusion paraît en outre aller à l'encontre d'un point souligné par Ribeiro vis-à-vis de l'écriture de Barreno : « Elle présente une structure narrative innovante, avec l'histoire de l'humanité organisée en éléments successifs, monologues, dialogues imaginaires, dont l'objectif est d'interroger les valeurs des femmes[1229] […] ». Ainsi, Silonides Ribeiro reconnaît l'œuvre comme une narration hybride et propre à l'autrice. Sa critique du dialogue de Barreno avec elle-même montre qu'elle ne reconnaît pas le caractère essayiste du livre même si son analyse générale ne prend que cela en compte.

Dans ces deux critiques des premiers livres de Maria Isabel Barreno, l'incompréhension des auteurs face à l'écriture de Barreno est flagrante. La focalisation sur un aspect plus qu'un autre fait obstacle à une analyse complète et catégorise Barreno à des critères invariablement

[1228] « *Concluindo: através de "A Morte da mãe" de Maria Isabel Barreno, ficamos conhecendo melhor como se posicionam certas tendências feministas da atualidade, quais os seus objetivos, o que nos levou a questionar também sobre as verdadeiras intenções da sua autora. Ela apresenta uma luta quase no plano ideológico, esquecendo de analisar os sentimentos, as verdadeiras aspirações que marcam as diferenças individuais. Há um radicalismo exacerbante que esvazia o sentido da proposta que ela pretende evidenciar, e parece muito mais interessada em dialogar consigo mesma do que mostrar um quadro real da posição da mulher.* » *Ibid.*, p. 154.
[1229] « *Aprensenta* [*sic*] *uma estrutura narrativa inovadora. com o histórico da humanidade disposto em sucessivos ítens, monólogos, diálogos imaginários, cujo objetivo é questionar os valores da mulher* […] » *Ibid.*, p. 154.

réducteurs. Si son écriture est considérée comme trop romanesque, elle ne peut mettre en évidence de caractère essayiste. Au contraire, si elle est perçue comme politique, elle ne peut être romanesque et fictionnelle. Bien que les critiques relèvent, jusqu'à un certain point, une écriture différente, novatrice ou encore poétique, la prise en compte du fond de l'œuvre prend systématiquement le dessus sur sa forme. Il est pourtant nécessaire d'examiner les deux ensembles pour comprendre l'hybridisme de l'écriture de Maria Isabel Barreno. Lorsque Barreno conclut *A Morte da mãe* par un appel à la désorganisation totale du texte, elle ne prône pas une écriture désorganisée, mais une écriture renversant les carcans imposés à celle des femmes pour ainsi permettre une libération de l'ordre établi par la société conservatrice et patriarcale dans laquelle elle a vécu. Pour cela, son écriture doit être vue dans son entièreté.

1.2. L'écriture selon Maria Isabel Barreno

1.2.1. Une histoire personnelle et subjective

En 1979, à l'occasion de la publication de *A Morte da mãe*, le journal portugais *O Jornal* a posé deux questions à Maria Isabel Barreno : considère-t-elle *A Morte da mãe* comme une continuité de ses précédentes œuvres et que représente concrètement ce livre pour elle[1230]. Pour cette dernière, Barreno explique que le livre est « […] un développement final, avec plusieurs accords et jonctions[1231] ». Nous avons vu dans la partie précédente qu'en effet, Barreno considérait le livre comme la fin de sa réflexion sur les femmes, leur histoire et l'instauration d'une société patriarcale. Après huit ans entrecoupés de recherches pour l'œuvre, Barreno soutient donc, dès sa publication, que *A Morte da mãe* représente une sorte de pensée finale qu'elle a développée parallèlement à son travail pour *Novas Cartas portuguesas*. Cependant, sa réponse à la première question nous indique que cette pensée remonte à bien plus loin :

> Ainsi, sans grande originalité, je pense que ce livre est un développement de divers embryons qui sont déjà apparus dans mes œuvres précédentes, en particulier dans *Novas Cartas portuguesas*. Ou peut-être s'agit-il même de la même histoire que dans *De noite as árvores são negras*, ou dans *Os Outros Legítimos Superiores*, mais vue d'une autre fenêtre – plus développée, certains chapitres coupés pour en ajouter d'autres. Mais d'une

[1230] « Maria Isabel Barreno e "*A Morte da mãe*": chegar ao fim dum andamento » in *O Jornal*, 21 septembre 1979. Une coupure de presse de l'article appartenant originellement à l'UMAR est consultable sur le site www.casacomum.org créé par la *Fundação Mário Soares e Maria Barroso* où sont disponibles notamment les archives de plusieurs journaux portugais, http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10092.003.004.007 (consulté le 21/08/2024).

[1231] « […] *um desenvolvimento final, com vários acordes e junções*. » *Ibid.*

> forme différente. Cela me semble être un point essentiel, qui remet l'importance des variations, bien qu'elles portent sur des thèmes similaires ou identiques[1232].

Ces embryons de pensée, Maria Isabel Barreno les explique par son histoire et sa propre existence dans la société :

> La liquidation d'une étrangeté que j'ai découverte il y a de nombreuses années et que j'ai commencé à traiter comme une petite blessure, et qui s'est révélée comme une possible coupure non seulement de mon moi façonné par la culture environnante, mais aussi comme une coupure touchant mes racines les plus émotionnelles[1233].

Ainsi, le choix des thèmes de ses œuvres apparaît pour Barreno comme naturel, ils sont hérités de son vécu. Déjà présents dans un état embryonnaire dans ses deux premiers romans, ces thèmes sont entièrement développés dans *A Morte da mãe*, puis dispersés dans le reste de sa bibliographie. La métaphore de la fenêtre donnant sur des vues différentes utilisée par Barreno exprime ainsi son propre point de vue s'adaptant suivant la vision de l'autrice au moment du processus d'écriture. Quant aux variations, elles naissent en fonction de plusieurs facteurs émotionnels, sociaux ou encore historiques, mais toujours en lien avec Barreno elle-même. Comme mentionné dans la partie précédente, ses œuvres ne sont pas autobiographiques, mais l'autrice utilise des éléments de sa propre vie comme base de ses écrits. La blessure trouvée par l'autrice représente de ce fait la prise de conscience de son existence en tant que femme dans une société oppressive :

> Bien sûr que je parle de ma position en tant que femme, en tant que personne, dans le monde, mais il y a certaines choses que nous ne pouvons pas appeler par des noms petits – le « féminisme », par exemple – sans ajouter diverses fioritures imagées, parce que ces petits noms ne nous mettent en communication qu'avec la minorité de personnes qui y sont déjà initiées : la majorité, qui n'a pas encore voyagé à l'intérieur de nouveaux mots, de sa position extérieure, tire la conclusion que c'est juste une autre mascarade[1234].

[1232] « *Por isso, sem grande originalidade, penso que este livro é um desenvolvimento de vários embriões já aparecidos nas minhas obras anteriores, nomeadamente nas* Novas Cartas portuguesas*. Ou talvez seja até a mesma história que em* De noite as árvores são negras*, ou em* Os Outros Legítimos Superiores*, mas vista de outra janela – mais desenvolvida, cortados alguns capítulos para outros serem acrescentados. Mas com outra forma. Isto parece-me um ponto essencial, e que repõe a importância das variações, embora sobre semelhantes ou mesmos temas.* » *Ibid.*

[1233] « *A liquidação de uma estranheza que eu descobri há muitos anos e que comecei a tratar como ferida pequena, e que se revelou como possível corte não só do meu eu feito pela cultura envolvente, mas como corte das minhas raízes mais emocionais*. » *Ibid.*

[1234] « *Claro que falo da minha posição como mulher, como pessoa, no mundo, mas há certas coisas que não podemos chamar por nomes pequenos – o "feminismo", por exemplo – sem acrescentar vários floreados imagéticos, porque esses nomes pequenos só nos põem em comunicação com a minoria das pessoas já iniciadas: a maioria, que ainda não viajou por dentro de novas palavras, de sua posição alheia tira a conclusão de que se trata apenas de mais uma mascarada*. » *Ibid.*

L'écriture de Maria Isabel Barreno exprime alors ces variations. En faisant cela, l'autrice ouvre son univers et diffuse sa pensée aux lecteurs. Les thèmes sont subséquemment semblables, mais la forme de leur présentation, la forme narrative du livre, s'adapte d'après elle à son expérience de vie au moment de leur rédaction :

> Je pense que l'aspect fondamental de la communication par l'écriture est l'empathie ; la création d'un endroit (lieu), d'une attitude (sens) commune, où les expériences peuvent être partagées, malgré l'unicité du destin individuel. Et la forme de ce livre est liée à une expérience de vie, à un bout de chemin parcouru depuis le début de l'écriture de *Novas Cartas portuguesas* jusqu'aux environs de 1975. Ce qui explique, en partie, le temps que j'ai passé à travailler sur *A Morte da mãe* : j'ai dû attendre que la forme se définisse, à partir de mon expérience[1235].

De ce fait, l'écriture devient un espace d'échange, une communication, un dialogue avec les lecteurs. La création d'un lieu et d'un sens commun, de même que la pensée empathique d'un auteur ou d'une autrice serait, d'après Barreno, l'un des moyens favorisant la compréhension entre des individus aux caractères et aux vies pourtant uniques. Cette expérience de partage est également vécue par les personnages de Maria Isabel Barreno. Dans *A Morte da mãe* par exemple, elle est vécue par les femmes du panneau-panel. Dans *De noite as árvores são negras*, par Amélia, Helena et Luísa, lorsqu'elles se retrouvent seules sans la présence paternaliste de Henrique. Le partage et la compréhension autour d'un réel vécu différemment par les personnages et les lecteurs, deviennent possibles grâce aux expérimentations esthétiques et narratives de Barreno. *A Morte da mãe*, en tant que livre final de sa pensée, repose sur un genre littéraire hybride permettant, comme analysé dans la partie précédente, une mise en avant, voire une proposition, d'un univers alternatif. Par conséquent, il est possible de supposer que l'influence de l'écriture et du procès de *Novas Cartas portuguesas*, ainsi que celle de la Révolution des œillets, est visible dans l'utilisation des caractéristiques de l'essai dans *A Morte da mãe*. L'importance de ces événements dans la réalité de Maria Isabel Barreno peut avoir influencé une volonté d'utilisation d'un genre littéraire qui puise dans les sources du discours scientifique. Si la forme de l'œuvre vient de l'expérience personnelle de Barreno, elle représenterait, dès lors, l'expression d'une des formes les plus originelles de l'écriture de l'autrice.

[1235] « *Julgo que o fundamental da comunicação pela escrita é a empatia; a criação de local (lugar), de atitude (senso) comum, onde experiências possam ser partilhadas, apesar da unicidade do destino individual. E a forma deste livro está ligada a uma experiência de vida, a um troço de caminho percorrido desde o princípio da escrita das* Novas Cartas portuguesas *até cerca de 1975. O que explica, em parte, o tempo que pus no trabalho de A Morte da mãe: tive que esperar que a forma se definisse, provinda de minha vivência.* » *Ibid.*

Maria Isabel Barreno, dans « Os territórios imaginários da escrita » – déjà brièvement abordé au début de ce chapitre –, nous donne de nouveau des pistes pour comprendre la portée de son écriture hybride et son origine. Dans cet essai, Barreno explique son rapport à l'écriture et l'influence que son vécu a sur celle-ci. Dès le résumé du texte, Barreno souligne l'importance d'exprimer une certaine réalité dans l'écriture :

> Ce que nous voyons et vivons est notre réalité, déterminée par notre champ subjectif particulier. La compréhension de l'importance de la narration comme forme de création du monde est exprimée dans la phrase « au commencement était le verbe ». Les paysages primitifs de la première narration sont les générateurs des narrations suivantes. […] Au commencement était le verbe, et l'éternité est symbolisée par la polysémie de tous les textes créatifs[1236].

Par cette introduction, Barreno affirme une compréhension subjective du monde ainsi que la création d'une autre réalité par la narration. En reprenant la phrase « au commencement était le verbe », premier verset du prologue de l'Évangile selon Jean dans le Nouveau Testament, Barreno réaffirme l'idée développée dans *A Morte da mãe* selon laquelle la parole de Dieu est l'une des premières narrations de la société européenne contemporaine, de là l'assujettissement des femmes par l'État Nouveau basé sur l'idéologie de l'Église. Cette narration masculine doit ainsi être modifiée par la création de nouvelles narrations fondées sur la réalité des individus, que cela soit des hommes ou des femmes. L'autrice questionne ainsi : « Conditionnés ou endoctrinés, comme je l'ai déjà mentionné, par tous les faits et les idées du monde dans lequel nous vivons, comment nous découvrir, comment nous reconnaître[1237] ? » La réécriture du passé, ou d'une nouvelle vision du présent, ne sert donc pas seulement de nouveau cadre d'analyse, mais de redécouverte de sa propre existence. Comment se connaître réellement si notre réalité est influencée par des textes dans lesquels nous ne sommes pas présents ? L'écriture servirait ainsi d'inscription dans son propre réel. Selon Barreno, la narration comme création du monde favorise la construction d'une identité personnelle à chacun. Être autrice induirait alors naturellement le questionnement des mythes collectifs – et acceptés – par l'exposition et

[1236] « *O que vemos e vivemos é o nosso real, determinado pelo nosso campo subjetivo particular. A compreensão da importância da narração como forma de criação do mundo exprime-se na frase "no princípio era o verbo". As paisagens primitivas da narração primeva são geradoras das seqüentes narrações.* […] *No princípio era o verbo, e a eternidade simboliza-se na polissemia de todos os textos criativos.* » Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 275.

[1237] « *Condicionados ou endoutrinados, como já referi, por todos os fatos e idéias do mundo em que vivemos, como nos descobrimos, como nos reconhecemos?* » *Ibid.*, p. 277.

l'analyse de mythes individuels car, comme l'explique Barreno : « Je découvre dans mes mythes individuels la racine de mon écriture[1238]. »

Le questionnement de la subjectivité du réel devient pour Maria Isabel Barreno l'un des points centraux de son écriture :

> Y a-t-il une véritable réalité, une réalité objective, celle qui échappe à toute interprétation, à toute retouche de la subjectivité humaine ? La science, la philosophie et le mysticisme se sont concentrés sur le sujet, avec des conclusions variées. Les premiers, après des croyances naïves en une science absolument neutre et objective, admettent aujourd'hui que, même dans l'expérience scientifique, l'observateur conditionne le résultat de l'expérience. Les deuxièmes ont oscillé, au fil des siècles, entre matérialismes et idéalismes divers, mouvement de balancier qui n'est pas encore terminé. Les troisièmes placent en Dieu, ou un principe équivalent et avec une nomenclature moins usée, toute l'objectivité possible, qui ne peut être atteinte que par une illumination spéciale[1239].

Barreno, en résumant les différents points de vue sur le sujet, avance sa propre position – qu'elle dit reposer sur la neurolinguistique – selon laquelle la réalité neutre n'existe pas. Nous possédons chacun notre réalité influencée par divers facteurs et seule la conscience de cette réalité conditionnée, voire contaminée, peut permettre la reconnaissance de similitudes entre nos réalités respectives. D'après Barreno, la neurolinguistique montre que la réalité, que l'autrice nomme de fiction interne, est propre à chacun et que l'opinion d'un lecteur ou d'une lectrice sur une œuvre se base sur sa capacité à s'identifier à la narration de celle-ci[1240]. L'écriture rend possible la vision de réalités, subjectives certes, mais vécues par l'autrice. Ses propres mythes, c'est-à-dire ses réalités personnelles, peuvent donc s'opposer aux mythes collectifs acceptés. Écrire devient alors sa solution pour transmettre cette vision différente de la réalité traditionnellement acceptée comme neutre et, de la sorte, lui permettre de la comprendre. Barreno affirme ainsi :

> Des mythes collectifs résultent la communicabilité – et aussi les préjugés. Dans mes mythes individuels, je découvre la racine de mon écriture. Mais les revisitations intérieures ne sont pas des pèlerinages répétitifs : elles sont source de découvertes

[1238] « *Nos meus mitos individuais descubro a raiz da minha escrita*. » *Ibid.*, p. 275.
[1239] « *Existirá a verdadeira realidade, a objetiva, aquela que se situa para além de qualquer interpretação, de qualquer retoque da subjetividade humana? Ciência, filosofia e misticismo se têm debruçado sobre o tema, com conclusões várias. Os primeiros, depois de crenças ingênuas numa ciência absolutamente neutra e objetiva, admitem hoje que, mesmo na experiência científica, o observador condiciona o resultado da experiência. Os segundos têm vindo a oscilar, ao longo dos séculos, entre materialismos e idealismos diversos, movimento pendular ainda não terminado. Os terceiros colocam em Deus, ou princípio equivalente e com nomenclatura menos desgastada, toda a objetividade possível, apenas alcançável por iluminação especial*. » *Ibid.*, p. 275-276.
[1240] *Ibid.*, 276.

> permanentes, et de rencontres inattendues avec de nouveaux personnages. Ces personnages sont des manières alternatives de l'être, des consubstantiations de ce qui serait indicible sans cette métaphore du premier souffle créateur, du premier mystère existentiel[1241].

La construction de nouveaux personnages, et donc de nouvelles narrations, prendrait de la sorte son origine dans la propre introspection des mythes de l'autrice. Cette introspection se transforme en libération par l'écriture. Par conséquent, cette même idée d'écriture libératrice peut être retrouvée dans de nombreuses œuvres de l'autrice.

Dans un passage intitulé « Brève explication », la narratrice de *A Morte da mãe* – analysée dans la partie précédente comme représentation de la voix de l'autrice – explique l'importance de l'écriture :

> Le jeu avec les mots. L'appropriation de tout l'espace perçu. Le rejet du sérieux. L'aveu du sérieux. Toutes les hypothèses imaginables sont possibles, et le choix est toujours idéologique. Les fantaisies sont aussi réelles que les théories. […] Laissées sans discours, nous, les femmes, devrons nous approprier tous les mots. Appropriation du sexe, du plaisir, de la désignation cultivée, de la désignation occulte, des jurons. Toute l'écriture est une tentative d'inscription dans le réel : du déjà dit, du susurré, du non-dit. Et ceux qui arrivent verbalement dans l'espace public doivent se présenter suffisamment confiants, suffisamment soutenus par un « nous » collectivement reconnu, pour que leurs paroles puissent être entendues[1242].

L'écriture est ici simultanément esthétique et politique. Elle devient un symbole de libération de la parole des femmes, mais également un espace de communion où celles-ci peuvent se retrouver pour partager leur réalité respective. Pour cela, la narratrice prône la réappropriation des mots, marquant le début d'une réappropriation d'un espace. Dès les premières pages du livre, la narratrice annonce cette intention de « conquérir les mots[1243] » alors possédés par les hommes. Le « nous » collectif des femmes renforce l'idée d'une sororité indispensable à la

---

[1241] « *Dos mitos coletivos resulta a comunicabilidade – e também o preconceito. Nos meus mitos individuais descubro a raiz da minha escrita. Mas as revisitações interiores não são peregrinações repetitivas: são fonte de descobertas permanentes, e de encontros inesperados com novas personagens. Estas são modos de ser alternativos, consubstanciações do que seria indizível sem essa metáfora do primeiro alento criador, do primeiro mistério existencial*. » *Ibid.*, p. 275.

[1242] « *O jogo de palavras. A apropriação de todo o espaço apercebido. A rejeição da seriedade. A admissão da seriedade. Todas as hipóteses imagináveis são possíveis, e a escolha é sempre ideológica. As fantasias são tão reais como as teorias.* […] *Deixadas sem discurso, nós, mulheres, deveremos apropriar-nos de todas as palavras. Apropriação do sexo, do prazer, da designação culta, da designação oculta, do palavrão. Toda a escrita é tentativa de inscrição no real: do já dito, do sussurrado, do silenciado. E aqueles que verbalmente chegam ao espaço público têm que se apresentar suficientemente confiantes, suficientemente amparados num "nós" Colectivamente reconhecido, para que suas palavras possam ser entendidas.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 98-99.

[1243] *Ibid.*, p. 10.

libération de leur parole. Cette idée est également présente dans *Inventário de Ana*. Alors que le personnage d'Ana se préoccupe de la signification de son quotidien prédestiné par la société, elle se tourne vers les autres personnages féminins de son histoire :

> Elvira s'avère alors absolument nécessaire. C'est elle qui dit attendre d'Ana son salut, femme inutile : son arrivée par l'écrit et la parole. D'autres femmes acquiescent : les mères, même les rébarbatives, les reines, les dames blanches, toutes celles qui tissent une fragile histoire de salut, une toile d'araignée sur le néant. […]
> - Et si nous échouons ? – dit Ana – Comment pouvons-nous faire face à la dissolution de la beauté et du rire, de l'inexistence ?
> Sans retenue, les femmes passent et repassent sur les mêmes endroits de leur récit. Veulent-elles souligner l'importance ? Ou réparer les défauts, changer les intrigues[1244] ?

Dans cet extrait, ce sont les propres personnages féminins inventés par Ana qui deviennent son soutien en participant à la construction et à la modification de son histoire. La création de ces femmes représente l'introspection prônée par Maria Isabel Barreno. En créant ces personnages, Ana reprend le contrôle de son récit et donc de sa réalité. Le processus d'écriture, mais aussi celui de raconter une histoire oralement, est également dans *Inventário de Ana* une manière de se réapproprier l'histoire. Lors d'une discussion entre Ana et Josefa, cette dernière analyse ce que représente le personnage d'Elvira pour Ana :

> Un espace où tu peux enraciner nombre de tes tristes souterrains. Tu projettes sur elle les monstres qui y sont installés : la maladie d'une femme, les souvenirs encore verts, les actes humains cristallisés, desséchés quand on ne s'en préoccupe pas, planants quand on les entend ; les espoirs d'un sens à la vie, à l'amour, aux actes masculins vides et exemplaires, et au masochisme final des femmes, dans le parc d'attractions sociales où il est semé et fertilisé ; l'écriture, la réécriture nécessaire de l'univers entier en tant que processus de salut d'un moi en train de sombrer[1245].

Elvira serait ainsi une allégorie de plusieurs sentiments présents dans Ana, mais également un moyen de réécrire ces sentiments pour s'en séparer. L'univers entier d'Ana est son propre moi

---

[1244] « *Elvira prova-se então absolutamente necessária. É ela que diz esperar de Ana a sua salvação, mulher inútil: a sua chegada à escrita e à fala. Outras mulheres acenam: as mães, mesmo às rebarbativas, as rainhas, as damas brancas, todas as que tecem um frágil conto de salvação, teia de aranha sobre o nada*. […]
- E se falharmos? – diz Ana – Como poderemos encarar a dissolução da beleza e do riso, a inexistência? Desenfreadamente, as mulheres passam e repassam sobre os mesmos sítios do seu conto. Querem sublinhar importâncias? Ou querem reparar falhas, mudarem enredos? » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.* p. 112.

[1245] « *Espaço onde podes enraizar muitos dos teus tristes subterrâneos. Nela projectas os monstros aí instalados: doença de uma mulher, memórias verdes, actos humanos cristalizados, secos quando não atendidos, pairando quando escutados; as esperanças de um significado na vida, o amor, os vazios e exemplares actos masculinos, e o final masoquismo das mulheres, no parque de diversões sociais onde é plantado e adubado; a escrita, a necessária re-escrita de todo o universo como processo de salvação de um eu que naufraga.* » *Ibid.*, p. 44.

intérieur qu'elle doit libérer grâce à la réécriture orchestrée par Elvira. De nouveau, Barreno soutient que le salut des femmes dans la société doit passer par l'écriture.

Dans *Célia e Celina*, l'oralité des histoires prend une place plus importante que l'écriture en elle-même. En effet, c'est en racontant ses histoires que Célia se libère de son quotidien. Cependant, la nécessité de l'écriture reste abordée, notamment par des réflexions intérieures de la jeune fille :

> « Écris, écris », lui disait une voix intérieure. Célia écrit, obsédée. « Qui est cet être qui s'assoit, écrit et invente toutes ces imaginations ? » Qui sont les êtres que cet être invente ? D'où viennent-ils ? Sont-ils d'autres possibilités de l'être qui écrit, des rêves, d'autres vies, des réalités cachées, des univers parallèles ? Pourquoi ne nous sommes-nous jamais posé de question, plus loin, sur l'origine de nos imaginations, et acceptons-nous rapidement que cette origine ne soit présente que dans la face cachée de la vie que nous pouvons saisir avec les yeux de la conscience[1246] ?

Le processus d'écriture devient pour Célia un automatisme dicté par cette voix intérieure. La réflexion autour de l'être qui écrit et ses personnages prend la tournure essayistique caractéristique de Maria Isabel Barreno. Par ce questionnement, le narrateur – voix intérieure de Célia, narrateur omniscient ou encore Barreno elle-même, les trois hypothèses sont ici possibles – souligne cette création de réalité et son ancrage dans l'histoire analysée par Barreno dans « Os territórios imaginários da escrita ». L'origine de nos imaginations, et donc de l'écriture de ces imaginations, se trouve dans notre moi intérieur et dans notre expérience de vie. De nouveau, l'écriture paraît être le meilleur moyen pour analyser sa réalité :

> Quelle mémoire choisit le stimulus des mots qui m'émeuvent secrètement et que j'utilise ? Les noms, les noms. Un personnage avec un nom apparaît, dans un épisode, et disparaît. Quelque temps plus tard, le même nom apparaît, dans un autre épisode, dans un autre personnage – ou dans le même, mais sans lien avec son apparition précédente. Quels embryons d'histoires – vécues, non vécues ? – transportons-nous à

[1246] « *"Anota, anota", dizia-lhe uma voz interior. Célia escreve, obcecada. "Quem é este ser que se senta e escreve, e inventa todas estas imaginações?" Quem são os seres que este ser inventa? De onde saiem* [*sic*]*? Serão outras possibilidades do ser que escreve, sonhos, outras vidas, realidades ocultas, universos paralelos? Porquê é nunca nos interrogamos, mais além, sobre a raiz de nossas imaginações, e aceitamos rapidamente que essa raiz está apenas no lado oculto da vida que podemos abarcar com os olhos da consciência?* » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 91.

> l'intérieur de nous-même ? […] Célia écrit des morceaux de ses rêves et du monde qu'elle voit autour d'elle. Les morceaux de ses mondes et le rêve où elle se trouve[1247].

Nous retrouvons alors, une fois de plus, l'importance accordée à la subjectivité de l'existence d'un auteur ou d'une autrice. La finalité n'est pas d'être objectif, car cela est impossible, mais de raconter, de se raconter, pour pouvoir s'inscrire dans une histoire fabriquée et enrichie par des expériences humaines à la fois divergentes et similaires, comme l'explique la figure des personnages surgissant d'histoire en histoire. L'importance de ce processus de découverte et d'analyse que représente alors l'écriture se trouve dans la construction d'une identité propre à l'auteur ou à l'autrice.

Dans *Vozes do vento*, la force de l'écriture repose sur cette construction d'une identité, non seulement des personnages qui écrivent, mais de leur famille et de leur histoire capverdienne. Deux textes sont présentés dans le livre : le journal d'Altino Segundo et le journal de Manuel Maria dont la rédaction prend place dans *O Senhor das ilhas*. Ce journal de Manuel Maria est transmis à la mort du personnage par sa sœur Gertrudes à leur frère João António. Présenté comme le manuscrit de l'histoire de leur frère, João António découvre qu'il contient presque exclusivement l'histoire de leur père Manuel António, sous forme d'hagiographie, sans mention de sa famille à l'exception de Manuel Maria[1248]. Cependant, les membres de la famille de Manuel António apparaissent bien dans cette histoire sous des noms différents. Pour Gertrudes, ce manuscrit représente la vie de son frère, mais également une certaine tentative d'inscription dans le réel de son père :

> Notre frère voyageait en emportant avec lui toute sa vie. Le manuscrit est l'une des formes de ce fardeau. La façon dont Manuel a cherché à se libérer. Il résume sa vie, pas la nôtre. [...] Rien. Sommes-nous plus fidèles à l'histoire que nous croyons réelle qu'à celle racontée par Manuel Maria ? Nous ne restons que les enfants de Manuel António, les descendants de Manuel António, confondus les uns avec les autres, les enfants avec les petits-enfants et les arrière-petits-enfants, au point que nos noms se répètent[1249].

[1247] « *Que memória escolhe o estímulo das palavras que ocultamente me movem, e que uso? Os nomes, os nomes. Surge uma personagem com um nome, num episódio, e desaparece. Tempos depois o mesmo nome surge, noutro episódio, noutra personagem – ou na mesma, mas sem nexo com sua anterior aparição. Que embriões de histórias – vividas, não vividas? – transportamos em nós?* […] *Célia anota pedaços dos seus sonhos e o mundo que vê à sua volta. Os pedaços dos seus mundos e o sonho onde está.* » *Ibid.*

[1248] Maria Isabel BARRENO, *Vozes do vento*, *op. cit.*, p. 72-73.

[1249] « *Nosso irmão viajava carregando consigo toda sua vida. O manuscrito é uma das formas dessa carga. A forma pela qual Manuel procurou libertar-se. Resume a vida dele, não a nossa.* […] *Nada. Somos mais verdadeiros na história que julgamos real do que na contada por Manuel Maria? Continuamos sendo apenas filhos de Manuel António, descendentes de Manuel António, confundidos uns com os outros, filhos com netos e bisnetos, tanto os nossos nomes se repetem.* » *Ibid.*, p. 75.

En écrivant l'histoire de son père et en s'insérant dans la narration, Manuel Maria a ainsi cherché à se libérer du poids de cette même histoire. Manuel António, ce père si important pour les îles colonisées, voyait dans ses nombreux enfants une continuité de son œuvre et non des histoires individuelles possibles. Le poids de ce fardeau, comme l'explique Gertrudes, est alors représenté par une histoire où Manuel Maria peut s'insérer et se découvrir. La vision d'un certain réel par Manuel Maria n'est pas partagée par son frère João António. Celui-ci ne comprend pas la volonté de son frère car, pour lui, la famille Martins représente l'héritage premier de Manuel António :

> La conversation avec sa sœur n'a fait qu'accroître les soupçons et les pressentiments de João. Quel était le but de Manuel Maria en le rédigeant ? Vengeance contre ses frères et sœurs ? […] Non, João ne voulait pas garder cette histoire qui le réduisait à rien, qui réduisait à rien les descendants de Manuel António. Un manque de respect. [...] Le poids des doutes et des reproches de la famille qu'il sentait sur son dos s'alourdissait[1250].

Cette réflexion de João António permet de comprendre que, tout autant que l'effacement de la descendance de son père, son propre effacement de l'histoire le préoccupe également. En n'apparaissant pas ouvertement dans la narration de son frère, João António se retrouve dépossédé de son identité. Au contraire, en s'inscrivant dans l'histoire de leur père, Manuel Maria regagne cette identité perdue face à la figure paternelle omniprésente, mais surtout dominatrice, de Manuel António dans la narration familiale.

Dans « Os territórios imaginários da escrita », Maria Isabel Barreno explique : « Qu'est-ce que j'interroge avec mon écriture ? Le sens de la vie. De notre existence. […] Une carte interne est comme une carte au trésor – et je considère que cette dernière est toujours une métaphore de la première[1251]. » L'autrice propose ainsi une écriture qui permet le questionnement de l'existence de l'individu par des exercices de recherches et découvertes. Semblablement à *De noite as árvores são negras*, *Vozes do vento* ne présente pas les caractéristiques à proprement parler de l'essai, mais l'inclusion de réflexions philosophiques que Barreno elle-même pose dans son écriture et dans l'histoire de ses romans ainsi que l'utilisation de narrateurs – personnages ou externes – omniscients, brouillent les frontières des

[1250] « *A conversa com a irmã só adensara as suspeitas e presságios de João. Qual o propósito de Manuel Maria naquela escrita? Vingança contra os irmãos?* […] *Não, João não queria guardar aquela história que o reduzia a nada, que reduzia a nada a descendência de Manuel António. Um desrespeito.* […] *Mais se adensava o peso das dúvidas e censuras da família que sentia nas suas costas.* » *Ibid.*, p. 77.

[1251] « *O que interrogo com a minha escrita ? O significado da vida. De nossa existência.* […] *Um mapa interno é como um mapa de um tesouro – e considero que este último é sempre metáfora do primeiro.* » Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 277.

genres littéraires, comme l'exposera le troisième chapitre de cette partie de la thèse. Grâce à cela, Barreno fait s'interroger les personnages sur leur propre existence, mais elle questionne également d'une manière plus générale sa propre existence, sa place dans la société et celle de ses lecteurs et lectrices. Le processus d'écriture donne l'occasion à l'autrice de construire un développement et une argumentation autour d'un des thèmes majeurs dans sa production littéraire : qui sommes-nous réellement et pourquoi existons-nous. C'est en créant son propre style d'écriture que Barreno peut s'exprimer sur ces questions. L'élaboration d'un langage propre à l'autrice se révèle alors indispensable. Comme de nombreuses réflexions articulées par Barreno, il est possible de retrouver dans *De noite as árvores são negras* cette pensée dans l'un des monologues internes d'Helena :

> […] Je ne pourrai jamais assumer la responsabilité de mes mots, dont les conséquences sont impondérables, avant d'écrire je ferai un dictionnaire, interminable, je passerai ma vie dans la construction de mon langage, préparant des mots pour le temps que je n'ai pas[1252] [...]

De fait, Helena est une femme perdue qui ne trouve pas sa place dans la société portugaise conservatrice. Elle représente la femme intermédiaire, encerclée par sa sœur Luísa – archétype parfait de la femme portugaise voulue par l'idéologie salazarienne – et sa nièce Amélia – représentante de la jeunesse portugaise révoltée. Si Luísa ne possède pas la parole, Amélia l'a et n'hésite pas à s'exprimer. Helena représente ainsi cette personne prise entre deux mondes et dont la parole est bien souvent mal comprise, comme le souligne son utilisation du terme « impondérable ». Si la compréhension du langage passe pour Helena par l'élaboration d'un dictionnaire, pour Maria Isabel Barreno elle se fait par la construction d'une écriture hybride caractéristique présente dans chacune de ses œuvres. En les explorant, c'est la pensée personnelle de l'autrice qui s'en dégage, exposée à la vue de tous et toutes.

1.2.2. La figure de l'Autrice

L'auteur, selon Bakhtine, n'invente rien[1253]. De fait, si celui-ci – ou celle-ci – est gouverné par différents facteurs sociétaux, historiques, culturels ou même familiaux, son

[1252] « […] *nunca poderei assumir a responsabilidade das minhas palavras, cujas consequências são imponderáveis, antes de escrever faria um dicionário, interminável, gastaria a minha vida na construção da minha linguagem, preparando as palavras para o tempo que não tenho* […] » Maria Isabel BARRENO, *De noite as árvores são negras*, *op. cit.*, p. 126.
[1253] Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

écriture ainsi que son œuvre ne sont pas les travaux de sa propre imagination, mais de l'influence que ces facteurs ont sur lui. Lorsque Maria Isabel Barreno définit son écriture comme l'héritière de ses mythes individuels, elle affirme cette même idée. En se basant sur les travaux de Bakhtine, Julia Kristeva va plus loin en soutenant quant à elle qu'un texte n'est jamais unique[1254]. Kristeva introduit ainsi le concept d'intertextualité selon lequel un texte est toujours composé d'un ou plusieurs autres textes. La parole de l'auteur, par son dialogisme, devient multiple ; le texte, par son intertextualité, devient lui aussi multiple. En écrivant, l'auteur transforme et mélange des textes tout en transformant et mélangeant son propre langage, c'est un véritable processus de production. Cette intertextualité serait visible par le lecteur qui établirait de ce fait un lien entre plusieurs œuvres, permettant par cela une interprétation plurielle d'un texte. Roland Barthes reprendra quant à lui la notion d'autorité interprétative dans son essai *La Mort de l'auteur*[1255]. Dans ce texte, Barthes soutient que la critique littéraire, en analysant les œuvres d'après leur auteur, empêche une certaine analyse de celle-ci :

> L'Auteur une fois éloigné, la prétention de « déchiffrer » un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien à la critique, qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur (ou ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est « expliqué », le critique a vaincu ; il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, historiquement, le règne de l'Auteur ait été aussi celui du Critique, mais aussi à ce que la critique (fût-elle nouvelle) soit aujourd'hui ébranlée en même temps que l'Auteur[1256].

Afin de pouvoir lire un texte, d'être un lecteur à part entière, il serait nécessaire pour l'auteur de mourir symboliquement pour libérer une lecture, une analyse, spécifique aux lecteurs et aux critiques. Cette notion, comme nous le verrons ultérieurement, sera par la suite critiquée puis nuancée par Barthes lui-même dans la suite de ses travaux. Cependant, *La Mort de l'auteur* soutient également celle moins conflictuelle d'un texte polysémique où l'auteur n'aurait pas l'ascendant :

> […] un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à

[1254] Julia KRISTEVA, *Sēmeiotikē : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
[1255] Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue: Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
[1256] *Ibid.*, p. 68.

> dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture[1257].

Les citations construisant le texte – Kristeva avance l'idée d'un texte constitué d'une mosaïque de citations[1258] –, le rôle d'un auteur deviendrait celui d'un assembleur, mais également d'un recréateur. Barthes précise ainsi :

> […] l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles ; voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de « traduire », n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment[1259] […]

La construction d'un dictionnaire – en écho à celui présenté par Helena dans *De noite as árvores são negras* – se fait par l'écriture même de l'auteur. En construisant une écriture spécifique, non originelle, pour rédiger un texte non originel, l'auteur exprimerait alors une « chose intérieure » semblablement non originelle. Il convient donc de se demander ce qu'est un auteur et à quoi sert-il réellement.

En 1969, Michel Foucault interroge le rôle de l'auteur dans un essai intitulé *Qu'est-ce que l'auteur*[1260] *?* Dans cet essai, Foucault soutient que l'œuvre et l'écriture ont pris la place de l'auteur[1261]. Celui-ci ne serait pas mort, mais il s'effacerait à leur profit. Cependant, l'œuvre et l'écriture seront toujours liées à l'auteur car, malgré cet effacement, les trois notions peuvent et doivent être comprises ensemble. Foucault fait dès lors la différence entre la notion même d'auteur et ce qu'il nomme la fonction-auteur. L'auteur serait principalement pris pour son nom, permettant tout d'abord la classification de ses textes :

> […] Un nom d'auteur n'est pas simplement un élément dans un discours (qui peut être sujet ou complément, qui peut être remplacé par un pronom, etc.) ; il exerce par rapport au discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres. En outre, il effectue une mise en rapport des textes entre eux[1262] […]

[1257] *Ibid.*, p. 67.
[1258] Julia KRISTEVA, *Sēmeiotikē : recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*, p. 146.
[1259] Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, *op. cit.*, p. 67.
[1260] Michel FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, t. I, Paris, Gallimard, 1994.
[1261] *Ibid.*, p. 794-795.
[1262] *Ibid.*, p. 798.

De plus, le nom de l'auteur permet d'inscrire le texte, le discours même de l'auteur, dans une parole différente :

> Enfin, le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours : le fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur, le fait qu'on puisse dire « ceci a été écrit par un tel », ou « un tel en est l'auteur », indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut[1263].

Par cela, le nom de l'auteur serait un portrait de son travail, de son œuvre comme de son écriture. La différence entre le nom de l'auteur et sa fonction revient ainsi à la définition même attribuée au discours. Lorsqu'un discours possède un auteur, cela signifierait qu'il représente une certaine importance, qu'il possède un statut. Par conséquent, tous les discours n'auraient pas d'auteur[1264]. Foucault avance alors d'autres principes, en dehors de la classification des œuvres par le nom de l'auteur, permettant d'analyser celui-ci comme représentatif d'une fonction du discours, notamment la figure même de l'auteur. Selon Foucault, un texte d'auteur posséderait des caractéristiques reconnaissables attribuées à l'auteur :

> Mais la fonction auteur n'est pas en effet une pure et simple reconstruction qui se fait de seconde main à partir d'un texte donné comme un matériau inerte. Le texte porte toujours en lui-même un certain nombre de signes qui renvoient à l'auteur. Ces signes sont bien connus des grammairiens : ce sont les pronoms personnels, les adverbes de temps et de lieu, la conjugaison des verbes. Mais il faut remarquer que ces éléments ne jouent pas de la même façon dans les discours qui sont pourvus de la fonction auteur et dans ceux qui en sont dépourvus[1265].

La figure de l'auteur représente par cela un « autre » présent dans un texte et non l'auteur même. Cet « autre » serait, d'après Foucault, un *alter ego* de l'auteur :

> […] Dans les premiers, en revanche, leur rôle est plus complexe et plus variable. On sait bien que dans un roman qui se présente comme le récit d'un narrateur, le pronom de première personne, le présent de l'indicatif, les signes de la localisation ne renvoient jamais exactement à l'écrivain, ni au moment où il écrit ni au geste même de son écriture ; mais à un alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours même de l'œuvre. Il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif ; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même – dans ce partage et cette distance[1266].

[1263] *Ibid.*
[1264] *Ibid.*, p. 798-799.
[1265] *Ibid.*, p. 802.
[1266] *Ibid.*, p. 802-803.

Par conséquent, un texte pourrait contenir plusieurs figures de l'auteur, plusieurs *alter ego*, reconnaissables par l'emploi de marqueurs grammaticaux habituellement utilisés par une personne authentique. Un texte serait alors composé par un auteur pouvant y apposer des marques de son individualité représentatives de sa propre figure. Celle-ci pourrait être déployée de plusieurs façons, par plusieurs marqueurs différents, créant ce que Foucault nomme une « pluralité d'ego » :

> En fait, tous les discours qui sont pourvus de la fonction-auteur comportent cette pluralité d'ego. L'ego qui parle dans la préface d'un traité de mathématiques – et qui en indique les circonstances de composition – n'est identique ni dans sa position ni dans son fonctionnement à celui qui parle dans le cours d'une démonstration et qui apparaît sous la forme d'un « je conclus » ou « je suppose » : dans un cas, le « je » renvoie à un individu sans équivalent qui, en un lieu et un temps déterminés, a accompli un certain travail ; dans le second, le « je » désigne un plan et un moment de démonstration que tout individu peut occuper, pourvu qu'il ait accepté le même système de symboles, le même jeu d'axiomes, le même ensemble de démonstrations préalables[1267].

Si nous considérons cette figure de l'auteur comme différente et dissociable de l'auteur en lui-même, l'analyse de ce travail plaçant Maria Isabel Barreno au centre de son œuvre par l'emploi de caractéristiques de l'essai serait-elle trop affirmative ? Foucault précise pourtant que la fonction-auteur reste avant tout une construction :

> Elle ne se forme pas spontanément comme l'attribution d'un discours à un individu. Elle est le résultat d'une opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle l'auteur. Sans doute, à cet être de raison, on essaie de donner un statut réaliste : ce serait, dans l'individu, une instance « profonde », un pouvoir « créateur », un « projet », le lieu originaire de l'écriture. Mais en fait, ce qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur) n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique[1268].

L'auteur crée son ou ses *alter ego* par son écriture, tout comme l'écriture est créée par ses mythes individuels, renforçant de ce fait l'idée selon laquelle l'auteur, son écriture et son texte sont à prendre comme un ensemble, créés et composés différemment certes, mais construits les uns avec et par les autres. C'est l'analyse du texte d'un auteur qui donne à celui-ci des traits spécifiques. Lire un texte sans jamais prendre en compte son auteur, le faire mourir en l'effaçant de cette lecture, apparaît impraticable puisque le lecteur lui-même est influencé et influence la

[1267] *Ibid.*, p. 803.
[1268] *Ibid.*, p. 800-801.

lecture du texte. L'auteur n'est alors pas le seul à se construire, le lecteur participe à cette élaboration qui utilise, suivant les époques, des règles différentes[1269].

Le langage, l'écriture, le texte et la fonction de l'auteur ne seraient pas naturels. Ils sont construits par l'assimilation ou, pour reprendre les mots de Maria Isabel Barreno, l'endoctrinement de la société et de toutes ses influences les entourant. Par conséquent, la lecture que le lecteur ou la lectrice font du texte se retrouverait marquée par ces influences. Dans un essai intitulé *Le Plaisir du texte*[1270] et publié cinq ans après *La Mort de l'auteur*, Roland Barthes, en abordant la question de la lecture comme jouissance du texte, réitère la disparition de l'auteur pour affirmer celle de sa figure. Il avance ainsi que le lecteur a besoin d'une figure de l'auteur pour jouir pleinement du texte :

> Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité, etc ; et, perdu au milieu du texte (non pas *derrière* lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur. Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller[1271] »).

L'auteur, supplanté par sa figure, serait ainsi placé au milieu du texte, rejoint par un lecteur cherchant un plaisir par cette même figure. La mort de l'auteur-institution permet alors la visibilité de la figure de l'auteur, indispensable au texte et à sa lecture. Selon Maurice Couturier, dans *La Figure de l'auteur*[1272], Barthes a nuancé la notion de mort de l'auteur en soulignant l'insertion de sa figure dans le texte[1273]. En analysant les essais de Foucault et Barthes, Couturier soutient quant à lui que l'auteur lui-même est introduit dans le texte par le lecteur qui le rejoint. Il précise ainsi :

> […] il est apparu que la recherche ne pourrait plus progresser beaucoup si l'on s'obstinait encore à exclure l'auteur du champ discursif : on a beau multiplier les actants du texte, on aboutit toujours à un moment ou à un autre à une impasse. Peut-être parce que ces actants du texte, qui n'ont pas le statut de sujets à part entière, entrent en rapport

[1269] *Ibid.*, p. 801.
[1270] Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
[1271] *Ibid.*, p. 45-46.
[1272] Maurice COUTURIER, *La Figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
[1273] *Ibid.*, p. 7.

> avec des sujets qui, eux, sont bien réels même s'ils sont d'abord sujets de leur inconscient, à savoir l'auteur et le lecteur[1274].

Couturier réfute alors la mort de l'auteur et prône un échange dans le texte entre le lecteur et l'auteur. Ce dernier peut être une figure, notamment dans le roman, mais il reste une personne aussi réelle que le lecteur, influencée par son texte et sa propre lecture de celui-ci. Par ailleurs, Couturier assure que l'écriture est un « espace neutre[1275] » permettant au lecteur et à l'auteur de s'y retrouver. Il affirme de ce fait que la lecture est « un échange entre deux sujets séparés dans le temps et l'espace[1276] », mais appartenant « tous les deux au même système[1277] ». Par conséquent, l'auteur et le lecteur se retrouveraient, selon Couturier, dans le texte grâce à différents marqueurs littéraires comme les personnages et les narrateurs, créant par là même un discours entre les deux sujets :

> […] l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les éparpille entre les différents actants, tels des moi parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux. L'écriture se conçoit alors comme un processus de fuite et d'évitement par lequel l'auteur cherche à assumer sa loi sur le lecteur et à lui interdire l'accès à son for intérieur. La lecture est à son tour un processus d'enquête et d'identification négative ou positive : empruntant les armes de l'Autre, le lecteur s'efforce d'échapper aux pièges mis en place par l'auteur pour dissimuler son désir et s'ingénie à reconstituer sa figure afin d'établir avec elle une véritable empathie[1278].

Cette vision de l'écriture comme jeu, processus de chasse et de fuite créant un lien indivisible entre le lecteur, l'auteur, mais aussi le texte et l'écriture, deviendrait de ce fait une piste motivant l'analyse du *corpus* choisi dans la bibliographie de Maria Isabel Barreno pour ce travail. Néanmoins, l'autrice ne paraît pas interdire l'accès à son for intérieur pour reprendre les mots de Maurice Couturier. Nous avons vu à plusieurs reprises que Barreno n'a jamais hésité à faire le lien entre sa pensée et ses œuvres tout en le nuançant dans certains cas. De fait, dans « Os territórios imaginários da escrita », l'utilisation par Barreno de la métaphore de la carte – carte aux trésors ou carte interne – parait admettre ce processus de chasse soulevé par Couturier. La principale différence revient à l'objet de la chasse. Pour Barreno, ce n'est pas elle en tant qu'autrice ou figure de l'autrice qu'elle propose de rechercher dans ces textes, mais la définition même de l'être humain et de la société. Sa figure laisse ainsi la place aux lecteurs, leur proposant un ou plusieurs points de vue afin de déchiffrer le monde les entourant. Elle libère l'accès à ses

[1274] *Ibid.*, p. 9.
[1275] *Ibid.*, p. 11.
[1276] *Ibid.*, p. 19.
[1277] *Ibid.*, p. 22.
[1278] *Ibid.*

raisonnements grâce à l'hybridisme de son écriture de manière à pousser la réflexion de ses lecteurs. Pour cela, l'autrice utilise le terme d'« interactivité[1279] », précisant que celle-ci serait « […] la substance première de l'existence des textes et des êtres humains[1280] ». La relation entre l'auteur, le texte et les lecteurs apparaît ainsi intrinsèquement liée pour l'autrice. Cependant, Maria Isabel Barreno pousse la poursuite de la compréhension du monde plus loin qu'une simple chasse, édifiant des espaces alternatifs aux allures de pièces de théâtre.

1.2.3. De la fiction philosophique et du théâtre épique

Dans un texte intitulé « La mer[1281] » et publié dans l'ouvrage *Lisbonne n'existe pas* en 1996, Maria Isabel Barreno dresse sa brève biographie[1282]. En utilisant la figure de la mer – qu'elle présente comme un symbole de sa vie – et celle de la carte interne, Barreno nous met en garde contre une lecture trop littérale et factuelle de son texte. Cependant, elle avance également la recherche de ce qu'elle nomme de carte de son territoire : « Voici ma brève biographie, la carte de mon territoire profond, la géographie de mes symboles – je ne les ai que progressivement dévoilés[1283]. » L'importance de cette carte, soulignée par la réutilisation de cette biographie dans « Os territórios imaginários da escrita », représente la volonté de Barreno de se découvrir. Cette découverte, comme elle l'affirme, s'est fait au fil du temps, aidée par l'écriture :

> La sémiotique maritime et solaire s'est installée en moi dès l'enfance, s'opposant à tout ce discours pétrifié et obscur, du fado à la propagande de la Jeunesse Portugaise. Dans mon premier poème, à onze ans – j'éprouvais déjà le besoin de me libérer par les mots, ce qui n'est extraordinaire que si l'on tient compte du poids exercé par la dictature sur l'imagination de chacun […] Ce discours liquide ne m'a jamais quitté. Manifeste à l'époque où j'accumulais des poèmes dans un tiroir il a, quand je suis entrée dans la vie adulte, dans l'écriture de romans et de façon définitive dans le cadre de la cité, pris peu à peu des formes diverses, certaines méconnaissables de prime abord : eau souterraine et inconsciente, réconfort d'enfance, souvenir de paradis, histoire tragico-maritime, invitation à l'aventure, voyage enfin[1284].

[1279] Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 281.
[1280] « […] *a substância primeira da existência dos textos, e dos seres humanos*. » *Ibid.*
[1281] Maria Isabel BARRENO, « La Mer », trad. Annick MOREAU *et al.*, in *Lisbonne n'existe pas*, Annick MOREAU (dir.), Cognac, Le temps qu'il fait, 1996, p. 35-57.
[1282] Un extrait modifié de ce texte est également utilisé par Maria Isabel Barreno dans « Os territórios imaginários da escrita » comme illustration de son propos. Traduit en portugais dans cet article, il a été publié en français dans *Lisbonne n'existe pas*. J'utiliserai la version française du texte pour les citations.
[1283] Maria Isabel BARRENO, « La mer », *op. cit.*, p. 35.
[1284] *Ibid.*, p. 36-37.

Puisant dans une imagination pourtant bridée par la dictature, Maria Isabel Barreno y développe ainsi une écriture aux origines multiples. La figure de l'eau devient alors une métaphore de ces origines. Elle possède plusieurs sources – son enfance, son histoire, son inconscient, la littérature – et le chemin pris pour les découvrir s'adapte suivant les obstacles qu'elle rencontre. La mer comme symbole, Barreno affirme l'apparition et la disparition de différentes vagues composant non seulement son écriture, mais également sa « fiction interne[1285] ». Cette fiction, Barreno la compare à un territoire découvert grâce à un rêve récurrent :

> J'ai parcouru ce territoire tant et tant de fois qu'un jour, éveillée, je m'en suis souvenue dans sa totalité, je me suis souvenue des rêves qui y étaient accumulés, disposés en couches archéologiques, chacun à sa place. Alors j'ai vu que là était également la racine de mes romans, leurs lieux d'origine et les chemins qui les reliaient les uns aux autres[1286].

De ce fait, c'est dans ce territoire représentatif de son monde interne et composé de diverses origines, elles aussi similairement puisées dans de nombreuses autres, que se forme la source des récits de Maria Isabel Barreno. L'autrice développe également des personnages à la recherche de leur territoire respectif, permettant de plus la création d'une certaine réflexion des lecteurs sur leur propre territoire interne. Si Barreno affirme ne pas savoir d'où apparaissent ses personnages et leur territoire[1287], il apparaît naturel qu'ils soient hérités de son territoire individuel. L'écriture de Maria Isabel Barreno n'est alors pas une écriture de simple narration, mais de découverte. Qu'elle touche un personnage, les lecteurs ou l'autrice elle-même, cette écriture a pour objectif d'amener à voir au-delà de ce qui apparaît comme naturel. José Manuel da Costa Esteves, dans une analyse du recueil de contes *Os Sensos incomuns*, souligne ainsi :

> Encore une fois, on met en évidence tout ce que nos yeux ne voient plus, pour nous faire découvrir, pour révéler ce qui se cache derrière l'apparence des choses, de manière à ce que le lecteur avec son regard nouvellement oint, se pose des questions, se mette en cause, et donne un sens à tout ce qui l'entoure, pour trouver son chemin dans le labyrinthe et pour mettre en ordre sa propre existence. La thématique du regard, ou d'un regard polyédrique, parcourt ces contes comme s'il y avait toujours une leçon sous-jacente : toute la réalité est mouvante et différente selon le sujet qui la regarde ou selon l'angle d'observation[1288].

[1285] « *ficção interna* » Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 276.
[1286] Maria Isabel BARRENO, « La mer », *op. cit.*, p. 38.
[1287] Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 281.
[1288] José Manuel da Costa ESTEVES, *La Littérature portugaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 153.

C'est cette recherche de la réflexion par la découverte de différentes interprétations qui conduit Paulo Alexandre Jorge Dos Santos à comparer l'écriture de Maria Isabel Barreno au théâtre de Bertolt Brecht.

Dans « A encenação da escrita em três textos de Maria Isabel Barreno », Dos Santos met en lumière une certaine mise en scène de l'écriture dans trois œuvres de Barreno : *O Chão salgado*, *O Senhor das ilhas* et *Os Sensos incomuns*. D'après Dos Santos, l'écriture, comme utilisée par Barreno, se transforme en pouvoir créateur :

> L'acte solitaire de l'écriture acquiert chez Maria Isabel Barreno un statut particulier, proche de celui d'un art magique, prêt à s'étendre dans des domaines variés et inattendus. Ainsi, l'étude de son œuvre ne peut se limiter à une réflexion sur la position des femmes dans le monde, les questions sociologiques, les domaines du réel, du fantastique ou du merveilleux, mais doit plutôt voir en elle l'interrogation de la manière dont le monde s'articule, se fait et se défait, presque à la manière de Pénélope[1289].

De ce fait, Dos Santos prône une lecture de l'écriture même de Barreno et non des sujets abordés par l'autrice uniquement. En lui attribuant des propriétés magiques, Dos Santos cherche à appuyer l'importance de cette écriture particulière pour la création d'une vision multiple du monde et de la société. La comparaison avec la figure mythique de Pénélope est particulièrement appropriée lorsque nous analysons *A Morte da mãe*. La création progressive d'un monde alternatif féminin finissant par être défait, couche après couche, par les hommes, les philosophes ou encore la religion, rapportée par l'écriture de Barreno, n'est qu'un exemple parmi tant d'autres présents dans ses œuvres où le monde est transformé selon ses envies, ses visions. Si le prochain chapitre analysera l'intérêt de ces transformations du monde comme nous pensons le connaître, le travail de Paulo Alexandre Jorge Dos Santos permet d'aborder ici la ressemblance de l'écriture de Barreno avec le théâtre épique popularisé par Bertolt Brecht. De fait, le monde du théâtre – avant même cette comparaison avec Brecht – est particulièrement visible dans de nombreuses œuvres de l'autrice.

La partie précédente de ce travail a ainsi souligné la présence d'éléments théâtraux comme le rideau rouge ou les trois actes servant à illustrer les propos de Freud lors de sa

[1289] « *O acto solitário da escrita adquire em Maria Isabel barreno um estatuto especial, próximo do de uma arte mágica, pronta a expandir-se em variados e inesperados domínios. Por isso, o estudo da sua obra não poderá limitar-se a uma reflexão sobre a posição da mulher no mundo, questões de ordem sociológica, os domínios do real, do fantástico ou do maravilhoso, antes deve ver nela o questionamento da forma como o mundo se articula, se faz e se desfaz, quase à maneira de Penélope.* » Paulo Alexandre Jorge DOS SANTOS, « A encenação da escrita em três textos de Maria Isabel Barreno », art. cit., p. 372.

discussion avec la narratrice. Il est également possible de retrouver des éléments théâtraux dans *De noite as árvores são negras* ou encore *Vozes do vento*. Dans ces deux œuvres, c'est principalement la présence de la scène qui est mise en avant. L'allusion à la scène est par exemple évoquée par Helena dans le premier roman :

> Octávio entre, dit qu'il est fatigué ; je répète « tu es fatigué ». Il est parti après le déjeuner, en costume gris, maintenant il rentre, en costume gris, entretemps, il y a eu son absence. Ou plutôt, j'ai lu, j'ai téléphoné, j'ai envoyé la bonne acheter des pommes de terre. Au théâtre, les personnages sortent, passent un certain temps dans les coulisses et reviennent en disant qu'ils sont allés à New York, par exemple. Octávio revient sur scène, je m'émerveille, il me serre dans ses bras, je répète « tu es fatigué », en essayant de croire qu'il lui est arrivé des choses entre son départ et son arrivée. Oui, le temps est passé, j'ai téléphoné, j'ai envoyé la bonne acheter des pommes de terre, une suite d'actes assez stupides, m'agitant, veillant à un fonctionnement, à notre entretien, chaussés, habillés, lavés, le temps s'est rempli[1290].

Par cette allégorie de la scène, Helena exprime la monotonie de son quotidien de jeune mariée. La répétition identique de ses journées devient, par cette comparaison au théâtre, une histoire sans fin, quasiment vide de sens, où la sortie d'un des personnages principaux de la pièce n'apporte plus de nouveauté ou de révélation. En comparant sa journée à une représentation, Helena cherche à la comprendre, à la déchiffrer. Elle se met en quête de quelque chose de nouveau et de différent, caché derrière un rideau, dans des coulisses. L'image de la scène lui permet de se distancier de sa vie afin de pouvoir, paradoxalement, l'approcher d'un autre point de vue. Ce n'est pas seulement l'impersonnalité de leur vie commune qui est soulignée, mais la possibilité d'une nouvelle interprétation possible.

Pour *Vozes do vento*, l'allusion à la scène théâtrale permet non seulement de présenter des personnages et leurs actions, mais également d'imaginer, de nouveau, une histoire. Cependant, ces deux cas s'entrelacent pour permettre une fois de plus la création d'une autre vision de l'histoire. À la manière de *A Morte da mãe*, l'allusion à la scène du théâtre permet au narrateur de présenter un événement particulier aux lecteurs :

[1290] « *Octávio entra, diz que vem cansado; eu repito "vens cansado". Saiu depois do almoço, de fato cinzento, agora entra, de fato cinzento; entretanto, houve a sua ausência. Ou melhor, eu li, telefonei, mandei a criada comprar batatas. No teatro, as personagens saem, estão algum tempo nos bastidores e regressam dizendo que foram a Nova Iorque, por exemplo. Octávio volta à cena, eu admiro-me, ele abraça-me, eu repito "vens cansado", tentando acreditar que lhe aconteceram coisas, entre a sua saída e a sua chegada. Sim, passou tempo; eu telefonei, mandei a criada comprar batatas, uma sequência de actos bastante estúpidos, este agitar-me, assegurando um funcionamento, a nossa manutenção, calçados, vestidos, lavados; o tempo foi preenchido.* » Maria Isabel BARRENO, *De noite as árvores são negras*, *op. cit.*, p. 163.

> N'ayant pas d'autres indices pour éclaircir la question opaque, nous devons suivre ce qui a été dit et écrit. La scène présentée est si mince dans les détails, si squelettique, qu'elle laisse un bel espace pour l'exercice de l'imagination. On peut, par exemple, voir la scène au ralenti, dans une répétition sans fin. Josefa allume la torche, Manuel se met à courir, Josefa tend son bras vers la mèche du canon, Manuel court, s'éloigne, pousse, Josefa touche presque la mèche, Manuel lui arrache la torche des mains. Autour, une chorale susurrant, susurrant : c'est João, c'est João, João António Martins[1291].

Le narrateur prend ici la place d'un metteur en scène, organisant l'espace de la scène et l'histoire à sa manière afin de remplir les trous laissés par le manque de sources. De fait, le personnage de Josefa est présenté comme étant la femme du commandant Gromicho Couceiro envoyé par la métropole pour diriger l'île de Sal. L'arrivée de Couceiro et Josefa aurait alors déclenché une révolte parmi les travailleurs noirs de l'île. Néanmoins, il n'est jamais clairement certifié que cette révolte eut vraiment lieu. L'utilisation d'une narration théâtrale nous donne ainsi une vision possible d'une histoire non définie. La présentation théâtrale d'un élément supposément déclencheur de la fin de l'influence de la famille Martins au Cap-Vert permet aux lecteurs d'imaginer divers scénarios et acteurs responsables de cette chute. Elle favorise de plus l'élimination de certaines narrations :

> Il faudra inventer le reste. Tout ce qui manque, c'est-à-dire presque tout. Les principaux acteurs, ou comme mentionné dans les intentions et les finalités, n'entrent pas en scène. Il n'y avait pas João António, qui vivait déjà à São Vicente à l'époque. Il n'y avait pas Gromicho, prudemment absent. [...] Il faudra prophétiser à l'envers, de l'avant à l'arrière. Sur scène, seule Josefa de Fogo, enragée, et la masse des Noirs révoltés. [...] Elle, Josefa, épouse et native de Fogo, lui, Manuel de l'archipel : les deux acteurs, entre les cris des révoltés, et les murmures des absents, des cachés, des raconteurs d'histoires[1292].

Les lecteurs sont ainsi poussés à la recherche pour comprendre le début de l'histoire. La présentation des acteurs-personnages devient nécessaire à cette compréhension. La scène est présentée dans sa version brute, d'une manière telle qu'elle laisse place à l'imagination des lecteurs-spectateurs. Basée sur des sources orales, les « raconteurs d'histoires » murmurant, la

---

[1291] « *Não tendo outros indícios para clarificar a opaca questão, temos de seguir o que se foi dizendo e escrevendo. A cena apresentada é tão magra de detalhes, tão esquelética, que permite um belo espaço para o exercício da imaginação. Podemos, por exemplo, ver a cena em movimento lento, numa repetição sem fim. Josefa acende o facho, Manuel começa a correr, Josefa estende o braço para a mecha do canhão, Manuel corre, afasta, empurra, Josefa quase toca na mecha, Manuel arranca-lhe o facho da mão. Em volta, um coro sussurrando, sussurrando: foi o João, foi o João, o João António Martins*. » Maria Isabel BARRENO, *Vozes do vento*, *op. cit.*, p. 15.

[1292] « *Terá que se compor o resto. Tudo o que falta, que é quase tudo. Os actores principais, ou como tal mencionados nas intenções e propósitos, não entram em cena. Não estava João António, que já nessa época vivia em São Vicente. Não estava Gromicho, prudentemente ausente.* […] *Teremos que profetizar às avessas, de diante para trás. Em cena, só Josefa do Fogo, raivosa, e a massa dos negros revoltosos*. […] *Ela, Josefa, esposa e natural do Fogo, ele, Manuel do arquipélago: os dois actores, entre os gritos dos revoltosos, e os sussurros dos ausentes, dos escondidos, dos contadores de histórias.* » *Ibid.*, p. 15-16

narration théâtrale met en scène l'histoire d'un passé oublié afin de lui rendre vie. C'est ce procédé de mise en scène poussant à la réflexion qui permet la comparaison avec le théâtre brechtien.

Le théâtre épique est de fait caractérisé par sa narration poussant à la réflexion. Celle-ci est en effet permise grâce à plusieurs procédés comme l'introduction d'un narrateur, une mise en scène interactive ou encore le changement de point de vue[1293]. Connus sous le nom de « distanciation », c'est-à-dire l'opposition à ce qui est familier, ces procédés renversent l'aspect fermé du théâtre dit traditionnel – le théâtre tragique d'Aristote – dans le but de créer chez les spectateurs une réflexion sur des problèmes sociétaux et politiques présentés sur la scène. De ce fait, la barrière entre les spectateurs et la scène est renversée, le public s'implique et n'est plus simple spectateur externe. L'utilisation d'un personnage-narrateur s'adressant au public à la première personne permet de présenter divers aspects analysables de la pièce et diverses interprétations possibles. Cela est également permis par la présentation de scènes pouvant être prises indépendamment les unes des autres. La narration de la pièce n'est plus linéaire, mais présente des histoires qui ne sont pas forcément liées. L'objectif devient celui de la prise de conscience et non plus de la recherche de sentiments. Si nous transposons ces caractéristiques à la littérature romanesque, les œuvres de Maria Isabel Barreno présentent une influence brechtienne évidente. La narration non linéaire par exemple peut se retrouver dans *A Morte da mãe* où les parties prises à part présentent chacune une histoire séparée. La mise en scène interactive est également présente dans le roman, lorsque les femmes du panneau-panel s'adressent à la narratrice Reine des fées ou à la Mère Initiale. En utilisant plusieurs narrateurs, qu'ils soient omniscients, externes, internes ou la voix même de l'autrice, Barreno joue sur les points de vue non seulement narratifs, mais sociétaux[1294]. Comme dans le théâtre épique, Barreno propose des pistes de réflexion en s'adressant, ou en faisant s'adresser le narrateur, directement au personnage. Les réflexions des narrateurs apparaissent également comme des questions rhétoriques, permettant une réflexion personnelle aux lecteurs : « Je dois alors demander : où va l'imagination, quand elle disparaît ainsi de notre vue[1295] ? » Barreno et le théâtre épique plongent le lecteur-spectateur dans différentes visions du monde pour observer

[1293] Pour approfondir le sujet du théâtre épique, voir : Catherine NAUGRETTE, « Chapitre 13. Brecht et le théâtre épique », in *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 269-300.
[1294] Paulo Alexandre Jorge DOS SANTOS, « Entre a primeira e terceira pessoas, em quatro textos de Maria Isabel Barreno », art. cit.
[1295] « *Mas terei então que perguntar: onde vai a imaginação, quando assim se esvai de nossa vista? »* Maria Isabel Barreno, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 13.

la nature changeante et changeable des individus et de la société. Dos Santos précise ainsi : « Mais l'écriture est également un défi pour le lecteur, en tant qu'être fictif ou non, de qui l'on attend une participation active dans la lecture[1296]. » L'écriture devient un objet de défi et de réflexion. Comme dit précédemment, ce n'est pas seulement la narration d'une histoire que pratique Barreno, mais une manière de penser l'individu et la société tout en proposant des perspectives auxquelles les lecteurs pourraient ne pas avoir accès en dehors de l'œuvre[1297].

L'influence du théâtre brechtien dans l'écriture de Maria Isabel Barreno est par conséquent visible dans la plupart de ses romans. Les spécificités de cette écriture sont originaires d'un territoire interne à Barreno, influencé par sa propre recherche constamment à l'œuvre. Ainsi, les romans de l'autrice deviennent – pour reprendre sa propre expression utilisée dans *Os Outros Legítimos Superiores* – de véritables fictions philosophiques. En mélangeant la fiction et l'essai, Barreno expose et explore les différentes facettes du monde, comme l'explique Dos Santos :

> Écrire est, de ce point de vue, synonyme d'établissement d'un parcours, décrit d'emblée pour faire réagir le lecteur face à une prise de position. L'écriture littéraire est présentée comme l'acteur principal d'un travail complexe, rempli de multiples obstacles, où le théâtre est sans aucun doute un repère important, parce qu'il la sous-tend, la regardant parfois depuis les coulisses et parfois depuis la scène. Maria Isabel Barreno est une fois de plus influencée par le théâtre brechtien, car ses personnages se révèlent au public tels qu'ils sont, en prenant soin de réduire la distance entre la scène et le public. Les marques du texte fictif destinées à tromper le lecteur et à lui faire oublier le monde réel dans lequel il vit semblent disparaître. La rudesse des mots et des pensées l'oblige à penser que l'écriture s'inscrit dans un processus permanent, comme une sorte de théâtre où les personnages évoluent[1298].

Les personnages de Maria Isabel Barreno sont alors une de ces marques de l'influence du théâtre épique, servant de liens entre son écriture, ses territoires imaginaires et les lecteurs. Néanmoins, ils présentent également une caractéristique qui sépare l'autrice de cette influence brechtienne.

[1296] « *Mas escrever é também um desafio ao leitor, enquanto ser ficcional ou não, de quem se espera uma participação activa na leitura*. » Paulo Alexandre Jorge DOS SANTOS, « A encenação da escrita em três textos de Maria Isabel Barreno », art. cit., p. 373.

[1297] *Ibid.*, p. 377.

[1298] « *Escrever é, nesta perspectiva, sinónimo de estabelecer um percurso, descrito desde o início para fazer o leitor reagir perante uma tomada de posição. A escrita literária é apresentada como principal actor de um trabalho complexo, recheado de múltiplos escolhos, onde o teatro é sem dúvida um marco importante, por que lhe subjaz, espreitando-a ora dos bastidores ora do palco. Maria Isabel barreno mostra-se mais uma vez influenciada pelo teatro brechtiano, pois as suas personagens revelam-se ao público tal qual são, encarregando se de diminuir a distância entre o palco e a plateia. As marcas próprias do texto ficcional destinado a iludir o leitor e a fazê-lo esquecer o mundo real em que vive parecem desaparecer. A crueza das palavras e dos pensamentos obriga-o a pensar que a escrita se inscreve num processo permanente, como uma espécie de teatro onde as personagens se movem* » *Ibid.*, p. 375.

De fait, les personnages sont, d'après Barreno, un moyen de projection et d'identification fourni aux lecteurs :

> Pourquoi est-ce que je m'attarde sur ces notes sur la neurolinguistique ? Parce qu'elle démontre, je pense, deux choses qui me semblent d'une importance primordiale : nous avons tous notre fiction interne – et pas seulement les écrivains ; et, deuxièmement, nous aimons d'autant plus un texte – un goût qui n'est peut-être pas évident à première vue, mais qui peut ne se révéler qu'à travers un souvenir persistant – quand il nous est possible de nous y reconnaître, c'est-à-dire quand il possède le pouvoir d'être une métaphore de notre monde interne, de nous-mêmes. Et l'inverse est également vrai[1299].

La possibilité de s'identifier à un personnage serait alors l'une des raisons qui poussent les lecteurs à réfléchir autour des mondes alternatifs proposés par l'écriture de Barreno. Il serait plus simple de reconnaître notre territoire interne dans une œuvre lorsque les personnages possèdent des caractéristiques auxquelles nous pouvons nous reconnaître. Sur ce point, le théâtre épique se différencie dans sa volonté de briser l'identification des spectateurs aux personnages. Le procédé de la distanciation utilisé permet donc au spectateur d'analyser le message transmis par la pièce, certes, mais il permet surtout à ce dernier de s'éloigner des personnages pour distinguer les différents raisonnements possibles[1300]. Bien que Barreno utilise régulièrement des procédés proches de la distanciation brechtienne pour permettre la réflexion autour de ces raisonnements, elle juge important de créer des personnages réels, possédant des qualités et des défauts, souvent perdus dans leur recherche de compréhension du monde. En jugeant impossible d'aimer une œuvre si nous ne pouvons nous identifier à une partie précise de celle-ci, Barreno prône une narration fictionnelle mais réaliste à l'inverse de celle du théâtre épique qui lui prône une narration réaliste mais fictionnelle. La fiction interne mise en évidence par Barreno permet également d'appuyer cette identification, non seulement entre un lecteur et un personnage, mais entre le lecteur et l'auteur. Si elle reconnaît cette fiction comme existante dans chacun de nous, elle note pourtant que, malgré des identifications imaginables, nous possédons tous et toutes nos différences. Pour cela, Barreno fait référence à l'œuvre *Le Monolinguisme de l'autre* de Jacques Derrida.

[1299] « *Por que me alongo nestas notas sobre a neurolingüística? Porque esta demonstra, julgo, duas coisas que me parecem de primeira importância: todos temos a nossa ficção interna – e não só os escritores; e, segunda coisa, gostamos tanto mais de um texto – um gostar que pode não ser óbvio à primeira vista, mas vir só a revelar-se por uma memória persistente – quanto mais nos é possível re-conhecermo-nos nele, ou seja, quando mais ele tem o poder de ser uma metáfora de nosso mundo interno, de nós próprios. E a inversa também é verdadeira*. » Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 276.

[1300] Catherine NAUGRETTE, « Chapitre 13. Brecht et le théâtre épique », *op. cit.*

1.2.4. Du monolinguisme à l'*alter ego*

En 1996, Derrida publie *Le Monolinguisme de l'autre* présenté en forme de dialogue imaginaire avec son ami l'écrivain et sociologue marocain Abdelkébir Khatibi. Dans cet essai, Derrida analyse son rapport à la langue française en tant que juif franco-maghrébin né en Algérie et celui de Khatibi, maghrébin francophone. En qualifiant la langue française de langue de la « Ville-Capitale-Mère-Patrie[1301] », Derrida soutient que celle-ci ne peut être nommée de langue maternelle puisqu'elle lui a été imposée dès sa naissance par la colonisation. La langue est ainsi dénoncée comme instrument de colonisation, forçant les locuteurs dans une communauté basée sur des valeurs soi-disant partagées et apportées par la langue française. Pour Derrida, la langue est toujours héritée d'une certaine éducation, elle n'est ainsi pas naturelle et donc pas maternelle :

> Le monolinguisme de l'autre, ce serait *d'abord* cette souveraineté, cette loi venue d'ailleurs, sans doute, mais aussi et d'abord la langue même de la Loi. Et la Loi comme Langue. Son expérience serait apparemment *autonome*, puisque je dois la parler, cette loi, et me l'approprier pour l'entendre *comme si* je me la donnais moi-même; mais elle demeure nécessairement, ainsi le veut au fond l'essence de toute loi, *hétéronome*. La folie de la loi loge sa possibilité à demeure dans le foyer de cette auto-hétéronomie. C'est en faisant fond sur ce fond qu'opère le monolinguisme imposé par l'autre, ici par une souveraineté d'essence toujours coloniale et qui tend, répressiblement et irrépressiblement, à réduire les langues à l'Un, c'est-à-dire à l'hégémonie de l'homogène[1302].

Le monolinguisme de l'autre représente ainsi la langue imposée et jamais appropriée. La langue de l'« autre » et non la sienne. Elle devient alors un symbole politique :

> Voilà ma culture, elle m'a appris les désastres vers lesquels une invocation incantatoire de la langue maternelle aura précipité les hommes. Ma culture fut d'emblée une culture politique. « Ma langue maternelle », c'est ce qu'ils disent, ce qu'ils parlent, moi je les cite et je les interroge. Je leur demande, dans leur langue, certes, pour qu'ils m'entendent, car c'est grave, s'ils savent bien ce qu'ils disent et de quoi ils parlent. Surtout quand ils célèbrent si légèrement « la fraternité », c'est au fond le même problème, les frères, la langue maternelle, etc[1303].

[1301] Jacques DERRIDA, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 72.
[1302] *Ibid.*, p. 69.
[1303] *Ibid.*, p. 61.

La langue imposée se trouve impossible à approprier puisqu'elle n'est jamais naturelle. Derrida préconise de ce fait une libération du monolinguisme de l'autre par une invention de sa propre langue, devenant indépendante de l'appartenance forcée par la langue imposée, colonisatrice :

> […] invente donc *ta* langue si tu peux ou veux entendre la mienne, invente si tu peux ou veux la donner à entendre, ma langue, comme la tienne, là où l'événement de sa prosodie n'a lieu qu'une fois chez elle, là même où son « chez elle » dérange les cohabitants, les concitoyens et les compatriotes ? Compatriotes de tous les pays, poètes-traducteurs, révoltez-vous contre le patriotisme ! Chaque fois que j'écris un mot, tu entends, un mot que j'aime et que j'aime écrire, le temps de ce mot, l'instant d'une seule syllabe, le chant de cette nouvelle internationale se lève alors en moi[1304].

L'invention d'une nouvelle langue selon Derrida permettrait de rompre avec la loi imposée par le monolinguisme de l'autre. Il prône notamment pour cela l'invention par l'écriture :

> Comme l'avant-premier temps de la langue pré-originaire n'existe pas, il faut l'inventer. Injonctions, mise en demeure d'une autre écriture. Mais surtout il faut l'écrire *à l'intérieur,* si on peut dire, des langues. Il faut appeler l'écriture au-dedans de la langue donnée[1305].

Dès lors, c'est par l'invention de cette langue – que Derrida qualifie d'idiome – qu'il serait possible de s'approprier sa propre langue pour l'habiter réellement et non plus la subir.

Dans « Os territórios imaginários da escrita », Maria Isabel Barreno cite directement le texte de Derrida :

> […] il en est *toujours ainsi a priori* – et pour quiconque. La langue dite maternelle n'est jamais purement naturelle, ni propre ni habitable. *Habiter*, voilà une valeur assez *déroutante* et équivoque : on n'habite jamais ce qu'on est habitué à appeler habiter. Il n'y a pas d'habitat possible sans la différence de cet exil et de cette nostalgie[1306].

En soulignant cette citation, Barreno cherche à mettre en avant l'origine même de la langue dans l'acte de l'écriture. L'autrice précise ainsi :

> Continuant : l'habitat, l'exil et la nostalgie progressent dans chaque acte délibéré d'utilisation de la langue. Venant de différents lieux d'énonciation, il y a toujours plusieurs personnages présents dans l'acte d'écriture. Au moins trois : celui qui écrit, celui qui observe celui qui écrit et celui sur lequel on écrit. Et entre les personnages, il y a différentes solutions de continuité et de rupture. Lorsqu'ils sont trop fusionnés, ils

[1304] *Ibid.*, p. 106-107.
[1305] *Ibid.*, p. 122.
[1306] *Ibid.*, p. 112-113.

> ne s'expriment pas ; lorsqu'ils sont trop séparés, la communication est difficile ou impossible[1307].

Pour Barreno comme pour Derrida, l'impossibilité d'habiter la langue vient du fait qu'elle est toujours « autre », qu'elle n'appartienne véritablement pas au locuteur qui se l'est vu imposer. De ce fait, écrire ne peut être un travail individuel puisque l'origine même de la langue utilisée est multiple. Les trois représentations de l'autrice, en tant que personnage de l'écriture présentes dans le travail de Barreno, se reflètent dans la création des personnages de ses œuvres, mais également dans la multiplicité des narrateurs utilisés dans celles-ci. Ouvrir son langage, en le transposant dans une narration, c'est permettre la création de discours multiples où l'autrice, ses personnages et les lecteurs se reconnaissent ou se découvrent. En écrivant, Maria Isabel Barreno n'est pas seule dans la mesure où la figure de l'auteur prend place dans sa narration. Les différents lieux d'énonciation correspondent, dans l'œuvre de Barreno, à plusieurs narrations, mais également à plusieurs figures de l'auteur suivant l'hybridisme de son écriture. Cependant, Barreno évoque dans son article la création particulière d'une autre de ses figures auctoriales, assez différente de celles qu'elle côtoie habituellement qu'elle lui donnera un nom à part : Ricardo Caeiro.

C'est de nouveau par le vocabulaire théâtral que Maria Isabel Barreno fait apparaître l'histoire de Ricardo Caeiro – nom sous lequel elle a publié le roman *A Ponte* – dans « Os territórios imaginários da escrita » : « Il est temps maintenant, pour Ricardo Caeiro, d'entrer en scène[1308]. » L'autrice permet cette entrée en scène en citant l'un de ses textes non publié narrant la naissance de Ricardo Caeiro. Elle explique ainsi que lors d'un voyage en train, elle s'est assise à côté d'un homme dessinant dans un carnet. À son arrivée, l'homme le ferma abruptement, coupant court à son activité. Barreno affirme alors que cette action de l'inconnu fera naître en elle la figure de Ricardo Caeiro :

> Quelques minutes plus tard, soudainement, la scène dans laquelle Francisco séduit Ana Maria m'est apparue. Définie, comme si je regardais un film. J'ai décidé de prendre des notes, et je me suis rendu compte que cette scène n'avait absolument rien à voir avec moi : je n'ai jamais rien vécu de tel, je n'ai jamais vu les femmes de cette manière, je n'avais ni sympathie ni aversion pour l'un ou l'autre des deux personnages ; c'étaient

[1307] « *Prosseguindo: habitat, exílio e nostalgia progridem em cada ato deliberado de uso da língua. Vindas dos diferentes lugares de enunciação, há sempre várias personagens presentes no ato da escrita. Pelo menos três: quem escreve, quem observa aquele que escreve e quem é escrito. E entre as personagens há variadíssimas soluções de continuidade e de ruptura. Quando demasiado fusionadas não chegam à existência própria, quando demasiado cindidas têm comunicação difícil ou impossível*. » Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 283.
[1308] « *É tempo, agora, de uma entrada em cena de Ricardo Caeiro*. » *Ibid.*, p. 282.

> deux parfaits inconnus qui, devant moi, jouaient une scène inconnue. C'est alors qu'apparut Ricardo Caeiro et qu'il se présenta comme l'auteur des personnages et de la scène. Telles furent les circonstances de son apparition. Je ne sais pas quelle relation de cause à effet établir. Mais je suis sûre que le moment le plus décisif a été celui où l'homme à côté de moi a fermé son carnet[1309].

Deux éléments importants peuvent être soulignés dans cet extrait. Premièrement, Barreno remarque que les personnages qu'elle vient d'imaginer n'ont aucun rapport avec elle. Cette constatation permet de mettre en évidence le fait que son processus de création des personnages de ses œuvres émerge de son moi intérieur, de son territoire spécifique. Ainsi, elle confirme l'aspect personnel que revêt l'écriture de ses œuvres. Si, comme l'affirme Foucault, l'auteur et le narrateur ne sont jamais les mêmes, le premier n'est jamais totalement absent de la narration. Les narrateurs internes présents dans certains des romans de Barreno comme *De noite as árvores são negras* ou encore *Vozes do vento*, ne sont pas des porte-voix de l'autrice, mais ils restent inventés par elle et influencés par le territoire interne dans lequel elle puise pour rédiger ses romans. L'apparition de nouveaux personnages – et pour lesquels elle ne ressent aucun sentiment – dans une scène inconnue montre la mise en place d'une figure externe à ce territoire de l'autrice. Cela nous amène à notre deuxième point : Ricardo Caeiro, malgré les dires de l'autrice, n'apparaît pas du néant. Il serait ainsi un auteur externe à Barreno, mais créé par son inconscient. En effet, à différentes reprises, Barreno a expliqué l'apparition de Caeiro par sa volonté de publier sous un nom de plume afin de voir si certaines personnes reconnaissaient son écriture. Cependant, il est intéressant de noter que cet auteur, qu'est Ricardo Caeiro, est une référence évidente à Fernando Pessoa. De fait, l'écrivain et poète portugais est à l'origine de nombreux hétéronymes possédant leur propre biographie, personnalité et style d'écriture. Barreno fait ainsi appel à deux hétéronymes de Pessoa : Ricardo Reis et Alberto Caeiro.

Dans une lettre adressée à l'écrivain Adolfo Casais Monteiro et connue sous le nom de « Lettre sur la genèse des hétéronymes[1310] », Pessoa associe la création de ses hétéronymes à

[1309] « *Pouco minutos depois, repentinamente, surgiu-me a cena em que Francisco seduz Ana Maria. Definida, como se estivesse a ver um filme. Resolvi tomar notas, e percebi então que aquela cena não tinha absolutamente nada a ver comigo: nunca vivi nada de parecido, nunca vi as mulheres daquela forma, não tinha a menor simpatia ou antipatia por qualquer das duas personagens; eram dois estranhos absolutos que, diante de mim, representavam uma cena desconhecida. Foi então que surgiu Ricardo Caeiro e se apresentou como autor das personagens e da cena. Estas foram as circunstâncias de seu aparecimento. Não sei que relações de causalidade estabelecer. Mas tenho a certeza que o momento mais decisivo foi aquele em que o homem a meu lado fechou o bloco*. » *Ibid.*

[1310] « *Carta sobre a génese dos heterónimos* ». Manuel GUSMÃO, *A Poesia de Alberto Caeiro*, Lisbonne, Editorial Comunicação, 1986, p. 12.

l'influence de ses réflexions d'enfance et à l'intérêt qu'il portait déjà à la création de personnages :

> Depuis mon enfance, j'ai eu tendance à créer un monde fictif autour de moi, à m'entourer d'amis et de connaissances qui n'ont jamais existé (je ne sais pas, bien sûr, s'ils n'ont vraiment pas existé, ou si c'est moi qui n'existe pas. Dans ces choses, comme dans toutes les autres, il ne faut pas être dogmatique). Depuis que je me connais comme celui que j'appelle moi, je me souviens avoir besoin mentalement, en termes de figure, de mouvements, de caractère et d'histoire, de diverses figures irréelles qui étaient aussi visibles et miennes que ce que nous appelons, peut-être abusivement, la vie réelle. Cette tendance, qui m'accompagne depuis que je me souviens d'être moi, m'a toujours accompagné, changeant un peu le type de musique qui m'enchante, mais ne changeant jamais la manière dont elle enchante[1311].

En liant la création de ces hétéronymes, les souvenirs de son enfance et la découverte de son « moi » – de sa carte interne – Pessoa souligne que ces noms ne sont pas seulement des dédoublements de lui-même. De fait, les hétéronymes ne sont pas de simples pseudonymes, comme l'explique Manuel Gusmão :

> Un pseudonyme est principalement un faux nom inventé par un auteur pour cacher son identité civile, pour une raison ou une autre, avec une fonction ou une autre. Objet d'un jeu, d'un travail éventuel, d'investissements divers, le pseudonyme repose sur une opération de dissimulation ou de remplacement du nom. L'hétéronyme est un nom différent, autre (irrégulier, anormal). Et dans l'espace d'une hétéronymie plurielle, comme celle de Pessoa – plusieurs hétéronymes –, elle ne repose pas sur une opération de masquage du nom que le pseudonyme suppose toujours ou auquel il se réfère, mais précisément sur une opération de différenciation répétée, d'une singularité, de construction d'une étrangeté ou d'une altérité (qualité autre) qui, à la fin, comme chez Pessoa, est une sorte de perte (re)construite du nom[1312].

[1311] « *Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar*. » Fernando PESSOA, *Textos de crítica e de intervenção*, Lisbonne, Àtica, 1980, p. 203.

[1312] « *Pseudónimo é basicamente o nome falso inventado por um autor para esconder, por esta ou aquela razão, com esta ou aquela função, a sua identidade civil. Objecto de um jogo, de um trabalho possível, de investimentos diversos, o pseudónimo tem na sua base uma operação de ocultação ou de substituição do nome próprio. O heterónimo é um nome diferente, outro (irregular, anómalo). E no espaço de uma heteronimia plural, como a de Pessoa – vários heterónimos –, tem na base uma operação não de máscara do nome próprio que o pseudónimo sempre supõe ou para o qual remete, mas precisamente uma operação da repetida diferenciação, de estranhamento, de construção de uma estranheza ou outridade (qualidade outra) que ao limite, como em Pessoa é uma espécie de (re)construída perda do nome próprio*. » Manuel GUSMÃO, *A Poesia de Alberto Caeiro*, *op. cit.*, p. 18.

Pessoa ne cherche ainsi pas à masquer son nom, mais à créer des entités littéraires, des individus autonomes et distincts. Dès lors, chacun de ces hétéronymes possède sa propre histoire et ses propres caractéristiques morales comme physiques[1313]. Ce sont des personnes à part entière, possédant leur propre voix et leur manière de penser[1314], différentes de celle du poète :

> J'ai donc créé une *coterie* inexistante. J'ai fixé tout cela dans des moules de réalité. J'ai classé les influences, j'ai connu les amitiés, j'ai entendu, à l'intérieur de moi, les discussions et les divergences d'opinion, et dans tout cela il me semble que ce fut moi, le créateur de tout, le moins présent de tous. Il me semble que tout s'est passé indépendamment de moi. Et il semble que cela se passe encore ainsi. Si un jour je peux publier la discussion esthétique entre Ricardo Reis et Álvaro de Campos, vous verrez à quel point ils sont différents et à quel point je ne suis rien dans cette affaire[1315].

Chaque hétéronyme vit sa propre vie littéraire, ce sont des « autres » indépendants et authentiques. Indépendamment de lui donc, Pessoa voit ainsi apparaitre de nombreux hétéronymes. Bien que l'on compte plus de 70 hétéronymes de Pessoa, quatre sont considérés comme majeurs. Ricardo Reis et Alberto Caeiro font ainsi partie des hétéronymes principaux du poète, tout comme Álvaro de Campos[1316]. Un quatrième hétéronyme, Bernardo Soares, se distingue des autres par sa proximité avec le poète, c'est pourquoi Pessoa le considère comme un demi-hétéronyme, « mutilation[1317] » de sa propre personnalité. Pessoa considère également Alberto Caeiro comme le « maître[1318] » tant des hétéronymes que de lui-même. Premier hétéronyme de Pessoa, il est profondément lié à la nature et à l'observation immédiate et objective. Il est le poète des sens et rejette l'intellectualisation ou encore le mysticisme[1319]. À l'inverse, Ricardo Reis est un rationaliste et stoïcien. Comme le souligne José Augusto Seabra, Reis est à « […] la poursuite d'un idéal de sagesse, par le contrôle, la domination même des sentiments[1320] […] ». Ces hétéronymes permettent dès lors à Pessoa d'explorer différents aspects de sa pensée et de sa carte interne. Ce sont certes des individualités séparées du poète même, mais leur création résulte d'une exploration de ses multiples voix intérieures. Comme il

---

[1313] Fernando PESSOA, *Textos de crítica e de intervenção*, *op. cit.*, p. 207.
[1314] José Augusto SEABRA, « Fernando Pessoa, un poète pluriel », in *Europe. Revue littéraire mensuel*, n°660, « Littérature du Portugal », avril 1984, p. 44.
[1315] « *Criei, então, uma coterie inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria.* » Fernando PESSOA, *Textos de crítica e de intervenção*, *op. cit.*, p. 205.
[1316] José Augusto SEABRA, « Fernando Pessoa, un poète pluriel », art. cit., p. 44.
[1317] Fernando PESSOA, *Textos de crítica e de intervenção*, *op. cit.*, p. 207.
[1318] *Ibid.*
[1319] José Augusto SEABRA, « Fernando Pessoa, un poète pluriel », art. cit., p. 49-50.
[1320] *Ibid.*, p. 50.

le souligne dans sa lettre à Casais Monteiro, ces hétéronymes prennent une telle place dans sa vie qu'ils en deviennent réels : « C'est ainsi que j'ai trouvé, et diffusé, plusieurs amis et connaissances qui n'ont jamais existé, mais, encore aujourd'hui, près de trente ans plus tard, je les entends, ressens et vois. Je le répète : je les entends, ressens et vois. Et ils me manquent[1321]. » Les hétéronymes deviennent ainsi plus que de simples exercices littéraires, ils sont des compagnons du poète.

En mélangeant deux hétéronymes de Pessoa, Barreno façonne un personnage pouvant faire cohabiter les caractéristiques de chacun d'entre eux, créant ainsi une voix unique qui serait différente de la sienne. Cependant, l'analyse de *A Ponte* ne révèle pas seulement une utilisation de caractéristiques stylistiques propres à Ricardo Reis et Alberto Caeiro, mais un travail sur une dualité même représentative des Portugais et de leur société. Cette dualité est ainsi visible dès l'analyse du contexte d'écriture et de publication de l'œuvre. Publié en 1998, le roman prend comme point de départ un véritable fait divers ayant eu lieu sur le pont 25 de Abril – nommé Pont Salazar jusqu'à la Révolution des œillets – de Lisbonne en 1994. Lors d'une des plus grandes manifestations depuis la fin de la dictature, la police tire à balle réelle contre des manifestants protestant contre la hausse des prix des péages, faisant alors un blessé grave. Le symbole du pont et de cet évènement est alors utilisé par Caeiro/Barreno pour souligner la possibilité ou l'impossibilité de connexion entre les générations pré- et post-révolution, entre le passé et le futur, entre la tradition et la modernité. Le roman devient une véritable interprétation de la société portugaise prise d'une certaine schizophrénie culturelle, comme le souligne notamment le philosophe portugais José Gil :

> Dans les décennies salazaristes et après le 25 avril, nous avions nos récits fondateurs qui donnaient un sens à la vie. L'objectif des deux était similaire : fermer la chaîne de sens – la sémiose – qui va d'un passé mythique à un avenir mythique, un chemin qui est repris et réincarné dans le présent, collectivement, par le peuple qui intégrait les existences individuelles – sur le plan politique, économique et culturel. Après les turbulences est venu le « reflux », dans lequel les vieilles habitudes de l'ancienne société de la peur sont revenues, se réinstallant dans les comportements individuels et même dans de nombreuses pratiques institutionnelles. Le manque de sens que les promesses

[1321] « *E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo... E tenho saudades deles.* » *Ibid.*, p. 204.

non tenues du 25 avril n'ont pas réussi à combler a été rempli par ces mêmes habitudes et « mentalités[1322] ».

La régression collective avancée par José Gil serait ainsi due non seulement à une révolution inachevée, mais également à une absence de sémiose – de production de sens – générée par une rupture du lien symbolique entre les générations, entre l'histoire passée et future de la société, empêchant la création et la transmission d'un récit stable, porteur de sens durable, permettant à la société portugaise post-révolution de s'échapper des « vieilles habitudes ». Le roman souligne ainsi cette absence de « pont » tout en identifiant les multiples dualités de la société portugaise, notamment par le biais des personnages. L'histoire est centrée autour d'une famille composée d'une sœur, Ana Maria, et d'un frère, António, mais également d'un ami de ce dernier, Francisco, qui sera lié romantiquement à Ana Maria tout au long du roman. Les chapitres du roman sont entrecoupés de lettres rédigées par António à un ami décédé, Alfredo, montrant cette fois une dualité des genres littéraires propres à Barreno. Ces lettres à Alfredo permettent à António d'effectuer une introspection personnelle, révélant de nouveau des dualités constantes dans sa propre vie :

> Les chaussures de mon père, en grandissant, m'ont conduit au mot, dévoilant une sorte de poème triste : le pouvoir et l'arrogance, tous deux si extrêmes qu'ils absorbaient la sexualité et l'intégraient, et une solitude infinie, désespérée. [...] Je récapitule : ce sont ces deux les véritables protagonistes de mon écriture, les jambes de ma sœur et les chaussures de mon père. Deux autres protagonistes se sont déjà directement exprimés : la maladie de mon neveu, les rires idiots de mes neveux. Et aussi les objets les plus importants : le pont, le trou. N'importe quel trou, et peut-être n'importe quel pont, dans la mesure possible des équivalences. Mais il y a un pont matriciel, et peut-être un trou matriciel[1323].

[1322] « *Nas décadas salazaristas e depois do 25 de Abril, tivemos as nossas narrativas fundadoras que davam sentido à vida. De umas e de outras, o objectivo era semelhante: fechar a cadeia do sentido – a semiose – que vai de um passado mítico a um futuro mítico, trajeto retomado e reencarnado no presente, colectivamente, pelo povo que integrava as existências individuais – no plano político, económico, cultural. Depois da turbulência, veio o "refluxo" em que os velhos hábitos da antiga sociedade do medo voltaram, reinstalando-se nos comportamentos individuais e mesmo em múltiplas práticas institucionais. A falha de sentido que as promessas por cumprir do 25 de Abril não conseguiram colmatar foi suprida por esses mesmos hábitos e "mentalidades"* ». José GIL, *Em busca da identidade, o desnorte*, Lisbonne, Relógio d'água, 2009, p. 10-11.

[1323] « *Os sapatos de meu pai, quando o crescimento me levou até a palavra, desvendaram uma espécie de poema triste: poder e arrogância, ambos tão extremos que absorviam a sexualidade e a integravam, e uma solidão infinita, desesperada.* […] *Recapitulo: são estes dois dos verdadeiros protagonistas da minha escrita, as pernas da minha irmã e os sapatos do meu pai. Expressos directamente estão também já outros dois protagonistas: a doença do meu sobrinho, os risos tontos de meus sobrinhos. E também objectos principalíssimos: a ponte, o buraco. Qualquer buraco, e eventualmente qualquer ponte, na medida possível das equivalências. Mas há uma ponte matriz, como talvez um buraco matriz*. » Maria Isabel BARRENO, *A Ponte*, Lisbonne, Dom Quixote, 2004, p. 71.

António représente cette société créée par des dualités et incapable de se libérer du poids du passé. La double dualité, les jambes de sa sœur et les chaussures de son père, est représentative d'António, de son écriture comme de sa carte interne. Celle-ci apparaît également par ses relations avec Alfredo, Francisco et Ana Maria, toutes les trois séparées et impossibles à lier au point qu'il coupera les ponts avec Francisco lors de la découverte de la liaison entre son ami et sa sœur. Cette dernière est également aux prises avec plusieurs dualités, la relation avec Francisco, celle avec son frère, le souvenir de son mari décédé, sa relation avec son fils et ses neveux ou encore le poids des traditions et l'envie de se libérer de celles-ci. Ainsi, le mélange de deux hétéronymes de Fernando Pessoa pour la rédaction de *A Ponte* se retrouve dans cette présentation de dualités, constante chez les personnages et dans l'histoire du roman, mais également dans les romans de Barreno même. De fait, ce mélange reflète alors une hybridité que nous considérons propre à l'autrice et à son écriture.

Dans la nécrologie de Maria Isabel Barreno publiée par le journal *Público*, Isabel Coutinho indique que *A Ponte* a été réédité en 2004, cette fois-ci sous le nom propre de Barreno. La journaliste développe :

> À cette époque, elle a donné une interview à *JL – Jornal de Letras* dans laquelle elle expliquait avoir voulu jouer un jeu, tout comme Doris Lessing en Angleterre. « L'idée était de savoir si, avec un nom inconnu sur la couverture, les gens pouvaient deviner de qui était le texte », a déclaré Maria Isabel Barreno à la journaliste Maria Leonor Nunes. Le livre, qui avait un bandeau où il était dit être d'un auteur bien connu, n'a pas eu une grande répercussion. L'universitaire Maria Alzira Seixo a écrit un texte à son sujet et, à l'époque, racontait l'autrice dans cette interview, une seule personne avait deviné de qui était le livre : « Inês Pedrosa, que je ne connais même pas très bien. Il y a des gens que je connais mieux, qui avaient l'obligation de connaître mon écriture, et qui ne l'ont pas deviné. Pour le reste, les gens se sont collés au personnage-auteure et ont essayé d'imaginer un écrivain, un homme... », déclarait-elle[1324].

Par cela, Ricardo Caeiro apparaît tout d'abord comme un simple nom de plume, un pseudonyme, permettant de tester la reconnaissance, ou non-reconnaissance dans ce cas, de son écriture. Néanmoins, si nous considérons la création de ce nom comme un véritable *alter ego*

[1324] « *Nessa altura, deu uma entrevista ao JL – Jornal de Letras em que explicava que quis fazer um jogo, tal como Doris Lessing em Inglaterra. "A ideia era saber se, com um nome desconhecido na capa, as pessoas conseguiam adivinhar de quem era o texto", dizia Maria Isabel Barreno à jornalista Maria Leonor Nunes. O livro que tinha uma cinta onde se dizia que era de um autor conhecido não teve grande repercussão. A académica Maria Alzira Seixo escreveu um texto sobre ele e, na altura, contava a escritora nessa entrevista, só uma pessoa tinha adivinhado de quem era o livro: "Inês Pedrosa, que nem conheço muito bem. Há pessoas que conheço melhor, que tinham obrigação de conhecer a minha escrita, e não adivinharam. De resto, as pessoas colaram-se à personagem-autora e tentaram imaginar um escritor, homem...", dizia.* » Isabel COUTINHO, « Morreu Maria Isabel Barreno, que "foi mais do que uma das 'Três Marias'" », art. cit.

de l'autrice, comme un hétéronyme, il se montre plutôt comme un fragment de son imagination certes, mais issu d'un fragment de son territoire interne jusqu'alors inconnu par Barreno elle-même. Nous retrouvons dès lors cette distinction entre le pseudonyme et l'hétéronyme. À la manière de Pessoa, Barreno a vu Ricardo Caeiro apparaître depuis sa carte interne. En séparant la figure de Ricardo Caeiro d'elle-même, Barreno exprime ainsi que sa quête d'identité n'était peut-être pas achevée à ce moment de sa vie. Se distancier de Ricardo Caeiro lui donne l'occasion d'explorer une nouvelle fois son identité d'autrice. Plus qu'un jeu, la création ou l'apparition de Caeiro accentue les thèmes que Barreno aborde dans ses œuvres par la pratique même de la distanciation qu'elle utilise habituellement. Devenue externe à son propre processus d'écriture, Barreno est mise à la place de ses personnages et de ses lecteurs. Curieusement, ce procédé est également visible dans *Inventário de Ana*, où le personnage principal s'efface régulièrement pour laisser la scène à ses *alter ego* – et notamment Josefa –, permettant ainsi à Ana de mieux analyser son identité et les personnages qui l'habitent. Cette analyse d'identité devient pour Barreno un véritable processus en lien avec la construction de son territoire interne. Elle affirme par ailleurs que ce projet – qu'elle considère malgré notre analyse comme un pseudonyme – lui est apparu dès 1994 pour la publication de *O Senhor das ilhas* :

> Un projet de pseudonyme m'était déjà venu pour *O Senhor das Ilhas*, peut-être parce que j'avais conscience que le nom de ma mère, que j'ai commencé à utiliser comme nom littéraire et qui s'est répandu jusqu'à la fin de mes jours, n'était pas adapté à la narration capverdienne, absolument imprégnée de la voix paternelle. Ce projet ne s'est pas réalisé pour des raisons indépendantes de ma volonté ; je l'ai réaffirmé dans *A Ponte*, sans doute en raison du désir de dissimulation/dévoilement, du jeu d'ombre et de lumière nécessaire à tout auteur, en moi exacerbé par la polarité connexion/séparation, que j'identifie comme capverdienne, souvenir irréfutable de la voix paternel[1325].

En considérant son identité comme double, portugaise par sa mère, capverdienne par son père, Maria Isabel Barreno soutient la pluralité de son territoire interne. Pour le sociologue Stuart Hall, l'identité est donc une construction en constante évolution :

> Elle n'est en aucun cas une sorte d'esprit universel et transcendant que nous porterions en nous et sur lequel l'histoire n'aurait pas laissé de marque fondamentale. Elle n'est pas une fois pour toutes. Elle n'est pas une origine fixe vers laquelle nous pourrions, de

[1325] « *Um projeto de pseudônimo me aflorara já para* O Senhor das Ilhas*, talvez na consciência de que o nome de minha mãe, que comecei a usar como nome literário e se propagou ao resto dos meus dias, não fosse adequado à narração caboverdiana, absolutamente impregnada da voz paterna. Não singrou o projeto por motivos alheios à minha vontade; reafirmei-o em* A Ponte*, sem dúvida pelo desejo de ocultação/desocultação, pelo jogo de sombra e luz necessário a qualquer autor, em mim exarcebado* [*sic*] *pela polaridade ligação/separação, que identifico como caboverdiana, memória irrecusável da voz paterna.* » Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 281.

> manière absolue et définitive, retourner. Bien entendu, elle n'est pas non plus un simple fantasme. Le passé continue de nous parler[1326].

L'identité est un « processus d'articulation[1327] » où s'entrecroisent et communiquent plusieurs facteurs. Elle n'est ni fixe, ni naturelle, mais influencée par ces facteurs historiques, sociaux ou culturels. L'identité serait alors hybride, multiple. L'autrice exprime la possibilité des auteurs et autrices à afficher cette facette multiple. Pour cela, elle souligne la présence de ces identités dans la figure même de chaque auteur dans un texte où sa voix se mélange avec celle de Ricardo Caeiro :

> Qui est Ricardo Caeiro ? Je réponds par l'énoncé d'évidences : dans l'auteur il y a toujours un acteur qui écrit ; à l'intérieur de l'acteur, il y a toujours un ou plusieurs personnages. Celui qui écrit peut faire semblant d'être un simple observateur omniprésent dans la narration, il peut apparaître sous la forme d'un personnage narrateur, et il peut aussi, logiquement, se percher sur la couverture du livre après avoir fait semblant d'être un simple observateur omniprésent. Quelle est la différence de fond ? Aucune[1328].

La figure de l'auteur serait ainsi habitée par la figure de l'acteur. Il convient alors à ceux-là, tant l'auteur que l'acteur, de créer des personnages et des narrateurs qui, malgré leur différence littéraire, restent influencés par le processus de l'écriture. Barreno souligne par la suite la construction de l'imagination que cette situation cause aussi bien pour le lecteur que l'auteur :

> Je dirai seulement que l'étonnement devant la naïveté de nombreux lecteurs, certains cultivés et sophistiqués, me semble plus légitime. Ils s'approchent des écrivains avec amabilité et posent toutes sortes de questions et font des déclarations surréalistes. Au cours de la conversation qui s'ensuit, on découvre invariablement qu'ils confondent les écrivains avec les personnages de leurs livres. C'est pourquoi tous les écrivains sont des êtres fabuleux : à leur propre affabulation s'ajoute celle du public[1329].

[1326] Stuart HALL, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, Maxime CERVULLE (dir.), Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 434.
[1327] *Ibid.*, p. 378.
[1328] « *Quem é Ricardo Caeiro? Respondo com um enunciado de evidências: dentro do autor há sempre um ator, que escreve; dentro do ator há sempre uma ou várias personagens. Aquele que escreve pode fingir-se mero observador onipresente na narração, pode aparecer sob a forma de personagem narradora, e pode também, logicamente, empoleirar-se na capa do livro depois de se ter fingido mero observador onipresente. Qual a diferença de substância? Nenhuma.* » Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 282.
[1329] « *Direi apenas que mais legítimo me parece o espanto perante a ingenuidade de muitos leitores, alguns cultos e sofisticados. Aproximam-se com amabilidade dos escritores e fazem toda a espécie de perguntas e afirmações surrealistas. Na conversa que se segue descobre-se, invariavelmente, que confundem os escritores com as personagens dos seus livros. Por isso todos os escritores são seres fabulosos: à sua própria efabulação vem juntar-se a do público.* » *Ibid.*

Si les écrivains comme les lecteurs sont des affabulateurs, l'importance n'est pas de savoir qui écrit ou qui narre, mais comment l'imagination des deux figures interprète l'écriture de par leur identité interne créée par de nombreux facteurs externes. L'intérêt de cette interprétation repose de nouveau sur le fait que le lecteur comme le narrateur et l'auteur possèdent leur propre vision du monde.

La figure de Ricardo Caeiro se sépare par conséquent de celle de Maria Isabel Barreno, puisqu'ils ne possèdent pas la même vision :

> Quelqu'un m'a créé, Ricardo Caeiro, et j'ai créé Alfredo, António, Francisco, Ana Maria, Manuel et les autres personnages secondaires. L'« autrice de mes jours » n'aurait jamais pu créer de tels personnages – cette possibilité n'était pas dans sa « personnalité », c'est-à-dire dans ce personnage qui s'accumule irrémédiablement en chacun au fil des ans, dans l'acte d'écrire et dans d'autres actes, même dans les plus intimes, et qui du personnage principal essaie de devenir despote dévorant[1330].

Ainsi, Barreno et Ricardo Caeiro correspondraient à deux entités différentes créant de ce fait des univers que l'autre serait dans l'incapacité de créer. Ricardo Caeiro souligne cependant que chaque auteur est habité par un « personnage principal » prenant alors le dessus sur l'auteur même. Si cela confirme le fait que la figure de l'auteur est bien à différencier de l'auteur, Barreno soutient dans la dernière phrase de « Os territórios imaginários da escrita » qu'elle-même est multiple : « […] salutations d'une autrice, narratrice et personnage[1331]. » Par cette conclusion, Barreno renverse les rôles traditionnels des sujets qui composent une œuvre littéraire. L'exemple de Ricardo Caeiro nous montre que Barreno peut distinguer plusieurs personnes d'écrivains ou de figures de création auctoriale. Malgré les différences, Barreno et Ricardo Caeiro partagent ainsi des similarités. Par exemple, l'avis que l'expérience des auteurs peut être insérée dans ses textes pour permettre une nouvelle identification par les lecteurs. Ricardo Caeiro précise ainsi :

> Est-ce que je fais référence à une biographie inventée ? Avouons : quelle biographie n'est pas inventée ? Serait-ce moins de la fiction si je reliais les figures de *A Ponte* à l'expérience particulière du personnage de l'auteur de mes jours ? Non ; les expériences personnelles n'ont d'importance que lorsqu'elles ont perdu leur particularisme

[1330] « *Alguém me criou a mim, Ricardo Caeiro, e eu criei Alfredo, António, Francisco, Ana Maria, Manuel e as várias outras presenças coadjuvantes. A "autora dos meus dias" nunca poderia ter criado tais personagens – essa possibilidade não estava na sua "personalidade", isto é, nessa personagem que irremediavelmente se acumula em cada um ao longo dos anos, no ato da escrita e noutros atos, mesmo nos mais íntimos, e que de personagem principal tenta passar a déspota devorador.* » *Ibid.*

[1331] « […] *Saudações de autora, de narradora, de personagem*. » *Ibid.*, p. 285.

> expressif ; lorsqu'elles deviennent de mystérieux réceptacles d'expériences nationales, mondiales[1332] […]

De ce fait, le territoire de l'auteur exposé ouvertement dans une œuvre perdrait son côté personnel propre à l'auteur, afin de pouvoir être partagé aux lecteurs pour leur servir de modèle, de nouvelle vision du monde, et donc d'ouvrir une analyse personnelle par l'auto-identification. Ricardo Caeiro relève alors l'importance de se construire en se déconstruisant et reconstruisant :

> En raison de la profondeur de ces ruptures, la fusion forme/contenu ne peut se consommer que dans les éléments les plus profonds de nos affections et de nos images, dans le maternel et le paternel. Ces signes laissés ici nous renvoient à une tentative d'expression « propre » de quelqu'un qui a reconnu que tout langage est toujours celui de « l'autre » et que le chemin vers la vérité la plus plausible réside dans une « reconstruction inverse » : dans la découverte de personnages dormants, éveillés ou dans un état cataleptique comme la Belle au bois dormant, à chaque niveau de la construction de l'invention précédente, c'est-à-dire de l'apprentissage de la parole et du personnage social que nous sommes[1333] […]

Dès lors, la déconstruction est l'une des caractéristiques prônées par Barreno dans *A Morte da mãe*. La phrase finale du roman nous donne donc trois objectifs apparaissant comme des solutions de lutte – féminine mais également individuelle – dont l'une est la désorganisation du texte. En désorganisant son écriture, par le mélange des genres littéraires, des figures de l'auteur, du narrateur et du personnage, Maria Isabel Barreno met en pratique ce conseil. Le « chemin vers la vérité » avancé par le texte de Ricardo Caeiro ne peut passer que par cette désorganisation, la « reconstruction inverse ». En renversant « l'envers », l'autrice cherche à montrer « l'endroit ». Cet « envers » peut ainsi représenter un décor invisible ou encore des coulisses où se préparent les personnages sociaux dont fait allusion Caeiro dans la citation précédente. Barreno invite alors à une révision des rôles que nous avons appris à jouer. Dans *La Mise en scène de la vie quotidienne*, le sociologue Erving Goffman établit un lien entre la société et le théâtre, où les individus prennent le rôle d'acteurs. La vie sociale devient une performance façonnée par différentes attentes stéréotypées :

[1332] « *Refiro uma biografia inventada? Confessemos: qual é a biografia que não é inventada? Seria menor ficção se eu relacionasse as figuras de* A Ponte *com a vivência particular da personagem do autor dos meus dias? Não; as vivências particulares só importam quando perderam o seu expressável particularismo; quando se tornam misteriosos recipientes de vivências nacionais, mundiais* […] » *Ibid.*, p. 283.

[1333] « *Pela profundidade destas rupturas, a fusão forma/conteúdo só pode consumar-se nos elementos mais profundos de nossos afetos e imagens, no materno e no paterno. Reenviam-nos estes signos aqui deixados para uma tentativa de expressão "própria" de alguém que reconheceu que toda a linguagem é sempre a "do outro" e que o caminho da verdade mais plausível está numa "reconstrução inversa": na descoberta das personagens jacentes, acordadas ou em estado cataléptico como a Bela Adormecida, em cada nível da construção da invenção anterior, isto é, da aprendizagem da palavra e da personagem social que somos* […] » *Ibid.*, p. 283-284.

> Différents rôles peuvent ainsi utiliser la même façade ; d'autre part, on notera qu'une façade sociale donnée tend à s'institutionnaliser en fonction des attentes stéréotypées et abstraites qu'elle détermine et à prendre une signification et une stabilité indépendantes des tâches spécifiques qui se trouvent être accomplies sous son couvert, à un moment donné. La façade devient une « représentation collective » et un fait objectif. Quand un acteur adopte un *social role* établi, il constate habituellement que celui-ci implique déjà une façade déterminée. Quelles qu'aient été les raisons pour lesquelles il a adopté ce rôle – désir d'accomplir la tâche concernée ou bien désir de maintenir la façade correspondante – l'acteur se sent toujours contraint à la fois d'accomplir la tâche et de maintenir la façade[1334].

Les rôles des personnages sociaux que nous sommes, adoptés en fonction de notre environnement, sont à l'origine de la performance que nous jouons, de la façade comme représentation collective que nous présentons. Nous avons abordé dans la partie précédente que Barreno considérait également cette idée de société comme théâtre, notamment par l'utilisation de la pièce de théâtre dans les discussions de Freud et de la narratrice de *A Morte da mãe*. Par cette utilisation, l'autrice déconstruit les idées de Freud. Il s'agit alors pour Barreno de déconstruire la façade collective que les philosophes et plus généralement le collectif accepté ont mis en place au fil des siècles. En désorganisant son écriture et les codes imposés à celle-ci par la société, Barreno souhaite faire découvrir une nouvelle approche du monde qui nous entoure en renversant la façade, le décor. Si le langage est toujours celui de l'« autre », il s'agirait pour l'autrice de l'afficher différemment pour le découvrir et se l'approprier. Cependant, cette découverte ne passe pas seulement par le bouleversement de son écriture, elle passe également par la désorganisation du quotidien, représentée dans ses œuvres par la création de mondes et d'espaces alternatifs permettant de nouveau une autre vision possible de la société.

[1334] Erving GOFFMAN, *La Mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, trad. Alain ACCARDO, Paris, Éditions de Minuit, 1973, t.I, p. 33-34.

2 – LA DESORGANISATION DU QUOTIDIEN

2.1. Le roman comme constructeur d'alternatives

2.1.1. Définir le roman et sa multiplicité

En 2006, Maria de Fátima Marinho a publié un article intitulé « Maria Isabel Barreno – O feminismo em construção » dans lequel elle dresse une vision globale de l'œuvre de l'autrice[1335]. En reprenant la bibliographie de Barreno, Marinho considère que l'autrice est passée par deux phases distinctes d'écriture :

> Dans la première phase se distinguent l'attention accordée à la condition précaire de la femme et à son exploitation conjugale et sociale correspondante ; dans une tentative de surmonter cet univers dysphorique et castrateur, l'autrice met, dans un moment déterminé, l'accent sur la construction de mondes alternatifs, où se détachent des aspects proches de la science-fiction ; finalement, dans deux œuvres, *Crónica do tempo* et *O Senhor das ilhas*, elle reconstruit le passé de manière réfléchie et critique[1336].

Ainsi, les œuvres de Barreno pourraient, d'après Marinho, se ranger dans deux catégories différentes : celles publiées avant les années 90 seraient des fictions dénonçant principalement la condition des femmes, et celles publiées après seraient des sagas familiales, voire des romans historiques[1337]. Le dernier roman de Barreno présent dans le *corpus* de ce travail, *Vozes do vento*, a été publié en 2009, trois ans après la publication de l'article de Marinho. Il suit la logique de Marinho, puisqu'il contient les deux aspects qu'elle souligne. Le premier est celui de la saga familiale, l'histoire retraçant les pas de la famille Martins. Le deuxième est celui du roman historique faisant apparaître l'histoire à la fois de la famille et du Cap-Vert pendant la colonisation portugaise de l'île. Il est ainsi souvent considéré comme étant une suite de *O Senhor das ilhas*, basé sur d'autres descendants de la famille Martins. Les autres œuvres de notre *corpus*, *De noite as árvores são negras*, *A Morte da mãe*, *Célia e Celina* et *Inventário de Ana*, publiées avant 1990, font quant à elles partie de cette catégorie de fictions sociologiques

[1335] Maria Isabel Barreno, le féminisme en construction. Maria de Fátima MARINHO, « Maria Isabel Barreno – O feminino em construção », in *SCRIPTA*, art. cit., p. 203-214.
[1336] « *Na primeira fase destaca-se a atenção dada à precária condição da mulher e a sua correspondente exploração conjugal e social; na tentativa de superar esse universo disfórico e castrador, a autora põe, num determinado momento, a tônica na construção de mundos alternativos, onde sobressaem aspectos afins da ficção científica; finalmente, em duas obras,* Crónica do tempo *e* O Senhor das ilhas*, ela reconstrói o passado, reflexiva e criticamente.* » *Ibid.*, p. 203.
[1337] *Ibid.*, p. 209-210.

proposée par Marinho. La deuxième partie de ce travail a, de fait, analysé *A Morte da mãe* comme étant une œuvre où la dénonciation de la condition féminine représente la problématique principale même de Barreno. Cependant, l'importance de la dimension essayiste de l'œuvre a également été soulignée pour montrer que celle-ci peut être vue comme allant au-delà de la fiction. Nous avons analysé comment l'œuvre de Barreno réécrit l'histoire d'un point de vue gynocrate, faisant la description d'une société primitive gynocrate disparue. L'hybridisme du livre empêche une catégorisation indiscutable de celui-ci. Ainsi, bien que l'analyse de Marinho semble à première vue correcte, nous allons voir que cette catégorisation doit être moins définitive et plus nuancée, tout du moins pour l'ensemble des œuvres de notre *corpus*.

S'il y a une catégorie dans laquelle nous pouvons classer l'ensemble de ce *corpus*, c'est celle du roman. Chacune des cinq œuvres est en premier lieu un roman. Pour justifier cette catégorisation, il convient alors de s'arrêter sur une définition même du mot « roman ». Tout d'abord, le roman est un genre littéraire. Si nous avons démontré dans le chapitre précédent qu'il était difficile de définir catégoriquement des genres littéraires, il reste généralement admis que ceux-ci ne sont pas seulement des catégories, mais des structures régies par différentes caractéristiques spécifiques permettant de lier les œuvres entre elles. En définissant les genres littéraires, nous pouvons analyser et comprendre comment une œuvre se construit. Le critique littéraire Tzvetan Todorov, dans *Introduction à la littérature fantastique*, précise :

> Devant tout texte appartenant à la « littérature », on devra tenir compte d'une double exigence. Premièrement, on ne doit pas ignorer qu'il manifeste des propriétés qui lui sont communes avec l'ensemble des textes littéraires, ou avec un des sous-ensembles de la littérature (que l'on appelle précisément un genre). Il est difficilement imaginable aujourd'hui qu'on puisse défendre la thèse selon laquelle tout, dans l'œuvre, est individuel, produit inédit d'une inspiration personnelle, fait sans aucun rapport avec les œuvres du passé. Deuxièmement, un texte n'est pas seulement le produit d'une combinatoire préexistante (combinatoire constituée par les propriétés littéraires virtuelles) ; il est aussi une transformation de cette combinatoire[1338].

En insistant sur le fait qu'une œuvre ne peut jamais réellement être individuelle ou inédite, Todorov souligne donc l'impossibilité d'oublier les caractéristiques particulières que certaines ont en commun. Ce sont ces caractéristiques qui nous permettent alors de catégoriser les œuvres dans différents genres, mais surtout de les analyser dans leur ensemble et non seulement en tant qu'œuvres faisant partie d'un quelconque genre littéraire. Ainsi, ce n'est pas forcément l'appartenance à un genre spécifique qui importe dans l'analyse d'un texte, mais la prise en

[1338] Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 11.

compte de l'ensemble de ses spécificités. Todorov souligne alors l'impossibilité de faire abstraction du genre dans l'étude d'une œuvre :

> On peut donc déjà dire que toute étude de la littérature participera, qu'elle le veuille ou non, de ce double mouvement : de l'œuvre vers la littérature (ou le genre), et de la littérature (du genre) vers l'œuvre […] Il est de la nature même du langage de se mouvoir dans l'abstraction et dans le « générique ». L'individuel ne peut pas exister dans le langage, et notre formulation de la spécificité d'un texte devient automatiquement la description d'un genre, dont la seule particularité est que l'œuvre en question en serait le premier et l'unique exemple. Toute description d'un texte, du fait même qu'elle se fait à l'aide des mots, est une description de genre. […] Il ne peut donc pas être question de « rejeter la notion de genre », comme le demandait Croce, par exemple : un tel rejet impliquerait le renoncement au langage et ne saurait, par définition, être formulé[1339].

Si nous ne pouvons rejeter le langage dans notre analyse et donc le genre littéraire, Todorov met en garde : « Il importe, en revanche, d'être conscient du degré d'abstraction que l'on assume et de la position de cette abstraction face à l'évolution effective ; celle-ci se trouve inscrite de la sorte dans un système de catégories qui la fonde et en dépend en même temps[1340]. » L'analyse d'un texte doit alors prendre en compte la relation entre le texte et son genre littéraire, de même qu'une forme d'incertitude dans la définition même du genre analysé.

Dans *Poétique de la prose*, Todorov revient sur le rôle du langage dans la littérature :

> La littérature jouit, on le voit, d'un statut particulièrement privilégié au sein des activités sémiotiques. Elle a le langage à la fois comme point de départ et comme point d'arrivée ; celui-ci lui fournit tant sa configuration abstraite que sa matière perceptible, il est à la fois médiateur et médiatisé. La littérature se révèle partant non seulement comme le premier champ qu'on peut étudier à partir du langage, mais aussi comme le premier dont la connaissance peut jeter une lumière nouvelle sur les propriétés du langage lui-même[1341].

Dans la mesure où, d'après Todorov, le langage et la littérature sont interdépendants, tout comme le sont le langage et les genres littéraires, nier l'existence de ces derniers reviendrait à amputer le langage d'une forme d'expression particulière. Todorov souligne de plus :

> D'une manière plus générale, ne pas reconnaître l'existence des genres équivaut à prétendre que l'œuvre littéraire n'entretient pas de relations avec les œuvres déjà existantes. Les genres sont précisément ces relais par lesquels l'œuvre se met en rapport avec l'univers de la littérature[1342].

[1339] *Ibid.*, p. 11-12.
[1340] *Ibid.*, p. 12.
[1341] Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 32-33.
[1342] Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 12.

L'œuvre littéraire n'est ainsi jamais individuelle. Il convient alors de reprendre l'analyse de Bakhtine selon laquelle l'hybridisme est une caractéristique du langage, mais également du roman[1343]. En effet, il a été constaté dans le chapitre précédent que le langage de l'auteur est hybride, rendant naturellement son texte hybride, composé de plusieurs voix. Si le langage ne peut être individuel, s'il est hybride, alors le genre littéraire – et dans une mesure plus générale, la littérature – est aussi hybride. Ainsi, il serait impossible d'analyser un genre littéraire en oubliant cette hybridité du langage et donc du texte. Cette erreur, souvent effectuée comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, est la conséquence de la volonté de catégoriser une œuvre comme un genre spécifique et non comme comportant un langage particulier, pluriel, hybride. Bien que tous les genres littéraires puissent être alors pluriels et évolutifs, le roman est particulièrement concerné.

Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman*, définit le roman ainsi : « Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal[1344]. » De ce fait, le roman est un genre littéraire où apparaissent plusieurs voix, ce que Bakhtine a souvent qualifié de polyphonie. Cette polyphonie peut alors être responsable du dialogisme de l'œuvre romanesque. Le dialogisme rend compte de la complexité discursive des récits romanesques, mais encore de différentes histoires dans le texte même. Bakhtine développe de ce fait la liste de ce qu'il nomme les « unités stylistiques[1345] » du roman :

1) La narration directe, littéraire, dans ses variantes multiformes.
2) La stylisation des diverses formes de la narration orale traditionnelle, ou récit direct.
3) La stylisation des différentes formes de la narration écrite, semi-littéraire et courante : lettres, journaux intimes, etc.
4) Diverses formes littéraires, mais ne relevant pas de l'art littéraire, du discours d'auteur : écrits moraux, philosophiques, digressions savantes, déclamations rhétoriques, descriptions ethnographiques, comptes rendus, et ainsi de suite.
5) Les discours des personnages, stylistiquement individualisés[1346].

Le caractère multiple du roman est ainsi particulièrement visible dans cette liste d'unités stylistiques. Le roman serait alors un genre qui permet une grande liberté d'écriture et de construction du texte. Malgré ces multiples pluralités, Bakhtine souligne que le genre romanesque accorde l'harmonisation de celles-ci :

[1343] Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*
[1344] *Ibid.*, p. 87.
[1345] *Ibid.*
[1346] *Ibid.*, p. 88.

> Ces unités stylistiques hétérogènes s'amalgament, en pénétrant dans le roman, y forment un système littéraire harmonieux, et se soumettent à l'unité stylistique supérieure de l'ensemble, qu'on ne peut identifier avec aucune des unités qui dépendent de lui. L'originalité stylistique du genre romanesque réside dans l'assemblage de ces unités dépendantes, mais relativement autonomes (parfois même plurilingues) dans l'unité suprême du « tout » : le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman c'est un système de « langues ». Chacun des éléments du langage du roman est défini directement aux unités stylistiques dans lesquelles il s'intègre directement : discours stylistiquement individualisé du personnage, récit familier du narrateur, lettres, etc[1347].

Le roman permet le lien de ces unités stylistiques grâce à la liberté de fond et de forme qu'il accorde à l'auteur ou à l'autrice. Nous avons vu que l'écriture de Maria Isabel Barreno crée une ramification des histoires racontées dans *A Morte da mãe*. Cette ramification n'est alors véritablement possible que par le genre de l'œuvre qui laisse la liberté à l'autrice de narrer, de manière plus ou moins fictionnelle, des récits alternatifs imaginaires ou historiques. Bakhtine nous permet de comprendre cette dimension polyphonique :

> Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elles admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées. Ces liaisons, ces corrélations spéciales entre les énoncés et les langages, ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa fragmentation en courants et gouttelettes, sa dialogisation, enfin, telle se présente la singularité première de la stylistique du roman[1348].

Dès lors, par sa capacité à créer et à lier des voix diverses, le roman donne la possibilité de mettre en lumière plusieurs discours reflétant des idées ou bien des expériences différentes ou similaires, mais avant tout plurielles. Si l'on considère qu'un texte narratif constitue l'un des instruments privilégiés par un auteur ou une autrice pour créer ou recréer leur univers[1349], il n'est guère surprenant de constater un hybridisme total au sein des œuvres romanesques. De ce fait, le genre du roman se distingue par la diversité de ses sous-genres, tels que le roman réaliste, le roman psychologique ou encore le roman historique précédemment cité.

Par conséquent, afin de créer un univers, l'auteur ou l'autrice fait intervenir plusieurs unités stylistiques permettant aux lecteurs d'interpréter un certain langage, qu'il soit du

[1347] *Ibid.*
[1348] *Ibid.*, p. 89.
[1349] Jorge ALVES, *s. v.* « Narratologia », in *E-dicionário de termos literários*, Carlos CEIA (dir.), 2009, https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratologia (consulté le 25/12/2024).

narrateur ou de l'auteur même. C'est pourquoi Todorov justifie le texte littéraire comme ayant une double forme :

> Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects : elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. Cette même histoire aurait pu nous être rapportée par d'autres moyens ; par un film, par exemple ; on aurait pu l'apprendre par le récit oral d'un témoin, sans qu'elle soit incarnée dans un livre. Mais l'œuvre est en même temps discours : il existe un narrateur qui relate l'histoire ; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. À ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître[1350].

Rejoignant les conclusions de Bakhtine sur l'hybridisme de la littérature, Todorov affirme que l'analyse d'un texte narratif comme histoire et discours doit être indispensable[1351]. Pour ce qui est du texte comme histoire, Todorov précise :

> Il ne faut pas croire que l'histoire corresponde à un ordre chronologique idéal. Il suffit qu'il y ait plus d'un personnage pour que cet ordre idéal devienne extrêmement éloigné de l'histoire « naturelle ». La raison en est que, pour sauvegarder cet ordre, nous devrions sauter à chaque phrase d'un personnage à un autre pour dire ce que ce second personnage faisait « pendant ce temps-là ». Car l'histoire est rarement simple : elle contient le plus souvent plusieurs « fils » et ce n'est qu'à partir d'un certain moment que ces fils se rejoignent[1352].

Ainsi, nous pouvons remarquer dans *A Morte da mãe* que la création de deux histoires distinctes, la création biologique et la création mythologique, a permis à Maria Isabel Barreno de suivre un certain ordre chronologique. Cependant, à partir du moment où les deux histoires se rejoignent, c'est-à-dire quand le patriarcat prend l'ascendant sur la société gynocrate, les « fils » avancés par Todorov apparaissent par le biais des discussions entre la narratrice et les philosophes. C'est ici qu'apparaît le deuxième aspect du texte narratif d'après Todorov, le discours, qu'il sépare en trois groupes :

> « […] *le temps du récit*, où s'exprime le rapport entre le temps de l'histoire et celui du discours ; *les aspects du récit*, ou la manière dont l'histoire est perçue par le narrateur, et *les modes du récit*, qui dépendent du type de discours utilisé par le narrateur pour nous faire connaître l'histoire[1353].

[1350] Tzvetan TODOROV, « Les catégories du récit littéraire », in *Communications*, vol. 8, 1966, « Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit », p. 126.
[1351] *Ibid.*, p. 127.
[1352] *Ibid.*
[1353] *Ibid.*, p. 138-139.

Cet aspect du texte nous fait alors nous pencher sur les travaux du critique littéraire français Gérard Genette qui en 1972 publie *Figures III* où il étudie les structures narratives, notamment dans l'essai *Discours du récit* qu'il actualisera par la suite dans un livre intitulé *Nouveau Discours du récit* publié en 1983.

En reprenant le concept de la narratologie introduit par Todorov en 1969 dans *Grammaire du* Décaméron, Genette expose des mécanismes d'analyse pour permettre de comprendre comment l'histoire est racontée par le narrateur dans un texte littéraire, transformant ainsi l'histoire en discours. Pour Genette, l'histoire est l'ensemble des actions se déroulant dans le récit ; celui-ci représente la narration même du texte ou les évènements présentés par le narrateur ; et enfin, le discours est la manière dont le narrateur raconte le récit[1354]. Genette expose de ce fait plusieurs techniques utilisées par l'auteur ou l'autrice afin de permettre une meilleure compréhension du texte aux lecteurs. Ainsi, Genette soutient également l'idée que l'importance d'un texte ne réside pas uniquement dans son contenu et dans son message, mais aussi dans sa présentation et sa construction. Distinguer l'histoire et le discours rend possible une analyse plus profonde de la narration. Par conséquent, analyser les genres littéraires employés par Barreno nous permet cette analyse de son écriture et de sa narration, que cela soit l'histoire ou le discours. Il a été exposé dans le chapitre précédent que Barreno accordait une grande importance au processus d'écriture, comme l'autrice l'a expliqué dans « Os territórios imaginários da escrita ». Ce processus est par ailleurs mis en avant dans la conclusion de l'analyse de la bibliographie de Barreno par Maria de Fátima Marinho :

> […] l'œuvre de Maria Isabel Barreno analyse ironiquement la société à travers différents axes (en mettant l'accent sur le féminin) et divers processus (comme l'insolite ou le merveilleux), attirant l'attention sur les processus d'écriture, qui sont clarifiés et mis à nu devant le narrateur[1355].

Par cette conclusion, Marinho met en évidence la pluralité des techniques – ou unités stylistiques – mises en place par Barreno pour la construction de ses écrits, confirmant par ailleurs la catégorisation de notre *corpus* dans le genre multiple romanesque[1356].

[1354] Gérard GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

[1355] « […] *a obra de Maria Isabel Barreno analisa, ironicamente, a sociedade através de focalizações várias (com incidência na feminina) e de processos vários (como o insólito ou o maravilhoso), chamando a atenção para os processos de escrita, que se clarificam e desnudam perante o narratário.* » Maria de Fátima MARINHO, « Maria Isabel Barreno – O feminino em construção », art. cit., p. 212.

[1356] Il est à noter que Marinho ne prend pas en compte les essais de Maria Isabel Barreno dans son analyse, elle se concentre principalement sur les romans et les contes de l'autrice.

2.1.2. La fiction comme liberté

Nous avons observé dans le chapitre précédent que Barreno affirmait se sentir plus à l'aise dans la fiction que dans l'essai. L'autrice précise par la suite :

> Toutes les œuvres sont très importantes au moment où la personne est en train d'écrire. C'est celle-là l'œuvre de sa vie à ce moment-là. Si jamais je pense à ma biographie, disons qu'il est évident qu'il y aura une relation entre les œuvres que j'ai écrites et mon propre parcours de vie, n'est-ce pas ? Il y a des œuvres dans lesquelles je suis plus « réaliste », c'est-à-dire dans lesquelles je fais plus un portrait de la société dans laquelle j'ai vécu, dans laquelle je vivais à l'époque, et il y a d'autres œuvres où je suis franchement plus romancière dans le sens où il n'y a pas cette tentative de réalisme social ou d'un portrait d'une société précise[1357].

Barreno insiste ainsi sur les liens existants entre son écriture et son vécu, mais également sur la possibilité d'écrire de la fiction[1358], même si celle-ci est réaliste. Pour l'autrice, la fiction lui offre la possibilité de choisir entre représenter une réalité, fondée sur sa propre vie, ou créer le portrait d'une société plus imaginaire. La fiction peut ainsi varier en termes de réalisme, s'éloignant ou se rapprochant davantage de la propre vie personnelle de l'autrice. Pour ce qui est d'une définition du terme, c'est généralement ce dernier point qui est représentatif de la fiction :

> Dans le langage courant, « fiction » signifie presque toujours invention, œuvre de fantaisie ou d'imagination, fabrication de fable, légende ou mythe. Il s'agit donc d'un mot généralement opposé à « fait(s) » et à « réalité ». De manière générale, le terme signifie, en conséquence, une affirmation sans fondement, une narration falsifiée, une dissimulation, une feinte ; ou, plus précisément, des histoires, des contes, des nouvelles, des romans de l'invention d'un écrivain, d'une époque, d'une littérature. Les adjectifs « fictif » ou « fictionnel », appliqués aux textes littéraires, surtout narratifs, n'ont cependant pas la même charge péjorative encore aujourd'hui associée par exemple au

[1357] « *Todas as obras são muito importantes na altura em que a pessoa está a escrever. É aquela a obra da sua vida naquele momento. Se eu alguma vez pensar na minha biografia digamos é óbvio que haverá uma relação entre as obras que fui escrevendo e o meu próprio percurso de vida não é? Há obras em que sou mais "realista", quer dizer em que faço mais um retrato da sociedade em que vivi, em que vivia na altura, e há outras obras em que eu sou francamente mais ficcionista no sentido em que não há essa tentativa de realismo social ou de qualquer retrato de uma sociedade precisa.* » RTP, « Ler + ler melhor vida e obra de Maria Isabel Barreno », YouTube, 2011, 4':19", https://www.youtube.com/watch?v=ANnwbKYnkxE (consulté le 25/12/2024).

[1358] Il est intéressant de noter ici que Barreno utilise le mot portugais « *ficcionista* » qui signifie « personne écrivant de la fiction ». Sans traduction parfaite existante, nous avons choisi celui de « romancière », plus proche du sens que celui d'« autrice » trop général. La suite de notre analyse utilise la définition portugaise pour rester fidèle aux mots de l'autrice.

> terme « factice », dans la mesure où ils conviennent à l'évaluation esthétique de ces textes[1359].

De ce fait, la fiction est toujours inventée, c'est une création qui permet de transformer ou non la réalité. La fiction laisse libre cours à l'autrice de choisir l'importance qu'elle va accorder à une représentation plus ou moins fidèle de la réalité. D'après Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie*, la fiction en tant que création libre de la réalité peut être pensée de deux manières distinctes :

> Chez Platon, dans la République, la mimésis est subversive, elle met en danger le lien social, et les poètes doivent être chassés de la Cité en raison de leur influence néfaste sur l'éducation des gardiens. À l'autre terme, pour Barthes, la mimèsis est répressive, elle consolide le lien social car elle a partie liée avec l'idéologie (la doxa), à laquelle elle sert d'instrument[1360].

La mimèsis, c'est-à-dire l'imitation de la réalité, peut être analysée comme subversive ou, au contraire, comme confirmation des structures sociales et idéologiques dominantes. Cependant, elle implique la liberté par l'utilisation de la fiction. Compagnon souligne en effet que la fiction laisse le choix de respecter ces deux aspects de la mimèsis, mais que la théorie littéraire « […] conçoit donc le réalisme non plus comme un "reflet" de la réalité mais comme un discours qui a ses règles et conventions, comme un code qui n'est ni plus naturel ni plus vrai que les autres[1361]. » Si le réalisme dans la fiction possède ses propres codes, alors il lui est impossible d'être un miroir de la réalité. De ce fait, la littérature n'est pas qu'un simple discours de la réalité ou un miroir de celle-ci, mais une possibilité, une liberté. Maria Isabel Barreno utilise pourtant le terme fiction comme définition de sa narration. Celle-ci devient « plus fictive » lorsque l'autrice n'essaie pas d'y insérer une représentation de sa réalité ou de son histoire. Cependant, elle ne distingue pas ses œuvres moins fictives, celles où elle y introduit le portrait d'une société réelle, comme des essais, mais bien toujours comme des fictions. De cette manière, elle fait une certaine distinction entre ce que nous pouvons définir de roman réaliste

---

[1359] « *Na linguagem comum, "ficção" significa quase sempre invenção, obra da fantasia ou da imaginação, fabricação fabular, lenda ou mito. É, pois, uma palavra geralmente oposta a "facto/s" e a "realidade". Genericamente, o termo significa, em conformidade, afirmação sem fundameto* [*sic*], *narrativa forjada, falsificação, dissimulação, fingimento; ou, mais especificamente, histórias, contos, novelas, romances da invenção de um escritor, de uma época, de uma literatura. Os adjectivos "fictivo" ou "ficcional", aplicados a textos literários, sobretudo narrativos, não têm, contudo, a mesma carga pejorativa ainda hoje associada, por exemplo, ao termo "fictício", na medida em que convenham na valoração estética desses textos*. » J.M. de Sousa NUNES, *s. v.* « Ficção », in E-dicionário de termos literários, Carlos CEIA (dir.), 2009, https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ficcao (consulté le 26/12/2025).

[1360] Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 104-105.

[1361] *Ibid.*, p. 113-114.

et de fiction, bien que les deux demeurent clairement identifiables au sein du genre romanesque. Ce n'est donc pas seulement le genre du roman qui permet une plus grande liberté d'écriture à Maria Isabel Barreno, mais la fiction en soi. Inventer des mondes, même basés sur une certaine réalité de l'autrice, lui donne la possibilité d'être réaliste ou non. *A Morte da mãe* peut être analysé comme un roman, un roman-essai, mais aussi un roman historico-fictif, où la narration d'une création biologique dans des termes historiques côtoie la narration d'une création mythologique. Il reste avant tout une fiction. L'autrice utilise une narration essayiste, mais elle n'apporte aucune preuve scientifique d'une société gynocrate. Elle présente une alternative à la société à un panel de femmes afin que celles-ci analysent leur place dans leur société. C'est également au lecteur de choisir, de se forger sa propre interprétation de la création du monde.

La fiction devient ainsi une mimèsis, non pour reproduire le réel fidèlement puisque cela est impossible, mais pour le réécrire afin de présenter et représenter la pluralité des voix et les possibilités de narrations et de récits. C'est pourquoi la fiction va de pair avec le roman. Tout comme le genre romanesque, la fiction possède plusieurs degrés. Les philosophes dans *A Morte da mãe* ont bien sûr véritablement existé. Nous avons soulevé précédemment que leurs discours dans l'œuvre sont représentatifs de leurs pensées exposées dans leurs propres œuvres. Cependant, ils sont avant tout des personnages du roman de Barreno. Leurs récits sont des discours imaginés par l'autrice. La fiction permet dès lors une mise en scène du monde, qui peut certes s'inspirer voire s'appuyer sur le réel ou le vécu de Barreno, mais cela reste une histoire fictionnelle à partir du moment où elle n'a pas pour but de rester fidèle à une idée de vérité historique. Par conséquent, la fiction ne recrée pas une réalité, elle simule, elle feint[1362]. La fiction transforme le réel en utilisant des éléments qui le composent, mais en les modifiant dans des espaces et des temps imaginaires, des mondes inventés par une narration[1363]. Ces mondes peuvent alors être réels et connus par les lecteurs, ou totalement imaginaires, sans qu'aucun élément ne soit reconnaissable[1364]. Ainsi, comme l'affirme le poète britannique Samuel Taylor Coleridge, les lecteurs choisissent volontairement de suspendre leur incrédulité face à l'apparition d'éléments invraisemblables :

> […] l'accord fut que je porterai mes efforts en direction des personnes et caractères surnaturels ou du moins romantiques ; le but étant de puiser au fond de notre nature intime une humanité aussi bien qu'une vraisemblance que nous transférerions à ces

[1362] Gérard GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, *op. cit.*, p. 11.
[1363] Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*
[1364] *Ibid.*

> créatures de l'imagination, de qualité suffisante pour frapper de suspension, ponctuellement et délibérément, l'incrédulité, ce qui est le propre de la foi poétique[1365].

Pour Coleridge, suspendre l'incrédulité devient donc nécessaire pour s'imprégner pleinement de la poésie, mais également de la fiction. En acceptant cette fiction, les lecteurs s'ouvrent à une expérience entière et à une nouvelle vision de possibilités. En construisant un récit – voire un monde complet – fictif, Barreno élabore des possibilités d'interprétation, non seulement de son discours, mais de la réalité dans laquelle les lecteurs vivent. La fiction peut ainsi posséder un lien avec la réalité, permettant à l'autrice de jongler entre ce qu'elle nomme de fiction et de réalisme. L'utilisation de la fiction permet à Barreno de représenter la complexité de la société dans laquelle a vécu l'autrice, mais elle favorise également la réflexion autour de l'histoire du Portugal.

Si la fiction peut permettre d'utiliser l'histoire comme outil de création narrative, ce n'est pas forcément pour effectuer le récit fidèle d'une période historique. C'est pourquoi, lorsque Maria Isabel Barreno est interviewée pour la publication de *Vozes do vento* en 2009, elle réfute l'appellation de roman historique :

> En ce qui concerne le genre de cette œuvre, publiée par l'éditeur Sextante, l'autrice considère qu'il s'agit « essentiellement d'un roman », et non d'un roman historique, bien que « une grande partie soit effectivement une vérité historique ». […] Elle ajoute que le roman historique « a un peu plus l'ambition de fixer une époque, et je n'avais pas l'intention de fixer une époque. L'histoire du Cap-Vert y apparaît aussi, mais de manière indirecte, comme un décor, le fond sur lequel se déroule l'histoire de cette famille[1366] ».

Le récit de l'œuvre se base sur l'histoire, mais ne cherche pas à analyser spécifiquement la période de la colonisation portugaise. Naturellement, la présence de cette histoire donne l'occasion aux lecteurs d'interpréter les évènements historiques apparaissant dans le roman, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Néanmoins, l'autrice souligne l'importance de l'histoire par celle de la famille Martins :

[1365] Samuel Taylor COLERIDGE, *La Ballade du vieux marin et autres textes, suivi d'extraits de l'Autobiographie littéraire*, trad. Jacques DARRAS, Paris, Gallimard, 2007, p. 379.

[1366] « *Quanto ao género desta obra, editada pela Sextante, a autora considera tratar-se "basicamente de um romance", e não de um romance histórico, embora "boa parte seja mesmo uma verdade histórica".* […] *O romance histórico, contrapôs, "tem um pouco mais a ambição de fixar uma época e eu não estava com a ideia de fixar uma época. Também lá aparece a História de Cabo Verde, mas de uma forma indirecta, como cenário, o fundo sobre o qual se passa a história desta família". »* « "Vozes do vento" é o novo romance de Maria Isabel Barreno », in público.pt, 26 mars 2009, https://www.publico.pt/2009/03/26/culturaipsilon/noticia/vozes-do-vento-e-o-novo-romance-de-maria-isabel-barreno-1370981 (consulté le 26/12/2024).

> « On ne peut que trouver une certaine similitude avec l'Histoire dans la mesure où ce qui m'a aussi intéressé dans cette famille, c'est le fait qu'elle reproduise un peu les nombreuses histoires de la colonisation portugaise : il y a eu des succès et des déclins rapides », a-t-elle souligné. Lorsqu'elle a écrit *O Senhor das ilhas*, l'écrivaine de 69 ans avait déjà l'idée « d'aller au-delà » et de « faire une description complète du triomphe, de la grande richesse, du succès que le premier fondateur a eu et, plus tard, de la décadence, de tout ce voyage », mais « pour diverses raisons », elle a interrompu l'écriture pendant un certain temps et ne l'a reprise que récemment[1367].

De ce fait, Barreno, à partir des années 1990, commence bien une phase historique, comme l'a souligné Maria de Fátima Marinho. Cependant, un aspect familial peut se lier avec cette phase. De fait, la famille Martins, exposée dans *O Senhor das ilhas* et *Vozes do vento*, est la propre famille paternelle de l'autrice. Le Cap-Vert et la colonisation comme fonds de la narration sont présents parce qu'ils appartiennent à l'histoire même de la famille de l'autrice. Ainsi, il est compréhensible que les romans puissent être envisagés comme des romans historiques. Cependant, l'histoire même des Martins n'est pas entièrement réelle, comme le relève Barreno :

> Au cours des trois voyages qu'elle a effectués dans l'archipel du Cap-Vert dans les années 1990 pour faire des recherches sur Manuel António Martins, *O Senhor das Ilhas*, elle a pris de nombreuses notes, de nombreuses photographies et a même trouvé dans les Archives historiques d'outre-mer des documents « relatifs à ses enfants et à certains petits-enfants », mais l'histoire a aussi « une part de fiction, sur certains membres de la famille », avec des choses qu'elle a déduites, leur a attribuées ou inventées[1368].

Ainsi, le roman historique vise à rajouter à l'histoire en inventant des passages manquants[1369]. Néanmoins, l'autrice ne considère pas les romans comme historiques car ils imaginent entièrement l'histoire de sa famille. Elle n'y invente pas un passage, mais toute l'histoire de la famille et, cela bien qu'elle se base sur un évènement réel : l'installation des Martins au Cap-Vert. Malgré le travail de recherche effectué par Barreno, les deux romans restent donc des fictions, tout comme *A Morte da mãe* – qui lui-même a été rédigé après de nombreuses recherches de l'autrice – reste un roman fictionnel.

[1367] « *"Só se pode achar alguma semelhança com a História, na medida em que o que me interessou também nesta família foi o facto de ela reproduzir um pouco as muitas histórias da colonização portuguesa: houve sucessos e rápidas decadências", sublinhou. Quando escreveu "O Senhor das Ilhas", a escritora, de 69 anos, tinha já a ideia de "ir para além dele" e "fazer a descrição completa do êxito, da grande riqueza, do sucesso que teve o primeiro fundador e, depois, da decadência, de todo esse percurso", mas "por razões variadas", interrompeu a escrita por algum tempo e só recentemente a retomou.* » *Ibid.*

[1368] « *Nas três viagens que efectuou ao arquipélago de Cabo Verde na década de 1990 para pesquisar sobre Manuel António Martins, "O Senhor das Ilhas", tirou muitas notas, muitas fotografias e ainda encontrou no Arquivo Histórico Ultramarino registos "relativos a filhos e a alguns netos" dele, mas a história tem também "uma parte de ficção, sobre alguns membros da família", com coisas que deduziu, lhes atribuiu ou inventou.* » *Ibid.*

[1369] Mioara CARAGEA, *s. v.*, « História », in *E-dicionário de termos literários*, Carlos CEIA (dir.), 2009, https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/historia#_ftn1 (consulté le 28/10/2024).

Maria Isabel Barreno, en soulignant la volonté des romans historiques de « fixer une époque », met en avant la liberté que représente la fiction pour elle. En écrivant ces derniers romans, elle n'a pas forcément cherché à historiciser une époque, mais à donner voix à des personnages, fondés sur ses propres ancêtres, comme l'explique l'article : « Parmi les nombreuses fonctions qu'a la littérature, l'une d'elles est de ne pas laisser tomber dans l'oubli des personnages comme ceux de *Vozes do vento* et "parfois, des époques entières, des coutumes..." a déclaré l'autrice[1370]. » En insistant sur le rôle que la littérature peut jouer en tant que mémoire d'un passé ou d'individus, Barreno elle-même joue avec la frontière entre le réel et la fiction. Pourtant, l'utilisation du mot « personnages » dans cette citation confirme l'invention de ceux-ci par l'autrice et donc leur aspect fictionnel. Grâce à la fiction, Barreno donne une histoire à ses ancêtres et les remet au centre non seulement de leur histoire et de celle du Cap-Vert, mais encore de sa propre narration personnelle. C'est là l'une des particularités de la fiction réaliste : permettre une nouvelle interprétation d'une certaine vérité historique afin de montrer, voire de donner, un autre sens à l'histoire. Pour Barreno, ce sens paraît personnel, comme une volonté de retracer sa propre histoire. Inventer un récit autour de cette réalité historique et généalogique qu'est l'arrivée de la famille Martins au Cap-Vert peut servir à rendre vivantes et concrètes des personnes avec lesquelles l'autrice est liée par la généalogie. La fictionnalité dans *A Morte da mãe* permet quant à elle de donner une autre vision d'une histoire qui est généralement acquise comme véritable, celle des hommes comme créateurs des sociétés contemporaines. Ainsi, Barreno utilise la fictionnalité pour différentes raisons. Toutefois, Marinho met l'accent sur la recherche de l'utopie dans l'utilisation de la fiction par Barreno, notamment dans le roman *Célia e Celina*. En analysant le romanesque et la fictionnalité dans le *corpus* de ce travail, la recherche d'une certaine utopie est de fait visible dans chacune des œuvres, particulièrement par un aspect caractéristique de l'écriture de Barreno, la création d'espaces alternatifs dans la narration.

2.1.3. La construction d'espaces alternatifs

Lorsque Maria Isabel Barreno affirme interroger la signification de la vie avec son écriture dans « Os territórios imaginários da escrita », elle précise :

[1370] « *De entre as muitas funções que a literatura tem, uma delas é a de não deixar cair no esquecimento personagens como estas de "Vozes do vento" e "às vezes, épocas inteiras, costumes…" disse a escritora.* » LUSA, « "Vozes do vento" é o novo romance de Maria Isabel Barreno », art. cit.

> C'est pour cela que la revisite constante de territoires anciens et l'élargissement des frontières avec la création de nouveaux territoires m'intéressent. C'est pourquoi je ne m'arrête jamais à un premier niveau de signification des choses ou des inventions, c'est pourquoi j'ausculte les différents niveaux de narration, des individus et des sociétés[1371].

Cette explication de Barreno résume à elle seule l'analyse de ce chapitre. De fait, les livres du *corpus* de ce travail montrent chacun ces deux aspects présentés par Barreno : la création de nouveaux territoires et la revisite de territoires anciens. L'utilisation du terme « territoires » fait allusion à la carte interne de l'autrice – analysée dans le chapitre précédent –, mais également aux territoires présents dans ses ouvrages, représentatifs des mondes fictifs où les personnages cherchent la signification de leur propre monde et, de manière générale, leur propre existence. Arrêtons-nous tout d'abord sur ce premier aspect.

La fiction permet la construction de possibilités. Possibilité d'explication, mais aussi de vécus, d'actions, de sociétés ou encore de mondes. Cette création de possibilité par la fiction est ainsi expliquée par Ana Cristina Lopes et Carlos Reis :

> On parle de *monde possible* pour se référer au monde narratif lui-même, une construction sémiotique spécifique dont l'existence n'est que textuelle. Chaque texte narratif crée un univers de référence déterminé, où s'inscrivent les *personnages,* leurs attributs et leurs sphères d'action. Au niveau de *l'histoire,* chaque texte narratif nous présente un monde avec des individus et des propriétés, un *monde possible* dont la logique peut ne pas coïncider avec celle du *monde réel* […]. Les différents états d'une histoire constituent des états d'un monde narratif qui se construit progressivement au cours de la lecture d'un texte. À l'intérieur de l'histoire, ce que l'on appelle des *mondes épistémiques* émergent également*,* définis en fonction des croyances et des présupposés des personnages […]. D'autre part, dans la relation de coopération interprétative, le lecteur introduit dans l'histoire, par des mécanismes d'inférence et de prédiction, ses propres attitudes épistémiques[1372].

Les mondes narratifs présents dans les œuvres de Barreno sont donc spécifiques à la fictionnalité. Bien qu'une œuvre littéraire puisse, dans une certaine mesure, prendre sa

---

[1371] « *Por isso me interessa a revisitação constante de territórios antigos e o alargar de fronteiras com criação de novos territórios. Por isso nunca paro num primeiro nível de significado das coisas ou inventos, por isso ausculto os diversos níveis de narração, dos indivíduos e das sociedades.* » Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 277.

[1372] « *Fala-se de mundo possível para referir o próprio mundo narrativo, construção semiótica específica cuja existência é meramente textual. Cada texto narrativo cria um determinado universo de referência, onde se inscrevem as personagens, os seus atributos e as suas esferas de ação. Ao nível da história, cada texto narrativo apresenta-nos um mundo com indivíduos e propriedades, um mundo possível cuja lógica pode não coincidir com a do mundo real* […]. *Os diferentes estados de uma história constituem estados de um mundo narrativo que se constrói progressivamente no processo de leitura de um texto. No interior da história, surgem ainda os chamados mundos epistêmicos, definidos em função das crenças e pressuposições das personagens* […]. *Por outro lado, na relação de cooperação interpretativa, o leitor introduz na história, através de mecanismos de inferência e previsão, as suas próprias atitudes epistêmicas.* » Ana Cristina M. LOPES et Carlos REIS, *s. v.*, « Ficcionalidade », in *Dicionário de teoria da narrativa*, São Paulo, Ática, 1988, p. 45.

fondation dans la réalité, la narration – ou l'histoire – reste inventée. Le texte narratif peut ainsi être pris comme une création de monde narratif, peu importe sa fidélité à la réalité des lecteurs. L'une des particularités des œuvres de Barreno est la présence de nombreux mondes possibles, imaginaires ou même fantastiques dans un même ouvrage. Chacun de ces mondes possibles possède des mondes épistémiques, propres aux personnages. Ces mondes possibles correspondent de ce fait à ce que nous appelons des mondes alternatifs. Ils prennent, suivant les œuvres de notre *corpus*, plusieurs formes distinctes, plus ou moins proches de notre définition du mot monde[1373]. L'exemple le plus précis est sans aucun doute les différents mondes présentés par *A Morte da mãe*. En effet, nous y avons analysé la présence de plusieurs mondes possibles, présentés par différentes narratrices : celui de la création biologique narré par la Mère Nature, celui de la création mythologique narré par la Reine des fées, sans oublier le monde narratif présentant par exemple les femmes du panneau-panel où apparaît une narratrice à la fois omnisciente et protagoniste, voix d'une figure de l'autrice, une Barreno-personnage. Dans *A Morte da mãe*, Barreno met alors en place plusieurs niveaux de narration.

Gérard Genette a analysé dans *Figures III* ces niveaux qui peuvent être développés et multipliés dans une seule œuvre. Le premier niveau, la diégèse, représente tous les éléments composant la fiction de l'histoire : les personnages, les actions, l'espace et le temps où se déroule le récit initial de l'œuvre. Il est représenté dans *A Morte da mãe* par le panneau-panel. Les personnages sont les femmes du panel, mais aussi les narratrices qui apparaissent au fur et à mesure de l'histoire. L'espace est le panneau initial où est présent le tableau qui développe l'histoire de la création biologique. Symbole de l'utérus de la Mère, il n'est pas défini en tant qu'espace réel et représente de ce fait un espace métaphorique. Le temps n'est lui non plus pas défini. Les femmes du panel assistent aux différentes créations sans que la durée de ces présentations soit précisée ni même quand leur rencontre initiale a lieu. Associées à cette diégèse se trouvent les deux histoires de création. Les narratrices, présentées dans la diégèse, prennent tour à tour la parole dans ce qui constitue des niveaux métadiégétiques, c'est-à-dire des narrations se déroulant en dehors de la diégèse, l'histoire principale[1374]. La narratrice principale cède sa place pour offrir à deux nouvelles narratrices l'opportunité d'exposer des

[1373] Nous entendons par là le « monde social » comme défini par l'anthropologue Louis Dumont dans son *Essais sur l'individualisme: une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, c'est-à-dire un monde où les sociétés individualistes coexistent, mais également – notamment pour *A Morte da mãe*, *Celia e Celina* et *Inventário de Ana* – le monde planétaire, la Terre. Pour les différentes définitions de la notion « monde », voir : Julien RABACHOU, *Qu'est-ce qu'un monde ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016.
[1374] Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 241-243.

nouveaux récits, permettant ainsi aux femmes du panneau-panel d'analyser librement la mort de la Mère, la création de la société patriarcale. Cette « passation de parole » est désignée par Gérard Genette comme étant une métalepse : « Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*. Certaines, aussi banales et innocentes que celles de la rhétorique classique, jouent sur la double temporalité de l'histoire et de la narration[1375] […] ». Genette précise de plus dans une note que la métalepse est liée aux termes « […] *prolepse*, *analepse*, *syllepse* et *paralepse*, avec le sens spécifique de : "prendre (raconter) en changeant de niveau[1376]". » En créant ces trois niveaux, Barreno joue avec la narration pour faciliter l'inspection et donc l'interprétation des différentes visions de la création. Si *A Morte da mãe* représente l'exemple le plus concret de métalepse dans les romans de Barreno, d'autres œuvres de notre *corpus* en comportent, à des degrés différents.

Dans *Célia e Celina*, c'est par la voix du personnage principal, Célia, que nous avons accès aux différents niveaux de narration. Comme pour *A Morte da mãe*, le livre est divisé en plusieurs chapitres représentant des histoires qui, à première vue, paraissent différentes ou séparées. Le livre peut ainsi être divisé en trois niveaux :

- Le premier est présent dans les chapitres II, V et VIII, intitulés « Les merveilleuses aventures de Célia et Celina[1377] ». Il est la diégèse du roman et raconte la vie de Célia, une jeune fille rêveuse, et Celina, la servante de la famille, chargée de la surveiller puis de la servir après un mariage imposé à Célia par son père.
- Le deuxième est représenté dans les chapitres IV, VII et X, intitulés respectivement « Les prodiges de Dagmar[1378] », « Les feux de Paulina[1379] » et « La rencontre avec Letícia[1380] ». Le premier narre l'histoire de Dagmar et de la reine Liassandra ; le second celle de Paulina et de ses parents M. Romualdo et Mme Briolanja ; le troisième celle de Letícia, son ex-mari Diogo et leur fils Mateus. Les deux premières histoires sont inventées par Célia pour Celina et prennent l'apparence de contes de fées. La troisième histoire, quant à elle, se déroule dans le monde moderne et n'est pas racontée par Célia.

[1375] *Ibid.*, p. 244.
[1376] *Ibid.*
[1377] « *As maravilhosas aventuras de Célia e Celina* » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina, op. cit.*, p. 11, p. 45, p. 83.
[1378] « *Os prodígios de Dagmar* » *Ibid.*, p. 25.
[1379] « *As fogueiras de Paulina* » *Ibid.*, p. 57.
[1380] « *O encontro com Letícia* » *Ibid.*, p. 111.

- Le troisième niveau est lui représenté par le chapitre I « Prologue ou préface[1381] », et les chapitres III, VI et IX, « Interface, interlogue ou entrelogue[1382] ». Le titre de ces derniers joue linguistiquement sur le terme « interface » – semblable en français comme en portugais –, définissant un espace faisant le lien entre deux autres espaces, mais encore avec les termes « prologue » et « épilogue », trouvés au début et à la fin d'un ouvrage. Ces chapitres doivent donc être pris comme des liaisons entre les histoires narrées dans le livre ou encore comme des moments de pauses dans les narrations principales.

Les deux premiers niveaux apparaissent alors comme des niveaux métadiégétiques, des récits dans le récit, et dont la métalepse se produit par le biais du personnage de Célia : « Sa mère allait à la neuvaine, Célia restait couchée dans son lit, surveillée par la bonne, Celina. – Raconte – demandait-elle. Célia souriait. Parfois elle racontait, d'autres fois elle se cachait sous ses vêtements[1383]. » Les personnages de Célia et Celina apparaissent dans un court paragraphe de l'histoire de Dagmar afin de la commenter, mais elles ne font jamais partie de celle-ci en tant que protagonistes. Célia et Celina sont donc des personnages hétérodiégétiques dans ce niveau. Cependant, cela change lors de la deuxième histoire où elles se retrouvent mêlées à une foule de spectateurs assistant à l'exécution de Paulina sur un bûcher : « Dissimulées dans la foule, Célia et Celina assistent à ce supplice[1384]. » De fait, l'utilisation du verbe « dissimuler » – que l'on peut également traduire du portugais par « déguiser » – laisse à penser que les personnages ne font pas qu'imaginer la scène, mais y participent. La frontière entre la réalité fictionnelle de la diégèse et l'histoire métadiégétique se retrouve alors perturbée par cette apparition. Cela est également marqué dans la troisième histoire de Letícia où un autre personnage apparaît dès la première page et prend le nom de Celina, semblant être une version moderne du premier personnage du même nom :

> Est-ce que je serai Celina ou Célia ? pensa-t-elle. Elle sentait à l'intérieur de soi le dialogue continu entre ces deux personnages. – Je serai Celina – décida-t-elle – Ce nom contient celui de Célia.
> Elle parcourut, dans tous les sens, ces denses rivières humaines qui semblaient avoir sillonné les hautes gorges où se confinaient les bâtiments[1385].

[1381] « *Prólogo ou prefácio* » *Ibid.*, p. 7.
[1382] « *Interfácio, interlogo ou entrelogo* » *Ibid.*, p. 23, p. 55 et p. 101.
[1383] « *A mãe ia à novena, Célia ficava, deitada na cama, vigiada pela criada, Celina. – Conte lá – pedia esta. Célia sorria. Às vezes contava, outras vezes escondia-se debaixo da roupa.* » *Ibid.*, p. 12.
[1384] « *Disfarçadas na multidão, Célia e Celina assistem àquele suplício* » *Ibid.*, p. 80.
[1385] « *- Serei Célia ou Celina ? – pensou. Dentro de si sentia o continuado diálogo entre aquelas duas personagens. – Serei Celina – decidiu –. Este nome contém o de Célia. Percorreu, em todos os sentidos, aqueles densos rios humanos que pareciam ter sulcado os altos desfiladeiros em que se confinavam os prédios.* » *Ibid.*, p. 111.

Cette histoire devient ainsi intradiégétique, autrement dit, elle fait partie intégrante de la diégèse originale. Ce n'est plus une histoire complètement à part, mais une autre histoire principale où les personnages de Célia et Celina se retrouvent en une seule et même personne, propulsée presque magiquement dans un récit moderne[1386]. De plus, le personnage de Letícia paraît lui aussi être une sorte de réincarnation de Célia. À la manière de la jeune fille, Letícia raconte à Celina/Célia des histoires qu'elle publie en roman :

> Letícia raconte, Celina écoute : certaines des histoires lui sont venues en rêve. Celina les reconnaît sans surprise. L'histoire d'Alexandra, la reine, de Guiomar, et d'un chevalier qui s'habillait toujours de vert foncé dans l'espoir de recevoir, un jour, une connaissance profonde. L'histoire de Celina, la femme intrépide, qui mourait accusée de sorcellerie ; à l'endroit de son supplice surgit, quelque temps plus tard, une source. Les noms reviennent légèrement modifiés dans leur sonorité, comme s'ils avaient été murmurés à distance[1387].

Par conséquent, en plus d'assumer le rôle de conteuse autrefois occupé par Célia, Letícia narre des contes dont les détails, bien que quelque peu modifiés, demeurent suffisamment proches de ceux relatés par Célia pour que Celina/Célia puisse les reconnaître. La reconnaissance est de plus partagée par Letícia, puisque celle-ci pense reconnaître Celina/Célia d'un rêve[1388]. Bien que, comme nous le verrons par la suite, ces différents récits participent à la réécriture des mythes et contes que nous connaissons, la multiplication des histoires, aussi bien de ces contes que des niveaux narratifs en eux-mêmes, permet à Célia et Celina, puis à Celina/Célia de découvrir de nouvelles visions du monde, mais également de se libérer des pressions de la société dans laquelle elles vivent originellement. Cette libération souhaitée par les personnages féminins représente ainsi l'une des caractéristiques de l'écriture de Barreno, la dénonciation de l'oppression subie par les femmes.

Nous avons vu que Maria de Fátima Marinho a souligné deux phases distinctes de l'écriture de Maria Isabel Barreno. Cependant, Marinho entrevoit également un certain changement entre les deux, influencé par la situation des femmes au Portugal :

> Découlant de cette situation humiliante, les femmes composent des masques qui les aident à surmonter les frustrations constantes, notamment le sexe, le mariage et, souvent, la

[1386] Nous nommerons ce personnage de Celina/Célia dans la suite de l'analyse afin de le distinguer des premiers personnages de Célia et Celina.
[1387] « *Letícia conta, Celina escuta: algumas das histórias vieram em sonhos. Celina reconhece-as sem surpresa. A história de Alexandra, a rainha, de Guiomar, e de um cavaleiro que vestia sempre de verde escuro na esperança de receber, um dia, um conhecimento profundo. A história de Celina, a mulher intrépida, que morria acusada de bruxaria; no local de seu suplício brotava, tempos depois, uma fonte. Os nomes vêm um pouco alterados no som, como se houvessem sido ciciados à distância*. » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 115.
[1388] *Ibid.*, p. 113.

> grossesse. […] Frustrés, incapables de se libérer de siècles d'oppression, les personnages se ressemblent étrangement (au point que les mêmes noms ou les mêmes personnages circulent d'un roman à l'autre), laissant le sentiment d'un monde étouffant d'où il est impossible de sortir par des moyens naturels. Ainsi, à partir de la publication de *Contos analógicos* (1983), nous assistons à l'intrusion de plus en plus significative de l'absurde et même du merveilleux, procédés qui viseraient à construire une utopie qui ne pourrait être viable que dans un univers de réalités alternatives[1389].

Ainsi, d'après Marinho, cette phase de l'écriture de Barreno où l'autrice cherche à construire une utopie est représentée par la construction de « réalités alternatives » où les personnages féminins, comme le montre l'utilisation des niveaux narratifs de *Célia e Celina*, s'évadent afin de pouvoir redécouvrir la signification de leur existence, mais aussi de fuir une réalité marquée par la domination masculine. Pourtant, *A Morte da mãe* présente déjà en 1979 ces réalités alternatives par le biais de la narration des histoires possibles de création du monde. L'œuvre présente également ces caractéristiques de l'absurde et du merveilleux annoncés par Marinho, particulièrement dans la création mythologique narrée par la Reine des fées. Ces aspects de l'écriture de Barreno ne se manifestent pas nécessairement dans une phase, mais comme un élément même de son écriture, revenant à diverses étapes de celle-ci. Pour Barreno, l'important repose sur la déconstruction du système qui enferme les femmes, mais aussi les hommes, dans des rôles spécifiques entravant leur liberté. La construction de réalités ou de mondes alternatifs permet cette déconstruction : « Et de quelle autre manière peut-on changer les trajectoires des femmes ? La seule autre possibilité serait celle de la construction d'un discours, évidemment, de changement[1390]. » Bien que cette citation de Barreno implique l'utilisation du masculin comme faux neutre dans le langage, la construction de mondes alternatifs comme tentative de changement du monde réel présent dans les œuvres de l'autrice nous montre que ce changement est réalisable par plusieurs moyens.

[1389] « *Decorrente dessa situação humilhante, as mulheres compõem máscaras que as ajudam a ultrapassar as constantes frustrações, entre as quais se contam o sexo, o casamento e, freqüentemente, a gravidez*. […] *Frustradas, incapazes de se libertarem de séculos de opressão, as personagens parecem-se estranhamente umas com as outras (ao ponto de circularem os mesmos nomes ou as mesmas personagens de uns romances para outros), permanecendo a sensação de um mundo sufocante de onde é impossível sair por meios naturais. Daí que a partir da publicação de* Contos analógicos *(1983) se assista à intromissão cada vez mais significativa do absurdo e até do maravilhoso, processos que visariam a construção de uma utopia só viável num universo de realidades alternativas.* » Maria de Fátima MARINHO, « Maria Isabel Barreno – O feminino em construção », art. cit., p. 206.

[1390] « *E de que outra forma se podem mudar os caminhos das mulheres? A única outra forma possível seria a da construção de um discurso, claro, de mudança.* » Maria Isabel BARRENO, *O Falso neutro*, *op. cit.*, p. 40.

La création d'histoires alternatives par Célia dans *Célia e Celina* lui permet de fuir son quotidien. Lorsque celle-ci tombe enceinte, et par la même occasion malade, la réalité lui apparaît comme une erreur de trajectoire :

> – Je porte la mort en moi, dit-elle un jour, donnant voix à l'une de ces pensées étrangères qui la traversaient. Celina sursauta. Elle tentait de compenser tout le temps perdu en gâtant Célia de toutes les manières possibles […] – Mon Dieu, mademoiselle, ne dites pas cela – Elle s'empressa de faire quelques signes pour conjurer le mauvais présage. Célia poursuivit, paisible, comme si elle ne l'avait pas entendue : – Mais, qu'est-ce que la mort ? Elle continuait d'essayer de se souvenir de quelque chose qu'elle savait essentiel. Un souvenir très profond, inatteignable, mais structurant. Une autre fois, elle appela Celina, très sérieuse : – Celina, nous sommes dans la mauvaise histoire. Celina ne répondit pas. Elle avait, elle aussi, le même pressentiment, qu'elle n'avait jamais voulu formuler, de peur de le rendre plus vrai[1391].

La grossesse de Célia est ainsi vécue comme une confusion et une méprise. L'histoire dans laquelle les femmes se trouvent devient synonyme de mort et d'emprisonnement, loin des histoires merveilleuses qu'elles visitent régulièrement. La mort de Célia pendant son accouchement confirme ces doutes. La réincarnation de Célia dans l'histoire de Letícia, tout comme la création d'une nouvelle diégèse, viennent alors corriger l'erreur de sa mort dans la « mauvaise » histoire. La mort de Célia devient de ce fait une autre histoire :

> C'était la version de l'histoire racontée par la famille et les amis : Célia était morte, et cette mort était entourée d'arguments futiles et inutiles. Célia et Celina avaient disparu ce matin-là, et étaient réapparues marchant côte à côte dans un autre endroit. Elles ne savaient pas où elles étaient[1392].

Célia meurt et Celina disparaît. Elles sont effacées de la diégèse, mais surgissent dans une dernière interface, métaphore des limbes, d'où elles attendent leur réincarnation : « Là, elles attendent que le temps passe : elles attendent que Letícia naisse et grandisse[1393]. » La nouvelle diégèse est alors créée par la réunification des réalités alternatives visitées par Célia et Celina : « Nous devrons chercher Letícia – continua Celina. Nous devrons remplir le temps de sa

---

[1391] « *– Trago a morte dentro de mim – disse, um dia, dando voz a um desses pensamentos alheios que a atravessavam. Celina sobressaltou-se. Tentava compensar todo o tempo perdido fazendo, a Célia, todos os mimos possíveis* […] *– Credo, menina, não diga isso – apressou-se a fazer alguns sinais para esconjurar o agoiro. Célia continuou, plácida, como se não a tivesse ouvido: – Mas, o que é a morte? Continuava tentando lembrar-se de qualquer coisa, que sabia ser o essencial. Uma memória muito funda, inantingível* [*sic*], *mas estrutural. Numa outra ocasião chamou Celina, muito grave: – Celina, estamos na história errada. Celina não contestou. Tinha, ela própria, a mesma suspeita, que nunca quisera formular, com medo de a tornar mais verdadeira.* » Maria Isabel Barreno, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 95.

[1392] « *Esta era a versão da história dos familiares e amigos: Célia morrera, e essa morte estava enredada em argumentos fúteis e inúteis. Célia e Celina desapareceram naquela manhã, e apareceram caminhando lado a lado num outro lugar. Não sabiam onde estavam*. » *Ibid.*, p. 99.

[1393] « *Aí esperam que o tempo passe; esperam que Letícia nasça e cresça*. » *Ibid.*, p. 103.

croissance avec ce que nous savons. Rassemblant les personnages et les histoires antérieures, ou du moins, leurs significations[1394]. » Par conséquent, cette nouvelle diégèse est une construction permise par la déconstruction, non seulement du monde originel des personnages, mais également des mondes alternatifs. En choisissant de transmettre dans ce dernier monde les enseignements appris au long de leurs déambulations merveilleuses, Célia et Celina se façonnent un monde les ressuscitant et réparant les erreurs anciennes. Tout au long du livre est alors soulignée l'importance de l'imagination et de la création d'histoires alternatives. Comme dans *A Morte da mãe*, la valeur du récit oral ainsi que du récit écrit est définie comme la solution aux maux de la société. De plus, la pertinence d'une déconstruction totale – du texte, du quotidien, du sérieux – et non seulement celle d'une simple révolution armée, est mise en évidence à la fin de l'ouvrage, lorsque Letícia regrette le manque d'action d'elle et de ses amis :

> – Quelle est notre efficacité possible ? – dit-elle tristement –. Nous n'agissons pas. Nous racontons des histoires, nous avons des opinions et faisons des gestes symboliques. C'est tout.
> – Produire des idées, ou des histoires, est une activité aussi réelle que celle de pratiquer un acte aux conséquences physiques, dans un monde où les ordinateurs créent une « illusion » palpable, matérielle. La distinction principale n'est plus celle du caractère physique ou non physique du résultat produit, mais celle qui concerne ses lignes de production, humaines ou mécaniques[1395].

Raconter et créer des mondes alternatifs pour analyser et modifier une réalité s'avère être un signe de liberté. Tout comme l'utilisation de la fiction est une liberté pour Maria Isabel Barreno, les espaces alternatifs de ses personnages permettent la découverte et la libération. Ce sont les histoires et l'invention qui développent la liberté, comme le montre similairement *Inventário de Ana*.

2.1.4. La polyphonie comme découverte

Publié entre *A Morte da mãe* et *Célia e Celina*, *Inventário de Ana* possède de nombreuses similitudes aux deux romans tout en présentant des caractéristiques bien

[1394] « *– Teremos que procurar Letícia – continuou Celina. – Teremos que preencher o tempo do seu crescimento com aquilo que sabemos. Reunindo personagens e histórias anteriores, ou pelo menos, os seus significados.* » *Ibid.*, p. 104.
[1395] « *Qual a nossa possível eficácia? – diz tristemente –. Nós não agimos. Contamos histórias, temos opiniões e fazemos gestos simbólicos. É tudo. – Produzir ideias, ou histórias, é uma atividade tão real como praticar um acto de consequências físicas, num mundo em que os computadores criam uma "ilusão" palpável, material. A distinção principal já não é a do carácter físico ou não físico do resultado produzido, mas sim a que respeita às suas linhas de produção, humanas ou mecânicas.* » *Ibid.*, p. 128.

particulières. La quatrième de couverture annonce ainsi : « […] parcours d'un personnage, de plusieurs personnages, au long d'un temps, celui de l'univers des faits réels ; au long d'un autre temps, des univers intérieurs[1396]. » Les personnages principaux du roman sont toujours des femmes et nous retrouvons une fois de plus cette création d'univers. Cependant, il n'y a pas exactement ici plusieurs niveaux de narrations. Le roman possède une diégèse primaire narrant la vie de trois femmes, Ana, Josefa et Antónia, présentées dès la première page du récit. Au fur et à mesure que le récit avance, d'autres personnages féminins comme Elvira ou encore Clélia apparaissent. Ces nombreuses voix féminines fondent un dialogue polyphonique, composé d'abondantes perspectives et de récits de vie. Cependant, ces voix se côtoient pour édifier une seule et même histoire, celle d'Ana. Les univers annoncés par la quatrième de couverture correspondent à ceux apportés par les personnages. Ainsi, ce n'est pas un certain récit historique ou bien une histoire de l'Univers qui sont analysés dans *Inventário de Ana*, mais l'existence personnelle d'Ana et de ses espaces internes. La question même des espaces d'une personne évoque de nouveau les propres territoires de l'autrice et confirme l'importance que celle-ci leur accorde, non seulement pour elle-même, mais pour ses personnages. Dans l'article publié par *O Jornal* à la sortie de *A Morte da mãe*, Maria Isabel Barreno revient sur la question des espaces :

> Mais la place de ce livre ne pourra être définie qu'avec ma suite, évidemment. Je pense que, de toute manière, cette qualité de fin ne lui sera pas retirée, bien que les couloirs et les ponts que je traverse maintenant – dans le nouveau livre que j'écris – soient toujours des ramifications de mes espaces précédents. J'ai atteint la fin d'un mouvement et j'en commence un autre[1397].

Si l'on se réfère aux dates de publication, l'ouvrage en cours d'écriture auquel Barreno fait allusion serait ainsi *Inventário de Ana*. L'autrice confirme de ce fait la similarité possible entre les deux œuvres. De plus, l'utilisation des termes « couloirs » et « ponts » fait un lien direct avec celui d'« espaces ». Le champ lexical du déplacement, de la transition, mais aussi de l'espace en soi, est évidemment présent dans *A Morte da mãe* et *Célia e Celina* de par la narration des différents niveaux du récit. Néanmoins, il est également présent dans *Inventário*

[1396] « […] *percurso de uma personagem, de várias personagens, ao longo de um tempo, o do universo dos factos reais; ao longo de outro tempo, dos universos interiores.* » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*

[1397] « *Mas o lugar deste livro só poderá ser definido com o meu seguimento, obviamente. Julgo que, de qualquer forma, essa qualidade de final não lhe será retirada, embora os corredores e pontes que agora percorro – no novo livro que estou a escrever – sejam ainda ramificações dos meus espaços anteriores. Cheguei ao fim de um andamento e estou a começar outro*. » « Maria Isabel Barreno e "*A Morte da mãe*": chegar ao fim dum andamento », art. cit.

de Ana où la description des espaces physiques est souvent intimement liée à l'histoire des personnages et à la construction de leur récit.

Les femmes de *Inventário de Ana* sont toutes présentes en tant que mémoire : « Qui sont ces femmes ? – demande Antónia, toujours prête pour des précisions de contenu et de chiffre. – Des souvenirs humains, qui figurent dans l'aperçu[1398]. » Pour pouvoir construire ces femmes, il est important de se souvenir, mais aussi de s'interroger. Cette question d'Antónia revient à de nombreuses reprises dans l'œuvre. De fait, nous nous apercevons au fil du récit qu'Ana fait apparaître à sa guise les personnages féminins, c'est là son « inventaire » annoncé par le titre du roman. Chaque femme possède ainsi une mémoire puisqu'elles sont elles-mêmes issues d'une mémoire et donc d'une imagination. Ainsi, les femmes possèdent non seulement leur propre personnalité, mais également leur espace. Ce sont ici les niveaux de l'œuvre. Elvira, imaginée par Ana comme une veuve ayant retrouvé la liberté par l'écriture et représentant un espace encore non identifié par Ana, est analysée comme un refuge par Josefa : « Elle t'apparaît comme un enfant de l'histoire, qui laisse des graines dans son sillage pour pouvoir retrouver le chemin du retour ; comme un miroir où, grotesquement, tu te multiplies[1399]. » Elvira est alors un personnage-espace permettant à Ana d'y ranger ses peines et déceptions, autant que ses doutes et significations. Elle devient un espace d'introspection, aidant Ana à revoir et à relire sa propre personnalité et histoire. Les livres rédigés par Elvira sont des représentations des mémoires d'Ana. Cette analyse de Josefa, pourtant réfutée par Ana, met en évidence l'importance de l'introspection. L'image de l'enfant semant des graines, réminiscence de l'histoire du Petit Poucet, donnerait presque à Elvira le rôle d'une psychologue cherchant à sonder les mémoires d'Ana afin de lui faire redécouvrir son moi intérieur. Le personnage d'Elvira se manifeste donc comme métaphore de la vie : « Elvira se révèle alors absolument nécessaire. C'est elle qui dit attendre d'Ana sa salvation, femme inutile : son arrivée à l'écriture et à la parole[1400]. » En inventant le personnage d'Elvira, Ana obtient la possibilité d'écrire. Cette possibilité permet aussi celle de la parole et donc de la liberté. Avec Elvira, Ana peut faire ce qu'elle ne peut normalement pas se permettre.

[1398] « *- Quem são essas mulheres? – pergunta Antónia, sempre pronta às precisões de conteúdo e numéricas. – Memórias humanas, que figuram o antevisto*. » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 10.
[1399] « *Ela aparece-te como um menino da história, que deixa sementes no seu rasto para poder encontrar o caminho de volta; como espelho onde grotescamente te amplias*. » *Ibid.*, p. 44.
[1400] « *Elvira prova se então absolutamente necessária. É ela que diz esperar de Ana a sua salvação, mulher inútil: a sua chegada à escrita e à fala.* » *Ibid.*, p. 112.

D'une manière plus poétique, les espaces mêmes où se déroule l'histoire possèdent une grande importance dans la libération d'Ana. Dès les premières pages, l'accent est mis sur les bruits et les parfums de la nature : le son de la mer, la couleur des arbres, ou encore la chaleur du soleil. Bien qu'aucune précision exacte ne soit donnée, l'action se déroule par certains moments en bord de mer, non à la campagne, mais suffisamment loin de la ville pour mettre en lumière les allées et venues des hommes et des touristes prenant le train en direction de celle-ci pendant l'été[1401]. Ce sont les moments où Ana est la plus libre. Les espaces intérieurs prennent aussi leur importance dans le récit. La maison d'Ana se transforme suivant son humeur. Lorsqu'elle ne peut plus écrire, elle n'arrive plus à s'occuper de sa maison :

> Chez elle, faisant des vers en se cachant d'elle-même, la nuit. Murmurant des phrases disjointes, devant le miroir, pendant qu'elle se brosse les cheveux. Des phrases qui disparaissent aussitôt, évanouies dans l'ambiance hostile et la fatigue. Ana n'écrit pas ; un jour, elle est restée figée avec un stylo dans la main. Elle est devenue maladroite avec les objets. Elle a cessé d'essayer de contrôler l'espace autour d'elle. Sa maison est devenue un désordre, avec des paquets de choses et de la poussière cachée dans les coins, sous les tables[1402].

La négligence de la maison reflète celle d'Ana elle-même. L'incapacité à écrire la prive de ses repères et de son espace, tant physique que mental. Les espaces, de même que les sensations, sont essentiels à l'existence et au bon fonctionnement de la mémoire et à la narration du récit. Lorsque le personnage de Clélia apparaît, les espaces jouent le jeu de la découverte des personnages : « Clélia est une amie de Josefa qui apparaît parfois. On ne sait pas combien de fois. Josefa ne parle jamais d'elle, ne l'a jamais amenée auprès d'Ana ou d'Antónia. Elles errent toutes deux dans le jardin, à moitié cachées par le feuillage : Clélia vient aider Josefa[1403]. » Les arbres, en cachant Clélia, nous cachent l'histoire du personnage. Personne ne sait d'où elle vient, ni pourquoi elle est présente. Au-delà de la nature, ce sont les espaces comme lieu de déambulations qui rapprochent le livre de *A Morte da mãe* et *Célia e Celina*. De fait, les lieux, comme les personnages, favorisent le fonctionnement de la mémoire :

[1401] *Ibid.*, p. 14.

[1402] « *Em casa, fazendo versos às escondidas de si própria, à noite. Murmurando frases soltas, defronte do espelho, enquanto escova o cabelo. Frases que logo se apagam esvaídas em todo o ambiente hostil e cansaço. Ana não escreve; um dia ficou transida com uma caneta na mão. Tornou-se desastrada com os objectos. Desistiu de tentar controlar o espaço que a rodeava. A sua casa tornou-se desarrumada, com trouxas de coisas, e poeira, escondidas nos cantos, debaixo das mesas*. » *Ibid.*, p. 67.

[1403] « *Clélia é uma amiga de Josefa, que aparece às vezes. Não se sabe quantas vezes. Josefa nunca se refere a ela, nunca a trouxe junto de Ana ou de Antónia. Vagueiam as duas pelo jardim, semi-ocultas na folhagem: Clélia vem ajudar Josefa*. » *Ibid.*, p. 115.

> Dans plusieurs autres sensations, Ana se délecte, les odeurs de la maison, les sons des voix solidifiées dans l'air frais, les saveurs de la nourriture et tout ce qu'il convient de goûter. Certaines sont déjà connues, nostalgiques, portes persistantes, d'autres sont nouvelles. Affirmation de son être bouillonnant[1404].

La nostalgie apportée par la déambulation des souvenirs est cependant interrompue : « Laissons les déambulations à travers des espaces et des temps cachés, et atterrissons dans ce monde protégé. Nous avons trop erré à travers les nuits de l'Univers – disent des voix qu'Ana entend comme masculines[1405]. » L'apparition de ces rares voix masculines montre que la liberté d'Ana ne peut être totale que lorsqu'elle ne sera plus sous l'emprise de la domination masculine présente dans la société dans laquelle elle vit. L'interdiction de mouvement des femmes, caractéristique sous l'État Nouveau comme nous l'avons vu précédemment, empêcherait non seulement leur liberté physique, mais également mentale. Le parallèle est ainsi dressé entre la liberté de mouvement et la liberté d'écriture, soulignant ainsi les interdits dont a été victime le peuple portugais, mais surtout les femmes sous l'État Nouveau. De nouveau se manifeste la déambulation des femmes dans les couloirs de l'univers :

> Les sensations accumulées dans un lieu étaient, peut-être, des tentatives de retrouver un chemin vers des mémoires perdues. […] Cela semblait être un voyage nécessaire, tout ce chemin des femmes à travers l'histoire. Et il pouvait être lu de tellement de manières, des formes parallèles qui se forment comme les vagues d'un lac où une pierre tombe[1406].

Le chemin des femmes à travers l'histoire, souvenir parallèle de la découverte des femmes du panneau-panel de *A Morte da mãe*, devient par conséquent une nécessité. La comparaison avec la pierre créant des vagues peut être interprétée de diverses façons. Les vagues, mouvantes, changeantes, jamais égales, peuvent représenter la diversité des femmes et de leur chemin. C'est un chemin qui peut être marqué par les cycles, les émotions, l'instabilité ou encore la puissance. Le chemin des femmes peut être fait de plusieurs manières, mais il doit être indispensable afin qu'elles se réapproprient leurs espaces, physiques comme psychiques. La création des

---

[1404] « *Em várias outras sensações Ana se deleita, os cheiros da casa, os sons de vozes solidificados no ar puro, os sabores da comida e de tudo o que interessa provar. Algumas já conhecidas nostálgicas, persistentes portas, outras novas. Afirmação do seu ser de borbulhantes.* » *Ibid.*, p. 169.

[1405] « *Deixemos as deambulações por espaços e tempos ocultos, e aterremos neste mundo protegido. Demasiado deambulámos pelas noites do Universo – dizem vozes que Ana ouve como masculinas*. » *Ibid.*

[1406] « *Às sensações num local acumuladas eram, talvez, tentativas de encontrar caminho para memórias perdidas.* […] *Parecia uma viagem necessária, todo esse caminho das mulheres ao longo da história. E por tantas formas podia ser lida, formas paralelas que se formam como as ondas de um lago onde uma pedra cai.* » *Ibid.*, p. 169-170.

personnages par Ana permet cette création d'espaces. Et c'est ainsi que nous comprenons à la lecture du roman que tous les personnages sont issus d'Ana, tant Elvira qu'Antónia et Josefa.

Dans un article intitulé « Entre primeira e terceira pessoas, em quatro textos de Maria Isabel Barreno[1407] », Paulo Alexandre Jorge Dos Santos étudie plusieurs textes de Barreno et particulièrement *O Chão salgado* pour souligner l'importance donnée aux narrateurs créés par l'autrice dans ses œuvres. D'après le chercheur, les personnages féminins d'*Inventário de Ana* seraient des amies imaginaires créées par Ana, rendant le processus proche de l'écriture d'un journal intime[1408]. Ces amies imaginaires se confondraient ainsi avec Ana jusqu'au point de fusionner[1409]. De fait, il souligne un passage en particulier qu'il considère comme représentatif de cette fusion :

> Au même moment, sa tête fut envahie par de minuscules êtres qui apportaient des histoires différentes.
> Ana dit, à la porte de la cuisine : – Je suis restée ici au village, très dévastée, sans Josefa, et sans Clélia. Elles n'étaient que des rêves m'appartenant, que je devais réaliser.
> Josefa dit, convalescente :
> – Je suis restée. Ana s'est dévastée et Clélia s'est jointe à moi[1410].

Ainsi, la répétition des actions supposément d'Ana par Josefa montre qu'il n'y a plus de distinctions entre les deux, mais aussi avec Clélia. Dos Santos considère de plus que ce passage représente Josefa comme une *alter ego* d'Ana[1411]. Par ailleurs, Ana positionnée à la porte de la cuisine illustre l'entre-deux dans lequel Josefa et elle se trouvent. L'espace apparaît une nouvelle fois comme symbole des personnages et de l'histoire. Nous pouvons également souligner le passage antérieur à la fusion des jeunes femmes. Ana tombe malade et dort pendant de nombreuses heures. Dans un temps et un espace qui semblent parallèles, Josefa tombe d'une échelle et se blesse, se retrouvant elle aussi alitée. Les deux se retrouvent alors :

> Regarder le ciel, la nuit, les étoiles, une partie de l'Univers.
> Ana se réveille et Josefa lui dit :
> – Tu as été très malade.
> Ana répond :

[1407] Entre la première et la troisième personnes, dans quatre textes de Maria Isabel Barreno. Paulo Alexandre Jorge Dos Santos, « Entre a primeira e terceira pessoas, em quatro textos de Maria Isabel Barreno », art. cit.
[1408] *Ibid.*, p. 215.
[1409] *Ibid.*, p. 214.
[1410] « *Simultaneamente a sua cabeça fora invadida por seres minúsculos que traziam histórias diversas. Ana diz, na porta da cozinha: – Fiquei eu aqui na aldeia, muito destroçada, sem Josefa, e sem Clélia. Elas eram apenas sonhos meus, que tive de pôr em prática. Josefa diz, convalescente: – Fiquei eu. Ana destroçou-se e Clélia juntou-se-me.* » Maria Isabel Barreno, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 196.
[1411] Paulo Alexandre Jorge Dos Santos, « Entre a primeira e terceira pessoas, em quatro textos de Maria Isabel Barreno », art. cit., p. 214.

> – Je pensais que c'était toi qui avais été malade.
> Qui a été malade ? Qui s'est guéri ? Qui est resté dans le village ? Elles passèrent alors dans les espaces désolés. […] Ils l'ont emportée sur une civière à l'hôpital. Là, elle eut de fortes fièvres en plus de la tête bandée et d'une jambe plâtrée. Elle parlait, et tout le monde disait que c'était le délire causé par l'infection[1412].

Cette scène illustre donc le partage de l'espace que les deux personnages occupent, de nouveau physiquement et mentalement. Ainsi, le personnage de Josefa représente lui aussi une autre forme d'espace permettant à Ana de se retrouver, comme le souligne un passage en particulier :

> – Ne reviens plus – dit Ana.
> – Tu sais bien que c'est impossible – répondit Josefa – Tu as besoin de mes mots. Les histoires que tu inventes te stimulent peu. Tu as besoin de compagnes de voyage plus énergiques. Invente une science-fiction quelconque. Une tribu de femmes sages. Ou alors, déploie les ailes d'Elvira : pense à cette fille d'une reine que tu as laissée abandonnée, quelque part au milieu d'une végétation dense et sinistre, pleurant. Quelle est sa signification entre les mains d'Elvira, de qui tu te croyais si sûre ? Tu commences de nombreuses histoires, tu ouvres des accès autour de toi ; mais tu ne les termines jamais. Tu ne sais pas où elles vont[1413] ?

Cet *alter ego*, femme plus libérée qu'Ana, est nécessaire à cette dernière afin de trouver les mots pour se libérer elle-même des contraintes que la société lui impose. Ce sermon de Josefa envers Ana exprime dès lors l'importance de la création des personnages féminins par Ana, mais aussi celle de Josefa. Inventer des personnages, des espaces alternatifs, est un moyen pour Ana de se découvrir, mais surtout de se construire. Josefa reste pourtant le personnage le plus complet créé par Ana. Elle ne représente pas seulement une simple amie imaginaire, mais bien un *alter ego* poussant Ana à être plus courageuse et inventive. Cependant, la forte personnalité de Josefa paraît dominer à la fois Ana, la narration et finalement l'histoire.

L'une des caractéristiques de *Inventário de Ana*, tout comme du reste de notre *corpus*, est sa narration. S'il ne possède pas vraiment de niveaux narratifs différents, le narrateur de

---

[1412] « *Olhar o céu, à noite, estrelas, parte do Universo. Ana acorda e Josefa diz-lhe: - Estiveste muito doente.*
Ana responde: - Julguei que eras tu quem tinhas estado doente.
Quem esteve doente? Quem se curou? Quem ficou na aldeia? Passaram então nos espaços desolados. […] *Levaram-na de maca para o hospital. Aí teve altas febres, dentro da cabeça ligada e de uma perna engessada. Falava, e todos diziam que era o delírio por causa da infecção.* » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 195-196.

[1413] « *– Não voltas mais – disse Ana.*
– Bem sabes que não é possível – respondeu Josefa – Precisas das minhas palavras. As histórias que tu inventas estimulam-te pouco. Precisas de companheiras de viagem mais enérgicas. Arranja uma ficção científica qualquer. Uma tribo de mulheres sábias. Ou então estende as asas de Elvira: pensa nessa filha de uma rainha que deixaste abandonada, algures no meio de densa e sinistra vegetação, chorando. Qual o seu significado nas mãos de Elvira, de quem te garantiste tão segura? Começas muitas histórias, abras acessos à tua volta; mas nunca as acabas. Não sabes onde vão dar? » *Ibid.*, p. 86.

l'histoire oscille entre narrateur extradiégétique et omniscient, parlant à la troisième personne, et un narrateur omniscient mais intradiégétique, parlant à la première personne. Tout au long de l'histoire se forme le doute sur l'identité de ce narrateur, tout comme de la véracité de celle-ci :

> Intrigue, histoire, récit, conte, trame, fil de l'intrigue, nouvelle, ligne principale des événements, celle considérée comme possible, probable, invariable, principale, intéressante, celle qui intéresse. À qui ? Il n'y a pas d'intrigue possible. Toutes les intrigues sont possibles. Ils continuent d'affirmer, d'exclamer, de demander. Il n'y a pas d'histoire, il y a toutes les histoires, il n'y a pas de nouvelle, il n'y a pas de ligne principale des événements, il n'y a pas de ligne possible, probable, invariable, il n'y a pas de principal, il n'y a pas d'intéressant, tout le monde est intéressé. Toutes les intrigues, toutes les histoires. Il n'y a pas d'histoire, il n'y a pas de conte. Propre[1414].

Ce passage, questionnement d'Ana sur sa propre identité et histoire, est ainsi intrinsèquement lié au récit même du roman. Les personnages vont et viennent sans raisons apparentes, les pensées d'Ana sont entrecoupées de réflexions de Josefa, les espaces s'enchaînent et se modifient. Tout est impossible, tout est possible. Enfin, le narrateur apparaît par certains moments, paraissant s'adresser directement au lecteur, tout en parlant aux personnages : « Je pensais commencer l'histoire ici, mais Ana m'en a dissuadé[1415]. » C'est un narrateur qui exprime ouvertement sa volonté de construire l'histoire lui-même : « En guise d'au revoir, je fais Ana dire à Antonia[1416]. » En conséquence, l'impression qui se dégage de ces deux exemples est que ces phrases semblent émaner directement de la voix même de l'autrice, celle qui rédige le roman et qui décide normalement de la construction du récit. Ce pourrait être des intrusions métaleptiques de l'autrice, créant alors notre confusion, comme l'explique Gérard Genette :

> […] lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux. Mais ce trouble est si fort qu'il excède de beaucoup la simple « ambiguïté » technique : il ne peut relever que de l'humour […] ou du fantastique […],

[1414] « *Enredo, história, estória, conto, intriga, fio do novelo, novela, principal linha dos acontecimentos, a que se toma como possível, provável, invariável, principal, interessante, a que interessa. A quem? Não há enredo possível. Todos os enredos são possíveis. Seguem afirmando, exclamando, perguntando. Não há história, há todas as histórias, não há novela, não há principal linha dos acontecimentos, não há linha possível, provável, invariável, não há principal, não há interessante, a todos interessa. Todos os enredos, todas as histórias. Não há história, não há conto. Limpo.* » *Ibid.*, p. 171.
[1415] « *Pensei começar a história aqui, mas Ana dissuadiu-me.* » *Ibid.*, p. 37.
[1416] « *Como despedida, faço Ana dizer a Antónia*. » *Ibid.*, p. 52.

> ou de quelque mixte des deux […], à moins qu'il ne fonctionne comme une figure de l'imagination créatrice[1417] […]

Cette intrusion peut, de fait, être rangée dans ces trois explications différentes. La dimension métalittéraire de l'écriture de Barreno, le mélange des genres ou encore des narrateurs, induit le doute chez les lecteurs et permet un questionnement continuel. Dans *Inventário de Ana*, le doute persiste jusqu'à la fin du roman, malgré quelques explications fournies :

> Mais il est vrai aussi qu'aucun narrateur ne peut se déclarer responsable de ses personnages – pas de ceux des autres non plus, bien sûr. Il est bien connu que tous les récits sont un jeu de miroirs, avec des narrateurs qui sont des personnages et des personnages qui sont des narrateurs, tous chuchotant derrière les épaules des uns des autres, intercalant des conversations entendues ici et là, feignant d'être honnêtes lorsqu'ils se retrouvent dans un discours direct, simulant une neutralité objective ou un consensus indiscutable lorsqu'ils se déguisent dans des discours indirects[1418].

Nous découvrons alors que le narrateur serait Josefa, accompagnée parfois d'Antónia :

> Si vous me demandez à ce moment-là qui je suis, je réponds, peut-être sans rien éclairer, que pour l'instant je suis Josefa, déjà installée en tant que narratrice – et coiffeuse, et dame de compagnie – d'Ana. Le « nous » intempestif qui est apparu au milieu de ce texte est dû à la présence d'Antónia, qui s'est très momentanément assise à côté de moi[1419].

Personnages quasi principaux, présentés comme des amies, voire des sœurs, puis amies imaginaires, espaces d'écriture et de réécriture, et enfin narratrices du récit. Ces rôles attribués à Josefa et Antónia montrent une nouvelle fois l'importance accordée par Barreno tant au rôle de l'écriture qu'à celui du territoire interne. Josefa et Antónia représentent des fragments de l'imagination d'Ana lui permettant d'écrire littéralement, par le biais de leur rôle de narratrices, ou figurativement, par celui de la réflexion apportée par les deux femmes et les autres personnages féminins naviguant dans le récit. Cependant, la fin du roman nous apporte un nouveau personnage-narrateur : « Qui est resté dans le village ? C'est moi, dessinant et écrivant.

[1417] Gérard GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, *op. cit.*, p. 58-59.

[1418] « *Mas também é certo que nenhum narrador pode declarar-se responsável pelas suas personagens – pelas dos outros também não, claro. Sabido é que todas as narrativas são um jogo de espelhos, com narradores que são personagens e personagens que são narradores, todos cochichando atrás dos ombros uns dos outros, intercalando conversas que ouviram aqui e ali, fingindo-se honestos quando se descobrem em discurso directo, simulando neutralidade objetiva ou consenso indiscutível quando se disfarce nos discursos indirectos.* » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 89.

[1419] « *Se me perguntarem neste momento quem sou eu, respondo, talvez nada esclarecendo, que por agora sou Josefa, já atrás instalada como narradora – e cabeleireira, e dama de companhia – de Ana. O "nós" intempestivo que apareceu pelo meio deste texto deve-se à presença de Antónia, que muito momentaneamente se sentou a meu lado.* » *Ibid.*, p. 90.

Elle c'est moi, celle qui écrit, Joana[1420]. » Dernier personnage apparaissant dans les trois dernières pages de l'histoire, Joana devient ainsi la femme finale, réunissant Ana et Josefa, le personnage et la narratrice. Elles ne font désormais qu'une ; territoire où s'écrit et se raconte une seule personne, une seule histoire. Joana devient l'objectif final de l'inventaire d'Ana. En traversant les personnages, leur territoire et leur narration, Ana-Josefa-Joana s'est découverte et construite.

Cette polyphonie des personnages, des voix et des histoires, symbole des nombreux espaces composant un individu, est également présente dans une moindre mesure dans *De noite as árvores são negras* et *Vozes do vento*. Le premier roman de Maria Isabel Barreno, publié en 1968, a été réédité en 1987, accompagné d'une préface de l'écrivain Augusto Abelaira. Dans celle-ci, l'écrivain relève le caractère musical de l'œuvre :

> À la manière de Wagner, une mélodie infinie, un discours continu, venant d'on ne sait où et marchant tout seul, sans arrêt. Mais à travers ce discours, toujours au présent de l'indicatif (faisant du temps un espace où l'on peut marcher dans toutes les directions), nous entendons différents instruments, des voix discontinues qui se détachent de la densité orchestrale : les personnages. Comme si nous étions face à un monologue interminable qui se dessinait au fil d'un réseau de dialogues. D'une forme indissociable[1421].

Le roman est composé de plusieurs chapitres, mais ne comporte pas de construction particulière. Les monologues s'enchaînent donc, laissant les lecteurs deviner quel personnage est le narrateur. L'alternance des narrateurs est parfois marquée par un simple saut de ligne. La ponctuation n'est également pas classique, certaines phrases ne possèdent ni majuscule, ni point final. La lecture du roman repose ainsi entièrement sur la lecture de ces pensées par les lecteurs. C'est un flot de réflexions personnelles créant ce « discours continu » et mélodieux. Cette « mélodie infinie » représente alors la polyphonie bakhtinienne parfaite, comme le souligne notamment Paulo Alexandre Jorge Dos Santos :

> Dans *De noite as árvores são negras*, le lecteur est confronté à plusieurs voix, masculines et féminines, qui parlent l'une de l'autre et de l'espace dans lequel elles vivent. Dans ce cas, il ne s'agit pas de la construction d'un seul « moi », mais de la

[1420] « *Quem ficou na aldeia? Sou eu, desenhando e escrevendo. Ela sou eu, quem inscreve, Joana*. » *Ibid.*, p. 198.
[1421] « *À maneira de Wagner, uma melodia infinita, discurso contínuo, vindo não se sabe de onde e caminhando por si mesmo, sem paragens. Mas através desse discurso, sempre no presente do indicativo (fazendo do tempo um espaço caminhável em todas as direcções), vamos ouvindo instrumentos diferentes, vozes descontínuas que sobressaem da densidade orquestral: as personagens. Como se estivéssemos perante um interminável monólogo que se plasmasse sobre uma rede de diálogos. De forma indissociável.* » Maria Isabel BARRENO, *De noite as árvores são negras*, *op. cit.*, p. 9.

> création de sujets différents avec autant de points de vue sur la réalité. C'est ce que Bakhtine a appelé un roman « polyphonique[1422] ».

De ce fait, le roman manifeste la forme la plus claire de la polyphonie de Bakhtine. Les personnages de *De noite as árvores são negras* possèdent chacun une vision personnelle et bien arrêtée du monde qui les entoure. Ces visions s'entrechoquent au long du récit, signe de la complexité de l'existence dans laquelle la société évolue, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. La particularité du roman est alors symbolisée par cette polyphonie de voix narratrices à la première personne. Cette narration nous permet de plonger dans les pensées les plus intimes des personnages, fondant dès lors plusieurs espaces de réflexions exprimés d'une manière égale. Ces monologues internes façonnent ces espaces et les exposent aux lecteurs et lectrices, leur facilitant non seulement la compréhension du fonctionnement de l'esprit des personnages, mais aussi le dynamisme de la famille de Luísa et Henrique. Cette polyphonie aide ainsi à établir plus de sens et plusieurs explications possibles sur les agissements de la famille. Comme le relève Célia dans *Célia e Celina*, « C'est une histoire. Tout ce qui est à l'intérieur est véritable. Des vérités qui ne sont des vérités que dans les histoires auxquelles elles appartiennent, et non dans d'autres[1423]. » De ce fait, cette citation nous rapproche de la pensée de Samuel Taylor Coleridge précédemment citée. Pour Célia, ses histoires obligent la suspension de l'incrédulité de Celina et par extension des lecteurs. Les jeunes filles croient en ces histoires tout au long du roman. C'est pour cela qu'elles ne sont pas étonnées d'être réincarnées dans l'histoire de Letícia. C'est également cette suspension d'incrédulité qui définit le merveilleux présent dans *Célia e Celina*. En effet, d'après Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*, le merveilleux se différencie du fantastique par l'absence de doute :

> Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel[1424].

[1422] « *Em* De noite as árvores são negras*, o leitor é confrontado com diversas vozes, masculinas e femininas, que falam umas das outras e do espaço em que vivem. Neste caso não se trata da construção de um único "eu" mas sim da criação de diferentes sujeitos com outros tantos pontos de vista do real. Trata-se aqui do que Bakhtine chamou um romance "polifônico".* » Paulo Alexandre Jorge DOS SANTOS, « Entre primeira e terceira pessoas, em quatro textos de Maria Isabel Barreno », art. cit., p. 213.

[1423] « *Isto é uma história. Tudo o que estiver dentro dela, é verdade. Verdades que só são verdades nas histórias a que pertencem, e não noutras*. » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 15.

[1424] Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 29.

Dans le merveilleux, les événements surnaturels sont donc acceptés comme réels par les personnages. L'incrédulité n'existe plus, permettant aux personnages de construire leur propre histoire, mais également leur propre carte interne. Si dans *De noite as árvores são negras*, il n'apparait pas d'éléments merveilleux, chacun des personnages possède sa propre histoire qu'ils considèrent comme véritable. C'est aux lecteurs de considérer ou non cette vérité comme réelle suivant leur propre vécu. Les voix du roman sont construites selon les influences de la société par laquelle elles sont conditionnées. *De noite as árvores são negras* est alors un roman qui raconte[1425].

2.1.5. Raconter pour s'inventer

L'importance de raconter est visible à de nombreuses reprises dans *De noite as árvores são negras*. Si la narration interne du protagoniste, à la première personne, apparaît comme un monologue, voire comme la lecture d'un journal intime, la présence de la narration est également visible dans la relation d'Helena et de sa nièce Amélia. De fait, les deux personnages, parfois accompagnées de Luísa, sont souvent réunies, dans une même pièce, pour discuter de leurs sentiments et leurs problèmes ou tout simplement se raconter des histoires :

> Généralement c'est à la même heure. Nous discutons, allongée sur le sol, j'enfonce mes doigts dans la laine du tapis, le soleil entre, presque allongé, les taches sont denses, jaunes ou rougeâtres. Mais ce n'est pas l'heure qui crée cette continuité, la sensation de s'arrêter, l'avant et l'après sont des accidents, l'agitation de la journée un rêve vague, nous avons toujours été là, avec cette lumière et ces sons, et le contact du tapis dans mes mains n'apporte plus aucune surprise. Ce n'est pas l'heure qui crée cette continuité, ni la même lumière, c'est Helena, et sa voix posée, disant les choses qu'elle invente – j'étais étonnée au début, « qui sont ces gens ? », « personne, ce sont des voix que j'imagine » – les gestes paresseux, doux, et la chambre, les couleurs sur les murs[1426] [...] »

Il n'y a pas de mondes alternatifs à proprement parler dans cette histoire, mais les discussions des personnages féminins produisent une sensation de huis clos où les femmes se libèrent oralement et physiquement. Les espaces sont ainsi souvent façonnés par les discussions, mais

[1425] Maria Isabel BARRENO, *De noite as árvores são negras*, *op. cit.*, p. 11.
[1426] « *É à mesma hora, geralmente. Conversamos, deitadas no chão, afundo os meus dedos na lã do tapete, o sol entra, quase deitado, as manchas são densas, amarelas ou avermelhadas. Mas não é a hora que cria esta continuidade, a sensação de paragem, antes e depois são acidentes, o bulício do dia um vago sonho, sempre estivemos aqui, com esta luz e estes sons, e o contacto do tapete nas minhas mãos já não traz nenhuma surpresa. Não é a hora que cria esta continuidade, nem a luz igual, é Helena, e a sua voz pausada, dizendo as coisas que inventa – admirava-me a princípio, "quem é essa gente?", "ninguém, são vozes que eu imagino" – os gestos preguiçosos, doces, e o quarto, as cores pelas paredes* […] » *Ibid.*, p. 35.

aussi par les pièces mêmes où celles-ci ont lieu. La chambre devient un espace de libération, éclairée par la lumière du soleil – symbole de renaissance – à chaque discussion. Une nouvelle fois, la nature devient personnage, les sens d'Amélia, comme la vue, l'ouïe et le toucher dans cet extrait, s'entremêlent à l'histoire. La présence d'Helena se retrouve également comme synonyme de liberté et de paix :

> […] mon corps se repose, j'enfonce mes doigts dans la laine du tapis, Helena s'est tue, le soleil couché dans ses cheveux, Helena et la chambre dégagent cette paix dormante, chaude, une paix d'été, avec la poussière enveloppant les herbes et le bourdonnement des abeilles[1427].

La chambre – de même que la présence et les histoires d'Helena – est un espace de narration où les histoires prennent vie par la voix des personnages féminins. Contrairement aux autres romans de Barreno, l'importance de la parole est mise en contradiction avec le récit écrit. De fait, à plusieurs reprises, Helena cherche à écrire mais ne parvient jamais à exprimer naturellement ses pensées[1428]. La narration interne en monologue prend alors une signification encore plus symbolique, donnant la possibilité d'exprimer ce que les mots écrits ne peuvent, malgré une impression de confusion qui en résulte à la première lecture du roman, comme le relève Augusto Abelaira dans la préface[1429].

Le huis clos des personnages féminins est cependant brisé par les monologues internes d'Henrique, un homme peu chaleureux, prétentieux et assez conservateur. Deux autres personnages nous donnent pourtant une autre vision des choses : Octávio, le mari d'Helena, et un homme travaillant avec Henrique. Octávio apporte une vision interne du fonctionnement de la famille tout en conservant un rôle de nouvel arrivant, voire d'intrus. Son regard transmet ainsi un autre point de vue, un nouvel espace d'analyse et de compréhension de la famille :

> le dîner est bon, il se déroule normalement ; La sœur d'Helena est agitée, elle est étrange, elle semble calme, puis on remarque qu'elle est inquiète, comme si elle avait un tremblement intérieur ; elle exige un service irréprochable, la servante est confuse, elle

[1427] « […] *o meu corpo repousa, afundo os meus dedos na lã do tapete, Helena calou-se, o sol deitado nos seus cabelos, Helena e o quarto segregam esta paz dormente, quente, uma paz de Verão, com poeira amortalhando as ervas e zumbido de abelhas*. » *Ibid.*, p. 36.
[1428] *Ibid.*, p. 189.
[1429] *Ibid.*, p. 9.

> renverse du vin sur la nappe, elle la fustige silencieusement, elle est agressive envers les plus faibles, comme cela arrive chez les personnes effacées[1430]

Luísa, qui semble à première vue être une femme calme et ordonnée, devient par le regard d'Octávio une personne hautaine et sévère. L'intérêt des monologues internes prend alors son sens par ce changement de points de vue. Les réflexions internes de Luísa nous montrent en effet qu'elle n'est qu'une femme égarée et abattue, cherchant désespérément à être une épouse et une mère irréprochable, comme cela lui a été inculqué. Le défi semble pourtant être presque impossible. De fait, Amélia est une enfant rebelle, refusant de se conformer aux attentes de la société conservatrice et Henrique est un mari peu affectueux, trompant sa femme avec sa secrétaire.

Le dernier personnage dont les réflexions sont présentées n'est pas nommé dans le récit. Il fait son apparition dès les premières pages de l'ouvrage, critiquant le comportement irrespectueux d'Henrique et clôture le roman, critiquant la famille. Il nous donne ainsi un regard totalement externe à l'histoire et à la famille :

> Il est mort, un homme important ; je ne suis pas triste ; je ne veux pas me souvenir de lui, comme beaucoup s'empressent de le faire, transformé en un homme bon, aux gestes généreux. C'était par exhibitionnisme qu'il s'approchait de ses inférieurs ; j'ai raison de me souvenir, comme d'une offense, toujours, de la fois où il m'avait raccompagné, dans sa voiture ; et de la légèreté avec laquelle il a traité un gamin qui vendait des magazines. La famille est bizarre aussi. Le beau-frère n'est pas venu, la belle-sœur doit être à moitié détraquée, comme on me l'avait déjà dit, la fille s'amuse à regarder autour d'elle comme si elle était au cirque ; la veuve, très pleureuse celle-là, porte un manteau de fourrure[1431].

En s'achevant ainsi, le roman confirme la pluralité des interprétations possibles et son caractère polyphonique. Ce narrateur, interne certes, mais externe à l'histoire et aux pensées des personnages, résume la famille d'une manière nouvelle tout en permettant de confirmer certaines de nos propres réflexions. Henrique n'était pas aimé par tous malgré ce qu'il pensait ; Octávio n'est pas des plus respectueux, contrairement aussi à ses propres réflexions ; Helena

---

[1430] « *o jantar está bom, decorre normalmente; a irmã de Helena agita-se, é estranha, parece calma, e depois repara-se que é inquieta, como se tivesse um estremecimento interior; exige um serviço irrepreensível, a criada atrapalha-se, entorna vinho na toalha, ela fulmina-a silenciosamente, é agressiva para os mais fracos, como acontece nas pessoas apagadas* » *Ibid.*, p. 157.

[1431] « *Ele morreu, um homem importante; não tenho pena; não quero recordá-lo, como muitos se apressam a fazer, transformado em bom homem, de gestos generosos. Era por exibicionismo que se aproximava dos seus inferiores; tenho razão em recordar como uma afronta, sempre, a boleia que um dia me concedeu, no seu carro; e a ligeireza com que tratou um miúdo que vendia revistas. A família é esquisita, também. O cunhado não veio, a cunhada deve ser meio desaparafusada, como já me tinham dito, a filha entretém-se a olhar em volta como se estivesse no circo; a viúva, essa muito chorosa, tem um casaco de peles.* » *Ibid.*, p. 273.

semble plus perturbée mentalement et n'est pas qu'en décalage avec la société ; Luísa n'est pas une femme calme et froide ; et enfin Amélia, perdue tout comme sa tante, mais paraissant légèrement hautaine. Ce dernier paragraphe ne fait pas que clôturer le roman, il clôture la narration. L'histoire de la famille s'achève avec la vision de l'employé, mais s'ouvre avec la mort d'Henrique, libérant les femmes de sa présence autoritaire de chef de famille et leur restituant un espace qu'elles ne pouvaient trouver auparavant que dans l'intimité d'une chambre.

Dans *Vozes do vento*, l'histoire est construite tant par la parole orale que par la narration. Contrairement au premier roman de Maria Isabel Barreno, ce dernier est extrêmement organisé : il se compose de deux parties, chacune divisée en quatre chapitres, eux-mêmes répartis en plusieurs sous-chapitres. La première partie est rédigée à la troisième personne par un narrateur externe omniscient. La deuxième partie est rédigée à la première personne par un narrateur protagoniste. Le narrateur omniscient et extradiégétique, comme nous l'avons déjà plusieurs fois remarqué dans les œuvres de Barreno, s'adresse parfois directement aux lecteurs afin d'expliquer l'histoire et sa construction en utilisant la première personne du pluriel :

> C'est une histoire dont nous avions peu de souvenirs. Il a fallu combler beaucoup d'espaces vides, beaucoup de lacunes, et beaucoup de pensées et d'intentions. Cependant, nous avons cherché à en faire un récit de pas assurés. Nous nous sommes tenus à l'écart de l'histoire autant que possible[1432].

En annonçant son intention de se maintenir hors de l'histoire, le narrateur cherche à poser un récit neutre. L'inclusion des descriptions de passages historiques couplée à cette déclaration paraît confirmer le classement de roman historique dont parlait Marinho. Cela est toutefois nuancé par cette volonté de combler les lacunes de l'histoire. Le narrateur permet la création d'un nouvel espace, mêlant l'histoire et la narration fictive. Nous retrouvons une fois de plus la caractéristique de la fiction principalement utilisée par Barreno, la liberté de création. Ainsi apparaît également l'importance des voix. Voix du narrateur, qui semble particulièrement proche d'une intrusion de l'autrice, et voix des personnages complétant l'histoire : « Nous avons tenté de nous souvenir de cette histoire en écoutant les moindres détails ; une histoire certainement augmentée ou réduite par les nombreuses voix qui se mêlent à la narration[1433]. »

[1432] « *Esta é uma história de que tínhamos pouca memória. Foi necessário preencher muito espaço vazio, muita lacuna, muito pensamento e muita intenção. Contudo, procurámos que fosse um conto de passos seguros. Mantivemo-nos fora da história tanto quanto possível*. » Maria Isabel BARRENO, *Vozes do vento*, *op. cit.*, p. 13.

[1433] « *Tentámos recordar essa história escutando os mais pequenos detalhes; uma história certamente acrescentada ou diminuída nas muitas vozes que se misturam à narração*. » *Ibid.*, p. 27.

Les voix participent à la construction, mais donnent également un caractère ambigu à l'histoire. De nouveau les lecteurs se doivent d'interpréter eux-mêmes ce récit et de décider de sa véracité. La polyphonie des voix de *Vozes do vento* peut ainsi être rapportée aux autres œuvres de Barreno. Elles construisent le récit, définissent la narration, font travailler les lecteurs. La présence des sens est de plus associée aux voix, comme cela était le cas dans *De noite as árvores são negras*, *A Morte da mãe* ou encore *Inventário de Ana*. De fait, comme annoncé par le titre, la nature et particulièrement le vent participent à la construction du récit. Le vent accompagne les voix, les fait parler, les tait. Il apporte également la vie et la mort, le bruit et le silence : « Même la nouvelle de sa mort ne fut pas consignée. Son destin interrompu, englouti, comme tout dans ces îles. Disparu dans un tourbillon de vent, disait Gertrudes[1434]. » Les espaces physiques sont aussi façonnés par la narration et le vent. Les îles du Cap-Vert deviennent des personnages[1435]. La vente de la maison de la famille Martins représente la fin de la famille. Noyau central permettant aux fils et filles de Manuel António de se retrouver, sa vente disperse les descendants du patriarche et signifie la fin de l'hégémonie de la famille dans l'archipel.

La deuxième partie est narrée par Altino Segundo, petit-fils métis de Manuel António. Le changement de narrateur donne ainsi un aspect plus personnel à l'œuvre, moins historique. Cette fois-ci, c'est l'histoire personnelle du narrateur que nous devons découvrir par sa voix car « […] comme dans une narration les temps se mélangent, le passé raconté est toujours rejoint par le présent des narrateurs[1436]. » De ce fait, Altino Segundo nous raconte la suite de l'histoire de la famille Martins qu'il reconstruit de lui-même afin de se découvrir et se comprendre, semblablement aux différents personnages de Barreno précédemment analysés. La fiction, dans sa forme totale dans cette partie de l'œuvre, fabrique des mondes possibles, mais réels pour les personnages. Elle leur permet de s'inscrire dans leur propre réalité. Il est ainsi intéressant de noter que le personnage de Gaby, dont l'on découvre au fur et à mesure de cette dernière partie qu'elle est la femme d'Altino Segundo, invente elle-même ses versions de l'histoire : « Gaby continuait avec ses mondes invisibles, avec ses narrations alternatives[1437]. » Les mondes alternatifs de Gaby lui permettent également de construire son histoire, elle qui a grandi avec

[1434] « *Nem a notícia de sua morte ficou registada. Seu destino interrompido, engolido, como tudo nestas ilhas. Desaparecido num remoinho de vento, dizia Gertrudes.* » *Ibid.*, p. 98.
[1435] *Ibid.*, p. 67.
[1436] « […] *como numa narração se misturam tempos, ao passado que se narra sempre se junta o presente dos narradores.* » *Ibid.*, p. 165.
[1437] « *Gaby continuava com seus mundos invisíveis, com suas narrações alternativas.* » *Ibid.*, p. 132.

un père souvent absent et dont l'identité n'est révélée que vers la fin de l'histoire. Son histoire se révèle alors influencée de nouveau par l'espace physique dans lequel elle se trouve :

> Sur le mur du salon de notre maison, il y avait une vieille tapisserie, en plusieurs tons de bleu, certains plus délavés que d'autres, presque gris. Gaby s'asseyait dans le salon et des pensées qui n'étaient pas les siennes arrivaient, des souvenirs de moments qu'elle n'avait jamais vécus. Tout est dans le tissu, disait-elle. Tous les souvenirs, toutes les pensées de ceux qui ont tissé les différentes bandes de la tapisserie, de ceux qui ont cousu les bandes les une aux autres, les souvenirs de ce qu'ils ont vécu, de ce qu'ils ont entendu, de ce qu'ont vécu et entendu, tous les narrateurs entendus ; c'est ainsi que se forme une carte plus grande que le monde, pleine, pleine jusqu'aux nuages, jusqu'aux étoiles[1438].

L'allusion à la fabrication d'une carte marque de nouveau le retour de cette carte des territoires internes. Par le biais de cette tapisserie, Gaby a la possibilité d'accéder à certains souvenirs, coincés à l'intérieur du tissu, libérés par sa narration. C'est par la parole et l'écriture que se construisent les histoires des habitants de l'archipel. Cette idée est exposée clairement par Gertrudes, la tante d'Altino Segundo : « Aucune histoire n'est entièrement vraie, aucune histoire n'est entière, peu importe combien de fois on la raconte et ce qu'on y rajoute. Seuls les enfants croient que les questions et les réponses tiennent dans la même histoire[1439]. » L'accent est à nouveau placé sur la polyphonie des récits. Afin de compléter sa carte interne, il est impératif de retrouver les diverses histoires qui la composent et de les rassembler. Pour Altino Segundo, « c'est un autre mensonge que je connais : les histoires ne suivent pas la vie parce qu'elles sont écrites à l'envers. Les histoires inventées, celles qui naissent dans la bouche de celui qui conte, celles qui grandissent dans le pas à pas de la vie, sont les seules véritables[1440]. »

La fictionnalité des histoires ne permet pas seulement la liberté, mais également la construction, que cela soit de sa carte interne, de son quotidien ou de son histoire. Le passage du narrateur externe au narrateur interne appuie alors ce sentiment. La deuxième partie du roman met en place la véritable raison de la construction de la fictionnalité et de l'achèvement

---

[1438] « *Na Parede da sala da nossa casa havia um velho pano de obra, em vários tons de azul, uns mais esmaecidos que outros, quase cinzentos. Sentava-se Gaby na sala e chegavam pensamentos que não eram seus, memórias de momentos que nunca vivera. Está tudo no pano, dizia. Todas as memórias, todos os pensamentos de quem teceu às várias tiras do pano, de quem coseu umas tiras às outras, às memórias do que viveram, do que escutaram, do que viveram e escutaram todos os narradores ouvidos; assim se forma um mapa maior que o mundo, cheio, cheio até às nuvens, até às estrelas.* » *Ibid.*, p. 133.

[1439] « *Nenhuma história é inteiramente verdade, nenhuma história é inteira por muito que se conte e acrescente. Só as crianças acreditam que as perguntas e as respostas cabem na mesma história*. » *Ibid.*, p. 114.

[1440] « *Esta é outra mentira que sei: as histórias não seguem a vida porque são escritas ao contrário. As histórias inventadas, as que nascem na boca de quem conta, as que crescem no passo a passo da vida, são as únicas verdadeiras.* » *Ibid.*

d'une histoire comportant des lacunes. C'est alors Ricardo Caeiro qui exprime le mieux cette raison dans « Os territórios imaginários da escrita » :

> Dans *A Ponte*, tous les intervalles et les trous discursifs, qu'ils soient mentionnés ou implicites, révèlent cette nécessité humaine : il doit y avoir un récit préalable, un récit matriciel. Le monde existe dans la mesure où il est narré. Tel a toujours été le rôle des mythes et des idéologies. C'est à travers eux que s'engouffrent les discours irrationnels/émotionnels des « masses », les discours que l'écrivain va retrouver en lui-même, dans tel ou tel personnage[1441] […].

La polyphonie de l'Histoire crée la polyphonie du récit et donc des romans et personnages de Maria Isabel Barreno. Le récit préalable, exprimé dans *Vozes do vento* par la première partie du roman, est nécessaire à l'édification du récit personnel d'Altino Segundo dans la deuxième partie. Nous allons voir à présent que ce récit préalable peut reposer, comme le souligne Ricardo Caeiro, sur une construction plus métaphorique des idéologies : les mythes et les contes, sources de territoires anciens.

2.2. Le roman pour déconstruire les mythes

2.2.1. La revisitation des territoires anciens

La déconstruction et la reconstruction des mythes font partie des objectifs les plus importants de *A Morte da mãe*. De fait, la deuxième partie de cette thèse a souligné à plusieurs reprises l'attention accordée par Maria Isabel Barreno à la découverte de nouvelles narrations de la création du monde par le biais notamment de deux visions et donc deux interprétations possibles de la naissance de la domination masculine sur la société contemporaine. Nous avons analysé que l'une de ces visions était catégorisée par l'autrice comme la naissance des « mythes humains », nommée dans ce travail de création mythologique. Si plusieurs définitions ont été données du terme « mythe », il convient de s'y attarder plus longuement. En effet, l'importance des mythes pour Maria Isabel Barreno est visible dans la majorité de ses œuvres, notamment les romans composant le *corpus* de ce travail. Dans « Os territórios imaginários da escrita », Ricardo Caeiro explique leur importance par leurs interprétations possibles :

[1441] « *Em* A Ponte *todos os intervalos e buracos discursivos, referidos ou implícitos, revelam esta necessidade humana: tem que haver uma narração anterior, uma narração matriz. O mundo existe na medida em que é narrado. Esse sempre foi o papel dos mitos e das ideologias. Neles se engolfam os discursos irracionais/emocionais das "massas", os discursos que o escritor vai encontrar dentro de si, numa personagem ou noutra*. […] » Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 284.

> Il est important de ne pas oublier que les mythes glissent le long d'une échelle de multiples interprétations, une échelle semblable à celle de la musique : la continuité du sens est divisée en récits à l'intrigue fermée, tout comme la continuité du son est divisée en notes et en intervalles[1442].

En mettant l'accent sur les multiples interprétations possibles des mythes et leur musicalité, Caeiro met en lumière leur origine orale : ce sont des récits d'abord transmis par la parole, puis par l'écrit, qui s'inscrivent dans une tradition narrative, comme le relèvent Christophe Carlier et Nathalie Griton-Rotterdam dans leur ouvrage *Des mythes aux mythologies* :

> La notion de mythe suppose une continuité narrative. Elle demande un cadre, des personnages et une action. L'idée d'un dieu ou la foi en l'existence d'un héros ne suffisent pas à fonder un mythe. Ainsi, tandis que l'allégorie ou le symbolisme peuvent se résoudre dans la description, le mythe s'inscrit dans un déroulement chronologique. Sans doute, dès lors qu'est personnifiée une entité abstraite, la guerre par exemple, naît un personnage comparable aux dieux de certaines mythologies[1443] […]

La narration d'un mythe permet de donner un contexte au récit de celui-ci, mais également des interprétations possibles. Le mythe ne sert pas qu'à raconter une histoire. C'est un récit symbolique ayant pour vocation d'expliquer des aspects importants de la société dans laquelle il naît – l'origine de celle-ci ou du monde par exemple –, ou encore d'établir des normes de comportement visant à l'harmonisation de la vie en société. Christian Berner, dans « Mythe et philosophie. De l'exégèse biblique à l'herméneutique philosophique », insiste ainsi sur cet aspect : « Certes, le mythe est un récit, mais il est un récit fondamental. En ce sens il n'est pas simplement descriptif, le récit d'un événement : il explique, fonde, atteste en renvoyant à une transcendance[1444]. » L'aspect narratif et fondamental des mythes confère la possibilité à Maria Isabel Barreno de les réécrire afin de leur donner un nouveau sens.

Si les mythes gardent une place importante dans le discours symbolique que les sociétés produisent sur elles-mêmes, c'est donc parce qu'ils nous donnent des réponses. De fait, Christophe Carlier et Nathalie Griton-Rotterdam définissent cette fonction particulière des mythes :

[1442] « *Importa ainda não esquecer que os mitos deslizam ao longo de uma escala de muitas interpretações, uma escala como a musical: a continuidade de sentido é dividida em narrações com enredo fechado, tal como a continuidade do som é dividida em notas e intervalos*. » *Ibid.*

[1443] Christophe CARLIER et Nathalie GRITON-ROTTERDAM, *Des mythes aux mythologies*, *op. cit.*, p. 7.

[1444] Christian BERNER, « Mythe et philosophie. De l'exégèse biblique à l'herméneutique philosophique », in *Mythe et philosophie : les traditions bibliques*, Christian BERNER et Jean-Jacques WUNENBURGER (dir.), *op. cit.*, p. 264.

> Le mythe possède une fonction étiologique, c'est-à-dire qu'il imagine la cause de phénomènes connus. Il remonte à la Création, à l'établissement d'un pouvoir politique, ou encore, parcourant le monde de l'au-delà, imaginant la fin du nôtre, il explique à l'homme les principes qui doivent guider sa vie terrestre. Par ce biais, il s'écarte de la légende ou du conte, qui peuvent rester purement fictifs[1445].

Les mythes ancrent leurs discours et explications dans notre monde réel. Répondre à ces questions existentielles, la création originelle ou l'existence de l'au-delà, donne un sens à notre propre existence. En instaurant des principes à suivre, ils structurent la société et renforcent l'ordre moral et social, de même qu'ils permettent la création d'une culture unifiant les hommes et les femmes autour de celle-ci. La transmission des mythes, par la parole comme par l'écrit, fait le lien entre les générations de chaque société qu'ils façonnent, participant ainsi à la création spécifique d'une identité. Se reconnaitre dans la croyance d'un ou plusieurs mythes donne la possibilité de s'identifier aux autres croyants et donc de créer un plus fort sentiment d'appartenance à la société. Les mythes ne sont pas que des récits, ce sont des instruments de création. Pierre Albouy dans *Mythes et mythologies dans la littérature française* soutient que les mythes ont une fonction protectrice :

> […] le mythe exerce une fonction vitale : il exalte et il protège. Mon mythe personnel – que, bien entendu, j'ignore – me fortifie dans mon personnage et ma personne ; il peut s'accorder avec les mythes collectifs qui m'entraînent à participer à la société, voire à militer et à vivre dans le temps de l'histoire – ou, plus exactement, dans l'histoire dont je vis le devenir en l'organisant selon le mythe, en lui fournissant cette armature d'éternité qui, par l'espoir dans un avenir meilleur, par exemple, permet d'échapper à l'émiettement mortel d'une histoire qui se déroulerait sans avoir de sens. Moyen d'exaltation, le mythe est aussi instrument de défense, de protection[1446].

Si le mythe protège, c'est parce qu'il justifie. C'est pourquoi la réécriture des mythes devient un élément nécessaire à la reconstruction d'une nouvelle fondation de la société pour de nombreux auteurs et autrices.

Dans *A Morte da mãe*, la narratrice s'interroge : « Mais comment effacer toutes les magies antérieures[1447] ? » Barreno apporte alors la réponse à cette question tout au long de l'œuvre : en les réécrivant. Nous avons vu que dans « Os territórios imaginários da escrita » l'autrice considère que les revisitations internes de ses mythes personnels constituaient une source de découverte et non de pèlerinage. Pour découvrir, Barreno invente. Pour inventer,

[1445] Christophe CARLIER et Nathalie GRITON-ROTTERDAM, *Des mythes aux mythologies*, *op. cit.*, p. 9.
[1446] Pierre ALBOUY, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 211-212.
[1447] « *Mas como apagar todas as magias anteriores?* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 202

elle déconstruit et reconstruit. Effacer les magies antérieures, les récits symboliques de notre société, doit passer par leur déconstruction. Comme l'autrice l'explique : « Les paysages primitifs de la première narration sont les générateurs des narrations suivantes[1448]. » Si nous considérons les mythes fondateurs et formateurs comme des récits et non seulement comme des commandements, leur réécriture est fondamentale pour se les réapproprier. La littérature, par la fiction, permet alors cette modification, comme le met en avant Paulo Alexandre Jorge Dos Santos :

> Écrire devient une façon de repenser la réalité, de la transformer ou de permettre une évasion plus puissante que celle des paradis artificiels, car l'écriture littéraire n'a pas de limites et n'est pas enfermée dans une seule interprétation, servant à réveiller des capacités dormantes pour recréer des univers d'évasion d'une vie quotidienne difficile à supporter. Écrire constitue une recréation de la tradition : la littérature se révèle en elle-même, n'étant pas présentée comme un objet mourant dans l'univers audiovisuel, mais valorisant plutôt sa spécificité[1449].

Barreno met alors en place ces nouvelles façons de repenser, transformer ou évader la réalité tout en lui donnant de nouvelles significations. Il ne suffit pas seulement de vivre et de montrer autrement, mais de redonner un nouveau sens car « les démentis de l'expérience ne peuvent rien contre le mythe[1450]. » Si le mythe symbolise le monde[1451], lui donner de nouvelles versions en le réécrivant doit permettre l'acceptation et la mise en place de nouvelles significations et croyances.

La croyance dans les mythes est pourtant un sujet qui a souvent fait débat. Dans *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, l'historien Paul Veyne cherche ainsi à démontrer que ce n'est pas forcément le fait de croire ou non aux mythes qui importe, mais comment ceux-ci ont influencé la perception de la vérité dans les sociétés pour les façonner. De fait, en analysant l'exemple des Grecs et de leur mythologie, Veyne interprète leurs croyances comme étant une relation symbolique plus qu'une foi à proprement parler. En produisant un système de pratiques

---

[1448] « *As paisagens primitivas da narração primeva são geradoras das seqüentes narrações*. » Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 275.

[1449] « *Escrever torna-se uma forma de repensar o real, transformando-o, ou permitindo um tipo de fuga mais poderoso que a dos paraísos artificiais, uma vez que a escrita literária não tem limites nem se encerra numa só interpretação, servindo para despertar as capacidades adormecidas de recriar universos de evasão a um cotidiano difícil de suportar. Escrever constitui uma recriação da tradição: a literatura é revelada no seu próprio interior, não sendo apresentada como objecto moribundo perante o universo audiovisual, antes se valorizando a sua especificidade.* » Paulo Alexandre Jorge DOS SANTOS, « A encenação da escrita em três textos de Maria Isabel Barreno », art. cit., p. 376.

[1450] Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, t. I., *op. cit.*, p. 395.

[1451] Christian BERNER, « Mythe et philosophie. De l'exégèse biblique à l'herméneutique philosophique », in *Mythe et philosophie : les traditions bibliques*, Christian BERNER et Jean-Jacques WUNENBURGER (dir.), *op. cit.*, p. 265.

culturelles et sociales, les mythes grecs ont aidé à façonner la société. Ce n'est pas le sens intrinsèque des mythes qu'il faut alors analyser, mais comment ils sont interprétés et comment cette interprétation est mise en place. Si une lecture particulière des mythes peut participer à une certaine oppression, l'intérêt de leur réécriture réside dans une altération profonde de leur signification et de leur enracinement. Il est de fait difficile de se détacher d'une croyance profondément ancrée dans la société, plus particulièrement lorsqu'elle nous est inculquée depuis toujours. Paul Veyne précise ainsi : « On ne peut douter que les Grecs aient cru à leur mythologie aussi longtemps que leur nourrice ou leur mère la leur ont racontée[1452]. » La réécriture de récits devenus discours fondateurs permet de provoquer une remise en question de leur symbolisme et vise à créer de nouveaux récits pouvant modifier profondément des mentalités pourtant déjà conditionnées. Cependant, Carlier et Griton-Rotterdam précisent que « […] jamais aucun texte ne fixe les limites d'une histoire. Il n'existe pas de récit référentiel, mais une multiplicité de versions qui offrent à un argument initial une étonnante richesse de traitements[1453]. » De fait, nous savons qu'il existe bien plusieurs versions de certains mythes permettant des interprétations différentes. C'est par exemple le cas de la création de notre univers, à propos de laquelle – comme il est développé dans la deuxième partie de ce travail – certains invoquent Dieu comme étant sa cause première. Certaines personnes peuvent même croire en d'autres mythes, ou tout simplement ne croire en rien. De nos jours, il est même courant de considérer le terme « mythe » comme synonyme de fiction.

Dans *Aspects du mythe*, l'historien Mircea Eliade revient sur la différence de signification accordée au terme, notamment par les « savants occidentaux » au XXe siècle :

> Au lieu de traiter, comme leurs prédécesseurs, le mythe dans l'acception usuelle du terme, i. e. en tant que « fable », « invention », « fiction », ils l'ont accepté tel qu'il était compris dans les sociétés archaïques, où le mythe désigne, au contraire, une « histoire vraie » et, qui plus est, hautement précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative. Mais cette nouvelle valeur sémantique accordée au vocable « mythe » rend son emploi dans le langage courant assez équivoque. En effet, ce mot est utilisé aujourd'hui aussi bien dans le sens de « fiction » ou d'« illusion » que dans le sens, familier surtout aux ethnologues, aux sociologues et aux historiens des religions, de « tradition sacrée, révélation primordiale, modèle exemplaire[1454] ».

[1452] Paul VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, *op. cit.*, p. 54.
[1453] Christophe CARLIER et Nathalie GRITON-ROTTERDAM, *Des mythes aux mythologies*, *op. cit.*, p. 13.
[1454] Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 11.

Ainsi, nous pouvons considérer les mythes comme étant des récits sacrés ou non, fictifs ou véridiques. Cependant, l'une des particularités des mythes est bien souvent l'utilisation de personnages ou d'événements surnaturels, fantastiques ou merveilleux. C'est cette particularité qui peut pousser à réfuter entièrement le récit d'un mythe, mais c'est aussi elle qui sacralise les mythes et leur donne leur pouvoir de création :

> […] le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence […] C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté. Les personnages des mythes sont des Êtres Surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des « commencements ». Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la « sur-naturalité ») de leurs œuvres. En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du « sur-naturel ») dans le Monde[1455].

Ainsi, bien que le mythe se repose sur des histoires vraies, son récit est interprété comme allégorique et non comme vérité absolue. D'après Mircea Eliade, c'est en l'interprétant et non en le prouvant que nous confirmons sa véracité :

> […] le mythe est considéré comme une histoire sacrée, et donc une « histoire vraie », parce qu'il se réfère toujours à des réalités. Le mythe cosmogonique est « vrai » parce que l'existence du Monde est là pour le prouver ; le mythe de l'origine de la mort est également « vrai » parce que la mortalité de l'homme le prouve, et ainsi de suite[1456].

La sacralité du mythe repose ainsi sur le message direct, bien qu'imagé, qu'il transmet. En apportant une réponse à des problématiques et des inquiétudes philosophiques, le mythe « […] définit la sphère du sacré, fournissant ainsi un apaisement pour que la communauté puisse faire face à l'inexplicable ou à ce qui est redouté[1457]. » Il ne serait ainsi pas réellement nécessaire de savoir si Adam et Ève ont vraiment existé, si Gaïa a émergé du chaos et accouché des Titans et des Cyclopes, ou encore si nous sommes réellement des cellules héritées de poussières d'étoiles provoquées par le réchauffement rapide de l'univers. Les mythes ne sont pas des récits historiques, mais des récits qui aspirent à expliquer et à révéler des événements historiques. De

[1455] *Ibid.*, p. 16-17.
[1456] *Ibid.*, p. 17.
[1457] « […] *define a esfera do sagrado, providenciando assim um lenitivo para a comunidade enfrentar o inexplicável ou temido*. » *s. v.* « mito » in *Dicionário da crítica feminista*, Ana Luísa AMARAL et Ana Gabriela MACEDO (org.), *op. cit.*, p. 131.

ce fait, la polysémie des mythes traditionnels ne se limite pas à leur rôle sacré, elle permet également leur réinterprétation par la littérature.

En littérature, le mythe a depuis longtemps été utilisé comme source non seulement d'inspiration, mais également de questionnement et de redéfinition de la condition humaine. La mythocritique, développée par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, par son analyse des mythes et de leurs représentations, cherche ainsi à comprendre les rapports entre les mythes, les imaginaires collectifs et les œuvres littéraires[1458]. La mythocritique soutient de fait que les mythes se manifestent dans les œuvres littéraires et vise ainsi à comprendre les mécanismes de leur transformation ou leur réinterprétation à travers les époques. En effet, en adaptant les mythes à d'autres sociétés ou époques, les écrivains et écrivaines explorent ces derniers afin de leur trouver d'autres interprétations. Ainsi, tout en conservant son aspect symbolique, le mythe devient un outil d'invention et d'analyse de notre époque. Reformuler un mythe pour l'adapter à un contexte particulier le fait fonctionner, le met en mouvement, lui redonnant ainsi sa valeur de transmission première. Le mythe peut aussi être adapté suivant le style de l'auteur ou l'autrice, ou tout simplement créé par ceux-ci, c'est le mythe littéraire. Pierre Albouy explique alors :

> […] l'invention de mythes nouveaux n'est pas tarie. Le mythe de don Juan est, ainsi, né dans les temps modernes ; c'est le fruit d'une création collective, où Byron complète Molière et que domine le génie de Mozart. Au demeurant, même si le personnage mythique est dû à un créateur unique, comme don Quichotte à Cervantès, il ne tourne au mythe que grâce à l'accueil étendu et sans cesse renouvelé qui lui est fait par la postérité. Le mythe a toujours un aspect *collectif*[1459].

Le mythe inventé et transmis par la fiction rejoint donc le mythe traditionnel dans son « aspect collectif ». Il peut s'inspirer du traditionnel, le réinterpréter, ou simplement être une création originale. Le mythe littéraire peut alors posséder les mêmes caractéristiques que le mythe traditionnel et le même objectif, mais sa construction est adaptée à la littérature comme l'explique Pierre Albouy :

> *Le mythe littéraire* oscille ainsi entre le pôle magique et le pôle intellectuel, comme il oscille entre le pôle individuel (*un* écrivain, *une* œuvre) et le pôle collectif (les archétypes, le retentissement social). Mais, à des degrés très divers, il participe toujours de toutes ces natures, moins contraires que contradictoires ; en outre, il ne se produit jamais que pour le moyen d'un style. Je définirais le *mythe littéraire* comme

[1458] Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2016, p. XIV.
[1459] Pierre ALBOUY, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 210.

> l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l'écrivain et à l'œuvre, dégageant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d'exaltation et de défense ou à exprimer un état d'esprit ou d'âme spécialement complexe[1460].

C'est ainsi l'auteur ou l'autrice qui redéfinissent le mythe littéraire. La création de nouveaux mythes par le biais de la littérature permet dès lors une grande liberté à ceux-ci. Cette création de nouveaux mythes par la littérature peut devenir un moyen de questionner, voire de renverser le discours collectivement accepté. C'est pourquoi elle peut être considérée comme essentielle pour certaines personnes, notamment les féministes, comme l'expliquent Amaral et Macedo : « La création de nouveaux mythes féministes est nécessaire et fondamentale pour promouvoir de nouvelles identités et de nouveaux modèles d'action pour les femmes[1461]. » La réinterprétation par la réécriture des mythes antérieurs devient l'un des moyens les plus importants pour la transmission de nouveaux modèles :

> En inscrivant d'autres façons d'être, la réécriture féministe des textes traditionnels cherche à éveiller chez le lecteur une conscience critique qui crée une résistance à l'absorption passive de concepts et de valeurs sexistes. […] Alors que la réécriture postmoderne des contes de fées introduit des changements par rapport au texte original, une distance ironique et subversive est générée entre les deux versions, qui déconstruit les schémas de légitimation de l'autorité patriarcale, implicites dans l'ordre social représenté dans les contes de fées, où les femmes ont un rôle domestique et subordonné[1462].

La littérature et la fiction permettent la revisite des mythes dans un objectif de conscientisation de la société, mais comme le soulignent Amaral et Macedo, ce ne sont pas seulement les mythes qui peuvent être réécrits, ce sont tous les textes considérés comme traditionnels et donc bâtisseurs d'une certaine conscience de la société patriarcale.

Il peut être souvent possible de confondre mythe et conte, ou mythe et légende. La présence du surnaturel dans certains récits dits traditionnels participe en effet à cette confusion,

---

[1460] *Ibid.*, p. 217.

[1461] « *A criação de novos mitos feministas é necessária e fundamental para promover novas identidades e padrões de acção para as mulheres.* » *s. v.* « mito », in *Dicionário da crítica feminista*, Ana Luísa AMARAL et Ana Gabriela MACEDO (org.), *op. cit.*, p. 132.

[1462] « *Ao inscrever outras formas de ser e estar, a reescrita feminista de textos tradicionais procura despertar no leitor uma consciência crítica que crie resistência à absorção passiva de conceitos e valores sexistas.* […] *Como a reescrita pós-moderna dos contos de fadas introduz alterações em relação ao texto original, gera-se entre as dua versões uma distância irónica e subversiva que desconstrói os esquemas de legitimação da autoridade patriarcal, implícitos na ordem social representada nos contos de fadas, onde a mulher tem um papel doméstico e subalterno*. » *Ibid.*, p. 23.

de même que leurs caractères narratif et fictif. C'est alors la sacralité du mythe qui va le différencier des contes et légendes :

> Tandis que l'allégorie ou le symbolisme restent immobiles, le mythe possède la forme narrative du conte ou de la légende. Un mythe a été ou est encore l'objet d'une croyance religieuse – ou du moins, il met en scène des êtres qui possèdent une aura sacrée. Ce critère permet de distinguer les mythes des contes. Certains récits populaires, profondément ancrés dans l'imagination d'un groupe, peuvent parfois ressembler à des mythes : l'histoire de Blanche-Neige ou celle de Cendrillon, qui ont bercé des générations d'enfants, appartiennent à notre culture populaire. Apparemment, il n'existe pas de différence de nature entre ces personnages et ceux d'Homère. Mais à aucune époque ne fut rendu de culte à l'une ou l'autre héroïne, alors que des autels furent consacrés à Hélène ou à Achille[1463].

De fait, le mythe reste un récit sacré cherchant à expliquer, comme nous l'avons vu précédemment, des phénomènes liés à la création de l'univers ou à l'être humain en général. C'est sa portée symbolique qui en fait un mythe fondateur et formateur. Le conte, quant à lui, qu'il soit merveilleux ou fantastique, peut posséder ces intérêts formateurs. Nombre d'entre eux sont devenus avec le temps des récits permettant de transmettre des valeurs afin de construire une certaine identité collective basée sur le respect de la morale et des lois. Trouvant, tout comme les mythes, leurs origines dans la tradition orale, ils sont transmis de génération en génération, parfois modifiés, parfois fixés par la littérature. Ainsi, même s'il peut exister de nombreuses versions différentes de « Pinocchio » par exemple, la morale reste semblablement la même. Les valeurs morales comme l'honnêteté sont expliquées et transmises par ces contes. L'utilisation des héros et anti-héros permet la classification des valeurs entre le bien et le mal et sert ainsi d'exemple ou de contre-exemple. Le surnaturel présent dans les contes accentue ces caractéristiques. Cependant, bien qu'il soit très souvent présent dans les mythes, il prend dans les contes un rôle moins sacralisant. Le surnaturel dans les mythes permet de donner une explication à des phénomènes inexpliqués ou inexplicables. Dans les contes, il permet d'émerveiller ou de terrifier les lecteurs et lectrices afin de transmettre ses leçons moralisantes. La création de mondes merveilleux dans les contes provoque également une différence avec mythes :

> Ceux-ci prennent place dans un monde qui ne doit rien au nôtre. « Il était une fois, dans un pays lointain, un roi et une reine qui… » Ce que ces premiers mots mettent à distance, de manière temporelle, géographique et sociale, demeure définitivement hors de notre

[1463] Christophe CARLIER et Nathalie GRITON-ROTTERDAM, *Des mythes aux mythologies*, *op. cit.*, p. 8.

> portée. Le parti pris est ici celui de la fiction, tandis que le mythe exige un retour au réel[1464] […]

Par conséquent, bien que la frontière entre les deux puisse être mince, les contes ont une fonction éducatrice et les mythes ont une fonction fondatrice et sacralisante.

Dans *A Morte da mãe*, Maria Isabel Barreno utilise la réécriture tant des mythes que des contes. Si l'autrice fait la distinction entre la création biologique et mythologique, la réécriture des contes – comme celui d'Oriana et Amadis par exemple – est comprise dans la partie mythologique de l'ouvrage. En mélangeant les contes et les mythes, elle retire l'aspect sacralisant de ces derniers. En comparant Dieu à un vieil homme rouspétant, elle lui redonne une humanité afin de lui retirer cette sacralisation le rendant normalement intouchable. Au contraire, en attribuant aux femmes et à la Mère des caractéristiques merveilleuses, voire magiques, l'autrice joue sur la ressemblance entre les mythes et les contes pour, cette fois-ci, sacraliser les femmes. Barreno change les rôles traditionnellement apposés par les mythes et les contes en vue de désorganiser et réorganiser la société, comme le souligne José Manuel da Costa Esteves :

> L'écriture de Maria Isabel Barreno devient une pure et permanente interrogation du réel, de la réalité des choses, nous montrant ce qui est inconnu, caché ou ignoré, ou nous conduisant jusqu'à la reconnaissance de ce qui est préexistant. Découvrir est, ici, peut-être écouter le fil d'eau de cette mémoire, de ce récit universel de réponses qui se condensent, se commentent, se détruisent, pour renaître dans une nouvelle dimension, entraînant le lecteur dans cette expérience de ré-organisation du monde, détruisant les stéréotypes et gommant l'usure des mots usés[1465].

Barreno interroge et apporte des réponses. Elle donne à montrer des alternatives à des textes traditionnellement considérés comme polysémiques certes, mais souvent analysés de la même perspective. Si l'autrice construit des mondes alternatifs permettant cet exercice, la réécriture des contes et des mythes est une autre des particularités de son écriture. Si José Manuel da Costa Esteves fait ici référence aux contes même rédigés par l'autrice, Barreno effectue ces changements subversifs dans nombre de ses romans.

[1464] *Ibid.*, p. 9.
[1465] José Manuel da Costa ESTEVES, *La Littérature portugaise contemporaine, op. cit.*, p. 160.

2.2.2. Réécrire pour reconstruire

A Morte da mãe est un exemple complet, mais aussi classique, de réécriture des récits traditionnels tant dans les livres de ce *corpus* que dans la bibliographie générale de Maria Isabel Barreno. La société est réécrite au féminin, les contes de fées mettent en avant des femmes sauvant des jeunes princes, les mythes deviennent féminins. Comme pour la création de mondes alternatifs, la réécriture des mythes, légendes et contes collectivement acceptés se fait de différentes manières dans les romans de notre *corpus*. Dans *De noite as árvores são negras*, il n'y a pas de réécriture au sens strict. Le premier roman de Barreno met cependant en place quelques spécificités développées par la suite dans le reste des romans de l'autrice. Les personnages, particulièrement les féminins, sont complexes, oscillent entre le conformisme et la subversion et déconstruisent à leur manière les mythes que l'État Nouveau s'efforçait d'édifier. Ainsi, le personnage d'Amélia représente tout le contraire de ce qui était attendu des jeunes filles portugaises pendant la dictature. Son comportement, en totale contradiction avec le mythe de la Jeunesse portugaise, comme nous l'exposerons plus en détail dans le prochain chapitre, est plusieurs fois souligné dans le roman comme étant subversif et rebelle. Amélia représente alors le personnage en rupture des normes conservatrices. Ses nombreux monologues mettent en avant une jeune fille au regard critique, ne comprenant pas les limitations qui lui sont imposées par le fait d'être née fille. En tentant de perdre sa virginité avant le mariage[1466], Amélia incarne une certaine modernité anticonservatrice, celle qui rejette les fausses valeurs imposées par la société patriarcale. Si Luísa est la figure de l'ordre et Helena celle du questionnement, Amélia apparaît comme celle du rejet et du défi, prête à construire sa propre voie, loin des contraintes héritées. L'histoire d'Amélia apparaît comme un récit d'apprentissage bien que ce ne soit pas l'objectif premier du roman. De fait, nous suivons l'évolution d'Amelia de pré-adolescente à jeune fille. Ainsi, l'apparition de ses menstruations, signes, comme déjà évoqué, de nombreux tabous, marque une première remise en cause des traditions :

> Elle parle doucement, sur la plage, pour ne pas faire de scandale, pour que personne ne sache de quoi nous parlons – et c'est pour cela qu'elle parle avec un air sérieux –, elle est sérieusement fâchée et bouleversée, mais par-dessus tout, l'idée que ces sujets sont honteux prévaut ; personne ne doit nous entendre – mais, seules au bout du monde, sur une plage déserte, sans traces, elle parlerait de la même manière, à voix basse, regardant autour d'elle, regardant le sol, évitant de me regarder. Chez mes amies, le même air

[1466] Maria Isabel BARRENO, *De noite as árvores são negras*, *op. cit.*, p. 139.

> mystérieux, les conversations idiotes et les rires hystériques qui suivent – c'est la même hystérie qu'elle affiche dans ses gestes, la peur sacrée parce que j'ai brisé un rituel, une norme[1467] […]

Cette norme brisée par Amélia, c'est celle de ne pas se baigner lorsqu'on a ses règles. Amélia, en nageant dans la mer tout l'été malgré l'apparition de ses menstruations, rejette les mythes entourant celles-ci. Elle souligne par son incrédulité initiale aux avertissements de sa mère et de ses amies le fait que ce mythe ne repose sur aucune logique scientifique explicable :

> [...] je leur ai demandé, à tant de gens, la raison d'être de la norme ; et ils s'étonnaient de ma façon d'aborder le sujet, « pourquoi, je ne sais pas », ou alors ils me donnaient des explications absurdes, « mais c'est comme ça, ne prends pas de bain, tu deviendras folle… », et ils me regardaient, terrifiés, et me racontaient l'histoire de la dame qui… la dame que personne ne connaissait ; et les adultes s'étonnaient aussi, « mais quelle idée étrange, je ne sais pas, fais comme tout le monde, c'est plus sûr » – ils suivent la règle parce que c'est comme ça, parce que ça a toujours été ainsi[1468].

Ce passage souligne ainsi l'absurdité de la transmission de certains mythes ou légendes et du fait d'accepter une norme morale devenue sociétale sans questionner son origine. Si les textes traditionnels transmettent ces interdits dépourvus de quelque raison, il conviendrait alors de les remettre en question. C'est là l'importance du personnage d'Amelia. Ce n'est certes pas une réécriture, mais une première déconstruction en questionnant les récits collectivement acceptés.

Ce questionnement des récits, de même que leur utilisation dans la société, est ainsi continuellement présent dans les œuvres de Barreno. Dans *Célia e Celina*, le conte de Paulina commence par ces réflexions :

> Peu après sa naissance, Paulina a été baptisée. Sa mère était encore au lit, buvant des bouillons de poule. Les servantes plus âgées lui apportaient aussi, en cachette, de la cuisine, des tranches de pain perdu : ça fortifiait et remplissait l'estomac. Cependant, ces attentions

[1467] « *Ela fala baixo, na praia, para não dar escândalo, para não perceberem do que falamos – e por isso fala com um ar comprometido – está seriamente zangada e aflita, mas acima de tudo prevalece a ideia de que estes assuntos são vergonhosos; ninguém pode ouvir-nos – mas sozinhas no fim do mundo, numa praia deserta, sem pegadas, ela falaria da mesma maneira ciciada, olhando em volta, olhando o chão, evitando olhar-me. Nas minhas colegas, o mesmo ar misterioso, as conversas idiotas e os risos histéricos que vêm a seguir – é a mesma histeria que ela exibe nos gestos, o medo sagrado por eu ter quebrado um rito, uma norma* […] » *Ibid.*, p. 54.

[1468] « […] *perguntei-lhes, e a tanta gente, a razão de ser da norma; e estranhavam a maneira de encarar o assunto, "porquê não sei", ou então davam-me explicações parvas, "mas é assim, não tomes banho, endoideces…", e olhavam-me, aterradas, e contavam-me a história da senhora que… a senhora que ninguém conhecia; e as pessoas crescidas estranhavam também, "mas que ideia estranha, não sei, faz como toda a gente, é mais seguro" – seguem a norma porque é assim, porque sempre foi assim.* » *Ibid.*, p. 54-55.

étaient considérées comme répréhensibles. Les mères devraient se repentir et demander peu d'attention : seul cela les purifiait[1469].

Cet extrait fait donc la critique des récits traditionnels. Il illustre comment les mythes liés au rôle des femmes et des mères sont non seulement vécus, mais aussi transmis et intégrés au sein des générations. Il met en évidence la contradiction qui existe entre les besoins réels des femmes et les attentes sociales qui les poussent à réprimer ces besoins pour maintenir une façade de vertu et de purification. De fait, il met en opposition les attentions apportées aux nouvelles mères, transmises par la sagesse des vieilles servantes, et la purification obligatoire des mères, répandue dans la société par ce que le narrateur nomme les « autorités » :

> Les autorités disaient aussi que la cuisson prolongée des aliments, ainsi que l'excès d'odeurs et d'herbes aromatiques, entraînaient une corruption inévitable, sous forme de plaisir, que les aliments ingérés se propageaient à l'âme. Et d'autres autorités encore plus élevées ajoutaient encore : les commerces illicites, sous leurs formes et espèces immédiates, étaient un péché : mais les commerces illicites, avec des transformations prolongées de la matière, étaient des arts magiques, plus graves que tous les péchés, car ils impliquaient une persistance dans le temps et dans l'intention[1470].

Ces autorités, figures des philosophes, savants ou encore de la religion, contrôlent le fonctionnement de la société par l'instauration de tabous – comme le montre *A Morte da mãe* – ou bien de règles et de peurs – comme dans cet extrait de *Célia e Celina*. La parole de ces autorités, héritée au cours des siècles par la diffusion des récits oraux ou écrits, met en place des « […] modèles pour la conduite humaine[1471]. » Ces deux extraits prouvent alors que ce ne sont pas les récits en eux-mêmes qui peuvent poser problème, mais la manière dont ils sont interprétés, appliqués et intégrés dans les pratiques quotidiennes et les structures sociales.

Autant dans *Célia e Celina*, *Inventário de Ana* que dans *Vozes do vento*, la transmission de mythes et de contes peut être une force positive. Dans *Célia e Celina*, les contes sont racontés pour s'échapper du quotidien. Dans *Vozes do vento*, c'est la transmission des mythes et légendes

---

[1469] « *Logo após seu nascimento, Paulina foi baptizada. Sua mãe estava ainda de cama, tomando caldos de galinha. As aias mais velhas traziam-lhe também, escondidas, da cozinha, fatias de parida: eram fortificantes, garantiam, e reaconchegavam os ocos da barriga. Esses mimos eram, no entanto, considerados reprováveis. As mães deveriam penitenciar-se e reclamar pouca atenção: só isso as purificava.* » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 57.

[1470] « *Diziam também as autoridades que o fogo prolongado sobre os alimentos, assim como o excesso de cheiros e ervas de temperar, traziam uma inevitável corrupção, sob forma de prazer, que das matérias ingeridas se propagava à alma. E outras autoridades mais altas acrescentavam ainda: os comércios ilícitos, sob formas e espécies imediatas, eram pecado : mas os comércios ilícitos, com prolongadas transformações da matéria, eram artes mágicas, mais graves estas do que todos os pecados, por implicarem persistência no tempo e na intenção.* » *Ibid.*

[1471] Christophe CARLIER et Nathalie GRITON-ROTTERDAM, *Des mythes aux mythologies*, *op. cit.*, p. 12.

de la famille Martins qui construit le récit de Altino Segundo. Dans *Inventário de Ana*, les contes tout comme les mythes visent à s'inventer. Pour cela, Ana fabrique elle-même ses propres mythes : « À l'intérieur de la grotte, Ana et Josefa murmurent. Elles construisent des mythes. Elles partent des mots salivés d'Ana[1472]. » C'est ainsi la construction de nouveaux mythes par Ana qui représente la réécriture de Maria Isabel Barreno. Les personnages et les histoires créées par Ana permettent la modification des récits traditionnels dans un but explicité par l'un de ces nouveaux récits :

> À la limite de la cristallisation, elle se réveilla. Elle envoya des forces secrètes, nées dans les secrets profonds de ses entrailles. Pour qu'elles atteignent un certain point de ce monde étrange de l'espace et du temps. Là, leurs multiples ramifications ont grandi. Pour que dans ce monde les choses se passent différemment. Pour que dans ce monde ne se cristallisent pas les principes grossiers et antagonistes qui maintenant l'étouffaient. Pour qu'elle ne soit pas cristallisée en belle image de rien[1473].

Le terme « cristallisation » renvoie ici à cette idée de fixation et de rigidité des normes sociétales imposées aux femmes, la cristallisation provoquant alors l'étouffement de celles-ci. Le réveil, c'est-à-dire la prise de conscience, doit donc être nécessaire pour éviter la mort. Les « forces secrètes » sont les moyens de cette libération. Elles peuvent symboliser des aspects cachés des femmes, des savoirs ancestraux, des énergies créatives et destructrices, souvent ignorées ou négligées dans les mythes traditionnels qui les dévalorisent ou les étouffent. L'allusion aux « entrailles » met de nouveau l'accent, comme dans *A Morte da mãe*, sur le corps féminin si souvent réprimé et caché. La construction de nouveaux mondes devient ainsi un acte de libération et de renouveau où Ana peut se réinventer et redéfinir son existence en dehors des normes cristallisées de la société patriarcale dans laquelle elle vit. Le terme « ramifications », quant à lui, a été employé à de nombreuses reprises dans ce travail. De fait, il est également employé dans chacune des œuvres du *corpus*, mais également dans « Os territórios imaginários da escrita ». Son importance est alors particulièrement soulignée dans la citation précédente. Cette image des ramifications symbolise à la fois la diversité des possibilités et des chemins qui s'offrent désormais aux femmes, comme celle présente dans chacune d'entre elles. À travers la découverte de sa carte interne, parcourue et construite par ces ramifications, Ana peut se libérer,

---

[1472] « *Dentro da gruta, Ana e Josefa ciciam. Constroiem* [*sic*] *mitos. Partiram das palavras ensalivadas de Ana.* » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 129.

[1473] « *No limite da cristalização acordou. Enviou forças secretas, nascidas dos fundos segredos de suas entranhas. Para que atingissem determinado ponto desse estranho mundo do espaço e do tempo. Aí cresceram suas múltiplas ramificações. Até que nesse mundo as coisas se passassem de modo diferente. Para que nesse mundo não se cristalizassem os toscos e antagónicos princípios que agora a sufocavam. Para que não se fosse cristalizada em bela imagem de nada.* » *Ibid.*, p. 43-44.

s'épanouir et se reconstruire, loin des « principes grossiers et antagonistes » qui détruisent les femmes. Ce sont pourtant ces principes qui construisent la société :

> Sans retenue, les femmes passent et repassent sur les mêmes lieux de leur conte. Veulent-elles souligner des importances ? Ou veulent-elles réparer des erreurs, changer des récits ? Les mythes sont les actes, mémorisés depuis des siècles, sur lesquels nous projetons toutes nos interprétations. Le monde dans lequel nous vivons est fait de toutes ces gradations du mythe, jusqu'à son contraire, et avec un retour au premier terme. Les actes ont tous la consistance du mythe : ils attendent que l'univers d'interprétations qui en découlera les rende pleins[1474].

Réparer les erreurs revient alors à modifier ces mythes qui forgent le monde. En modifiant les récits traditionnels, Ana souhaite éloigner les interprétations erronées qui découlent d'eux. La création de Josefa, ainsi que des autres personnages féminins, lui permet cette réécriture puisqu'elle se modifie elle-même. Ces *alter ego*, dans lesquels Ana inscrit et fait vivre ses désirs profonds, sont une forme de nouvelle création, de réécriture de son histoire pour se reconstruire. En étendant ses ramifications internes par le biais d'*alter ego*, Ana analyse également les mises en place des interprétations erronées. Pour cela, elle utilise à diverses reprises les contes de fées comme métaphores.

2.2.3. Des contes de fées éducatifs

Les récits traditionnels existent sous plusieurs formes. Chez Maria Isabel Barreno, la présence et l'influence des mythes sont particulièrement relevées dans l'analyse de la société, mais celles des contes et notamment des contes de fées, sont présentes dans la majorité de ses romans. Dès l'enfance, Ana – accompagnée de Josefa – est bercée par ces contes. Cependant, ils apparaissent au premier abord différents de ceux que nous rencontrons habituellement :

> Son père arrivait et lui racontait des histoires : l'équivalent masculin de La Belle au bois dormant, l'histoire d'un garçon à qui une sorcière avait prédit sa mort par noyade. Le roi, père du garçon, voulant lutter contre ce destin impitoyable, enferma son fils dans une haute tour ; seule une petite bassine d'eau lui était permise chaque matin pour se laver le visage. À la date fatidique prévue, le garçon glissa, plongea son visage dans la bassine, perdit connaissance et mourut noyé. Ana lui demandait sans cesse de lui raconter à nouveau l'histoire, et le père la répétait. Ana demandait :

[1474] « *Desenfreadamente, as mulheres passam e repassam sobre os mesmos sítios do seu conto. Querem sublinhar importâncias? Ou querem reparar falhas, mudar enredos? Mitos são os actos, secularmente memorados, para que sobre esses actos deitemos todas as nossas interpretações. O mundo em que vivemos é feito de todas essas gradações do mito, até ao seu contrário, e com volta ao primeiro termo. Os actos têm todos a consistência do mito: esperam que de si decorra o universo de interpretações que os tornará plenos.* » *Ibid.*, p. 112.

> – Et il n'y a pas une bonne fée pour le sauver, une princesse pour l'aider ?
> – Non – répondait le père – dans ce royaume, il n'y avait que cette méchante sorcière.
> C'étaient des moments rares d'intimité, Ana trouvait alors que son père était très seul[1475].

La réécriture masculine et pessimiste de « La Belle au bois dormant » permet à Ana non seulement d'analyser sa relation avec son père, mais également le rôle des contes traditionnels. De fait, l'inévitabilité de la mort de ce jeune prince est assez rare à trouver dans les contes de fées qui finissent généralement par un dénouement heureux. Bien qu'il établisse la transmission d'une certaine morale – l'impossibilité de fuir le destin –, comme le font traditionnellement les contes, celui-ci pousse Ana à s'interroger sur la fatalité de la vie à laquelle son père semble particulièrement attaché, comme le montre son refus de modifier l'histoire. Ce conte permet à la jeune fille de comprendre cette fatalité, mais il lui donne surtout une justification pour sa création d'*alter ego* et de mondes alternatifs. Bien que Josefa soit déjà présente à ses côtés à ce moment de l'histoire, elle va prendre un rôle plus important dans la vie d'Ana, comme le laisse supposer la dernière phrase de ce chapitre venant après le récit du conte : « Josefa lui brossait les cheveux tous les jours, de longues heures[1476]. » C'est également dans le chapitre suivant qu'Elvira fait son apparition, marquant ainsi les débuts des histoires rédigées et donc de l'importance de l'imagination et de l'invention. Cependant, les histoires qui apparaissent entre les lignes de l'histoire d'Ana ne sont pas forcément des contes de fées à proprement parler. Si ce conte pessimiste la pousse à inventer des histoires et des personnages, les contes de fées traditionnels font l'objet de critiques. C'est ainsi qu'Ana les interprète une nouvelle fois lorsque son mariage bat de l'aile :

> Au fond de la scène apparaissaient les belles reines – si loin au fond, au commencement des contes de fées, qu'elles étaient les premières de l'enfance –, les belles reines qui se piquaient, ou se blessaient d'une autre manière, dans leurs travaux domestiques. Elles soupiraient et désiraient avoir des filles belles, les plus belles : ainsi, pourraient-elles leur trouver le meilleur mari, le mari d'exception. […] C'étaient les mères qui

[1475] « *O pai chegava e contava-lhe histórias: o equivalente masculino da bela adormecida, história de um rapaz a quem uma bruxa predisse sua morte, afogado. O rei, pai do rapaz, querendo lutar contra esse destino impiedoso, fecha o filho numa torre alta; só uma pequena bacia de água lhe era permitida, todas as manhãs, para lavar a cara. Na data fatídica, prevista, o rapaz escorregou, enfiou a cara no lavatório, desmaiou, morreu afogado. Ana pedia-lhe e pedia-lhe que lhe contasse de novo a história, e o pai repetia-a. Ana perguntava: - E não ouve uma fada boa para o salvar, uma princesa para lhe acudir ? – Não – dizia o pai – naquele reino só havia aquela bruxa má. Eram raros momentos de intimidade, a Ana achava então o pai muito só.* » *Ibid.*, p. 34.
[1476] « *Josefa escovava-lhe o cabelo todos os dias, longas horas*. » *Ibid.*

> racontaient à leurs filles comment le jeune homme viendrait les sauver, en tuant le dragon qui la retenait prisonnière : cette fois, ce serait vrai[1477].

Les reines des contes permettent ainsi une comparaison avec les mères de la réalité, donnant l'opportunité à Ana de critiquer les messages transmis par ces récits traditionnels :

> Au fond de la scène, c'étaient-elles qui inventaient les rêves érotiques, hypocrites. Les reines se piquaient, et mouraient, langoureuses. Il n'y avait ni séparation ni divorce, seule la mort pouvait signifier un chagrin irrémédiable. Les mères plus concrètes, qui n'avaient pas cette faculté de disparaître entre les lignes d'une histoire, restaient debout, tricotant des bas, insistant sur les tâches domestiques, qui les réduisaient totalement à rien – qui a imaginé que le mariage perpétuel sauve les illusions de la jeunesse[1478] ?

Ces messages se manifestent à travers l'insistance de la mère d'Ana, qui considère comme un devoir fondamental, en tant que mère et épouse, de préserver son mariage et insiste pour que sa fille demeure aux côtés de son mari. En faisant cette comparaison, Ana établit un parallèle entre la réalité de sa propre vie et les utopies impossibles transmises à sa propre mère et à la société par les contes de fées. En dénonçant l'hypocrisie des reines et leur possibilité de disparaître « entre les lignes », Ana souligne la différence entre l'idéal fantasmatique des femmes des contes de fées et la réalité quotidienne des femmes de la vie réelle. Elle-même ne peut disparaître de sa propre histoire. Si les contes de fées représentent pour Ana un modèle impossible à appliquer dans la réalité, dans *Célia e Celia* ils sont à l'origine d'évasion et d'utopie pour les personnages.

Après *A Morte da mãe*, *Célia e Celina* est le roman de Maria Isabel Barreno où le fantastique des contes de fées a un rôle plus significatif. De par sa construction, la narration alternant entre récits fictifs narrés par Célia et la vie réelle de celle-ci, le roman présente à plusieurs reprises la construction classique des contes de fées. Dès la première page du prologue, les lecteurs sont plongés dans cet univers fantastique particulier :

[1477] « *No fundo da cena, apareciam as belas rainhas – tão no fundo, no princípio das histórias de fadas, que eram as primeiras da infância – as belas rainhas que se picavam, ou por qualquer outra forma se molestavam nas suas lides domésticas. Suspiravam e desejavam filhas belas, as mais belas: assim poderiam arranjar o melhor marido, o marido de eleição.* […] *Eram as mães que contavam a suas filhas como viria o jovem salvá-la, matando o dragão que a mantinha prisioneira: desta vez seria verdade*. » *Ibid.*, p. 94.

[1478] « *No fundo da cena, eram elas que inventavam os sonhos eróticos, hipócritas. As rainhas picavam-se, e morriam, langorosas. Não havia separações nem divórcios, só com a morte se podia significar um desgosto irremediável. As mães mais concretas, que não tinham essa faculdade de desaparecer entre as linhas de uma história, ficavam a pé firme, passajando meias, insistindo nas lides domésticas, que totalmente as reduziam a nada – quem imaginou que o casamento perpétuo salva as ilusões da juventude?* » *Ibid.*

> Ils sont des êtres immenses. Leurs corps occupent toutes les régions de l'Univers. Le grand et le petit. Leur être s'étend dans un seul acte. Chacun roi d'un royaume, reine d'un temps. Il était une fois. Coexistant dans l'espace unique qu'ils partagent. Ils ne partagent pas, ils ont les mêmes attributs, le même être. […] La matière s'enveloppe entre une forme et une autre, marquant les courbes du temps, l'occupation infinitésimale de l'espace[1479].

Le début de *Célia e Celina* rappelle l'écriture si particulière trouvée dans *A Morte da mãe*. De fait, deux champs lexicaux se mélangent ici, un plus scientifique avec les mots « êtres », « Univers », « espace » ou encore « matière », et un autre clairement issu des contes avec « roi », « reine », « royaume » et la formule « il était une fois » qui instaure un temps magique. Le prologue nous annonce alors les différentes histoires que nous retrouverons dans le roman. Plusieurs récits narrés par Célia débutent par l'expression traditionnelle « il était une fois ». Le premier raconte l'histoire d'une jeune fille découvrant, lors d'une promenade en forêt, une fée[1480]. Alors que son père disparaît et que sa mère décède après une courte maladie, la jeune fille demande plusieurs fois de l'aide à la fée, sans que celle-ci ne réapparaisse ou n'exhausse ses prières. Seule une demande lui sera accordée : la réapparition d'une bague appartenant à sa mère, unique souvenir de ses parents disparus. Le conte se conclut à cet endroit par l'annonce de la jeune fille de son départ prochain :

> Je vais voyager – décida-t-elle – rien ne peut être pire que de rester dans ce lieu avec tant de souvenirs tristes. Mourir pour mourir, je préfère mourir en marchant. Je verrai de nouvelles choses. Et peut-être que je trouverai la fée : elle existe, parce que je pense à elle. Dans la nature rien n'est imaginé, rien n'est créé, tout se transforme[1481].

En partant, la jeune fille ne fuit pas, mais se libère de l'espace où réside sa tristesse. Si elle doit connaitre le même destin que ses parents, elle le fera en cherchant de nouvelles contrées. Sa croyance perpétuelle en l'existence de la fée marque celle des contes de fées, du merveilleux, mais aussi de la fiction. Après une pause dans la narration permettant à Celina d'interroger un peu plus Célia sur le destin de la jeune fille, le conte reprend en annonçant que la jeune fille est

---

[1479] « *São seres imensos. Seus corpos ocupam todas as regiões do Universo. O grande e o pequeno. Seu ser espraia-se num único acto. Cada um rei de um reino, rainha de um tempo. Era uma vez. Co-existindo no espaço único que partilham. Não partilham, têm os mesmos atributos, o mesmo ser*. […] *A matéria envolve-se entre uma forma e outra, marcando as curvas do tempo, a infinitesimal ocupação do espaço.* » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 7.

[1480] *Ibid.*, p. 13-17.

[1481] « *Vou viajar – decidiu – nada pode ser pior do que ficar aqui neste lugar com tanta recordação triste. Morrer por morrer, prefiro morrer caminhando. Verei coisas novas. E talvez encontre a fada : ela existe, porque eu penso nela. Na Natureza nada se imagina, nada se cria, tudo se transforma*. » *Ibid.*, p. 15.

partie à la découverte des mots et a elle-même disparu. Surviennent alors des voix émanant du monde des hommes et du monde des fées :

> Ceux de la terre leur racontent alors leurs histoires avec des animaux qui parlent. Ceux de la planète des fées sont partis pleins d'images de taureaux, de lions et de renards intelligents. Sur la terre sont restés les souvenirs des fées. De nombreuses années plus tard, tout cela avait été conté et raconté, et la confusion était grande. On croyait que ces gens anciens avaient cru que les animaux étaient des dieux. La visite des gens d'une autre planète avait été oubliée. Sur la terre, les contes de fées étaient restés et personne ne savait comment ni pourquoi les gens anciens avaient inventé les fées, ni pourquoi ils avaient cru qu'elles existaient[1482].

En expliquant la création des mythes et des contes, ces voix masculines insistent sur la transmission et la mémoire offerte par ces histoires. La mention des « animaux qui parlent » évoque par ailleurs le genre de la fable. Ce genre littéraire, qui se distingue par sa capacité à mêler narration et enseignement moral, se caractérise par l'utilisation d'animaux ou d'éléments naturels incarnant des traits humains, souvent dans l'objectif de délivrer une leçon de vie ou une réflexion morale. Ancrée dans une longue tradition de pédagogie, la fable est ainsi conçue pour guider les comportements humains[1483]. Elle n'est ainsi pas qu'une simple explication des événements, elle a pour but de structurer et de transmettre des valeurs partagées. En ce sens, elle se rapproche des mythes, qui ne nous sont pas transmis comme récits explicatifs du monde, mais deviennent des instruments de réflexion sur l'ordre social et moral. Comme analysé précédemment, ils servent à théoriser des principes universels qui fondent la société et la culture humaines. Les animaux, qui étaient utilisés dans les fables comme des moyens de comprendre les travers humains, deviennent au fil des récits des symboles déroutants, des « souvenirs des fées », des représentations qui échappent à leur fonction première. L'incompréhension des gens de la terre sur l'origine de ces fables et de ces mythes marque le processus de transmission d'un savoir fondé sur des images et des symboles qui, avec le temps, sont transformés, réinterprétés, et parfois oubliés, perdant ainsi leur fonction théorique pour ne devenir que des récits traditionnels. De ce fait, les histoires restantes sont interprétées par les individus comme ils le peuvent et non comme ils le voient puisque les fées ont disparu de la terre. En fournissant cette

[1482] « *Os da Terra contam-lhes então suas histórias com animais falantes. Os do planeta das fadas partiram cheios de imagens de touros, leões e raposas espertas. Na Terra ficaram as memórias das fadas. Muitos e muitos anos depois, já tudo isto tinha sido contado e recontado, e a confusão era muita. Julgava-se que essas pessoas antigas tinham acreditado que os animais eram deuses. A visita das pessoas de outro planeta tinha sido esquecida. Na Terra tinham ficado as histórias de fadas, e ninguém sabia como nem porquê as pessoas antigas tinham inventado as fadas, nem porque tinham acreditado que elas existiam.* » *Ibid.*, p. 16.

[1483] Karl CANVAT et Christian VANDENDORPE, « La fable comme genre : essai de construction sémiotique », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, nº 91, 1996, p. 30-32.

explication, Célia donne à Celina l'opportunité d'interpréter chaque histoire mise à jour, tout comme nous pouvons choisir d'interpréter les mythes comme nous le pouvons, avec les outils dont nous disposons.

Par ce conte, Célia met en place ces nombreuses histoires qui auront toutes en commun la bague de la jeune fille originelle. Cette bague représente alors le mythe commun des histoires de Célia, une bague aux propriétés magiques permettant de disparaître quand bon lui semble. Cette bague apparaît alors dans la réalité de Célia, offerte par son père[1484]. C'est en tournant sa bague qu'elle lance le début de la narration de ses histoires. Ainsi, la bague donne la possibilité à Célia de disparaître, non physiquement, mais par la parole. Le merveilleux se mélange à la réalité, donnant à la vie de Célia l'évasion dont elle a tant besoin. Les tours de bague et les contes se succèdent, présentant la création de nombreux mythes et légendes. L'histoire de Dagmar raconte la naissance de l'amour. Celle de Paulina, la naissance de l'image des sorcières comme le diable. Chaque histoire est liée par la création de ces mythes et légendes. Certaines nous rappellent des contes très connus, comme l'histoire de Paulina, fille d'un roi décidant de se déguiser en homme afin de prendre place dans l'armée de son père et de défendre son royaume, réécriture de la légende chinoise de Hua Mulan. De ce fait, chacun des contes de Célia trouve ses origines dans ceux que nous connaissons. Comme le souligne la jeune fille à de nombreuses reprises, rien n'est inventé, tout est inventé. En faisant cette réécriture, Célia s'approprie les histoires et les messages qu'elles transmettent. Cette fusion devient alors totale lors de sa mort et de sa résurrection dans l'interface-limbe, toujours accompagnée de sa fidèle Celina, compagne de récits. Les contes et la réalité rassemblés dans une nouvelle diégèse correspondent à toutes les interprétations héritées des histoires imaginées par les jeunes filles. Il est alors toujours question des différentes interprétations possibles de celles-ci : « Pour qui entrerait dans d'autres détails, il y aurait d'autres versions[1485]. » Le pouvoir de la bague est de ce fait symbolique avant d'être magique : « Son père lui avait donné la bague ; il lui avait donné le pouvoir. De vivre. De fabriquer ces structures compensatoires[1486]. » C'est le symbole représenté par cette bague qui permet à Célia de s'évader mentalement de son quotidien. Ce symbole correspond ainsi à l'une des 31 fonctions du conte traditionnel identifiées par Vladimir

[1484] Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 22.
[1485] « *Para quem entrasse noutros detalhes, haveria outras versões*. » *Ibid.*, p. 104.
[1486] « *O pai dera-lhe o anel; dera-lhe o poder. De viver. De fabricar essas estruturas compensatórias*. » *Ibid.*, p. 106.

Propp dans *Morphologie du conte* : la marque reçue par le héros[1487] ou, en l'occurrence ici, l'héroïne. Cette bague identifie donc Célia comme l'héroïne de sa propre histoire. Les structures compensatoires, quant à elles, sont les mondes alternatifs que l'héroïne a créés, les contes de fées et les nouveaux mythes. En créant ses propres mythes, basés et hérités de l'histoire de la jeune fille sans nom, Célia a fui la mort et la société qui l'a permise :

> L'histoire de cette fille disparue était claire : père enlevé par des voleurs, mère morte. C'était la raison du cheminement de Celia, perdue entre l'absence grave de son père et la fragilité définitive de Mme Eufrásia. Pour cela, ses structures purgatives, désireuses et efficaces avaient été créées. Pas dans une causalité linéaire : fille rejetée, avec l'amour comprimé dans sa poitrine, inventait. Mais dans une causalité bivoque, simultanée : parce qu'elle n'avait pas d'attention, elle créait d'autres mondes ; pour qu'elle puisse créer d'autres mondes, elle n'avait pas de parents attentifs ; parce qu'elle créait d'autres mondes, elle ne recevait pas d'attention de ses parents. Le manque d'attention des parents allait provoquer sa mort prématurée[1488].

L'histoire de Célia est ainsi faite de construction et de déconstruction. Jusqu'à sa réincarnation, elle mettra en œuvre ces réécritures de contes. De fait, dans le dernier chapitre avant son retour symbolique sur terre, Célia analyse son cheminement et les histoires qui l'ont amenée dans ces limbes, inventant une fin alternative pour les histoires de Dagmar, de la reine Liassandra et de Paulina. La première version de cette fin est racontée au conditionnel et s'achève sans grande importance, ni heureuse ni malheureuse. La deuxième version est cette fois au présent de l'indicatif et réunit tous les personnages précédemment cités. Dagmar vit une vie paisible dans le royaume de Liassandra. Son histoire devient un véritable conte de fées, transmise comme les récits traditionnels :

> Toutes et toutes ont été heureuses pour toujours, et c'est l'histoire qu'une enseignante lointaine a pu raconter à son élève quand elle s'interrogeait sur la vie et l'amour. La petite, fille de la tisseuse, a appris l'art très calme de sa mère. Et l'a enseigné à sa fille, et celle-ci à sa fille, et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'art des beaux rêves tissés dans de magnifiques fibres ait été connu dans tout le monde connu. […] Jusqu'à ce qu'un jour,

---

[1487] Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, trad. Marguerite DERRIDA, trad. Claude KHAN et trad. Tzvetan TODOROV, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 65.

[1488] « *Era clara a história dessa menina desaparecida: pai raptado por ladrões, mãe morta. Esta era a razão da caminhada da Célia, perdida entre a ausência grave do pai e a fragilidade definitiva de D. Eufrásia. Por isso haviam sido criadas suas estruturas purgativas, desejantes e efectivas. Não numa causalidade linear: menina rejeitada, com o amor comprimido no seu peito, inventava. Mas sim numa causalidade bívoca, simultânea: porque não tinha atenção, criava outros mundos; para que criasse outros mundos, não tinha pais atenciosos; porque criava outros mundos não tinha atenção dos pais. A falta de atenção dos pais, viria a ocasionar sua morte prematura.* » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 107.

> Briolanja, descendante de cette longue lignée de tisseuses et de brodeuses, dise à sa fille Paulina : – Cours le monde, ma fille, parcours-le avec tes pieds, apprends-le[1489].

Cette fin présente alors l'importance de la transmission des mythes et des légendes pour la création d'un monde modèle, voire utopique, où les femmes possèdent enfin l'opportunité de vivre selon leur convenance et libres de parcourir le monde. La réécriture de la fin de l'histoire offre la possibilité de libérer Paulina – qui s'avère être descendante de l'histoire de Dagmar –, contrairement à la première version du récit relatée par Célia où elle est condamnée à mort suite à des accusations de sorcellerie. Les histoires se rejoignent ainsi, racontées par des femmes à leur fille, jusqu'à l'apparition de Letícia, réincarnation de Célia et héritière de ses contes :

> Ainsi fut complétée toute la réalité, jusqu'à ce que Letícia puisse exister. Letícia, celle qui aurait dû être l'arrière-arrière-petite-fille de Célia, et ne l'a pas été à cause du mariage accidentel de Célia avec un veuf – veuf aussi par un accident stupide – dont était né un enfant avec une tête trop grande et qui avait causé la mort de sa mère[1490].

Par conséquent, l'accident ayant causé la mort de Célia – c'est-à-dire son mariage – est réparé par la réunification de ses propres mythes. En désorganisant le quotidien de ses personnages, Maria Isabel Barreno les oblige à se reconstruire. La réécriture devient obligatoire pour la libération des femmes :

> Parce qu'une femme, Célia, était morte trop tôt. Et il fallait ramasser tous les maillons que sa mort prématurée faisait tomber dans les couches antérieures. Parce qu'elle mourait trop tôt, il était nécessaire que les histoires précédentes se transforment. Pour que les histoires précédentes se transforment, il fallait qu'elle meure trop tôt[1491].

Le tissage des histoires de Célia se crée par la transformation, la réécriture, des mythes, des légendes et des contes qui ont participé à sa disparition. L'utilisation du mot « maillons » souligne une nouvelle fois l'importance que Barreno accorde aux liens et aux ramifications qui façonnent les êtres humains. Si nous avons vu que l'autrice utilise de manière récurrente le mot

---

[1489] « *Todas e todas foram felizes para sempre, e esta foi a história que uma professora distante pôde contar à sua aluna, quando esta se interrogava sobre a vida e o amor. A menina, filha da tecedeira, aprendeu a quietíssima arte de sua mãe. E à sua filha ensinou, e esta à sua filha, e assim por diante, até que a arte dos belos sonhos tecidos em magníficas fibras foi conhecida em todo o mundo conhecido*. […] *Até que um dia, Briolanja, descendente dessa longa linhagem de tecedeira e bordadeiras, diz a sua filha Paulina: - Corre mundo, minha filha, percorre-o com teus pés, conhece-o.* » *Ibid.*, p. 108-109.

[1490] « *Assim foi completada toda a realidade, até que Letícia pudesse existir. Letícia, a que deveria ter sido trineta de Célia, e não o fora devido ao acidental casamento de Célia com um viúvo – viúvo também por acidente estúpido – do qual nascera uma criança com a cabeça grande demais e que causara a morte de sua mãe*. » *Ibid.*, p. 109.

[1491] « *Porque uma mulher, Célia, morrera cedo demais. E era necessário apanhar todas as malhas que sua morte prematura fazia cair nas fiadas anteriores. Porque ela morria cedo demais, era necessário que as histórias anteriores se transformassem. Para que as histórias interiores se transformassem, era necessário que ela morresse cedo demais*. » *Ibid.*, p. 107.

« ramification », chacun de ses romans évoque à un moment donné la métaphore de la toile – qu'il s'agisse de la toile d'araignée ou de la toile des tisseuses et brodeuses comme dans *Célia e Celina* – pour illustrer les complexités des individus et de leur parcours. Ces images évoquent à la fois la fragilité et la force des liens invisibles qui lient les individus entre eux, tout comme ceux des récits traditionnels ou encore de l'Histoire. Cette toile, complexe, parfois fragile ou infinie, est alors l'une des principales figures utilisées par Maria Isabel Barreno pour développer ses réflexions sociologiques ou politiques permettant de renverser ledit sérieux de la société.

3 – LA DESORGANISATION DUDIT SERIEUX

3.1. L'unité dans la lutte

3.1.1. Des femmes entre soumission et rébellion

L'écriture de Maria Isabel Barreno s'inscrit dans une période charnière de l'histoire du Portugal, marquée par l'État Nouveau, la Révolution des œillets et la démocratie. Le *corpus* de ce travail, composé de romans rédigés avant, pendant et après ces périodes, reflète ces bouleversements politiques et sociaux de son époque, où s'est imposée une forte répression, non seulement de la littérature par la censure, mais également des hommes et des femmes par le régime et l'instauration des mythes salazariens, comme l'a souligné la première partie de ce travail. Cependant, l'écriture de Barreno s'est nourrie de ces bouleversements, permettant à l'autrice d'affirmer son engagement contre la dictature et sa volonté de mettre en lumière la condition de la société et particulièrement des femmes portugaises. Plus généralement, elle interroge à travers ses œuvres les transformations de la société portugaise et apporte de nombreuses réflexions sur la liberté, l'égalité et la justice sociale. Son écriture reflète de ce fait cette multitude de luttes. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette partie, il serait réducteur de définir l'intégralité de son travail comme purement féministe. En effet, bien que la question du rôle attribué aux femmes soit omniprésente dans ses romans, elle ne constitue pas un sujet exclusif ou isolé. C'est un aspect de son écriture qui prend forme dans les vies de ses personnages, façonnés par des contextes sociaux, économiques et politiques qui, souvent, les réduisent à des rôles subordonnés. Militante pour la libération des femmes, cofondatrice du MLM, Barreno est une féministe qui n'a jamais cessé de défendre la cause des femmes. Néanmoins, l'autrice ne manque jamais d'insister sur le fait que la lutte féministe ne devait pas se restreindre à l'identité de genre, mais devait être universelle, comme elle l'explique lors de l'interview diffusée par *Ler + ler melhor* :

> En ce qui concerne le féminisme, pour moi, étant née femme dans la société dans laquelle je suis née et comment elle était durant mon enfance et mon adolescence, il était évident qu'une personne, pour réfléchir sur soi-même, même en termes existentiels, se heurtait toujours au problème de la femme, car il y avait des choses qu'une femme ne pouvait pas être, des comportements qu'une femme devait ou ne devait pas avoir. Fondamentalement, c'est là ma grande contestation, c'est-à-dire que les femmes, dès qu'elles essaient d'avoir leur propre voix et de discuter d'une certaine manière des

> conditionnements qui leur sont imposés par les coutumes ou par la politique en général, tout cela est immédiatement réduit à une question de genre et n'est pas vu comme une question universelle. C'est ma réflexion et cela est clairement visible dans mes romans[1492].

De fait, par le biais de ses romans, Barreno expose la violence et la frustration engendrées par l'inégalité des sexes, tout en soulignant que cette oppression n'est pas seulement une question de genre, mais un problème systémique qui touche l'ensemble de la société. Bien évidemment, et comme elle le souligne dans cette interview, la question des femmes la touche particulièrement. Barreno met en avant la lutte pour les droits des femmes, non seulement parce qu'elle la considère comme un enjeu universel, mais aussi parce qu'elle est profondément touchée par cette question en tant que femme elle-même ayant vécu dans une société patriarcale et conservatrice. La lutte pour les droits des femmes ne relève pas simplement d'une simple analyse théorique, mais d'une démarche existentielle. Barreno puise dans ses propres expériences et dans ses réflexions sur la condition féminine pour dénoncer les injustices et les contraintes auxquelles les femmes sont soumises. Il est ainsi nécessaire de relever comment cette thématique des droits des femmes traverse ses œuvres, sans nécessairement en être le seul fil conducteur, et comment la perspective féministe de l'autrice, loin de se réduire à un combat de genre, s'élargit à une réflexion plus profonde sur l'humain dans une société marquée par l'oppression de la dictature.

Dans la préface de la réédition de 1989 de *A Morte da mãe*, Barreno revient sur une interrogation déjà abordée dans *De noite as árvores são negras* : les actes sont-ils plus forts que les mots :

> Avec le 25 avril, toute la situation a changé. Mais c'est là qu'a commencé une période où les actes semblaient plus importants que les mots – une période où je me suis vraiment demandé si beaucoup de mots n'étaient simplement pas des actes réprimés.

[1492] « *Em relação ao feminismo, para mim é óbvio é que tendo nascido mulher, na sociedade em que nasci e como era a sociedade da minha infância e da minha adolescência, era óbvio que uma pessoa, para refletir sobre si própria, até em termos existenciais, esbarrava sempre com o problema da mulher porque havia coisas que uma mulher não podia ser, havia comportamentos que uma mulher devia ou não devia ter. Fundamentalmente esta é a minha grande contestação, quer dizer, as mulheres tudo o que seja tentarem ter a sua voz própria e discutirem de alguma forma os condicionalismos que lhes são impostos pelos costumes ou pela política em geral, tudo isso é logo reduzido a uma discussão de género e não é vista como uma questão universal. Essa é a minha reflexão e isso é nítido nos meus romances*. » RTP, « Ler + ler melhor vida e obra de Maria Isabel Barreno », YouTube, 2011, 5':58", https://www.youtube.com/watch?v=ANnwbKYnkxE (consulté le 08/01/2025).

> Cette illusion est aussi passée. Les actes et les paroles ont repris leur place dans une structure du possible[1493].

Ainsi, Barreno avoue avoir partagé la même interrogation que le personnage de Letícia sur la valeur des mots comparée à celle des actes, analysée dans le chapitre précédent. Il n'est pas difficile de voir dans la réflexion de Letícia un parallèle avec la propre pensée de Barreno dans cette préface, montrant une nouvelle fois l'aspect personnel de son écriture. La fiction est bien pour l'autrice un espace privilégié pour développer et explorer ses propres réflexions. Cette idée des mots comme expression cachée de révolte est cependant réfutée par sa propre histoire. Le procès de *Novas Cartas portuguesas* a, de fait, démontré que les mots n'étaient pas des actes réprimés, mais des actes en eux-mêmes, pouvant apporter les mêmes répercussions que tout autre acte de révolte. Écrire est un moyen de révolte, un acte de réflexion et de résistance. Par ses romans, Barreno défie les normes imposées par l'État Nouveau, mais également par la société. En remettant les mots et les actions dans une « structure du possible », Barreno montre que l'équilibre peut et doit être fait entre les actes et les paroles, les discours, les récits. C'est ainsi par les mots qu'elle cherche à rendre possible la transformation de la société engendrée par la chute de l'État Nouveau. De fait, nous avons analysé comment l'hybridisme des romans permet cette incursion de pensées de l'autrice dans ses récits fictionnels. L'interactivité de ses romans, comme elle la nomme elle-même, donne la possibilité à l'autrice d'intervenir indirectement par les personnages ou plus directement par une intrusion d'un « je » narrateur-auteur. En créant cette interactivité, forme de dialogisme personnel de l'autrice, Barreno s'appuie sur les caractéristiques de l'essai afin d'inscrire ses observations et ses analyses et ainsi permettre une lecture critique de la part des lecteurs. Bien que de nombreux critiques littéraires aient qualifié *A Morte da mãe* de roman-essai, nous avons vu que l'œuvre reste avant tout une fiction. L'apparition de passages essayistiques, réflexifs et philosophiques ne suffit pas à catégoriser l'œuvre dans un genre unique, mais accordent sa catégorisation d'œuvre plurielle et universelle. En n'enfermant pas son écriture dans un genre littéraire précis tout en se libérant par la fiction, Barreno se crée un espace d'interaction. Interagir avec son récit lui permet d'interagir avec les lecteurs. Cette oscillation entre réflexions personnelles, théoriques et la narration fictionnelle est ainsi identifiable à différents degrés dans les œuvres de Barreno. C'est par l'utilisation de ses mots, de ses récits, de ses inventions, qu'elle cherche à déconstruire le

[1493] « *Com o 25 de Abril toda a situação se alterou. Mas aí começou um período em que os actos pareciam mais importantes do que as palavras – período em que me perguntei mesmo se muitas palavras não são apenas actos reprimidos. Também esta ilusão passou. Actos e palavras retomaram lugares dentro duma estrutura do possível.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, 1989, *op. cit.*, p. 10.

sérieux de la société dans laquelle elle a vécu. Ce sérieux est de ce fait caractérisé par la dictature, par les mythologies salazariennes et plus généralement les patriarcales. La fondation et l'implantation de ces mythes acceptés doivent, d'après l'autrice, être analysées et critiquées afin de remettre les êtres humains au centre de la société, égaux. C'est en ce sens que, en tant que femme, la question des droits des femmes se distingue dans la plupart de ses romans. En plus de *A Morte da mãe*, elle y occupe une place particulièrement marquante dans les autres romans publiés peu avant et après la Révolution des œillets, notamment *De noite as árvores são negras*, *Célia e Celina* et *Inventário de Ana*.

La lutte pour les droits des femmes passe donc par la déconstruction des mythes acceptés, leur assignant des rôles traditionnels et stéréotypés. Comme nous l'avons exposé dans la deuxième partie de ce travail, c'est là la finalité de *A Morte da mãe* et l'intérêt de l'écriture fictionnelle et essayiste de Barreno. La narratrice précise ainsi : « En critiquant Engels, j'ai pratiquement construit la structure de ce livre. Parce que ma critique profitait des qualités de la structure dialectique de son texte[1494]. » L'utilisation des pronoms personnels sujet et complément à la première personne ainsi que l'allusion à la structure du livre laissent fortement supposer une nouvelle intrusion de l'autrice dans le récit. L'évocation de l'utilisation des théories d'Engels tirées de *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* souligne de même l'effet essayiste caractéristique de l'écriture de Barreno. La déconstruction des théories d'Engels – comme celles de Freud ou Marx – permet à l'autrice de construire non seulement la forme du roman, mais également celle de sa propre analyse. Ce n'est pas qu'une simple lecture que propose Barreno, mais une véritable remise en question. Dans *De noite as árvores são negras*, ce n'est pas par une intrusion d'autrice que Barreno propose cette analyse, mais par la remise en question des normes acceptées, mises en place par les personnages de Luísa, Helena et Amélia. Nous avons vu que cette dernière représentait le personnage le plus subversif du roman. Cependant, chacune des trois femmes apporte une vision critique des autres, marquant de ce fait une profonde analyse de la place des femmes dans la société et du peu de droits dont elles disposent, que cela soit à l'intérieur de la sphère domestique ou en public. Si Amélia est subversive, c'est néanmoins le personnage d'Helena qui apparaît à première vue comme non conformiste. De fait, la sœur de Luísa est initialement admirée par sa nièce de par son attitude indépendante et insouciante. Elle n'est pas mariée, n'a pas d'enfants,

[1494] « *Ao criticar Engels construí praticamente toda a estrutura deste livro. Porque a minha crítica aproveitava das qualidades da estrutura dialéctica do texto dele*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 318.

sort souvent, fréquente des hommes et est indifférente aux jugements portés par sa sœur. Luísa représente alors tout le contraire de sa cadette. Elle est la femme pour qui les traditions sont importantes. Elle incarne dans le roman une vision de la société marquée par la rigidité conservatrice et défendant l'ordre établi. Elle fait partie intégrante du collectif accepté. Dès lors, son regard critique envers sa sœur nous permet de comprendre ces deux visions du rôle de la femme :

> […] les gens passent et regardent, « cette fille est trop exubérante », dit l'un, « mais regarde, toute la famille est étrange, regarde comment ils rient, ce n'est pas convenable »... – les gens pensent toujours des choses horribles. Et Helena et Amélia sont loin de moi, je ne comprends pas ce qu'elles font, dans ma jeunesse rien de tel ne se passait. Helena parle à tout le monde, je ne sais pas comment elle fait, je ne connais personne, elle apparaît tous les jours avec un nouvel ami, elle l'a rencontré quelque part et ils ont bu une orangeade ensemble ; avec Amélia, cela se comprend mieux, les enfants ont une facilité de contact – et les intentions sont plus claires, je ne sais pas comment Helena ne pense pas aux mauvaises intentions possibles des autres et ne les évite pas – mais Amélia n'est plus complètement une enfant non plus[1495].

À travers le personnage de Luísa, Barreno expose les attentes inculquées à la société portugaise sous la dictature. Luísa défend ici une conception de la femme où la discrétion, la modestie et la soumission sont des vertus fondamentales. Selon elle, une femme digne de ce nom doit être effacée, sans chercher à attirer l'attention sur elle-même ni à revendiquer son indépendance, en totale contradiction des actions de sa sœur dans cette scène. Le comportement d'Helena, libre et sociable, est donc en directe opposition à sa vision de la femme. En comparant sa sœur et Amélia dans leur exubérance, Luísa semble prédire un comportement également subversif de sa fille. Bien qu'elle ne soit qu'une adolescente dans cette scène, Amélia commence, aux yeux de sa mère, à ne pas se comporter correctement. Helena deviendrait ainsi une mauvaise influence[1496]. La vision du rôle de la femme par Luísa est alors pleinement en concordance avec celle imposée par la propagande de l'État Nouveau. De plus, Luísa nous donne à la suite de cet extrait sa vision de l'homme, elle aussi en total accord avec l'homme nouveau du régime :

[1495] « […] *as pessoas passam e olham, "aquela rapariga é muito levantada", diz um, "mas repara, toda a família é estranha, repara como eles riem, não é próprio"... – as pessoas pensam sempre coisas horríveis. E Helena e Amélia estão longe de mim, não sei perceber o que elas fazem, na minha mocidade nada se passou assim. Helena fala com todos, não sei como consegue, eu não conheço ninguém, ela todos os dias me aparece com um amigo novo, conheceu-o algures e tomaram laranjada juntos; com Amélia percebe-se melhor, as crianças têm uma facilidade de contacto – e as intenções são mais claras, não sei como Helena não pensa nas possíveis más intenções dos outros, e não as evita – mas Amélia também já não é completamente criança.* » Maria Isabel BARRENO, *De noite as árvores são negras*, *op. cit.*, p. 52.

[1496] *Ibid.*, p. 40.

« Henrique devrait s'imposer ; les discipliner[1497]. » En critiquant le comportement de son mari, Luísa montre son attachement à la structure, à l'ordre familial qu'on lui a inculqué. À de nombreuses reprises apparaît alors dans le roman cette idée d'ordre souhaité par Luísa et critiqué par Amélia : « Ils se disputent. Mon père a ri. Ne cours pas après les garçons de la rue. C'est ton père qui décide. Parle plus bas, mange correctement. Ma mère s'inquiète parfois d'autres choses, elle n'aime pas ce que je fais, et mon père rit[1498]. » Amélia soulève alors le comportement rigide et formaliste de sa mère, pour qui la conduite des femmes doit être irréprochable à tout moment. Luísa voit ainsi la femme comme possédant un rôle subordonné à celui de l'homme, avec l'idée que le bonheur de celle-ci réside dans son dévouement sans faille à sa famille, à son mari et à ses enfants. Le personnage d'Henrique semble pourtant plus éloigné de la réalité voulue par Luísa.

Henrique est en apparence un père et un mari discret, voire indifférent. Contrairement à sa femme, il ne se préoccupe pas extérieurement du comportement des femmes de sa famille. Cependant, les monologues des personnages dévoilent un homme caractériel, rigide et désireux d'être le centre de l'attention, aussi bien dans sa vie privée que professionnelle. Pour Helena, Henrique est un homme contrôleur et hypocrite :

> Tu espères qu'Amélia te ressemble – comment pourrait-elle échapper à un héritage de qualités si fortes, si évidentes ? –, mais tu l'as élevée sans aucune règle – parce que toi tu improvises les tiennes – ça serait dangereux, un monde sans morale, sans fard, les femmes hors de leur réserve, c'est terrifiant. […] Tu as voulu l'appeler Amélia ; « un hommage à ma tante », et tous t'ont reconnu de la dignité, tu ne t'attardes jamais sur des souvenirs, mais tu rends des hommages. Tu as oublié que, probablement, tu détestais cette tante. […] Maintenant, tu penses à elle comme accueillante et aimable, tu as même oublié qu'elle vaut un héritage que tu attends, et que c'est pour cela que tu lui as offert Amélia comme filleule. Bien sûr que tu n'as besoin de te réfugier en rien ; tu crois en toi, avec la pire des bonnes foi[1499].

[1497] « *Henrique devia impor-se; discipliná-las*. » *Ibid.*

[1498] « *Discutem. O meu pai riu. Não corras atrás dos garotos da rua. O teu pai é quem manda. Fala mais baixo, come com termos. Minha mãe às vezes preocupa-se com outras coisas, não gosta do que eu faço, e o meu pai ri-se.* » *Ibid.*, p. 29.

[1499] « *Esperas que Amélia se pareça contigo – como poderia ela escapar a uma herança de qualidades tão fortes, tão vincadas? –, mas criá-la sem qualquer regras – porque tu improvisas as tuas – seria perigoso, o mundo sem moral, desmascaradamente, as mulheres fora do seu recato, é aterrorizante*. […] *Quiseste chamar-lhe Amélia; "uma homenagem a minha tia", e todos te reconheceram dignidade, nunca te enterneces sobre recordações, mas prestas homenagens. Esqueceste-te, que, provavelmente, detestavas essa tia.* […] *Agora pensas nela acolhedora e amável, esqueceste mesmo que ela vale uma herança que esperas, e que por isso lhe ofereceste Amélia como afilhada. Claro que não precisas de te refugiar em nada; acreditas em ti, com a pior boa fé*. » *Ibid.*, p. 63.

Cette critique acerbe d'Henrique par Helena est l'une des descriptions les plus sévères du roman. Par ailleurs, en soulignant les hypocrisies constantes d'Henrique, Helena critique celles de la société patriarcale et, d'une manière générale, celle de l'État Nouveau et de Salazar. L'homme fort, chef de famille, n'est qu'une façade. Helena expose ainsi le fait que son beau-frère ne cherche pas à protéger sa fille, mais à la façonner à son image pour pouvoir refléter sa propre supériorité ressentie. Au-delà de sa fille, c'est sa propre femme qu'Henrique cherche à façonner : « Tu as voulu qu'Amélia aille dans un pensionnat de religieuses ; "c'est Luísa", dis-tu, et c'est facile, tout le monde y croit, toi aussi, Luísa aussi[1500]. » La relation entre Henrique et sa femme est alors marquée par cette force imposée par celui-ci. Ses monologues laissent même apercevoir un certain sentiment de dégoût envers Luísa :

> Luísa m'interrompt constamment avec ses préoccupations.
> – Dans le salon, ne penses-tu pas ? Nous n'avons pas vraiment besoin de cette pièce.
> bien sûr, dans le salon, où d'autre ? Mais Helena n'arrive que dans quelques jours, il y a encore du temps, en attendant je voulais te raconter comment moi, aujourd'hui… Impossible, Luísa m'interrompt encore, elle est excitée, elle parle de napperons et de vases comme si elle les voyait sur les meubles… Quels meubles ? Elle a dû parler pendant que je pensais, elle ne s'est toujours pas tue […] Luísa se tait enfin, juste un instant. Elle baisse les yeux, semble analyser les légumes de la soupe, son nez est rouge et je reconnais ce regard. Je parle, espérant entendre les reniflements proches, je suis crispé, comme toujours, face à la faiblesse qui s'exhibe, quelque chose d'embêtant et faible, le ridicule[1501].

Cette vision de sa femme comme une personne faible, pénible et ennuyante, apparaissant dès le premier chapitre du roman, vient renverser l'image de famille idéale souhaitée par Luísa. Henrique est un homme n'ayant que peu de respect pour personne. Sa femme représente pour lui un symbole de normalité obligatoire :

> Luísa est une habitude, une longue et vieille habitude, un corps qui s'est desséché dans mes mains, un corps tranquille, d'abord il y avait une vague urgence à le faire trembler, mais Luísa était inévitable toutes les nuits, et puis tout était réglé, nous n'avions plus la

---

[1500] « *Quiseste Amélia num colégio de freiras; "foi Luísa", dizes, e é fácil, todos acreditam, tu também, Luísa também*. » *Ibid.*

[1501] « *Luísa interrompe-me constantemente com as suas preocupações*
- Na sala, não achas? Não precisamos muito daquela sala.
claro, na sala, onde havia de ser? Mas Helena só chega daqui a uns dias, há tempo, entretanto queria contar-te como eu, hoje… Impossível, Luísa interrompe-me novamente, está excitada, fala de napperons e jarras como se os visse sobre os móveis… Quais móveis? Deve ter falado enquanto eu pensava, ainda não se calou […] *Luísa cala-se finalmente, apenas um momento. Baixa os olhos, parece analisar as hortaliças da sopa, tem o nariz vermelho e conheço aquele olhar. Falo, esperando ouvir as fungadelas próximas, estou crispado, como sempre, diante da fraqueza que se exibe, qualquer coisa de peganhento e baixo, o ridículo.* » *Ibid.*, p. 29-30.

> liberté de recommencer, il serait peu raisonnable de modifier des relations consolidées[1502].

La description de sa femme comme un corps tranquille, incapable de donner et procurer du plaisir évoque l'analyse du plaisir féminin de *A Morte da mãe*. Celui-ci n'est ici pas totalement tabou, mais inadéquat. De fait, Henrique va jusqu'à considérer sa femme comme insensible et incompatible au plaisir, tout en soulignant que c'est une qualité, apportant la tranquillité à leur couple, mais surtout un symbole de sa dignité[1503]. Le rôle de la femme est, pour Henrique, à différencier du rôle d'épouse. Cette dernière doit être disponible pour son mari en restant digne, respectueuse et donc respectable. C'est ainsi qu'il justifie ses liaisons :

> […] ne t'inquiète pas, je t'apprécie, tu ne me déçois jamais, il n'y a pas de failles entre nous, je te veux ainsi, calme, détachée de tout ce qui est impatient, sauvage et agressif – et si je cherche d'autres femmes, c'est encore pour te préserver de mon inquiétude, cette nécessité urgente de ressentir, d'imprimer ma présence dans la mémoire des autres, de dévoiler le visage des choses – la grandeur et la misère des hommes, toute l'anxiété se rassemble, j'ai besoin de lutter intensément, et l'effort trouve sa récompense et se ravive dans les sensations fortes, dans le sursaut des instincts – dans le péché, dirais-tu – tu vis dans ton monde délicat et doux, tu es ma femme, je veux trouver, à travers toi, mes valeurs stables, la certitude d'une tranquillité permanente[1504].

Luísa est alors la figure de la femme parfaite mais impossible voulue par la société conservatrice. Sa fidélité et sa pureté sont considérées comme des valeurs sacrées, mais strictement assignées à un rôle de respectabilité. Selon Henrique, sa femme doit incarner la figure idéale de la femme respectée et respectable, détachée des désirs et des plaisirs personnels, comme une représentation parfaite de ses propres « valeurs stables ». Dès lors, il considère la tromperie comme un acte presque inévitable et acceptable, car il n'imagine pas que sa femme, en restant fidèle à son rôle social, puisse ressentir ou même rechercher du plaisir sans compromettre sa pureté et son rôle dans la société. Contrairement à cette image, Henrique oppose la figure de son amante, sa secrétaire Madalena. Celle qu'il décrit au début du roman

---

[1502] « *Luísa é um hábito, um longo e velho hábito, um corpo que murchou nas minhas mãos, um corpo quieto, primeiro havia uma vaga urgência em fazê-lo estremecer, mas Luísa era inevitável todas as noites, e depois tudo estava assente, já não tínhamos a liberdade de recomeçarmos, seria bastante despropositado, alterar relações consolidadas*. » *Ibid.*, p. 70.

[1503] *Ibid.*, p. 71.

[1504] « […] *não te preocupes, aprecio-te, nunca me desiludes, não há falhas entre nós, eu quero-te assim, quieta, alheia a tudo o que existe de impaciente, selvagem e agressivo – e se procuro outras mulheres, é ainda para te preservar da minha inquietude, esta necessidade urgente de sentir, de gravar a minha presença nas memórias dos outros, de desvendar a face das coisas – a grandeza e a miséria dos homens, toda a ansiedade se reúne, preciso lutar duramente, e o esforço compensa-se e reanima-se nas sensações fortes, no sobressalto dos instintos – no pecado, dirias tu – vives no teu mundo delicado e doce, és a minha mulher, eu quero encontrar, através de ti, os meus valores estáveis, a certeza da tranquilidade permanente.* » *Ibid.*, p. 72.

comme silencieuse et sentant bon[1505] ne représente rien de plus qu'une distraction et un symbole de sa propre importance. De fait, bien qu'elle suscite en lui un certain désir, elle ne peut jamais s'élever au-delà de son rôle secondaire et utilitaire. Il ne l'aime pas vraiment, mais elle incarne un autre aspect de son besoin de supériorité :

> […] quand je me souviens de Madalena – elle m'apparaît ainsi, brusquement, je ne sais plus ce qui s'est passé entre-temps, nous avons déjeuné ensemble plusieurs fois, et puis je me rappelle ma main sur sa poitrine, j'ai ouvert la porte du placard et ma main a effleuré sa poitrine, elle a rougi, et maintenant je la vois nue, elle a des poils sur le ventre et prend une voix mielleuse – je la trouve vulgaire et distante, indésirable, non, plutôt inconvenante [...] elle devient inconvenante dans la normalité quotidienne, elle me tutoie quand nous sommes seuls, et rit, avec un rire aigu, elle ne connaît pas les endroits corrects des choses, elle est très loin de la réserve digne, elle mélange travail et relations intimes, envahit mon travail avec son corps nu[1506].

Le personnage de Madalena – dont le nom évoque le personnage biblique de Marie Madeleine – externe à la diégèse, représente comme celui de Luísa l'hypocrisie et l'irréalisme de la vision des femmes par la société patriarcale. Le personnage de Luísa reflète les contraintes imposées par une société patriarcale, où la femme est avant tout perçue comme une mère et une épouse, dévouée à son mari et à sa famille. Cependant, Luísa redoute le changement et particulièrement ce qui pourrait perturber l'ordre qu'elle perçoit comme indispensable à la cohésion familiale. Par conséquent, ses rapports avec sa famille sont marqués par ces peurs et ces craintes. Madalena, quant à elle, par son rôle de maîtresse, remet en question les normes imposées à Luísa, mais elle est elle-même victime des structures sociales qui la réduisent à une simple fonction dans la vie d'Henrique. Cela est notamment représenté par le fait que Madalena n'apparaisse que par la vision d'Henrique – et parfois d'Octávio –, elle ne possède pas la parole comme les autres personnages. Cette absence de voix directe souligne alors une objectification, la réduisant à son rôle d'objet de désir et d'évasion pour Henrique. Madalena existe dans le récit non pas en tant que personnage autonome, mais comme une construction extérieure, façonnée par l'imaginaire d'un homme qui cherche à se définir par ses relations de supériorité avec les femmes, sans jamais permettre à Madalena de se définir par elle-même. Son

[1505] *Ibid.*, p. 16.

[1506] « […] *quando me lembro da Madalena – ela aparece-me assim, bruscamente, já não sei o que aconteceu entretanto, almoçámos juntos várias vezes, e depois recordo a minha mão no peito dela, abri a porta do armário e a minha mão roçou no seu peito, ela corou, e agora vejo-a nua, tem pêlos na barriga e faz uma voz mimada – acho-a vulgar e distante, indesejável, não, antes despropositada* […] *ela torna-se despropositada na normalidade diária, trata-me por tu quando estamos sós, e ri, com riso agudo, não conhece os devidos lugares das coisas, está muito longe da reserva digna, mistura trabalho e relações íntimas, invade o meu trabalho com o seu corpo nu.* » *Ibid.*, p. 72-73.

personnage représente alors les contradictions de la société envers les femmes, forcées de naviguer entre des espaces de pouvoir et de subordination. Cherchant à s'affirmer, elles restent pourtant confinées à des rôles marginalisés. La comparaison de ces deux figures, l'une présente à travers des monologues intérieurs qui donnent accès à ses pensées et réflexions, et l'autre totalement filtrée par le regard d'Henrique, crée une certaine dynamique soulignant les différentes formes de soumission et d'invisibilité des femmes. C'est pourquoi Henrique, qui se considère pourtant comme supérieur, en arrive à la conclusion qu'il est responsable d'un certain désordre :

> […] J'ai permis le désordre, Luísa dit des bêtises en se brossant les cheveux, Madalena est devenue insupportable, je les ai laissé quitter leurs places, c'est pour cela qu'elles m'attaquent avec leurs conseils, prévenants mais mesquins, elles m'aiment et pensent m'aider, mais ce n'est pas suffisant, au contraire, ma vie doit rester loin de leurs visions restreintes[1507] [...]

Ainsi, Henrique se reproche la liberté qu'il aurait accordée aux deux femmes, mais aussi à Amélia – qu'il compare à Madalena – et à Helena – qu'il considère comme moralement manquante. En laissant Luísa et Madalena prendre des libertés avec lui, il constate que le système de pouvoir qu'il pensait maîtriser se retourne contre lui, générant un désordre qui échappe à son contrôle. De ce fait, il prend conscience de son manque d'autorité, mais surtout il met en lumière l'ironie du pouvoir masculin : dans sa tentative de dominer, il finit par s'exposer à la rébellion silencieuse de celles qu'il pensait avoir sous contrôle.

À travers ces personnages, le roman met donc en lumière les réalités de l'oppression et de la marginalisation des femmes dans la société patriarcale. En restant fidèle aux valeurs chrétiennes et patriarcales de la dictature de l'État Nouveau, Luísa devient une victime des normes sociales qui lui sont imposées. Toutefois, à travers son monologue interne, l'autrice permet donc de donner un aperçu de ses pensées et de ses doutes, permettant ainsi une critique implicite de ces normes. De fait, certains passages donnent à voir ces critiques, sans pour autant remettre en question l'ordre établi :

> […] Amélia nous expose de la même manière son avenir, une tapisserie formée et colorée par sa volonté, sans conditions, et bien que je connaisse tout le poids qui, lentement et sûrement, l'écrasera de jour en jour, je ne tremble pas, sa fraîcheur est aussi

[1507] « […] *permiti a desordem, a Luísa diz asneiras enquanto escova o cabelo, a Madalena tornou-se insuportável, deixei que elas abandonassem os seus lugares, por isso atacam-me com os seus conselhos, solícitos mas mesquinhos, gostam de mim e pensam ajudar-me, mas não é suficiente, pelo contrário, a minha vida deve continuar afastada das suas visões restritas* […] » *Ibid.*, 110.

> une promesse qui se réalisera inévitablement, comme le blé vert des prairies, ou comme les arbres au printemps, et nous ne pleurons pas sur la venue des fruits, bien que les fleurs mortes pourrissent sur le sol[1508] [...]

Luísa porte un regard indécis sur sa fille qui est pour elle un symbole à la fois d'espoir et de désillusion. Alors que Luísa parait voir en elle un changement et un renouveau possible, elle a conscience que cette liberté va être brisée par les normes de leur époque. La comparaison avec les fleurs qui, bien qu'épanouies, finiront par faner et pourrir, montre le poids de ces normes, des contraintes sociales continues. Cependant, la mort d'Henrique, qui marque un tournant dans leur vie, leur accorde une certaine liberté, permettant à Luísa, Amélia et Helena de respirer un peu plus librement[1509]. La fin de sa présence oppressive permet même à Amélia de se rapprocher de sa mère et de compatir sur son rôle. Néanmoins, Luísa reste pessimiste quant à l'avenir, convaincue que même si ce répit leur permet de goûter à un semblant de liberté, les normes sociales et politiques oppressives continueront de restreindre les possibilités d'épanouissement des femmes. De ce fait, cette vision met en lumière l'incertitude et la dure réalité à laquelle les femmes, même après la chute d'un oppresseur, que cela soit Henrique ou la dictature même, doivent toujours faire face dans une société profondément marquée par des structures patriarcales et autoritaires. Par conséquent, les œuvres suivantes de Barreno, rédigées après la fin de la dictature donc, continuent de montrer et de déconstruire ces normes patriarcales.

3.1.2. Lutter contre le collectif accepté

A Morte da mãe, *Célia e Celina* et *Inventário de Ana* sont trois œuvres qui, bien que possédant des intrigues différentes, partagent des dénonciations similaires sur les normes sociales, culturelles et politiques oppressant les femmes. Chacune d'elles explore ainsi à sa manière les mythes définissant les rôles des femmes. Nous avons ainsi analysé dans les chapitres précédents que *A Morte da mãe* réécrit l'histoire de la naissance du monde et de la société d'un point de vue féminin pour analyser la naissance du patriarcat ; *Célia e Celina* propose une revisitation des mythes et des contes centrés sur les femmes ; enfin, *Inventário de Ana* narre la création d'*alter ego* féminins permettant la découverte et la libération totale de son

[1508] « […] *Amélia expõe-nos o seu futuro da mesma forma, uma tapeçaria formada e colorida pela sua vontade, sem condições, e embora eu conheça todo o peso que, lenta e seguramente, a irá esmagar de dia para dia, não estremeço, a sua frescura é também uma promessa que inevitavelmente será cumprida, como o trigo verde dos prados, ou como as árvores na Primavera, e não choramos a vinda dos frutos, embora no chão apodreçam as flores mortas* […] » *Ibid.*, p. 127.
[1509] *Ibid.*, p. 129.

personnage principal. Dès lors, les trois œuvres – comme le reste de notre *corpus* – ont en commun de nombreuses procédures narratives comme la création de mondes alternatifs, la réécriture des mythes et des contes traditionnels ou encore la polyphonie de leur narration. Il est également possible de les lier ensemble par leur contenu narratif même. Comme pour *A Morte da mãe*, *Célia e Celina* et *Inventário de Ana* abordent des éléments concrets utilisés pour l'oppression des femmes par la domination masculine : le mariage, la domesticité, la religion ou encore les théories économiques, philosophiques et sociales. C'est ainsi le collectif accepté qui est de nouveau dénoncé dans ces deux romans. Si, encore une fois, les deux sont différents dans leur narration, l'un des premiers points communs qui relie les personnages féminins est la problématique du mariage et de la maternité.

Les nombreux *alter ego* d'Ana possèdent tous une certaine vision sur le mariage et leur potentiel époux. Josefa par exemple rejette les hommes et leur domination, mais aspire tout de même à devenir mère. Son rejet de la société machiste et oppressive est le plus sévère, allant jusqu'à appeler à la vengeance contre les hommes[1510]. Elvira, quant à elle, rêve d'un prince charmant, mais se retrouve mariée avec un homme qui ne la fait pas rêver. De son mariage, elle devient enchaînée à son rôle de mère de famille, ayant cinq enfants et ne prenant plus conscience du temps passant. C'est une rêveuse dont les aspirations ne peuvent être satisfaites. Elles le seront pourtant par l'écriture. Son personnage permet ainsi la critique du mariage vendu comme un épanouissement et une libération pour les femmes :

> Se marier et avoir des enfants, disait-on à Elvira. Et elle soupirait, elle désirait : il devait y avoir une justification, une nécessité, un ordre universel derrière cela. Désirs d'action, de découverte, de réflexion ; peu de livres lui étaient autorisés, et aucune action, à part la broderie, l'église et une promenade dans le parc. De cette nostalgie de tout ce qu'elle savait perdu, inaccessible, pour elle, venaient aussi les soupirs. Mais les adultes sourient, avec un air entendu : « ce dont elle a besoin, c'est d'un mari et des enfants[1511]. »

Sa liberté ne s'épanouira alors qu'à la mort de son mari[1512], nous permettant alors un parallèle avec la situation des femmes de *De noite as árvores são negras* et la mort d'Henrique. Enfin, Ana, en couple avec João, vit dans la souffrance et le regret face à une conception du sexe qui

[1510] Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 62.
[1511] « *Casar e ter filhos, diziam a Elvira. E ela suspirava, ansiava: uma justificação, uma necessidade, uma ordem universal deveria estar por trás disso. Desejos de acção, de descoberta, de reflexão; poucos livros lhe eram permitidos, e acção, nenhuma, para lá do bordado, da igreja e do passeio pelo parque. Dessa nostalgia por tudo o que ela sabia perdido, inacessível, para si, provinham também os suspiros. Mas os adultos sorriem, sabidos: "do que ela precisa é dum marido, e filhos."* » *Ibid.*, p. 40.
[1512] *Ibid.*, p. 40-42.

lui est imposée uniquement au service de la grossesse[1513]. Elle se sent dépossédée de son propre plaisir, illustrant l'une des formes les plus classiques de l'oppression patriarcale analysée dans *A Morte da mãe* : l'imposition d'un rôle sexuel qui exclut les désirs féminins et place les femmes dans une position de soumission où leurs corps sont avant tout des instruments de reproduction :

> Plus malheureuses que tous, c'était nous, les femmes. Les garçons exerçaient déjà le futur partage du pouvoir : ils allaient aux putes, ils achetaient, ils étaient les acteurs de la scène sexuelle. Nous ? « Livraison » : nous ne saurions pas mettre le doigt dans la plaie ; nous achetions des boucles d'oreilles et des colliers, des ceintures pour nous serrer la taille. Malheureuses : nous nous sentions comme une dinde à la veille de Noël. Ce n'est que plus tard que nous avons appris la compagnie et l'affection entre nous : des histoires très similaires. Il y avait des variantes dans ces histoires, mais elles étaient toutes assez pareilles. Les plus audacieuses – les moins défendues – en étaient arrivées aux avortements clandestins, et elles sont venues raconter des horreurs plus grandes que celles dévoilées alors[1514].

Sa reconnaissance de la domination masculine et de l'oppression des femmes ne fait que grandir avec le temps. Finissant par se marier, Ana ne trouve pas le bonheur promis, faisant ainsi apparaître son caractère rêveur insufflé dans et par le personnage d'Elvira. Lorsqu'elle tombe enceinte et accouche, son mal-être résulte en une dépression post-partum non diagnostiquée qui rend son quotidien étouffant. Son besoin de libération l'amène à tromper son mari, mais elle cesse bientôt cette relation, soulignant que l'homme qu'elle fréquente lui rappelle trop son propre mari, marquant ainsi une nouvelle étape de la recherche de sa propre carte interne. C'est également à ce moment que les personnages de Josefa et Elvira disparaissent de la narration. Sa quête de libération continue par des relations qu'elle entame ensuite avec d'autres hommes et qui révèlent son angoisse : bien qu'elle cherche à éprouver du plaisir et à trouver un sens à sa vie, elle ne parvient jamais à combler ce vide intérieur. Dès lors, ces liaisons sans satisfaction témoignent de son incapacité à s'épanouir dans un monde où son corps et ses désirs sont conditionnés par des attentes patriarcales qui les ignorent et les répriment. Ana semble donc piégée dans un cycle d'insatisfaction, cherchant désespérément quelque chose – ou quelqu'un – pour combler un vide qu'elle ne parvient pas à définir. Le divorce d'Ana et João marque un autre point de rupture dans sa quête de liberté et d'autonomie, mais il ne résout pas son mal-

[1513] *Ibid.*, p. 54.

[1514] « *Mais infelizes que todos éramos nós, mulheres. Os rapazes exercitavam-se já na futura partilha do poder: iam às putas, compravam, eram os actores da cena sexual. Nós? "Entrega": não saberíamos pôr o dedo na ferida; comprávamos brincos e colares, cintos para nos espremer a cintura. Infelizes: sentíamo-nos como um peru em vésperas de Natal. Só mais tarde aprendemos a companhia e o afecto entre nós: histórias muito semelhantes. Havia variantes nessas histórias, mas eram todas bastante o mesmo. As mais ousadas – as menos defendidas – tinham chegado aos abortos clandestinos, e vieram contar horrores maiores do que os desvendados então.* » *Ibid.*, p. 55.

être. Au contraire, il symbolise la fin d'une illusion qui lui avait été inculquée, celle voulant que le mariage ou la maternité pourraient lui apporter une forme de satisfaction personnelle.

Le personnage de Célia, dans *Célia e Celina*, est quant à lui un mélange plus ou moins équilibré des trois femmes de *Inventário de Ana*. De fait, nous savons que Célia, à l'instar d'Elvira, est une rêveuse qui ne peut s'échapper que par la narration d'histoires. Son quotidien est cependant chamboulé puis brisé par le mariage et la maternité. Déjà fragile, l'annonce de son mariage arrangé lui provoque une crise :

> – Ton père est arrivé, avec un visiteur, il veut que tu viennes dans le salon pour rencontrer cette personne. C'est un homme.
> C'était là l'introduction que Mme Eufrásia se croyait capable d'apporter à Célia, l'information que son père lui avait choisi un fiancé. Célia ne se rendit même pas compte de ces intentions paternelles secrètes, elle est allée dans le salon juste un peu agacée, vaguement confuse. Son père lui présenta l'homme, ni beau ni laid, ni grand ni petit, plus âgé que Célia, riche. […]
> – C'est ton fiancé.
> Celia s'étouffa avec la soupe, eut une grande quinte de toux. Elle s'est levée de table, a trébuché, est tombée par terre, a fait une crise. Elle est tombée malade, une fois de plus[1515].

Cette attaque de Célia symbolise ainsi une manifestation du rejet et du stress immense que lui cause cette décision imposée par son père. Son état de santé fragile est exacerbé par l'annonce de ce mariage imposé. Malgré les inquiétudes de sa mère qui voit dans ces attaques un mauvais pressentiment, le père de Célia n'y porte pas d'importance. Le fait que sa mère, elle aussi soumise aux normes patriarcales, interprète ces attaques comme un mauvais présage, mais que son mari reste insensible à cette inquiétude, souligne alors le peu d'importance accordée aux voix des femmes, qu'elles soient mères ou enfants. Quand un deuxième malaise survient avant le mariage, Célia espère y trouver une porte de sortie :

> Encore faible, d'une petite voix, elle dit vouloir parler seule avec le médecin. Tous sortirent de la pièce, intrigués, prêts à écouter à la porte – sa mère, son père, Celina, d'autres parents et amis venus faire de fréquentes visites, comme cela arrive toujours pour les maladies, les décès et les autres malheurs. Célia demanda au médecin si elle

[1515] « *– Teu pai chegou, com uma visita, quer que tu vás à sala, conhecer essa pessoa. É um homem.*
Esta foi a introdução de que D. Eufrásia se julgou capaz para trazer a Célia a informação de que seu pai lhe escolhera um noivo. Célia nem se apercebeu dessas secretas intenções paternas, foi à sala apenas um pouco aborrecida, vagamente confusa. Seu pai apresentou-lhe o homem, nem bonito nem feio, nem alto nem baixo, mais velho do que Célia, rico. […]
– Este é o teu noivo.
Célia engasgou se com a sopa, teve um grande ataque de tosse. Levantou-se da mesa, tropeçou, caiu no chão, teve um ataque. Adoeceu, mais uma vez. » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 79-80.

> n'était pas trop nerveuse pour se marier et avoir des enfants. Elle ne demanda cela qu'avec un léger espoir, le médecin lui assura que pas du tout, heureux parce qu'il pensait lui donner une bonne nouvelle, et Célia ne prit même pas la peine d'insister[1516].

Cette réponse du médecin devient le signe de la fatalité du destin de Célia. Celui-ci va cependant apporter plus de précision à la famille de la jeune fille :

> Tous prenaient plaisir à entendre la répétition de la conversation qu'ils avaient déjà indiscrètement entendue ; ces choses de maladies sont à savourer. Et maintenant le médecin, embellit et se vanta :
> – Elle était anxieuse, je lui ai assuré que le mariage ne faisait que du bien aux femmes très nerveuses. Aux femmes un peu hystériques – ajoutait-il en baissant un peu la voix – Je pense que cette nouvelle rassurante va encore accélérer sa guérison complète...
> Toujours heureux, distributeur de bénédictions, il regardait la gratitude dans les yeux du père, la joie retenue dans les yeux de la mère[1517].

Cette réponse témoigne de la manière dont la société pathologise la résistance féminine et réduit les femmes à des objets à réparer ou à contrôler. Le mariage est présenté à Célia comme un remède à sa prétendue « hystérie », confirmant son utilisation comme un outil de régulation des femmes, les assignant à un rôle spécifiquement domestique. Nous avons vu à diverses reprises que Maria Isabel Barreno ou encore Maria Teresa Horta ont dénoncé le fait que les féministes soient considérées comme des femmes folles, malades ou bien hystériques. De fait, le diagnostic d'hystérie a été fréquemment utilisé pour tenter de soumettre les femmes. Dénommé par Hippocrate, le terme « hystérie » qualifie originellement une maladie causée par l'utérus[1518]. Dès lors, la maladie a été considérée pendant de nombreuses années comme spécifiquement féminine, sa prévalence étant par ailleurs plus élevée chez les femmes[1519]. Ginger Hooper, dans

---

[1516] « *Ainda fraca, com voz débil, disse querer falar a sós com o médico. Todos saíram do quarto, intrigados, preparados para escutar à porta – a mãe, o pai, Celina, alguns outros parentes e amigos que vinham fazer frequentes visitas, como sempre acontece nas doenças, mortas e outras desgraças. Célia perguntou ao médico se não seria demasiado nervosa para casar e ter filhos. Perguntou isto só com uma leve esperança, o médico logo lhe garantiu que de modo algum, feliz porque julgava dar-lhe uma boa nova, e Célia nem se deu ao trabalho de insistir.* » *Ibid.*, p. 84.

[1517] « *Todos gostaram de ouvir a repetição da conversa que já indiscretamente tinham ouvido; essas coisas de doenças são para serem bem saboreadas. E o médico, agora, enfeitava, emplumava:*
– Ela estava ansiosa, garanti-lhe que o casamento só faz bem às mulheres muito nervosas. Às mulheres um pouco histéricas – acrescentava, baixando um pouco a voz –. Acho que esta notícia tranquilizante vai ainda acelerar a sua completa cura…
Continuava feliz, distribuidor de benesses, espreitava a gratidão nos olhos do pai, a alegria pudibunda nos olhos da mãe. » *Ibid.*, p. 85.

[1518] *s. v.*, « hysteria », in *Campbell's Psychiatric Dictionary*, Robert Jean CAMPBELL, *op. cit.*, p. 321-322.

[1519] *Ibid.*, p. 322.

un article intitulé « Hysteria: medicine as a vehicle for gendered social control[1520] », explique que la vision des femmes est marquée par la maladie et la faiblesse :

> […] les femmes sont perçues comme étant sur le fil du rasoir, entre le normal et l'anormal, la santé et la maladie ; même leurs cycles naturels et leurs fonctions corporelles sont vus comme intrinsèquement pathologiques et nécessitant une intervention médicale constante et des traitements de la part d'hommes médecins. Leur nature et leur anatomie les prédisposent à la maladie du corps et de l'esprit. Cette pathologisation a permis la régulation sociale des corps des femmes et de leurs activités reproductives[1521].

En considérant les femmes comme constamment sujettes à la maladie, il est alors devenu possible de contrôler non seulement leur corps, mais également leur mode de vie. Hooper affirme de ce fait que la médecine est l'un des acteurs principaux de ce contrôle :

> Loin d'être une quête scientifique objective extérieure à la société, la médecine reflète non seulement les valeurs sociales dominantes de la culture dans laquelle elle est ancrée, mais elle crée et recrée activement ces valeurs. Pendant des siècles, les médecins ont fourni des explications quasi scientifiques sur pourquoi les femmes étaient le sexe inférieur et devaient être confinées à la sphère domestique, légitimant ainsi des visions misogynes plus larges qui ont servi à dégrader et à confiner les femmes tout en assurant le pouvoir et les privilèges des hommes. L'hystérie – en tant que catégorie sociale, et non en tant que catégorie de maladie – était un moyen de contrôler la sexualité féminine ainsi que de renforcer les rôles de genre traditionnels, renforçant les conceptions prévalentes de la féminité[1522].

La souffrance de Célia est reléguée au second plan face à l'obstination de la marier et de la soumettre aux attentes sociales. Sa soi-disant hystérie justifiant alors la prescription d'un rôle traditionnel pour la guérir : le mariage. Sa mort lors de son accouchement devient également le symbole de cette vie brisée par ces normes acceptées de tous et encouragées par ses parents et son médecin.

[1520] Hystérie : la médecine comme vecteur de contrôle social genré. Ginger HOOPER, « Hysteria: medicine as a vehicle for gendered social control », in *Rice historical review*, vol. VI, 2019, p. 77-90.

[1521] « […] *women are seen as walking a razor's edge between normal and abnormal, healthy and sick; even her natural cycles and bodily functions are viewed as inherently pathological and requiring constant medical intervention and treatment from male doctors. Her very nature and anatomy predispose her to illness of the body and mind. This pathologization allowed for the social regulation of women's bodies and reproductive activities* » *Ibid.*, p. 81.

[1522] « *Far from being an objective scientific pursuit external to society, medicine not only reflects the dominant social values of the culture it is embedded in, but actively creates and recreates those values. For centuries, doctors provided quasi-scientific explanations for why women were the lesser sex and should be confined to the domestic sphere, legitimizing broader misogynistic views which served to degrade and confine women while ensuring the power and privilege of men. Hysteria – as a social category, not a disease category – was a way of controlling female sexuality as well as enforcing traditional gender roles, reinforcing prevalent conceptions of femininity*. » *Ibid.*, p. 86.

Les normes acceptées deviennent ainsi la source de nombreuses réflexions par les personnages et les narratrices des deux romans. La construction du patriarcat est alors analysée directement dans *Inventário de Ana* :

> On est sorti par le patriarcat, par l'Histoire, par les luttes constantes entre les peuples. Un long bras social s'est étendu, de règles, de lois, et d'interdictions, et de peurs et de plans et de projets et d'horaires et de modèles de vie et de modes, montrant le chemin. Certainement, du bien. Dieu à la pointe ; à la pointe de la lance. Les femmes sont restées coincées par la taille, dans cette sortie de la grotte mythique, les créations de leur sexe repoussées[1523].

Cette citation résume alors comment le patriarcat s'est installé. La deuxième phrase souligne particulièrement la pluralité des moyens mis en place par le système. La polysyndète – la répétition de la conjonction « et » – ainsi que le retrait progressif des virgules renforcent l'idée que ces normes se sont enchainées sans répit et sans laisser la possibilité aux femmes de riposter. La métaphore de la grotte mythique, cette grotte où Ana et Josefa réinventent les mythes, souligne de nouveau la culpabilité des récits traditionnels dans la soumission des femmes qui restèrent prises au piège à l'intérieur de ceux-ci. Ce sont ces récits où l'homme prend la place centrale : « Le Travail, l'Art, la Science, l'Amour de la Patrie, l'Histoire, la Culture, la Richesse. Tout est création des hommes, pas des femmes[1524]. » Les femmes, quant à elles, deviennent coupables de cette prise au piège. Elles représentent de fait une grande partie du collectif accepté, participant à la continuation de leur oppression de plusieurs manières. Pour Josefa, c'est la soumission sexuelle des femmes qui leur cause tort, comme elle l'explique à Antónia : « Le pire état des choses, c'est maintenant, avec des filles comme toi. Tu t'es convaincue que le plaisir de ton monsieur est ton plaisir, et tu n'exiges même pas le paiement des services rendus[1525]. » Dans *Célia e Celina*, c'est, d'après un ami du mari de Célia, le masochisme des femmes qui les rend incapables de se libérer :

> Il hurlait, toujours passionné, et plusieurs têtes se tournaient et s'agitaient autour de lui. Mais il ne répondait à rien :

[1523] « *Saíu-se para o patriarcado, para a História, para as constantes lutas entre os povos. Estendeu-se um longo braço social, de regras, de leis, e proibições, e medos e planos e projetos e horários e modelos de vida e modas, apontando o caminho. De certo, do bem. Deus na ponta; na ponta da lança. As mulheres ficaram presas pela cintura, nessa saída da caverna mítica, adiadas as criações do seu sexo*. » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 130.

[1524] « *O Trabalho, a Arte, a Ciência, o Amor da Pátria, a História, a Cultura, a Riqueza. São tudo criações dos homens, não das mulheres*. » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 93.

[1525] « *O pior estado de coisas é agora, com meninas como tu. Convenceste-te que o prazer do teu senhor é o teu prazer, e nem sequer exiges paga pelos serviços prestados.* » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 62.

> – Au fond, elles sont vindicatives, alors elles se punissent par leur masochisme, qui va jusqu'à la passion de l'accouchement.
> – Et les femmes du peuple ? – demande Célia – Les dures et rugueuses, celles qui se heurtent, elles-mêmes, à la vie ? Les prostituées ?
> Il balaie tout d'un simple geste :
> – Les femmes aiment souffrir, c'est ce qui les justifie[1526].

Reprenant plusieurs théories, notamment celles de Freud analysées dans *A Morte da mãe*, le mythe des femmes masochistes est alors particulièrement lié aux mères.

Les mères seraient ainsi les responsables principales de leurs propres malheurs, mais également de ceux des hommes et de la société en général :

> Ils ont dit : ces femmes créent des monstres, qui nous attaquent et nous dévorent dans l'obscurité. Des monstres qui semblent sortir de nos têtes, mais le lien qui unit le monstre et les têtes ne va pas dans cette direction. Les causalités se sont inversées : la présence des monstres a activé la capacité de les voir, de les sentir. Elles ont créé ces monstres d'angoisse et des choses que nous ne savons pas comment dire. Grottes, cyclopes et diables[1527].

Les monstres représentent ici non seulement les créations des femmes, mais également les peurs des hommes car les monstres sont le désordre, comme l'expliquent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans leur *Dictionnaire des symboles* :

> Dans la tradition biblique, le monstre symbolise les forces irrationnelles : il possède les caractéristiques de l'informe, du chaotique, du ténébreux, de l'abyssal. Le monstre apparaît donc comme désordonné, privé de mesure, il évoque la période d'avant la création de l'ordre[1528].

En créant ces monstres, les femmes créent des menaces incompréhensibles et impossibles à contrôler, excepté par la force : « Ces monstres incompris aggravés par le code des mots institué par les hommes, les femmes apparaissent comme les autrices de leur propre oppression :

[1526] « *Ele gritava, sempre apaixonado, e várias cabeças se viravam e agitavam à sua volta. Mas ele a nada atendia:*
– No fundo, são vingativas, por isso se castigam com o seu masoquismo, que vai até à paixão do parto.
– E as mulheres do povo? – pergunta Célia – As duras e ásperas, as que embatem, elas próprias, contra a vida? As prostitutas?
Ele tudo varre com um gesto simples:
– As mulheres gostam de sofrer, é isso o que as justifica. » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 94.
[1527] « *Disseram: essas mulheres criam monstros, que nos atacam e devoram no escuro. Monstros que parecem saídos de nossas cabeças, mas o elo que une monstro e cabeças não vai nessa direcção. Inverteram-se as causalidades: a presença dos monstros activou a capacidade de os ver, de os pressentir. Elas criaram esses monstros de angústias e de coisas que não sabemos dizer. Grutas, ciclopes e diabos*. » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 130.
[1528] *s. v.* « monstres », in *Dictionnaire des symboles*, Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT (org.), Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1990, p. 645.

créatrices de monstres seulement vincibles par la force des hommes[1529]. » Il est par ailleurs intéressant de noter que les monstres représentent également la création des hommes nouveaux :

> Le monstre relève aussi de la symbolique des *rites de passage* : il dévore le vieil homme, pour que naisse l'homme nouveau. Le monde qu'il garde et dans lequel il introduit n'est pas le monde extérieur de trésors fabuleux, mais le monde intérieur de l'esprit, dans lequel on n'accède que par une transformation intérieure. C'est pourquoi on voit dans toutes les civilisations des images de monstres avaleurs, androphages et psychopompes, symboles de la nécessité d'une régénération. Ce que l'on a considéré, par exemple, comme des *monstruosités* des révolutions prend un sens tout particulier à la lumière de cette interprétation : elle signifie que la révolution veut aller jusqu'à une transformation radicale de l'homme, pour le rendre apte à vivre dans un monde nouveau[1530].

En associant les femmes à la création des monstres, Barreno renvoie à la conception des hommes nouveaux de l'État Nouveau, soulignant une nouvelle fois l'ambiguïté du régime envers les femmes. Responsables et victimes, les femmes ne peuvent que faire partie du collectif accepté, leurs rôles façonnés de telle manière qu'il leur est impossible de se libérer totalement de la domination masculine. La culpabilité des femmes, et particulièrement des mères, que cela soit dans le collectif accepté ou dans les théories des grands penseurs, est ainsi soulignée à plusieurs reprises dans les romans de Barreno par le biais de la narration, mais aussi par certains personnages. De fait, nous avons vu que le personnage de Luísa dans *De noite as árvores são negras* représente l'archétype de l'épouse mère de famille conservatrice et respectueuse de son mari et de la société. Sa volonté de servir son mari se retrouve dans le personnage de Mme Eufrásia dans *Célia e Celina*. La mère de Célia est en effet une autre représentation de l'épouse au service de son mari. Malgré une présence plus imposante que celle de Luísa et des opinions plus librement exprimées à son mari, Mme Eufrásia ne parvient pas à renverser le destin funeste de sa fille. C'est pourtant par son ambition qu'elle se dénote :

> Mme Eufrásia avait un sens pratique très aiguisé. Au fur et à mesure que son mari avançait dans la vie, économiquement parlant, elle tentait de donner une direction et un sens à cette ascension économique. Elle avait commencé par fréquenter des associations caritatives. Elle avait contribué avec des dons et des vêtements pour les pauvres, elle avait été un élément actif de groupes organisateurs de thés, de bals et de ventes aux

[1529] « *Agravados estes monstros incompreendidos pelo código de palavras instituído pelos homens, surgem as mulheres como autoras de sua própria opressão: criadoras de monstros só vencíveis pela força dos homens.* » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 180.
[1530] *s. v.* « Monstres », in *Dictionnaire des symboles*, Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT (org.), *op. cit.*, p. 644-645.

> enchères caritatives. C'est ainsi qu'elle avait noué de bonnes relations sociales – féminines, bien sûr[1531].

La mère de Célia est par conséquent une femme intelligente. Elle devient l'exemple des femmes cherchant à s'adapter dans une société qui la cantonne à un rôle de soutien et l'empêche de se libérer totalement. Ses actions montrent que son rôle est limité à soutenir et orienter indirectement les choix de son mari. Ses ambitions sont donc essentiellement liées à celles de son mari, ce qui reflète de nouveau l'idée selon laquelle les femmes doivent être dans l'ombre de leur mari et ne pas se définir en dehors de sa relation avec lui. Le fait que Mme Eufrásia participe activement à des associations caritatives montre une manière pour elle de s'inscrire dans la société tout en respectant les conventions de son époque. Ces activités caritatives étaient souvent l'un des rares moyens pour les femmes de se socialiser et d'acquérir un certain pouvoir symbolique dans un cadre limité. Son personnage montre donc une adaptabilité à la société patriarcale à l'inverse d'une lutte contre celle-ci, mais également un moyen d'échapper à la domesticité pure. Ce moyen n'est cependant permis qu'à certaines femmes. Mme Eufrásia est ici issue de la petite bourgeoisie. Bien que ses actions se fassent dans le but d'aider son mari à accéder à un statut social particulier, elle n'en oublie pas sa fille : « Et après avoir réussi à polir et à perfectionner son mari inexpérimenté. Dans ce processus, le polissage de Célia serait également important[1532]. » Cette phrase, annonçant l'emploi d'une professeure de français et d'une de piano pour Célia, relève de nouveau sa volonté de se conformer aux normes sociales. Polir sa fille, c'est-à-dire la façonner pour qu'elle réponde elle aussi aux attentes sociales imposées aux femmes de sa classe sociale, est fait contre la volonté de Célia qui ne voit sa vie que par la liberté d'imagination et de création d'histoires. En se félicitant de ses manigances, Eufrásia ne participe réellement qu'à l'étouffement de sa fille. Elle incarne ainsi le rôle de la mère qui, tout en pensant agir pour le bien de sa fille, la contraint à un avenir où ses rêves et ses ambitions personnelles sont relégués au second plan au profit de l'acceptation des codes sociaux et des attentes féminines de l'époque. Ce n'est pas par malveillance qu'Eufrásia agit, mais elle représente un conditionnement social profond basé sur son rôle de femme. Elle agit selon des schémas qu'elle a elle-même intériorisés au fil de son existence, convaincue que le mieux pour

---

[1531] « *D. Eufrásia tinha um senso prático apuradíssimo. À medida que seu marido subia na vida, economicamente falando, ela tratava de dar destino e sentido a essa ascensão económica. Começara por frequentar associações de benemerência. Contribuíra com esmolas e roupas para os pobres, fora elemento activo de grupos organizadores de chás, bailes e leilões de caridade. Assim fizera algumas boas relações sociais – femininas, claro.* » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 51.

[1532] « *E depois de ela ter conseguido polir e brunir o seu bisonho marido. Neste processo, o polimento de Célia também seria importante*. » *Ibid.*, p. 52.

Célia est de la préparer à s'inscrire dans les normes de la société tout comme le fait Luísa avec Amélia et parfois avec sa sœur Helena. Ces personnages déconstruisent donc ces images de mère et de femme, montrant ainsi leur culpabilité dans la continuation de la domination masculine.

Letícia, réincarnation de Célia, montre quant à elle la femme d'un futur plus libre, mais toujours oppresseur. De fait, elle n'est pas qu'une réincarnation unique, mais celle de toutes les femmes des histoires inventées par Célia : les princesses libres, les amoureuses, les guerrières, les sorcières, celles que les rois et les prêtres considèrent comme forces du mal[1533]. Letícia devient par cela capable de clairement analyser la place des femmes dans la société postrévolutionnaire :

> Vous savez, tante Celina – dit Letícia en soupirant, plus tard, quand toutes les deux, dans la cuisine, lavent et rangent – Je pense que l'humanité a déraillé quelque part. L'une des grandes conquêtes de notre société, dit-on, est l'égalité complète des sexes. Nous avons les mêmes droits, les mêmes devoirs. Cependant, il y a quelque chose d'irréductible, et ce symptôme me convainc que l'égalité a été faite au pire niveau, et non au meilleur. L'égalité qu'ils veulent nous imposer est une égalité mécanisée, aliénée. C'est pour ça qu'il n'y a pas d'images féminines du pouvoir, ou d'un quelconque pouvoir[1534].

Cette réflexion de Letícia soulève l'impossibilité pour les femmes d'atteindre une véritable égalité. Malgré la fin de la dictature, l'égalité obtenue n'est pour Letícia qu'une façade qui ne parvient pas à transformer véritablement la position des femmes dans une société qui reste patriarcale. La véritable égalité pour Letícia résiderait, non pas dans une simple égalisation des droits et des devoirs, mais dans la possibilité pour les femmes de briser les structures qui les enferment, que cela soit les mythes, les contes traditionnels, ou, plus concrètement dans cette réflexion, la politique principalement réservée aux hommes. Les personnages féminins de Barreno illustrent ainsi comment les femmes se voient attribuer un rôle prédéfini par la société, et comment certaines cherchent à déconstruire cette assignation, tandis que d'autres, au contraire, contribuent à maintenir cet ordre établi, créant ainsi le collectif accepté. Par cela, l'autrice permet la réflexion sur ce que représente le fait d'être une femme dans une société

[1533] *Ibid.*, p. 72.
[1534] « *Sabe, tia Celina – diz Letícia suspirando, mais tarde, quando as duas, na cozinha, lavam e arrumam – Eu acho que a humanidade descarrilou, algures. Uma das grandes conquistas da nossa sociedade, diz-se é a completa igualdade dos sexos. Temos os mesmos direitos, os mesmos deveres. No entanto, há qualquer coisa de irredutível, e esse sintoma convence-me de que se fez a igualdade pelo nível pior, e não pelo melhor. A igualdade que nos querem impingir é a igualdade mecanizada, alienada. É por isso que não há imagens femininas do poder, ou de algum poder*. » *Ibid.*, p. 122.

oppressive. Ses personnages se cherchent, se découvrent ou bien se détruisent. La découverte devient ainsi l'un des points centraux des romans de Barreno. Si certains considèrent que l'autrice recherche une certaine utopie, c'est pourtant celle d'une carte interne qui marque son écriture. Bien que les romans de Barreno soient profondément marqués par la recherche d'identité des femmes, l'autrice n'y limite pas sa réflexion. Les luttes individuelles comme celle des femmes sont alors inextricablement liées à un réseau plus large d'expériences humaines devant construire la société.

3.1.3. Tisser des liens entre les individus

La découverte des personnages féminins chez Maria Isabel Barreno ne se fait pas dans l'isolement. Le contexte social, politique et même personnel sont sources de profondes réflexions individuelles ou communes. Dans la préface de *A Morte da mãe*, l'autrice explique alors comment ce contexte devient source de conditionnements :

> Nous n'échappons jamais aux conditionnements de la société dans laquelle nous vivons – en fait, ils sont aussi des éléments de notre survie – tout comme nous n'échappons pas à la bonne ou à la mauvaise humeur avec laquelle nous nous réveillons le matin – signes d'un autre dialogue, secret, avec ce qui nous entoure. Le langage poétique et le langage analytique se sont également produits en fonction de tout mon bagage culturel, idéologique et émotionnel. J'ai volontairement accepté cette variété de nuances. Tout est lié, dans les gestes et les activités humaines, dans nos processus de connaissance. Ce n'est pas seulement par le contenu que s'illustre – se vit – ce lien. Les formes glissent également les unes vers les autres et s'appellent mutuellement dans un but inévitable de complétude[1535].

La fiction et l'essai, les langages poétique et analytique, permettent à l'autrice de lier tous les dialogues la composant. De fait, notre carte interne est composée de plusieurs éléments ou de formes, comme les nomme l'autrice. Ce sont ces éléments qui fabriquent et façonnent notre carte interne. Hérités, appris, influencés, ces éléments proviennent de nombreuses sources afin

[1535] « *Não escapamos nunca aos condicionamentos da sociedade em que vivemos – aliás, também eles elementos da nossa sobrevivência – assim como não escapamos ao bom ou mau humor com que acordamos de manhã – sinais de um outro diálogo, secreto, com o que nos cerca. Linguagem poética e linguagem analítica, aconteceram, também de acordo com toda a minha bagagem cultural, ideológica, emocional. Voluntariamente aceitei esta variedade de tons. Tudo se liga, nos gestos e actividades humanas, nos nossos processos de conhecimento. Não só pelo conteúdo se ilustra – se vive – essa ligação. Também as formas deslizam umas para as outras e mutuamente se chamam num inevitável propósito de completitude.* » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, 1989, *op. cit.*, p. 12-13.

de s'inscrire dans l'individu et former une société. Dans *Les Identités meurtrières*, Amin Maalouf revient sur cette construction d'identité :

> L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un « dosage » particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre[1536].

Chaque individu possède ainsi une pluralité d'éléments composant une seule identité. C'est pourquoi Barreno utilise l'expression « carte interne » et non « identité », car cette dernière n'est jamais unique, fixe. Les éléments qui la composent proviennent de notre entourage, de notre éducation, de notre individualité même. Ce sont ces « bagages » qui permettent à Barreno non seulement d'analyser mais aussi de lier ses personnages. La quête de cette carte interne donne la possibilité de déconstruire les éléments qui la composent afin d'identifier leurs sources. C'est aussi pourquoi la déconstruction des mythes dans les romans de Barreno permet l'identification des moyens d'oppression des femmes par exemple. Si, comme l'explique Maalouf, l'identité est un processus en et de construction, c'est par le contact avec ce qui nous entoure, la société, les individus, les mythes, que nous pouvons lier celle-ci avec celle des autres individus. De fait, ce n'est pas seulement l'identité individuelle qui importe, mais la collective, faite de relations et d'interactions. C'est pourtant la prise en compte des femmes dans leurs rapports aux hommes qui les enferme et les écarte de la société. Les femmes, tout comme la société, doivent être prises dans leur ensemble, c'est-à-dire dans la multitude d'éléments composant leur individualité. *A Morte da mãe*, en représentant un panneau fait de plusieurs éléments, met en avant cette multiplicité. En soulignant le fait que les femmes ne sont pas considérées comme un groupe social, mais comme étant liées individuellement aux hommes, la société les défait de leur identité. Par conséquent, Barreno utilise à de nombreuses reprises dans ses romans des métaphores mettant en lumière les liens devant unir les femmes, que cela soit entre elles ou au reste de la société.

Dans *A Morte da mãe*, la métaphore principale est bien sûr celle du panneau-panel. Les femmes y sont liées par la découverte de leur histoire afin de les remettre au centre de celle-ci, mais également de leur donner à connaître leur propre identité en dehors de celle des hommes. À de nombreuses reprises sont ainsi soulignés dans le roman des moyens de liaison de ces découvertes. Lorsque la narratrice, intrusion de l'autrice, annonce qu'elle commence son

[1536] Amin MAALOUF, *Les identités meurtrières*, *op. cit.*, p. 8.

histoire d'un point pour finir sur un autre[1537], elle annonce cette liaison obligatoire des histoires et des éléments. C'est alors la métaphore du tissu et de l'univers qui sont employés :

> Ou comme un tissu cellulaire : les étoiles se sont tellement multipliées que le ciel disparaît, et les étoiles vivent des vies continues. Et peut-être les cellules renferment-elles en elles des souvenirs très anciens, de toutes les époques dont ont été témoins les éléments qui les composent[1538].

Ce tissu cellulaire devient non seulement le point de départ de l'être humain, comme l'expose Barreno dans le récit de la création biologique, mais aussi le support unissant les individus. Le chemin de la découverte de sa carte interne doit donc passer par ces multiples cellules, ramifications des individus et de la société. La création mythologique est également construite par ces ramifications : « Et l'histoire de ce fond sculpté et des pierres qui l'ornaient passait comme un graphique, raconté par les lignes, qui unissaient les différents points, qui se croisaient et se recroisaient[1539]. » Les lignes qui se croisent représentent tant les individus que leurs histoires et les liens qui les unissent.

La métaphore des cellules et des liens est également présente dans *Inventário de Ana*, par le personnage de Particulinha. Signifiant « petite particule » – rappelant ainsi les cellules de *A Morte da mãe* –, celle-ci se promène dans le récit afin d'analyser l'univers et la place d'Ana dans celui-ci. En faisant cela, Particulinha permet la création d'un tissu ou d'une toile, représentation de la mémoire d'Ana :

> Particulinha riait. C'était aussi la joie de Particulinha qui s'étendait en lignes droites, immenses, parallèles et perpendiculaires. Ana ne se souvint même pas de critiquer la géométrie improbable de ce réseau – de souvenirs, d'événements. Les souvenirs se sont propagés, hérités, et la meilleure façon de tracer leur chemin était la rectitude – la droiture[1540].

Par cette toile, Particulinha assemble les éléments constitutifs de l'identité d'Ana :

[1537] Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 12.

[1538] « *Ou como um tecido celular: as estrelas multiplicaram-se tanto que o céu desaparece, e as estrelas vivem vidas contínuas. E talvez as células guardem em si memórias muito antigas, de todos os tempos anteriormente presenciados pelos elementos que as compõem*. » *Ibid.*

[1539] « *E a história desse fundo talhado e das pedras que o enfeitavam passava como um gráfico, contada pelas linhas, que uniam os vários pontos, que se cruzavam e recruzavam.* » *Ibid.*, p. 33

[1540] « *Particulinha ria. Era também a alegria de Particulinha que se estendia em linhas rectas, imensas, paralelas e perpendiculares. Ana nem se lembrou de criticar a inverosímil geometria daquela teia – de memórias, de acontecimentos. As memórias propagavam-se, herdavam-se, e a melhor forma de desenhar seu caminho era a rectitude – a rectidão.* » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 99.

> Les configurations s'esquissaient – des êtres d'une même classe, d'une même espèce – et cette configuration persistait jusqu'à sa mise en œuvre complète. Cela se produisait lorsque l'être composé lui-même reconnaissait les particules et toutes les configurations intermédiaires qui le composaient – des souvenirs de choses ou d'êtres, toujours existants, hors du temps : lorsque toutes les configurations, même les éléments simples, même les petites particules, reconnaissaient la totalité de l'être composé, de la configuration où elles existaient[1541].

C'est donc par la découverte des éléments de sa carte interne qu'un individu peut se connaître pleinement. L'assemblage de ces petites particules produit l'identité individuelle. C'est alors un assemblage nécessaire :

> La douce voix de Particulinha se fait entendre dans une miette de gâteau :
> – Il n'y a aucune chance de rater notre mission. Nous faisons ce que nous pouvons, et tels que nous sommes, nous existions déjà au point de départ. Peut-être un œuf. Il est agréable de voir notre existence justifiée par le simple fait que nous sommes nés. Dans un univers où les maillons ne pourraient exister l'un sans l'autre[1542].

L'allusion aux maillons, déjà utilisée dans *Célia e Celina*, vient souligner une nouvelle fois l'importance des liens, qu'ils soient individuels ou collectifs. Cette allusion fait partie d'une plus grande métaphore employée dans plusieurs des romans du *corpus*, celle du tricot ou du crochet. Directement à la suite de cette réflexion de Particulinha, la narratrice annonce simplement qu'Ana fait du crochet. Cet acte de faire du crochet, d'assembler des fils afin de créer quelque chose, devient ainsi une métaphore du travail de Particulinha. Tout comme celle-ci, Ana tisse des liens pour construire, pour fabriquer. Sans les maillons et sans les liens des fils – les mailles – il ne peut y avoir d'objet, que cela soit un vêtement ou un individu :

> Chaque personne était un faisceau très spécial de lignes de sagesse, une combinaison unique d'éléments éternels. Une combinaison qui apparaîtra parce qu'elle est absolument nécessaire à l'évolution de tout l'Univers. Chaque maille était une partie essentielle de l'ensemble. Ana faisait beaucoup de crochet[1543].

[1541] « *Esboçavam-se configurações – seres de uma mesma classe, de uma mesma espécie – e essa configuração persistia até sua completa efectivação. Esta chegava quando o ser composto em si reconhecia as partículas e todas as intermédias configurações que o compunham – memórias das acontecidas coisas ou seres, sempre existentes, fora do tempo: quando todas as configurações, até aos elementos simples, até às particulinhas, reconheciam a totalidade do ser composto, da configuração onde existiam*. » *Ibid.*

[1542] « *A voz doce de Particulinha faz-se ouvir numa migalha de bolo:*
- Não há hipótese de errar nossa missão. Fazemos o que podemos, e tal como somos já existíamos no ponto inicial. Talvez um ovo. É agradável termos nossa existência justificada pelo simples facto de termos nascido. Num universo onde as malhas não poderiam existir umas sem as outras. » *Ibid.*, p. 111.

[1543] « *Cada pessoa era um feixe muito especial de linhas de sabedoria, combinação única de elementos eternos. Combinação que aparecera por ser absolutamente necessário ao evoluir de todo o Universo. Cada malha era parte imprescindível de todo. Ana fazia muito crochet.* » *Ibid.*, p. 164-165.

Ana crochète et découvre sa propre importance. Ana invente des *alter ego* et construit sa propre carte interne. Bien plus qu'une œuvre sur les femmes, *Inventário de Ana* représente la découverte d'une individualité et son importance dans l'existence et l'univers. Comme *A Morte da mãe*, c'est une histoire universelle. En crochetant et en inventant, Ana met en lumière le pouvoir de son existence. C'est ainsi que nous découvrons que Particulinha est une autre invention d'Ana, un nouvel *alter ego*, représentatif de la carte interne de la jeune femme :

> Ana découvre son noyau, d'où viennent les voix lumineuses. Une chose solide. Une pierre ? Non. Une chose consistante, mutante, éternelle comme Particulinha. Apportant avec elle des souvenirs de toutes les choses participantes. Pourquoi avait-elle refusé de reconnaître que c'était en elle-même qu'elle existait et qu'une configuration avait un sens pour elle, et s'était-elle obstinée à se réduire à des divisions de matière ? Elle était Particulinha[1544].

La découverte du fonctionnement de son « noyau », sa carte interne, représente une véritable révélation pour Ana qui ne s'est jamais sentie à sa place dans la société. En faisant le lien entre Particulinha, ses voix intérieures et les personnages de Josefa et Antónia, Ana continue sa découverte finale qui fera apparaître Joana. La dernière phrase du roman vient alors confirmer la paix intérieure trouvée par cette longue quête : « Allongée dans le gazébo, Joana laisse le soleil envahir tout son corps[1545]. »

La métaphore du crochet pour parler du lien qui existe entre les êtres humains est également présente dans *De noite as árvores são negras*. De fait, il est par exemple souligné à plusieurs reprises que le personnage de Luísa crochète beaucoup. Le crochet devient ainsi la représentation du rôle de Luísa en tant qu'épouse, mère et grande sœur. Par ces rôles, elle est le lien entre tous les personnages. Quand Henrique s'absente, Amélia remarque la modification des liens familiaux :

> […] Nous discutons pendant que nous faisons les lits, ou ne les faisons pas, « c'est pour plus tard », et ma mère se convainc, il y avait un ordre gardé pour mon père, des places attribuées et des choses à leur place, il s'est éloigné et le fil qui retenait les rangées raides a été rompu – l'absence inattendue de quelqu'un, qui semblait ne pas incommoder, et

[1544] « *Ana descobre seu núcleo, de onde vêm as vozes luminosas. Uma coisa sólida. Uma pedra? Não. Uma coisa consistente, mutante, eterna como Particulinha. Trazendo consigo memórias de todas as coisas comparticipadas. Porque se negara a reconhecer que era em si que existia e configuração para si significativa, e se obstinara em se reduzir em divisões de matéria? Particulinha era ela*. » *Ibid.*, p. 172.
[1545] « *Deitada no caramanchão, Joana deixa que o sol invada todo o seu corpo*. » *Ibid.*, p. 201.

> l'on découvre son poids énorme, la liberté arrive comme un soulagement à la fin d'une visite ennuyeuse[1546] […]

Chaque membre de la famille représente de ce fait un fil avec ses propres caractéristiques, construisant par le rôle de Luísa une toile d'identités formant une famille. Les monologues de chacun des personnages deviennent alors des représentations de ces fils et donc de ces personnalités individuelles. Ce sont ces fils tissés ensemble qui construisent la tapisserie présente dans la maison de Gaby dans *Vozes do vento* et apportent les mémoires des habitants de l'archipel. Ce sont également des fils qui construisent les toiles souvent évoquées dans les romans de Barreno.

Toiles de peinture, toile d'araignée, toile cosmique ou simple toile de tissu, celles-ci sont utilisées par l'autrice pour mettre en avant des liens qui peuvent se construire ou se briser. Dans *De noite as árvores são negras*, la métaphore est utilisée par Helena lorsqu'elle analyse son adultère :

> La vérité ennemie des faits, les mailles des filets où nous nous étendons, la fausseté des faits, et les filets sont de longues toiles tissées par nous – un fugitif qui efface ses traces quand personne ne veut le poursuivre –, et tu dis : « nous ne devons pas trop nous appeler, nous ne devons pas compliquer notre toile » ; mais nos rencontres sont un sourire ironique face à cette toile si imaginativement tissée[1547] [...]

La toile symbolise ici le lien entre Helena et Octávio, ainsi que l'ami d'Octávio et sa femme, avec qui Helena entretient une liaison. La définition de la toile s'agrandit donc en dehors de la famille pour inclure les amitiés et tout ce qu'elles peuvent apporter. La mention de l'imagination souligne cependant que, dans ce cas en particulier, la toile n'est qu'une façade, ses liens créés par une volonté de catégorisation qui se révèle mensongère. La toile devient donc modulable, voire effaçable. Dans *Célia e Celina*, elle lie mais emprisonne :

> Des minces parois du temps ils connaissent tous les passages secrets : les vortex, l'obscurité, la matière organique flottant dans l'espace, les voyages soigneusement interplanétaires, les émotions, les mots, les contacts intérieurs profonds, la mort et la

---

[1546] « […] *conversamos enquanto fazemos as camas, ou não as fazemos, "fica para logo", e minha mãe convence-se, havia uma ordem mantida para o meu pai, lugares distribuídos e coisas nos seus lugares, ele afastou-se e partiu-se o fio que segurava as fileiras hirtas – a ausência inesperada de alguém, que parecia não incomodar, e descobre-se o seu peso enorme, chega a liberdade como um alívio no fim duma visita aborrecida* […] » Maria Isabel BARRENO, *De noite as árvores são negras*, *op. cit.*, p. 129.

[1547] « *A verdade inimiga dos factos, as malhas das redes onde esbracejamos, a falsidade dos factos, e as redes são longas teias tecidas por nós – um fugitivo que apaga os seus traços quando ninguém o perseguirá – e tu dizes "não devemos ligar-nos demasiado, não devemos complicar a nossa teia"; mas os nossos encontros são um sorriso irónico perante esta teia tão imaginariamente tecida* […] » *Ibid.*, p. 185.

> vie, les cycles, les orbites. Tout ce qu'il transporte. Tout ce qui lie leurs corps immenses, des toiles inextricables. L'amour[1548].

C'est de la sorte qu'elle se transforme en toile d'araignée :

> Dans l'abri sombre, elle sentit quelque chose effleurer son visage ; elle chercha à savoir ce que c'était, mais n'a pas réussi. « Est-ce une toile d'araignée, une araignée tissée ? » Mais même en scrutant ses yeux, elle n'arrivait pas à voir de quelconque toile. Elle pensa alors : « ... un être d'une autre espèce, d'un autre monde ? » Elle n'était pas sûre non plus. Toile d'araignée ou être étrange, les deux hypothèses étaient tout aussi merveilleuses : un univers merveilleux, avec une organisation merveilleuse, a effleuré sa peau[1549].

La toile apparaît comme une image puissante afin de représenter, bien plus que des connexions, un univers entier. Comme le souligne le *Dictionnaire des symboles*, la toile liée à l'araignée représente la création par le tissage[1550]. Le fil de ce tissage, associé aux Parques, les trois tisseuses de la destinée humaine dans la mythologie romaine ; aux Moires, leur équivalent dans la mythologie grecque ; ou encore au fil d'Ariane, toujours de cette même mythologie, est un symbole universel du lien entre les individus, entre leur destinée ou bien celui de la création de l'univers même[1551]. Là où chaque élément semble relié à un autre par des fils invisibles, Barreno souligne l'idée que nos existences ne sont jamais isolées. Chaque rencontre, chaque interaction, chaque événement tisse une trame complexe et dynamique qui fabrique à la fois notre carte interne et notre appartenance à un tout plus vaste. À l'instar du tissu ou de la toile d'araignée, ces liens peuvent être fragiles et vulnérables, mais ils sont aussi la source de la collectivité et de l'univers.

Ainsi, la toile devient le symbole d'une identité en perpétuelle construction, en constante évolution, où les actions de chacun résonnent et influencent les autres, créant un réseau vivant de ramifications qui façonne le destin de chacun. De ce fait, dans *Vozes do vento*, cette métaphore des liens est cette fois représentée sous la forme d'un collier offert à Maria Josefa

---

[1548] « *Das delgadas paredes do tempo conhecem todas as passagens secretas: vórtices, escuridão, matéria orgânica vogando no espaço, viagens organizadamente interplanetárias, emoções, palavras, profundos contactos interiores, morte e vida, ciclos, órbitas. Tudo o que transporta. Tudo o que liga seus corpos imensos, inextricável teia. O amor.* » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 8.

[1549] « *No telheiro escuro sentiu uma coisa roçando-lhe a face; procurou ver o que era, mas não conseguiu. "Será uma teia de aranha, uma tanha de areia?". Mas mesmo esmiuçando os olhos não conseguiu ver teia alguma. Pensou então: "... um ser de outra espécie, de outro mundo?". Também não tinha a certeza. Teia de aranha ou ser estranho, as duas hipóteses eram igualmente maravilhosas: um universo maravilhoso, de organização maravilhosa, roçara na sua pele.* » *Ibid.*, p. 26.

[1550] *s. v.* « araignée », in *Dictionnaire des symboles*, Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT (org.), *op. cit.*, p. 60-61.

[1551] *Ibid.*, *s. v.* « fil », p. 441.

par son mari Manuel António, le patriarche de la famille Martins. Ce collier a ainsi la particularité de représenter toutes les îles de l'archipel du Cap-Vert :

> Quel collier disparate, avait dit Maria Josefa. Et elle avait perdu le collier. Son mari ne s'était pas découragé, il lui avait donné une seconde version, peut-être différente de la première, dont elle ne se souvenait plus tout à fait : Sal, la première pierre, un diamant ; São Nicolau, la cornaline ; Santa Luzia, la déserte, une opale ; São Vicente, l'améthyste ; Santo Antão, le rubis ; Brava, un grenat ; Fogo, une topaze ; Santiago, l'aventurine ; Maio, l'aigue-marine ; Boa vista, le saphir[1552].

Ces pierres précieuses représentant les îles sont alors reliées par un nouveau fil, créant un lien à la fois concret et symbolique, visible et invisible. Alors que les derniers enfants lui restant débattent vivement sur comment utiliser les finances de la famille et l'avenir de celle-ci et des îles, Maria Josefa, tremblante de nervosité, casse le bijou. Autrefois figure de lien, le collier devient dorénavant une représentation métaphorique du déclin de la famille Martins et de leur autorité sur les îles de l'archipel. Plus encore, il devient métaphore des divisions intrafamiliales :

> Elle avait des doutes : Manuel António s'était-il battu uniquement pour lui-même et non pour l'archipel désolé ? Tout en passion et en cupidité, aucun altruisme, aucune générosité ? Aucun rêve ? Était-ce ce que ressentaient les enfants, attendant la rédemption de ces cadeaux extravagants ? Les enfants divisés, le collier brisé. Présage. Signes d'un futur inexorable[1553].

Le collier brisé marque par conséquent la fin de la famille. Le fil brisé devient le symbole de cette déchéance, tout comme celui de l'absence du patriarche qui maintenait les membres de la famille unis. Sans ce fil, sans cette toile, il s'agit alors de trouver de nouveaux moyens de se découvrir afin de se lier pour continuer de lutter contre les nombreuses oppressions subies.

[1552] « *Que colar tão díspar, dissera Maria Josefa. E perdera o colar. O marido não desanimara, dera-lhe segunda versão, talvez não igual à primeira, da qual já não se lembrava inteiramente: o Sal, primeira pedra, um diamante, São Nicolau a cornalina, Santa Luzia, a deserta, uma opala, São Vicente a ametista, Santo Antão o rubi, Brava uma granada, Fogo um topázio, Santiago a aventurina, Maio a água-marinha, Boavista a safira.* » Maria Isabel BARRENO, *Vozes do vento*, *op. cit.*, p. 89.

[1553] « *Tinha dúvidas: teria Manuel António lutado apenas por si, e não pelo arquipélago tão desolado? Tudo paixão e avidez, nenhum altruísmo, nenhuma generosidade? Nenhum sonho? Era isso o que sentiam os filhos, esperando redenção daquelas dádivas extravagantes? Os filhos divididos, o colar partido. Presságio. Indícios do inexorável futuro.* » *Ibid.*, p. 95.

3.2. L'identité en résistance

3.2.1. Le patchwork comme arme de lutte

La métaphore de la toile sert donc à représenter les liens invisibles qui tissent nos identités humaines. C'est une image qui met en avant la complexité de ces liens lorsqu'ils sont confrontés aux mécanismes d'oppression qui découlent de la domination masculine, mais aussi de la dictature. La toile représente alors l'interconnexion tout comme la solidarité et la résistance collective possibles. Si les personnages principaux des romans de notre *corpus* sont les exemples les plus naturels de ces collectivités, d'autres nous montrent également les différentes importances que représentent ces nombreuses métaphores du lien. De fait, le personnage de Gaby, femme d'Altino Segundo, narrateur de la deuxième partie de *Vozes do vento*, nous montre comment la construction des identités individuelles contribue à la lutte contre l'oubli et pour la mémoire. Ainsi, par-delà l'image de la tapisserie transmettant les voix ancestrales de la maison des Martins, la présence même de Gaby dans l'histoire d'Altino Segundo et de la famille permet de lier le passé, le présent et l'avenir. Au cours du récit, nous apprenons que le père de Gaby – qui a elle grandi avec sa mère capverdienne aux États-Unis – est également originaire de l'archipel. Ce père, surnommé Manuel du Cap-Vert, avait supposément disparu après avoir voulu fuir les révoltes. Nous découvrons finalement qu'il n'a jamais disparu, mais qu'il est mort lors du naufrage de son embarcation avec laquelle il aidait les habitants de l'archipel à émigrer aux États-Unis. Quant à sa mère, elle serait prénommée Gabriela Martins, probable fille illégitime d'António Manuel Martins dont l'existence n'a jamais été prouvée. De fait, en plus de ses possibles liens familiaux, Gaby est au centre de la narration, tant écrite qu'orale. Son mariage avec Altino Segundo lui permet de se créer un passé familial, « Gaby entrait et n'entrait pas dans la famille[1554] », mais également un futur où la famille Martins peut être reconstruite. Ainsi, leurs deux fils portent chacun le nom du patriarche, Manuel et António, redonnant alors vie à cet élément central dont la mort a signifié la fin de l'importance des Martins. Par Gaby, les identités et les histoires se construisent et s'assemblent :

> Gaby est arrivée, un personnage arrivé à l'improviste dans ces îles, comme tant d'autres. Gaby, celle qui cousait les histoires ensemble. Un patchwork, disait-elle, un travail d'assemblage. Elle avait ses racines dans les écrits de Manuel Maria. Elle rêvait les rêves des autres, ceux de sa mère, de sa petite-fille. Elle transposait les héros et les

[1554] « *Gaby entrava e não entrava na família*. » *Ibid.*, p. 136.

> plantes miraculeuses d'une île à l'autre, d'une époque à une autre. Avec nos malles fermées, nous avons presque fait naufrage, disait-elle[1555].

Là où la toile représente l'unité sous forme de fils individuels mais semblables, le patchwork de Gaby incarne la diversité visible – par ailleurs métaphore de son propre métissage, elle, descendante de colons blancs et d'esclaves noirs –, le montage des identités multiples. Ce patchwork mélange alors les pièces pour conserver leur identité propre tout en les assemblant afin de créer une seule et même identité. Dans leur diversité, ces morceaux assemblés trouvent une nouvelle cohérence. Gaby incarne cette multiplicité cohérente, mais aussi les tensions entre les individus, le lien entre le passé, le présent et le futur. En elle se mêlent des fragments d'histoire, des expériences de vie – notamment celles de ses parents – de même que la recherche d'une identité et plus généralement, la recherche du sens de la vie. Elle représente son propre patchwork, collage d'identités héritées de la colonisation, de l'esclavage et de l'émigration. Son patchwork, par l'assemblage d'histoires, devient également un processus de découverte. Découverte des territoires intérieurs qui la composent, elle et ceux qui l'entourent. En assemblant ces histoires, Gaby fabrique sa carte interne pouvant surmonter les fractures imposées par la société et l'histoire. Ainsi, chaque morceau de ce travail ne représente pas qu'une part de Gaby, mais celle de l'histoire collective de l'archipel, en réponse à la violence du système colonial et plus généralement celle de l'État Nouveau. De fait, l'un ne va pas sans l'autre, tout comme le régime autoritaire de Salazar ne va pas sans la domination masculine.

Dans *Célia e Celina*, le père de Célia a conscience que le destin de la jeune fille est conditionné par sa naissance. Selon lui, bien que sa fille soit intelligente, « elle n'a pas eu la chance de naître homme[1556] », et ne peut donc se permettre d'étudier au risque de la faire rêver d'un futur inatteignable. Cependant, les rêves de Célia sont réunis eux aussi par un travail d'assemblage similaire au patchwork de Gaby : la narration de contes. Chacun de ceux-ci aborde le futur des femmes. En créant ces histoires, Célia assemble un passé, un présent et un futur possibles afin de rendre ces derniers vivables. Elle inscrit des personnages féminins dans une histoire pour empêcher leur disparition. Les différences de ces personnages représentent alors la multiplicité des identités. Néanmoins, leurs histoires sont liées à la fois dans le personnage final de Celina/Célia, dans celui de Letícia et dans celui de Joana dans *Inventário*

[1555] « *Chegou Gaby, personagem inesperadamente arribada a estas ilhas, como tantas outras. Gaby, a que cosia histórias umas às outras. Patchwork, dizia, trabalho de remendos. Tinha raiz nos escritos de Manuel Maria, sonhava os sonhos dos outros, os sonhos de sua mãe, de sua neta, transpunha heróis e plantas milagrosas duma ilha para outra, dum tempo para outro. Com os baús fechados quase naufragámos, dizia.* » *Ibid.*, p. 219.
[1556] « *Ela não teve a sorte de nascer homem.* » Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 50.

de Ana. De fait, certains personnages présents dans *Célia e Celina*, comme Liassandra ou la reine Alexandra, sont cités dans *Inventário de Ana*[1557]. La réutilisation des personnages, tout comme celle des prénoms féminins en général – visible aussi bien dans les romans que dans les contes de l'autrice – montre une volonté d'universaliser les histoires et de les lier. Nous assistons ainsi à un nouveau patchwork de prénoms et de personnages, mettant en évidence la multiplicité des femmes, mais surtout leur union possible et souhaitable. Si elles n'ont pas la chance d'être nées hommes, les femmes de Maria Isabel Barreno doivent se construire, se découvrir et se réunir afin de lutter contre leurs oppresseurs et cela peu importe leur place dans le récit et dans l'histoire. Le personnage secondaire de Paulina dans *Célia e Celina* nous montre alors une autre forme de découverte. Fille aventurière du roi et de la reine, Paulina souhaite aider son père et participer à la Guerre Sainte. Cependant, la guerre est réservée aux hommes, le prêtre du royaume allant même jusqu'à affirmer que les femmes font partie des « forces du mal[1558] » qu'il faut combattre. En décidant de se déguiser en homme, Paulina renverse les codes et se crée une nouvelle identité qui va façonner le reste de sa vie. L'importance de son personnage réside alors dans le fait que ce n'est pas seulement découvrir sa carte interne qui est important, mais la construire. En choisissant qui elle va être, Paulina bouscule les stéréotypes et s'arme face à la menace de soumission et de destruction que lui apporte sa naissance. Assembler cette nouvelle identité, c'est fabriquer un nouveau patchwork pour s'affirmer. Le patchwork, ou tout du moins la couture et les liens, est ainsi un symbole qui revient fréquemment dans la littérature des femmes. De fait, l'art de la couture est intimement lié aux femmes en général. Elaine Showalter analyse dans l'essai « Piecing and Writing » l'importance dans la culture américaine de la couture – et particulièrement du matelassage[1559] – pour les luttes féministes :

> Le discours sur le matelassage américain a puisé ses motifs dans la culture africaine et indigène américaine, ainsi que dans les traditions non représentatives des Amish et des Mennonites. Par ailleurs, les institutions sociales du matelassage, telles que les *quilting bees* [des rassemblements, généralement de femmes, travaillant sur un même patchwork ou une courtepointe], figurent dans l'histoire des femmes américaines comme des lieux où les femmes se réunissaient pour échanger des informations, acquérir de nouvelles compétences et discuter de questions politiques ; c'est lors d'un *quilting bee* organisé

[1557] Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 185.
[1558] Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 72.
[1559] D'un point de vue technique, le matelassage, souvent désigné par son terme anglais *quilting*, est la technique consistant à coudre plusieurs couches de tissus pour ajouter du relief à un travail de couture. Le patchwork est celle qui consiste à assembler ces morceaux de tissus pour créer un motif particulier. Les deux sont donc techniquement différents, mais liés par la construction finale, généralement une couverture.

> dans une église de Cleveland, par exemple, que Susan B. Anthony a prononcé son premier discours sur le droit de vote des femmes[1560].

C'est ainsi que la figure du fil serait devenue un symbole dans la littérature féministe :

> Depuis une dizaine d'années au moins, les métaphores de la plume et de l'aiguille sont omniprésentes dans la poétique féministe et dans la culture féminine revivifiée aux États-Unis. Le répertoire de la dame victorienne qui savait tricoter, tisser, nouer et tatouer est devenu celui de la critique féministe, dont les écrits théoriques abondent en métaphores de texte et de textile, de fil et de thème, de tisseuse et de toile. La vieille fille qui file des histoires, Ariane et son fil labyrinthique, Pénélope qui tisse et détisse sa tapisserie théorique dans les couloirs d'Ithaca ou de New Haven, sont les héroïnes de la culture féministe de l'ère critique[1561].

De ce fait, la littérature féministe ferait le lien entre le textile et le texte, entre création et récréation narrative. Dans ce contexte, cette figure du patchwork ne se contente pas d'être une simple métaphore de l'interconnexion des expériences féminines, mais devient un procédé technique qui tisse et détisse, qui écrit et réécrit des récits afin de déconstruire et reconstruire les formes traditionnelles de narrations, de temporalités, ou encore de genres littéraires. Bien que cette analyse de Showalter concerne la littérature américaine féministe, les œuvres de Maria Isabel Barreno nous montrent que cette analyse peut être universalisée à la littérature féministe globale.

Le recours à ces métaphores du lien fait alors également écho à la définition du postmodernisme donnée par Linda Hutcheon dans son ouvrage *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*[1562]. Pour Hutcheon, « […] le postmodernisme est un phénomène contradictoire, qui use et abuse, installe puis renverse les concepts mêmes qu'il remet en cause[1563] […] ». Ainsi, le postmodernisme utilise la réinterprétation mais également la parodie,

---

[1560] « *The discourse of American quilting drew upon designs from African and from Native American culture, and from the nonrepresentational Amish and Mennonite traditions. Furthermore, the social institutions of quilting, such as quilting bees, figure in American women's history as places where women came together to exchange information, learn new skills, and discuss political issues; it was at a church quilting bee in Cleveland, for example, that Susan B. Anthony gave her first speech on women's suffrage.* » Elaine SHOWALTER, « Piecing and Writing » in *The Poetics of Gender*, MILLER Nancy (dir.), New York, Columbia University Press, 1986, p. 224.

[1561] « *For at least the past decade, too, metaphors of pen and needle have been pervasive in feminist poetics and in a revived women's culture in the United States. The repertoire of the Victorian lady who could knit, net, knot, and tat, has become that of the feminist critic, in whose theoretical writing metaphors of text and textile, thread and theme, weaver and web, abound. The Spinster who spins stories, Ariadne and her labyrinthine thread, Penelope who weaves and unweaves her theoretical tapestry in the halls of Ithaca or New Haven, are the feminist culture heroines of the critical age*. » *Ibid.*

[1562] Une poétique du postmodernisme : histoire, théorie, fiction. Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York/Londres, Routledge, 1990.

[1563] « […] *postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges* […] » *Ibid.*, p. 3.

l'ironie[1564], l'autoréférentialité ou encore l'utilisation de personnages ou événements historiques[1565]. En ce sens, le postmodernisme se caractérise par la diversité et la fragmentation, l'hybridité et la multiplicité. Comme le patchwork, qui assemble des morceaux disparates pour créer une œuvre nouvelle, l'écriture postmoderne mêle les genres, les histoires et les voix, formant un tout éclaté mais cohérent. Dans les œuvres de notre *corpus*, le patchwork tout comme l'hybridité de l'écriture de Barreno, les diverses narrations, l'utilisation du contexte historique propre à l'autrice ou encore la réécriture des mythes et contes traditionnels, s'inscrivent pleinement dans une démarche postmoderne. Par ces procédés, Barreno ne se contente pas de jouer avec les formes littéraires, mais elle réinvente les structures du récit et de la narration afin de créer une œuvre hybride, plurielle et ouverte. Le patchwork devient ici un symbole du postmodernisme de l'autrice : chaque morceau de récit, chaque personnage, chaque voix ou chaque récit s'installent et se renversent au gré de la narration pour déconstruire et reconstruire les formes et les histoires traditionnelles mais surtout le système oppressif dans lequel a vécu Barreno. Dans ce contexte, affirmer son existence pour se libérer de ce système devient par conséquent l'un des objectifs principaux pour chaque personnage de Maria Isabel Barreno. Le patchwork de Gaby rend visible les différences et les liens en vue d'incarner l'idée même que la lutte contre l'oppression ne se fait pas en effaçant les différences, mais en les acceptant, en les entremêlant et en en faisant la force d'une révolte collective. C'est dans l'acceptation de la multiplicité des identités humaines, qu'elles soient géographiques, sociales, culturelles ou sexuelles, que réside la possibilité d'un changement véritable, d'une transformation sociale capable de renverser les structures autoritaires et répressives. Pour les femmes comme pour les hommes, ce patchwork montre leur universalité et leurs différences, car les uns ne peuvent exister sans les autres. C'est ainsi cela que cherche à montrer *A Morte da mãe*. En imaginant les femmes au centre de la création du monde, Barreno leur donne la possibilité de découvrir leur carte interne en assemblant les morceaux de l'histoire dans lesquels elles sont présentes mais oubliées. L'œuvre devient elle-aussi un patchwork de chemins, de destins, d'histoires, de cartes internes et enfin de possibilités. Barreno, par *A Morte da mãe*, apporte une histoire originelle des femmes afin de transmettre à ses futurs personnages féminins les outils découverts par les femmes du panneau-panel. Ce sont ces outils qui les forgeront dans

[1564] *Ibid.*, p. 4.
[1565] *Ibid.*, p. 5.

leur société, leur redonnant la place centrale qu'elles ont perdue au fil des siècles. Car les femmes sont partout, comme le relève également *Inventário de Ana* :

> Elles ont accepté la moitié de la souffrance parce que cela faisait partie de leur voyage. Dans l'autre moitié, les hommes pensaient s'amuser, ils pensaient avoir gagné, mais ils souffraient aussi. Elles connaissaient le sens de leur long voyage souterrain. Elles ont inventé l'agriculture, et les tissus, et les mailles, et les dentelles, et les règles d'hygiène, et la cuisine, et les bonnes manières, elles ont inventé le revêtement de toutes les choses et les personnes. Elles sont dans tous les interstices de la matière avec laquelle on pense mouler la forme héroïque de l'homme[1566].

En soulignant particulièrement dans cet extrait l'invention par les femmes des « tissus », des « mailles » ou des « dentelles », Barreno, de nouveau, affirme que ce sont les femmes qui tissent les liens entre les individus. Ce patchwork de femmes permet de les inscrire dans la réalité de leur existence et de leur redonner de la visibilité. La liberté des femmes passe par la découverte de leur identité et de leur place réelle. Cependant, *Vozes do vento* nous montre une autre façade de la métaphore du patchwork. Ce ne sont plus seulement les femmes qui doivent se libérer par l'union, mais toutes les catégories de personnes soumises aux oppressions. De ce fait, la métaphore du patchwork nous permet de voir l'évolution de l'écriture de Barreno. S'il est possible, comme l'affirme Maria de Fátima Marinho, de diviser l'écriture de l'autrice en plusieurs phases, celles-ci restent malgré tout liées par un point commun : la dénonciation des systèmes oppressifs. Le *corpus* de ce travail expose ainsi trois étapes menant à la complétude de cette dénonciation.

Premièrement, *De noite as árvores são negras* expose une réflexion autour de l'oppression des femmes dans leur espace domestique, dans leurs liens familiaux. Les trois personnages féminins, Luísa, Helena et Amélia – ainsi que, d'une certaine manière, Madalena – donnent à voir des visions différentes du rôle de la femme, mais également les luttes internes et les quêtes d'identité qui traversent ces femmes. C'est un patchwork en création. Il n'est pas encore assemblé, mais la polyphonie de la narration met en place une réflexion autour d'un assemblage possible. Le patchwork n'est pas encore un outil de résistance, mais plutôt une illustration de la fragmentation de l'expérience féminine dans une société qui empêche

[1566] « *Elas aceitaram a metade do sofrimento porque isso fazia parte de sua caminhada. Na outra metade, os homens julgavam divertir-se, julgavam ter vencido, mas sofriam também. Elas conheciam o sentido de sua longa caminhada subterrânea. Elas inventaram a agricultura, e os tecidos, e as malhas, e as rendas, e as regras de higiene, e a cozinha, e a boa educação, elas inventaram o revestimento de todas as coisas e das pessoas. Elas estão em todos os interstícios da matéria com a qual se julga moldar a heróica forma masculina.* » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 189.

l'épanouissement individuel et collectif. L'absence première de ramification entre les morceaux – entre les femmes – et cela malgré leurs liens familiaux, reflète une certaine impossibilité de formation d'une solidarité féminine efficace dans ce contexte répressif. Le personnage d'Helena est ainsi particulièrement représentatif de cette division. Celle qui considère que « nous nous installons tous dans des codes appris[1567] » cherche à oublier ces codes plus qu'à les détruire. C'est une femme en quête de son propre chemin, qui navigue entre l'envie de vivre pleinement et d'explorer ses désirs, malgré le poids d'une société qui exerce des pressions constantes envers les femmes. Elle est ainsi tiraillée entre une volonté d'affirmer sa liberté et une part d'elle-même qui n'arrive pas à ignorer complètement les attentes sociales. Elle ne se montre pas forcément contre les traditions ou les valeurs de la société dans lesquelles elle a été élevée, mais elle peine à s'y conformer pleinement, d'où sa difficulté à être confortable dans son mariage avec Octávio. Ses monologues internes nous montrent qu'elle ne peut pas s'empêcher de ressentir un malaise constant face à la conformité exigée par la société, mais elle n'a pas non plus l'envie ou la force de se battre contre elle. Elle est l'exemple d'une génération de femmes qui, bien qu'intimement convaincues de leur droit à une existence plus libre, peinent à trouver une voie qui les émancipe sans les isoler de la société qui les façonne. Amélia, quant à elle, est l'image de la jeune fille en lutte constante, mais qui ne parvient pas à être en paix avec elle-même. Elle est le début de la révolte bien que celle-ci ne soit pas encore entièrement définissable.

Le roman ne nous donne alors pas de réponse concrète à l'oppression. Il marque ainsi le début de la recherche de cette réponse. Le commencement du tissage des liens par la recherche de sa carte interne. *A Morte da mãe*, *Inventário de Ana* et *Célia e Celina* nous montrent quant à eux le virage féministe de l'écriture de Barreno et une première réponse à l'oppression. Après avoir commencé à se chercher, mais avant de commencer la lutte, il faut se construire et déconstruire. Pour se construire, les romans nous donnent différentes possibilités : la réécriture de son histoire, de celle des récits traditionnels ou encore la création d'espaces alternatifs. Ce sont ces outils qui sont analysés et définis par *A Morte da mãe*. La métaphore du patchwork se transforme alors. Ce qui était fragmenté devient un espace d'assemblage, où chaque morceau, loin de perdre ses caractéristiques, contribue à la construction d'un ensemble plus fort. Le patchwork devient ici un symbole de la diversité des expériences féminines, qui,

[1567] « *todos nos instalamos nos códigos aprendidos* » Maria Isabel BARRENO, *De noite as árvores são negras*, *op. cit.*, p. 89.

par leur union, parviennent à déconstruire les structures oppressives, chose qui n'était qu'abordée dans le premier roman de Barreno. Chaque morceau représente une femme, mais ensemble, elles forment une toile cohérente, unie dans sa résistance. L'assemblage des morceaux devient un acte politique, un moyen de redéfinir la place des femmes dans la société. L'autrice met ainsi en lumière l'importance de l'unité féminine, non pas dans la fusion des identités, mais dans la reconnaissance de la valeur de chaque individu et dans la construction d'une solidarité qui traverse les différentes classes sociales, origines et expériences. L'exemple parfait de ce patchwork est alors donné par la description des différentes femmes du panneau-panel dans *A Morte da mãe*[1568]. Grâce au travail de couture du patchwork, les femmes peuvent se reconstruire à partir de leurs diversités pour revendiquer une place dans la société. Enfin, *Vozes do vento*, qui ne s'appuie pas autant sur la question féminine, élargit la métaphore de la toile à la question coloniale. L'intersectionnalité, non seulement du féminisme mais de la lutte contre un régime autoritaire, devient dans les trois derniers romans de l'autrice – *O Chão salgado*, *O Senhor das ilhas* et *Vozes do vento* – le point final de sa réflexion, la réponse au questionnement entrepris dans *De noite as árvores são negras*. L'égalité dépasse en effet la simple question du genre, comme l'a souligné la première partie de ce travail. De fait, l'intersectionnalité repose sur une politique décoloniale, comme le relève Françoise Vergès :

> Un des faits marquants de ce début du XXIe siècle, et qui s'affirme depuis plusieurs années, est le mouvement de féminismes de politique décoloniale dans le monde. Ce courant a développé une multitude de pratiques, d'expériences et de théories ; les plus encourageants et originaux sont des mouvements de terrain qui abordent les questions de manière transversale et intersectionnelle. Ce mouvement provoque sans surprise une réaction violente des hétéropatriarches, de féministes du Nord et de gouvernements. C'est dans le Sud global que ce mouvement s'est développé, réactivant la mémoire des luttes féministes précédentes, jamais perdues parce que jamais abandonnées, malgré de terribles assauts à son encontre[1569].

Vergès affirme ainsi que « […] les féminismes de politique décoloniale contribuent à la lutte entreprise depuis des siècles par une partie de l'humanité pour affirmer son *droit à l'existence*[1570]. », Dès lors, l'oppression des femmes et celle des peuples racisés sont liées et leurs luttes doivent converger pour mener à une libération totale des oppressés. Bien que *Vozes do vento* soit moins centré autour des questions de lutte de par son caractère romanesque de saga familiale, voire ses légers aspects biographiques et historiques, celles-ci sont présentes à

[1568] Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe, op. cit.*, p. 389.
[1569] Françoise VERGES, *Un féminisme décolonial*, *op. cit.*, p. 20.
[1570] *Ibid.*, p. 19-20.

divers moments du récit, comme nous le verrons par la suite. Le patchwork, qui était jusque-là centré sur l'expérience féminine, devient un travail de convergence. Il se tourne ainsi en symbole d'unité entre les différentes formes d'oppression : la dictature, le patriarcat et la colonisation. Chaque morceau du patchwork, tout en représentant des luttes distinctes, forme une toile commune qui illustre l'importance de la résistance collective. Nous retrouvons ainsi le lien fait par Linda Hutcheon entre la littérature postmoderne et la littérature postcoloniale. De fait, Hutcheon a introduit le concept de « métafiction historiographique[1571] », le définissant comme « […] ces romans bien connus et populaires qui sont à la fois intensément autoréflexifs et qui, paradoxalement, se réclament d'événements et de personnages historiques[1572]. » La métafiction historiographique se retrouve dès lors entre la fiction et l'histoire, car, selon Hutcheon, l'histoire, comme toute narration, serait une construction subjective, sujette à diverses interprétations ou omissions. La littérature postcoloniale et la métafiction historiographique utilisent donc les outils de la littérature postmoderniste pour remettre en question les récits dominants et particulièrement ceux imposés par les puissances coloniales. L'écriture postcoloniale donne à voir et à faire entendre les voix des groupes opprimés par la colonisation et les récits hérités de celle-ci. Elle devient ainsi un moyen de réinventer des narrations alternatives ou de transmettre celles effacées par les dominants. Les métafictions historiographiques ne sont pas pour Hutcheon des « romans idéologiques[1573] » – faisant ainsi référence aux travaux de Susan Rubin Suleiman –, mais « au contraire, elles amènent leurs lecteurs à s'interroger sur leurs propres interprétations (et, en conséquence, sur celles des autres). Ce sont plus des "*romans à hypothèses*" que des "*romans à thèse*[1574]" ». Ainsi, *Vozes do vento* s'inscrit très bien dans ces métafictions historiographiques puisque ce n'est pas seulement l'oppression des hommes et femmes colonisés qui y est abordée, mais ce que la colonisation a fait subir à tous ceux qui y ont été liés, les descendants des colons portugais comme ceux des colonisés. Les personnages, qu'ils soient blancs, noirs ou métis, cherchent à se découvrir, à reconstruire leur mémoire, à comprendre leur histoire, afin de s'inscrire dans celle-ci.

[1571] Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, *op. cit.*, p. 5.
[1572] « […] *those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages*. » *Ibid.*
[1573] « *ideological novels* » *Ibid.*, p. 180.
[1574] « *Instead they make their readers question their own (and by implication others') interpretations. They are more* "romans à hypothèse" *than* "romans à thèse". » *Ibid.*

3.2.2. La mémoire de l'histoire

Retrouver la mémoire pour exister devient ainsi le thème central du dernier roman de Barreno. C'est un thème qui a donc traversé son écriture, qui a été explicité par *A Morte da mãe* et qui atteint son apogée par les membres de la famille Martins. La recherche de cette mémoire intervient dans la création du patchwork de Gaby. Pour lier les membres de la famille entre eux, mais également aux îles de l'archipel, il est nécessaire pour les personnages, notamment Manuel Maria et Altino Segundo, de s'inscrire dans l'histoire pour ne plus prendre le risque de disparaître dans le vent. De fait, la mémoire permet la déconstruction des légendes qui entraînent et enferment la famille Martins dans des stéréotypes :

> Finalement, pas de mémoire. Ou pire, une anonyme. Des actions de João est certainement née la légende qui circule à travers toutes les générations suivantes de la famille : les Martins n'ont pas le sens des affaires ni ne savent gérer l'argent ; ils sont naïfs, dépensiers. Le fait que ces affirmations soient largement démenties par la vie de Manuel António ne semble jamais avoir été noté[1575].

Retrouver la mémoire signifie redonner à la famille la place qu'elle mérite dans l'histoire, mais également comprendre comment celle-ci a fonctionné et comment les membres restants peuvent exister en dehors des légendes de la famille et de l'archipel. En effet, ces légendes, tout comme les îles en elles-mêmes, participent à l'enfermement de la famille :

> En créole, elle citait la traduction qu'Eugénio Tavares avait faite, il y a des années, du poème de Camões. Je ne savais même pas qu'elle portait en elle ce souvenir. Nous sommes tous captifs, captifs de ces îles qui nous donnent la vie, qui nous tuent. Captifs des rêves des autres, qui arrivent ici, rêvant d'abondances tropicales, de Noirs soumis, d'indigènes sensuelles ; tentations, simplicités sauvages et indolences. Tout ce que l'Europe leur refusait. Captifs dans les écrits des gouverneurs. Prisonniers d'un royaume qui a décrété ici un lieu d'emprisonnement. Captifs également sur les îles que nous créons dans le monde entier. Toute la douleur qui reste, tout ce qui n'est pas retourné à sa racine, reste planant comme une malédiction invisible[1576].

[1575] « *Por fim, nenhuma memória. Ou, pior, uma, anónima. Dos actos de João saiu certamente a lenda que circula por todas as gerações posteriores da família: os Martins não têm jeito para o negócio, nem para lidar com o dinheiro; são uns ingénuos, uns mãos-rotas. O facto de estas afirmações serem amplamente desmentidas pela vida de Manuel António nunca parece ter sido notado*. » Maria Isabel BARRENO, *Vozes do vento*, *op. cit.*, p. 107.

[1576] « *Em crioulo, citava a tradução que Eugénio Tavares fizera, anos atrás, do poema de Camões. Nem eu sabia que ela transportava aquela memória. Cativos somos todos, cativos destas ilhas que nos dão vida, que nos matam. Cativos dos sonhos dos outros, que aqui chegam, sonhando com abundâncias tropicais, negros submissos, nativas sensuais; tentações, simplicidades selvagens e indolências. Tudo o que a Europa lhes negou. Cativos nos escritos dos governadores. Prisoneiros de um reino que aqui decretou um local de prisão. Cativos também nas ilhas que criamos por todo o mundo. Toda a dor que sobra, toda aquela que não é devolvida à sua raiz, fica pairando como maldição invisível.* » *Ibid.*, p. 205.

La mémoire permet alors de dénoncer les crimes de l'empire colonial portugais envers les Capverdiens, anciens esclaves ou descendants d'esclaves. La référence à Luís de Camões et à son poème *Endechas a Bárbora escrava,* évoquant la passion du poète pour une esclave l'ayant « captivé », montre non seulement la transmission des récits traditionnels des colons portugais, mais surtout la réappropriation de ces narrations. De fait, l'utilisation par Maria da Graça – petite-fille d'Altino Segundo – du créole pour réciter le poème portugais apparaît comme une imitation, tant de la langue que de la culture portugaise. Ce passage illustre ainsi le concept de mimétisme et d'hybridisme culturel introduits par Homi Bhabha. Dans *The Location of Culture*, Bhabha – partant des travaux du chercheur palestinien Edward Saïd – affirme qu'il existe une hybridité héritée de la colonisation. Bhabha définit cette hybridité comme un processus de transformation et de réinterprétation des éléments de la culture coloniale dominante par les cultures colonisées[1577]. C'est dans ce contexte que se développe le mimétisme colonial :

> […] le mimétisme colonial est le désir d'un Autre réformé et reconnaissable, *en tant que sujet d'une différence qui est presque la même, mais pas tout à fait*. C'est-à-dire que le discours du mimétisme est construit autour d'une *ambivalence* ; pour être efficace, le mimétisme doit continuellement produire son dérapage, son excès, sa différence. L'autorité de ce mode de discours colonial que j'ai appelé mimétisme est donc frappée par une indétermination : le mimétisme émerge comme la représentation d'une différence qui est elle-même un processus de déni. Le mimétisme est ainsi le signe d'une double articulation ; une stratégie complexe de réforme, de régulation et de discipline, qui « s'approprie » l'Autre en même temps qu'elle visualise le pouvoir[1578].

La différence produite par le mimétisme de Maria da Graça est donc l'utilisation du créole, langue hybride, héritée du colonialisme et symbole de l'hybridisme culturelle des Capverdiens. Le créole, en tant que langue métisse, devient un espace d'hybridité où se croisent les influences européennes et africaines, tout en renversant l'ordre colonial. En récitant le poème en créole, Maria da Graça y insuffle cette hybridité et se l'approprie afin de faire perdurer la mémoire de l'histoire des îles mais également de souligner l'héritage colonial que le poème représente : celui d'une culture imposée comme supérieure et dominante. Ce n'est pas qu'une simple imitation ou reproduction que propose Maria da Graça – tant du poème que de la langue –, c'est

---

[1577] Homi BHABHA, *The Location of Culture*, New York/Londres, Routledge, 1994.

[1578] « […] *colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other*, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite. *Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an* ambivalence*; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference. The authority of that mode of colonial discourse that I have called mimicry is therefore stricken by an indeterminacy: mimicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. Mimicry is, thus, the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation, and discipline, which "appropriates" the Other as it visualizes power.* » *Ibid.*, p. 86.

une transformation, une réinvention et une appropriation. Par ailleurs, il est intéressant de noter que la traduction de Camões a été effectuée d'après l'autrice[1579] par Eugénio Tavares, poète capverdien et grand défenseur de la langue et de la culture créoles, qui a permis leur épanouissement dans la littérature du Cap-Vert et le développement même d'une culture littéraire capverdienne. Par cette réappropriation, le poème perd sa fonction initiale de transmission des idéaux et de la culture portugaise pour devenir un acte de résistance et d'affirmation. Le lien fait entre l'idée de la captivité des habitants sur les îles et l'esclave captivant le poète souligne de plus la vision imposée par les colonisateurs. Toutefois, en réintégrant cette culture portugaise apportée par le poème, Maria da Graça transforme cette captivité en geste de libération et de réaffirmation de sa propre histoire. Le fait qu'Altino Segundo souligne ne pas savoir que sa petite-fille portait en elle se souvenir montre par ailleurs que cette réappropriation culturelle se fait parfois de manière inconsciente. Il prend ici conscience que cette hybridité qu'il n'identifiait jusqu'à présent que par sa propre histoire, celle d'un métis illégitime, va au-delà du métissage. Elle est présente dans leur quotidien, dans leur mémoire.

La mémoire de la colonisation passe également par celle de la violence subie par les femmes esclaves. Si la filiation de la mère de Gaby n'est pas certaine, c'est parce qu'elle serait issue d'une relation entre Manuel António et une femme noire. Bien que rien n'indique que cette relation ait été forcée, les viols commis contre les esclaves noires sont dénoncés à différentes reprises dans le roman. Cela est par exemple souligné en relation à la propre grand-mère d'Altino Segundo, elle aussi inconnue :

> Je vois une route de douleur, répéta-t-elle. Des femmes violentées, pleurant. Seules, avec leurs enfants dans les bras. Elle m'a dit : tu ne sais rien de ta grand-mère paternelle, et tu ne t'es jamais interrogé sur ses souffrances. Peut-être quelqu'un de la maison, disait grand-mère Tomásia, son nom n'a jamais été prononcé par respect pour Maria Josefa. Cette arrière-grand-mère sans visage avait-elle consenti à cette liaison furtive, ou avait-elle été prise de force dans un coin de la maison, derrière une porte ? Prise par le patron, effacée par la patronne[1580].

[1579] Dans « Os territórios imaginários da escrita », Barreno précise également que les traductions de Camões par Tavares seraient les tout premiers textes rédigés en créole capverdien. Maria Isabel BARRENO, « Os territórios imaginários da escrita », art. cit., p. 284.

[1580] « *Vejo uma estrada de dor, repetiu. Mulheres violentadas, chorando. Sós, com os filhos nos braços. Dirigiu-se a mim: nada sabes da tua avó paterna, e nunca te interrogaste sobre o seu sofrimento. Possivelmente alguém da casa, dizia trisavó Tomásia, nunca seu nome foi dito por respeito a Maria Josefa. Consentira essa bisavó sem rosto nesse furtivo enlace, ou fora usada à força, num canto da casa, atrás duma porta? Usada pelo patrão, apagada pela patroa*. » Maria Isabel BARRENO, *Vozes do vento*, *op. cit.*, p. 204-205.

Cette vision de la violence par grand-mère Tomásia possède un double sens, celui de la mémoire, mais également celui de la visibilité de cette mémoire. De fait, elle ne fait pas que narrer ses souvenirs, elle rend visible une douleur et une violence longtemps ignorée et silenciée. Lorsqu'elle affirme voir une route de douleur, Tomásia invite Altino Segundo et les lecteurs à regarder là où le regard a souvent été détourné : la violence commise contre les femmes noires. En partageant cette mémoire, grand-mère Tomásia partage la souffrance de cette femme invisibilisée et lui redonne une voix, rendant également audible une histoire silencieuse, celle d'une femme dont le nom n'a jamais été prononcé, au nom d'un soi-disant respect envers Maria Josefa, la femme de Manuel António. L'utilisation du verbe « prendre » souligne la violence physique possiblement subie par cette femme, mais également la domination générale exercée par les colons. Le verbe « effacer » renvoie quant à lui à cet oubli systématique imposé sur l'histoire coloniale de l'archipel. Cette dernière phrase met ainsi en lumière la manière dont les récits de cette souffrance ont été à la fois imposés et effacés par les structures de pouvoir, alimentant une mémoire partielle et fragmentée des événements. En se souvenant et en transmettant cette mémoire, grand-mère Tomásia refuse cette imposition du silence, de l'oubli et de l'invisibilisation. Cette dernière prend une dimension encore plus profonde lorsque l'on considère que ce n'est pas simplement en tant que femme que l'aïeule d'Altino Segundo a été effacée, mais parce que c'était une femme noire. L'expérience de cette double oppression se trouve alors présente dans plusieurs romans de notre *corpus*, où la question du racisme s'entrelace avec celle de la marginalisation des femmes et de la colonisation, amplifiant ainsi les mécanismes de domination et de silence.

L'histoire se déroulant au Cap-Vert, *Vozes do vento* l'aborde naturellement à plusieurs reprises et principalement par le prisme de l'esclavage : « Des diverses cruautés, ils passèrent à l'esclavage et aux affranchis. C'est la racine des maux des îles, disait João[1581]. » Si l'abolition de l'esclavage s'est faite en plusieurs étapes dans le royaume du Portugal, elle n'a été complète qu'en 1869. Le roman critique ainsi l'une des étapes ayant eu lieu plusieurs décennies plus tôt, l'affranchissement automatique des enfants nés d'une mère esclave : « Fils affranchis et parents esclaves, cela ne fait aucun sens. C'est cruel[1582]. » C'est ainsi la manière dont a été aboli l'esclavage qui est au centre des critiques du roman :

[1581] « *Das crueldades diversas passaram à escravatura e aos libertos. É esta a raiz dos males das ilhas, dissera João*. » *Ibid.*, p. 81.
[1582] « *Filhos libertos e pais escravos não faz sentido. É cruel*. » *Ibid.*, p. 81.

> Fuyant, les affranchis continuèrent cette révolte lointaine, déjà oubliée de beaucoup. Il a été dit, dans de nombreux écrits, que la fin de l'esclavage était une chose douce au Cap-Vert, et elle a même été citée en exemple pour condamner les rébellions d'esclaves dans d'autres colonies. Douce peut-elle être vue, mais persistante. Il n'y a pas eu de tragédies ou de catastrophes terribles, mais il y a eu beaucoup de vies brisées en silence[1583].

La fin de l'esclavage n'est pas libératrice, mais continue de contribuer à l'invisibilisation des Noires et à leur silenciation. La réécriture de l'histoire devient de nouveau un moyen d'oppression. La recherche de la mémoire est ainsi nécessaire pour retrouver une histoire fiable, non influencée par les récits des dirigeants de l'Empire, afin de redonner au peuple capverdien sa place dans l'histoire de l'archipel. En effet, la mémoire dans le contexte colonial se transforme de nos jours en héritage, comme l'affirment Margarida Calafate Ribeiro et Fátima da Cruz Rodrigues dans leur introduction à l'ouvrage *Enfants d'empires coloniaux et postmémoires européennes* :

> Aujourd'hui, nous constatons que les souvenirs d'enfance et les expériences des générations précédentes, à travers tous les mécanismes d'appropriation, de choix, de réélaboration et d'importance pour le moment actuel, se transforment en propre capital mémoriel et donc en héritage. Ce patrimoine s'exprime à différentes échelles : individuelle, familiale, collective, qui à son tour peut être de groupe, nationale ou mondiale[1584].

Ce « capital mémoriel » devenant héritage montre ainsi que cette mémoire n'est pas statique, mais se réélabore à travers des mécanismes dynamiques qui façonnent le présent de leurs héritiers. Dans le cadre de l'histoire de la famille Martins, il ne s'agit pas seulement d'une transmission individuelle ou familiale, mais d'une mémoire collective marquée par la colonisation qui se perpétue et se transforme au fil des générations, comme l'a montré l'exemple de la mémoire de Maria da Graça. La difficulté à surmonter les mémoires nationales, souvent dominées par une version officielle de l'histoire transmise par les puissances coloniales, rend cette réélaboration complexe, car elle se doit de naviguer entre des mémoires conflictuelles où des voix ont été étouffées ou effacées. En cela, l'histoire de la famille Martins devient le prisme à travers lequel se dévoile ce vaste héritage : celui d'un peuple dont la vie, marquée par la colonisation, a été à la fois construite et détruite par cet héritage historique. Cette

[1583] « *Fugindo, os libertos continuavam essa longínqua revolta, já por muitos esquecida. Opinou-se, em muitos escritos, que o fim da escravatura fora coisa mansa, em Cabo Verde, apontado até como exemplo para condenar rebeldias de negreiros noutras colónias. Como mansa talvez possa ser vista, mas persistente. Não houve tragédias nem catástrofes terríveis, mas houve muitas vidas silenciosamente destroçadas*. » *Ibid.*, p. 144.

[1584] Margarida Calafate RIBEIRO et Fátima da Cruz RODRIGUES (org.), *Enfants d'empires coloniaux et postmémoires européennes*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2022, p. 14.

idée nous est donnée par le personnage d'Aniceto, voisin d'Altino Segundo et Gaby, lorsqu'un bateau anglais menace d'apporter le choléra sur l'île de Sal :

> Aniceto ajouta : ça c'est un exemple du destin au Cap-Vert, toujours sous la menace de mort parce que les autorités se soumettent aux intérêts des autres, mettant en danger la santé des populations. […] Telle est la vie, telles sont les histoires : l'une et l'autre gardent avant tout le souvenir des malheureux et des torturés, et lorsque leurs malheurs disparaissent, elles plongent les protagonistes dans la mer du silence[1585].

La population de l'archipel se retrouve ainsi à la merci des volontés des autorités coloniales car considérée comme incivilisée et donc indigne de protection[1586]. Les nombreuses sécheresses qui touchent les îles au cours des XIXe et XXe siècles et les milliers de morts qui en résultèrent sont également soulignés comme étant le signe de l'invisibilisation d'une population à qui l'on ne pourrait accorder du respect :

> L'incivilisation incluait aussi subrepticement les épidémies et les catastrophes naturelles, avec la conviction implicite et profonde qu'il existait une certaine culpabilité chez les « indigènes » de ces régions barbares pour que tant d'afflictions les punissent. Les autorités n'en seraient que partiellement responsables : leur petite faute n'a été que celle de ne pas avoir pu surmonter les résistances ataviques[1587].

Les différentes visions de l'archipel et de ses habitants, de même que de l'esclavage et de l'Empire portugais, sont ainsi visibles tout au long du roman. Les descendants de Manuel António, antiesclavagistes, donnent à voir une nouvelle vision de la réalité, loin du mythe impérial diffusé sous l'État Nouveau.

Cependant, malgré leurs opinions en faveur de la fin de l'esclavage, la famille Martins n'est pas exempte de préjugés raciaux, comme l'explique le personnage d'Altino Segundo :

> Ils ne voulaient pas que j'entre légalement dans la famille parce que j'étais un métis illégitime. Boiteux, en plus de ça. Un petit-fils des frasques de Manuel António. Toutefois, cet argument n'a pas pu être invoqué. Pour toutes les raisons : parce que cela briserait la surface hypocrite de l'éloge de Manuel António – le souvenir de l'illustre

---

1585 « *Acrescentava Aniceto: este é um exemplo do destino em Cabo Verde, sempre sob ameaça de morte porque as autoridades se submetem aos interesses dos outros, arriscando a saúde das populações.* […] *Assim é a vida, assim são as histórias: ambas guardam acima de tudo memória dos infelizes e torturados, e quando desaparecem seus infortúnios mergulham os protagonistas no mar do silêncio.* » Maria Isabel BARRENO, *Vozes do vento*, *op. cit.*, p. 150.

1586 *Ibid.*, p. 196.

1587 « *Na incivilização se incluíam também, sub-repticiamente, as epidemias e as catástrofes naturais, com a convicção implícita e profunda de que alguma culpa existia nos "nativos" dessas bárbaras regiões para que tantas aflições os castigassem. As autoridades só seriam parcialmente responsáveis: sua pequena culpa era só a de não conseguirem vencer resistências atávicas*. » *Ibid.*

> ancêtre ne convenait qu'à son illustration ; parce qu'on ne parle pas de ces choses, les péchés de la chair ne sont pas des sujets pour les gens sérieux ; parce que la famille se prétendait défenseuse des Noirs, mais admettre le mariage entre une femme blanche et un métis, descendant d'esclaves, était une autre affaire – ou plutôt, étant la même, il convenait de ne pas glisser dans des profondeurs dangereuses[1588].

À l'inverse de la théorie du lusotropicalisme de Gilberto Freyre qui apparaît dans les années 1940, soit deux siècles après l'histoire de *Vozes do Vento*, le métissage est socialement et légalement impensable à cette époque. L'existence même d'Altino Segundo et de Gaby est constamment remise en cause, que cela soit au Cap-Vert ou aux États-Unis :

> Deux hommes blancs, qui discutaient au coin d'une rue, les regardaient avec ressentiment : le métissage est un crime, dirent-ils, il ne faut pas tolérer cela. Gaby ne comprenait pas la phrase ; elle pensait même qu'elle ne s'en souvenait que parce que sa mère l'avait répété et expliqué plus tard. Mais elle ressentait la haine de ces hommes mauvais, sentait les frissons, et quand elle se souvenait de ce moment, elle entendait le cœur de la phrase : un crime, elle et sa mère étaient un crime. Ce sont des souvenirs qui remontent et que l'on remet ensuite derrière, au bon endroit qui avait été laissé vide. En Amérique, il n'y a pas de métis, ou ils prétendent qu'il n'y en a pas, expliquait Gaby. Seulement des blancs et des noirs. Ils invoquent les religions pour ces choses. Dans leurs yeux, un métis est un Noir[1589].

Ces souvenirs douloureux de l'enfance de Gaby permettent non seulement de relever l'importance mais également le poids de la mémoire. De fait, c'est la mémoire de la colonisation qui pousse le comportement de ces hommes blancs envers Gaby et sa mère car, comme le soulignent Margarida Calafate Ribeiro et Fátima da Cruz Rodrigues, il existe encore de nos jours une difficulté à « surmonter les mémoires nationales » :

> Mais, alors que nous voyons des mouvements mondiaux […] qui nous renvoient à des passés communs à revendiquer dans le présent, nous constatons également une grande difficulté à surmonter les mémoires nationales et même de groupe, récupérant ainsi un environnement dichotomique qui a établi le présent des guerres coloniales prolongées

---

[1588] « *Eles não queriam a minha entrada legal na família por eu ser um ilegítimo mulato. Ainda por cima, coxo. Um neto das escapadelas de Manuel António. Porém, este argumento não podia ser invocado. Por todas as razões: porque romperia a superfície hipócrita dos louvores a Manuel António – da memória do antepassado ilustre só convinha a sua ilustração; porque dessas coisas não se fala, os pecados da carne não são assunto para conversa de gente séria; porque a família se dizia defensora dos negros, mas admitir o casamento entre uma senhora branca e um mulato, descendente de escravos, era outro assunto – ou melhor, sendo o mesmo, convinha não deslizar para aprofundamentos perigosos.* » *Ibid.*, p. 116-117.

[1589] « *Dois homens brancos, que conversavam numa esquina, olharam-nas com rancor: a miscigenação é um crime, disseram, não devíamos tolerar isto. Gaby não entendeu a frase; achava mesmo que só se lembrava dela porque a mãe repetiu e explicou mais tarde. Mas sentiu o ódio daqueles homens maus, sentiu um arrepio, e quando se lembrava daquele instante ouvia o núcleo da frase: um crime, ela e a mãe eram um crime. São recordações que vêm à frente e que nós depois colocamos atrás, no lugar certo que tinha ficado em branco. Na América não há mestiços, ou fingem que não há, explicava Gaby. Só brancos e negros. Invocam as religiões para essas coisas. Aos olhos deles, um mestiço é um negro*. » *Ibid.*, p. 126.

> en « guerre des mémoires », avec la présence d'un discours nationaliste incapable de se débarrasser de la rhétorique de l'exceptionnalisme, qui a façonné toutes les nations européennes et les colonialismes européens, liés à une époque de métropole-état-nation[1590].

Alors que cette « guerre des mémoires » illustre l'impasse dans laquelle se trouvent les nations face à la confrontation de leur passé colonial, cette difficulté à affronter le poids de ces mémoires est également représentée physiquement par des malles constamment transportées par l'un des fils de Manuel António, Manuel Maria, pendant ses nombreux voyages. De fait, à sa mort est révélé que ces malles contenaient la terre de chacune des îles de l'archipel. Ces malles, comme témoins matériels de l'histoire familiale et collective de l'archipel, deviennent ainsi un reflet physique de ce fardeau mémoriel en perpétuel déplacement, à la fois difficile à porter et à confronter. À la manière des pierres du collier de Maria Josefa qui seront réunies dans une coupelle, la terre des malles de Manuel Maria sera finalement réutilisée par Gaby pour faire pousser des fleurs, réunissant ainsi les îles[1591]. Gaby devient de nouveau la main qui unit non seulement les personnages et les histoires, mais également les îles de l'archipel. Son existence n'est pas un crime, c'est une force permettant à la mémoire de survivre, physiquement par cette terre ou métaphoriquement par le patchwork de ses histoires. Récupérer la mémoire peut alors être à double tranchant : cela peut faire ressortir des sentiments positifs ou négatifs, mais cela reste indispensable à l'inscription dans la réalité de leur existence des personnages de Barreno. Le poids négatif de la mémoire est notamment montré par un passage du roman. Alors que les malles – maintenues fermées depuis la mort de Manuel Maria – seront transportées par Altino Segundo et Gaby lors de leur déménagement, leur poids fera presque chavirer leur embarcation. Cette terre devient alors le symbole d'une presque mort. Sa réutilisation par Gaby pour faire pousser des fleurs lui permet de déconstruire ce symbole. Les îles ne sont plus mortelles, mais permettent la vie. Elles sont la source des racines recherchées par de nombreux descendants de Manuel António. En rassemblant cette terre, Gaby crée un nouveau patchwork, image des îles séparées par la mer, mais réunies par leurs habitants, leur existence et leur mémoire.

[1590] Margarida Calafate RIBEIRO et Fátima da Cruz RODRIGUES (org.), *Enfants d'empires coloniaux et postmémoires européennes*, *op. cit.*, p. 15.
[1591] Maria Isabel BARRENO, *Vozes do vento*, *op. cit.*, p. 163-164.

L'importance de la mémoire pour la découverte d'identité est singulièrement mise en évidence par les travaux de Marianne Hirsch sur la postmémoire. Introduit en 1992 par son article « Family pictures: Maus, mourning and post-memory[1592] » et développé dans un livre en 1997[1593], le concept de postmémoire est initialement utilisé par Hirsch pour décrire les expériences des descendants des rescapés de la Shoah. De fait, Hirsch soutient que les événements traumatiques vécus par les rescapés se transmettent involontairement et indirectement à leurs enfants et petits-enfants par le biais des images, des photos, des témoignages ou même des objets. L'identité de ces descendants est alors marquée par cette mémoire qui ne leur appartient pourtant pas :

> Mais ces expériences lui ont été transmises de façon si profonde et affective qu'elles *semblent* constituer sa propre mémoire. Le rapport de la postmémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginatifs. Grandir avec l'héritage d'écrasantes mémoires, être dominé par des récits qui ont précédé sa propre naissance ou sa propre conscience, fait courir le risque que les histoires de sa propre vie soient elles-mêmes déplacées, voire évacuées, par nos ascendants. C'est être formé, bien qu'indirectement, par des fragments traumatiques d'événements qui défient encore la reconstruction narrative et excèdent la compréhension. Ces événements sont survenus dans le passé, mais leurs effets continuent dans le présent[1594].

Ainsi, la postmémoire selon Marianne Hirsch met en lien la mémoire d'un passé traumatique avec un présent construit par une projection de cette mémoire. Celle-ci n'est alors pas une mémoire comme nous l'entendons – c'est-à-dire un souvenir –, mais c'est une création forgée par des émotions tellement fortes qu'elles n'ont même pas besoin d'être exprimées par des mots. Dans le cas de Marianne Hirsch, seules des photographies ont suffi[1595].

[1592] Photos de famille : Maus, deuil et postmémoire. Marianne HIRSCH, « Family pictures: Maus, mourning, and post-memory », in *Discourse*, vol. 15, nº 2, 1992, « Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity », p. 3-29.

[1593] Marianne HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

[1594] Marianne HIRSCH, « Postmémoire », in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, trad. Philippe MESNARD, nº 118, 2014, p. 205, https://journals.openedition.org/temoigner/1274 (consulté le 28/01/2025).

[1595] Marianne HIRSCH, « Family pictures: Maus, mourning, and post-memory », art. cit., p. 4.

La mémoire devient métaphoriquement réelle malgré l'absence de réalité vécue. Elle s'inscrit dans la mémoire collective de la famille, dans sa culture, dans ses sentiments. La postmémoire agit alors sur la propre construction de l'identité des personnes qui y sont confrontées. En absorbant ces mémoires ne nous appartenant pas directement, nous nous construisons autour d'elles. Si la plupart des personnages de Barreno ont affaire à cette postmémoire, c'est parce que le traumatisme de la réalité dans laquelle ils ont vécu est déjà hérité de leur semblable, comme dans *A Morte da mãe*, ou de leur famille comme dans *Vozes do vento*. Les descendants de Manuel António sont marqués par la vie de leur père et grand-père. Gaby et Altino Segundo sont par ailleurs marqués par ce patriarche, mais aussi par leurs ancêtres noirs. Ces derniers sont bien sûr marqués par le traumatisme de l'esclavage et de la colonisation. Les femmes de *De noite as árvores são negras*, *A Morte da mãe*, *Célia e Celina* et *Inventário de Ana* sont quant à elles marquées par la domination patriarcale et celle de l'État Nouveau. *A Morte da mãe*, par sa réécriture complète des créations biologique et mythologique, par la présence du panneau-panel, par son analyse de la transmission des mythes et récits traditionnels et leur rôle dans celle des traumatismes hérités des femmes, nous montre une vision complète du fonctionnement de la postmémoire. Le roman montre également comment celle-ci façonne les identités des femmes, leur mémoire et leur vécu. Le concept de postmémoire nous pousse à considérer que les mémoires traumatiques transmises par nos ancêtres ne définissent pas nécessairement notre destin. Loin d'être des poids immuables, les mémoires peuvent être réappropriées de manière constructive. En les reconnaissant et en les intégrant à notre propre récit, nous avons la possibilité de transformer ces traumatismes en ressources, permettant ainsi une reconstruction de l'identité individuelle et collective, où le passé ne détermine plus notre avenir, mais devient un moyen de résilience.

La transmission de la mémoire traumatique est donc un point important des romans de Maria Isabel Barreno. Cependant, ce qui les définit est l'importance de la réappropriation de ces mémoires. Gaby effectue ainsi ce travail exprimé dans *A Morte da mãe* :

> Nous devons trouver une autre maison, un autre endroit, a dit Gaby. J'ai découvert que mon père et ma mère m'avaient légué un coffre plein de rage, qu'ils ont gardé en eux toute leur vie. Ils m'ont donné ce coffre par leurs soins, par leurs baisers et leurs câlins. Je le découvre maintenant dans son intégralité, au plus profond de moi. Je ne suis pas

> une femme paisible d'histoires agitées, cousant et décousant la vie. Une fureur secrète attend son mode de révélation. Nous devons sortir d'ici[1596].

En reprenant sa vie en main, ici par un déménagement, Gaby transforme cette rage indirectement transmise après avoir découvert sa présence. Elle assume cette présence et se l'approprie afin de se libérer de son contrôle. Elle déconstruit ses textes, son quotidien, le sérieux de sa vie, pour les reconstruire et fonder un patchwork d'identités multiples et diverses. Malgré les années séparant les deux œuvres, ainsi que les thèmes à première vue très distincts, *A Morte da mãe* et *Vozes do vento* sont liés par ce précepte de déconstruction et reconstruction promu par la narratrice de *A Morte da mãe* dans les dernières lignes du roman. Il en est de même pour tous les romans de notre *corpus*. Dans *Inventário de Ana*, la question du colonialisme et de la mémoire revient dans les réflexions des amis d'Ana et João sur la Guerre coloniale :

> La révolte des générations noyées, sans savoir pourquoi, dans les climats tropicaux. […] L'armée, et l'obligation colonialiste, étaient une chose mitigée dans la vie de João, dans la vie des deux. Que faire ? L'Afrique a été laissée derrière, avec ses moustiques et ses bidonvilles, les réformes dans le monde semblaient plus tristes, plus urgentes et plus sanglantes. […] Toutes ces choses – la participation aux processus colonialistes et capitalistes – devaient avoir leur catharsis. Explications confuses et mélancolies. Savoir pourquoi « nous sommes condamnés à n'être que le fumier des générations futures, n'est-ce pas ? » – c'est ce qu'on disait alors, avec du whisky et des soupirs dans le cercle des amis d'Ana[1597].

De nouveau, la mémoire et sa transmission sont soulignées comme étant inévitables. Cependant, comme Gaby, Ana décide de s'en détacher, ne pouvant rester quotidiennement emprisonnée dans celles-ci[1598]. L'invention de ses *alter ego*, la déconstruction de ses textes, de son quotidien et de son sérieux, lui permettent la construction de sa carte interne. Ainsi, en transmettant une mémoire et en construisant leur identité, les personnages de Barreno non seulement se découvrent, mais s'inscrivent dans l'histoire.

[1596] « *Temos que encontrar outra casa, outro lugar, disse Gaby. Descobri que meu pai e minha mãe me legaram um cofre cheio de raiva, que dentro de si mantiveram toda a vida. Deram-me esse cofre nos seus cuidados, nos beijos e abraços. Inteiro agora o descubro, no fundo de mim própria. Não sou uma mulher pacífica de histórias agitadas, cosendo e descosendo a vida. Uma fúria secreta espera o seu modo de revelação. Temos que sair daqui.* » Maria Isabel BARRENO, *Vozes do vento*, *op. cit.*, p. 145.

[1597] « *A revolta de gerações afogadas, sem saberem porquê, em climas tropicais*. […] *A tropa, e a obrigação colonialista foram uma coisa assim-assim na vida de João, na vida de ambos. Que fazer? África ficou para trás, com seus mosquitos e musseques, as reformas no mundo pareciam mais tristes, mais urgentes e mais sangrentas.* […] *Todas estas coisas – participações nos processos colonialistas e capitalistas – tinham que ter suas catárses. Explicações confusas e melancolias. Saber porque "estamos condenados a ser apenas o estrume de gerações vindouras, não é verdade?" – isto se dizia então, com uísque e suspiros na roda dos amigos de Ana.* » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 56.

[1598] *Ibid.*, p. 56-57.

Si *A Morte da mãe* remet les femmes au centre de l'histoire, l'œuvre n'en oublie pas non plus les autres peuples opprimés. En effet, trente ans avant *Vozes do vento*, Barreno met en évidence dans *A Morte da mãe* les liens entre le traitement des femmes, celui des personnes noires, ou encore celui des travailleurs :

> Il existe des classes de dominés définies principalement par des circonstances économiques : les travailleurs. […] L'oppression ne s'ajoute qu'à l'exploitation économique comme corollaire de cette dernière – c'est ce que nous disons aujourd'hui, et c'est ainsi que les travailleurs ont été libérés d'une idéologie qui les proposait comme suspects d'une rusticité ancestrale, cause de leur misère économique ; d'une idéologie qui proposait l'exploitation économique comme corollaire acceptable d'une nécessaire oppression civilisatrice des dominants –, que seraient les étudiants sans leurs maîtres, que seraient les peuples sans leurs seigneurs, que seraient les femmes sans les hommes, que seraient les Noirs sans les Blancs civilisateurs[1599].

En soulignant les formes de dominations qui traversent la société, l'autrice affirme le caractère systémique de ces oppressions. La domination des classes supérieures – incarnées par les hommes blancs – ne se limite pas à une seule catégorie de population. Elle est présente dans de multiples couches de la société, où chaque groupe marginalisé est alors confronté à des mécanismes d'exploitation et d'invisibilisation particuliers, tout en étant lié par des dynamiques sociales, culturelles ou encore économiques communes :

> Les étrangers peuvent être assimilés, après deux ou trois générations, à la terre étrangère. Mais les Noirs ? Et les femmes ? Race inférieure, ou sexe inférieur, sont des épithètes qui envahissent tout l'espace, tout le temps. L'Histoire, ou l'histoire, cesse d'être un terrain possible d'argumentation ; bien au contraire, toute l'aile conservatrice répond effrontément : « ça a toujours été comme ça ». Ce qui implique « et il en sera ainsi, au moins tant que les Noirs ne seront pas blancs et que les femmes ne seront pas des hommes[1600] ».

[1599] « *Há classes de dominados definíveis principalmente por circunstâncias económicas: os trabalhadores*. […] *A opressão acrescenta-se à exploração económica apenas como corolário desta última – isto dizemos hoje, e assim se libertaram os trabalhadores de uma ideologia que os propunha como suspeitos de uma ancestral boçalidade, causa de suas misérias económica; de uma ideologia que propunha a exploração económica como corolário aceitável de uma muito necessária opressão civilizadora por parte dos dominantes – o que seria dos educandos sem os seus mestres, o que seria dos povos sem os seus senhores, o que seria das mulheres sem os homens, o que seria dos negros sem os brancos civilizadores*. » Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 284-285.

[1600] « *Os estrangeiros podem ser assimilados, ao fim de duas ou três gerações, na terra estranha. Mas os negros? E as mulheres? Raça inferior, ou sexo inferior, são epítetos que invadem todo o espaço, todo o tempo. A História, ou a história, deixa de ser terreno possível de argumentação; muito pelo contrário, toda a ala conservadora responde descaradamente: "sempre foi assim". O que implica "e assim será, pelo menos enquanto os pretos não forem brancos e as mulheres não forem homens"*. » *Ibid.*, p. 285.

Ceux que Barreno-narratrice de *A Morte da mãe* nomme de « dominés », bien que différents, partagent donc des expériences similaires d'oppression dont ils ne peuvent se libérer complètement. Néanmoins, les dominés partagent naturellement et doivent partager consciemment leur lutte :

> On peut tenter une première invasion historique, et dire : ça n'a pas toujours été comme ça, les peuples africains vivaient libres avant le début de la colonisation blanche – et il y a eu l'abolition de l'esclavage, et les luttes de libération des Noirs, des peuples noirs, ont commencé ; les femmes vivaient libres avant le début du patriarcat – et vive Engels, et rien n'a été aboli, et personne ne pense à comparer les féministes inoffensives, sympathiques ou risibles, avec les Noirs en lutte, parce que les femmes ne sont pas encore un monde, et les Noirs sont le troisième monde, après le premier, qui est le monde de l'homme blond des capitalismes nordiques développés, des deux côtés de l'Atlantique, après le second qui est le monde de l'homme métisse des mélanges méditerranéens et latino-américains[1601].

En soulevant l'histoire coloniale et les luttes sociales, ainsi que les hiérarchies et les divisions qui traversent ces luttes, la narratrice critique les récits simplifiés et idéalisés de ces histoires. De fait, ceux-ci effacent la complexité des réalités pré et postcoloniales. L'abolition de l'esclavage et les luttes de libération des peuples noirs seraient réduites à des événements isolés, sans prendre en compte l'héritage et la continuité de ces combats. La comparaison entre les luttes des femmes, des peuples noirs et des travailleurs met en lumière ces inégalités fondamentales exercées et transmises par les récits historiques dominants. La narratrice critique de ce fait une certaine infantilisation des féministes et une hiérarchisation des luttes. Par cela, elle interroge la division entre les luttes où les combats des groupes opprimés sont mis en concurrence au lieu de se joindre dans une solidarité intersectionnelle. Penser l'histoire, redécouvrir et partager la mémoire, doivent de ce fait servir à la construction d'une toile, d'un patchwork, où ces dominés, malgré leur diversité – ou plutôt grâce à celle-ci – s'unissent dans leur lutte commune. Leur destin et leur survie sont dès lors inextricablement liés. Bien que la vision de Barreno sur le sort des femmes et des peuples noirs apparaisse pessimiste dans cet extrait, l'autrice – comme nous l'avons analysé dans la deuxième partie de ce travail – annonce prendre la parole, malgré la crainte, malgré l'échec possible, afin de faire porter sa voix

[1601] « *Pode tentar-se uma primeira invasão histórica, e dizer-se: nem sempre foi assim, os povos africanos viviam livres antes de começar a colonização branca – e houve a abolição da escravatura, e começaram as lutas de libertação dos negros, dos povos negros; as mulheres viviam livres antes de começar o patriarcado – e viva o Engels, e não se aboliu coisa nenhuma, e ninguém pensa em comparar as inofensivas feministas, simpáticas ou risíveis, com os negros em luta, porque as mulheres ainda não são mundo nenhum, e os negros são o terceiro mundo, depois do primeiro, que é o mundo do homem louro dos nórdicos capitalismos desenvolvidos, dos dois lados do Atlântico, depois do segundo que é o mundo do homem moreno das misturadas mediterrânicas e das Américas Latinas.* » *Ibid.*, p. 285-286.

singulière[1602]. En conséquence, c'est tout un système qu'elle cherche à rejeter. Si le patriarcat et le colonialisme sont des éléments de ce système, ils sont enveloppés dans la vie de Barreno par celui même de l'État Nouveau.

3.2.3. Vaincre le « Dragon » – Vaincre les oppresseurs

L'État nouveau n'est pas qu'un pouvoir politique, c'est un système, une idéologie vivace, qui a imprégné les esprits du peuple portugais et a façonné sa vie et ses rapports humains. La soumission et la peur par lesquelles ce système a contrôlé le pays pendant près de cinq décennies sont naturellement abordées par Maria Isabel Barreno dans ses romans. Si la plupart des personnages principaux de Barreno cherchent à lutter contre ce système, Henrique, premier personnage apparaissant dans le premier roman publié par l'autrice, est le visage même de l'État Nouveau. Si nous avons vu qu'il représentait à première vue l'exemple de l'homme de famille nouveau souhaité par le régime, c'est tout son discours qui est habité par cette propagande, comme nous le montrent les pensées d'Octávio :

> Henrique attend des remerciements ; les miens et ceux de tous. Henrique me fascine et me dégoûte. Il continue de parler du bonheur des pauvres, des hommes heureux avec une seule chemise – des phrases révoltantes […] Henrique s'efforce de dépeindre son père comme un justicier incompris dont il a hérité le droit à une place de chef […] Henrique raisonne et argumente avec une honnêteté de plus en plus personnelle, il encourage Luísa dans sa religion faite de dames exclamatives[1603] […]

Ses paroles implacables sont le miroir de celles du régime. Il semble croire fermement à la légitimité des mythes propagés par la dictature, normalisant ainsi la violence, l'ordre ou encore la pauvreté. Par Henrique, les mythologies salazariennes prennent vie et apparaissent comme des vérités intangibles et inébranlables. Il incarne ainsi ce système répressif qui force une façade bucolique à un peuple – ou ici à une famille – emprisonné. En soulignant l'influence du patriarche sur sa femme, Octávio met en lumière le fait que celle-ci ne soit pas libre de penser par elle-même. De fait, Luísa sait pertinemment au fond d'elle que sa situation ainsi que celle de sa fille et de sa sœur n'est pas humaine, allant jusqu'à qualifier le destin des femmes

[1602] *Ibid.*, p. 286.
[1603] « *Henrique espera agradecimentos; meus e de todos. Henrique fascina-me e repugna-me. Continua a falar da felicidade dos pobres, dos homens felizes com camisas únicas – frases revoltantes* […] *Henrique esmera-se a desenhar o pai como justiceiro incompreendido de quem herdou o direito a um lugar de chefia* […] *Henrique raciocina e argumenta com uma honestidade cada vez mais pessoal, encoraja Luísa na sua religião feita de senhoras exclamativas* […] » Maria Isabel BARRENO, *De noite as árvores são negras*, *op. cit.*, p. 243.

d'holocauste[1604]. Son attitude et ses paroles envers sa sœur et sa fille ne le reflètent cependant pas, comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent. Octávio critique de même le fait qu'Henrique craigne la rage de sa fille :

> [...] et il craint Amélia, avec la peur révoltée des parents quand ils voient les monstres sortir de leur chair – Amélia accuse les générations passées et leur étonnement révolté, « ils nous élèvent pour la lutte, et avec de grands idéaux ; pourquoi s'étonnent-ils de notre agressivité et de notre rigidité ? » ; il est facile alors de comprendre les délinquants, les extrémistes de chaque génération : avant les guerres, entre les deux, après les guerres – et la jeunesse qui vénère la génération précédente dans un sommeil éternel, enveloppée de drapeaux [...] la rage sauvage se réveille, elle n'apparaît pas seulement pour de « bonnes raisons », et les seuls dragons qu'il y a à combattre, dans la nuit, alignés et ironiques, incarnent le calme bourgeois, la décadence qui attend la jeunesse de l'ardeur guerrière[1605] [...]

Cette rage qu'Octávio juge compréhensible devient le moteur de la révolte d'Amélia. La difficulté qu'a la jeune fille à trouver un sens à son éducation et à sa vie, à concilier les idéaux inculqués et les réalités vécues, la pousse à combattre le système qu'on cherche à lui imposer. C'est ce système qui se révèle être les dragons à vaincre.

La figure du dragon est un symbole puissant mais complexe. Nous avons analysé que, dans *A Morte da mãe*, celui-ci est la forme prise par Oriana et sa mère dans la réécriture des contes de fées. C'est un symbole phallique et masculin réutilisé et réapproprié pour permettre aux femmes de se protéger et de se libérer. Dans un article intitulé « Le dragon, bête nocturne dans la littérature orale », le philosophe Louis Vax recense de manière exhaustive la représentation de la figure du dragon dans les mythes et la littérature. Pour Vax, la figure du dragon peut revêtir plusieurs significations, mais représente principalement la lutte du bien contre le mal :

> Motif de prédilection du conte populaire européen, le combat contre le dragon appelle celui des premiers hommes contre les bêtes sauvages et la nature hostile. Il symbolise

[1604] *Ibid.*, p. 157.

[1605] « […] *e receia Amélia, com o temor revoltado dos pais ao verem os monstros saídos da sua carne – Amélia acusa as gerações passadas e o seu pasmo revoltado, "educam-nos para a luta, e com altos ideais; porque se admiram com a nossa agressividade e a nossa rigidez?"; é simples compreender então os delinquentes, os extremistas de cada geração: antes das guerras, no intervalo, depois das guerras – e a juventude que venera a geração anterior no sono eterno, embrulhada em bandeiras* […] *a raiva selvagem acorda, não se limita a aparecer pelos "bons motivos", e os únicos dragões que há a combater, na noite, alinhados e irónicos, encarnando o sossego burguês, a decadência que espera a juventude de ardor guerreiro* […] » *Ibid.*, p. 243.

> aussi le combat contre le mal du dehors et le mal intérieur, celui de la volonté contre l'instinct, de la conscience contre l'inconscient, de la forme contre le chaos[1606].

Ainsi, le dragon incarne bien souvent le mal, mais aussi les défis. Comme l'explique Vax, dans de nombreuses traditions européennes, notamment dans les contes et la tradition chrétienne, le dragon est fréquemment une créature monstrueuse, associée au mal, au danger ou encore à la corruption. D'après le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, le dragon peut être défini comme un « […] gardien sévère ou comme un symbole du mal et des tendances démoniaques[1607] ». Il représente le chaos, les forces destructrices ou le vice, et est souvent un obstacle à surmonter par le héros. Dans *A Morte da mãe*, il devient un monstre cachant une tentation. Il n'est pas le monstre à tuer pour sauver la princesse, mais la princesse elle-même. Carl Jung, qui a analysé la figure du dragon dans les mythes et l'inconscient, souligne ainsi que le héros et le dragon peuvent apparaître comme deux figures d'un même mythe[1608]. Ils sont alors tous deux personnages principaux de leurs mythes. Oriana, véritable héroïne de son histoire, ne fait ainsi qu'un avec la figure du dragon. Pour Amadis et son père le roi, le dragon Oriana symbolise leurs peurs profondes, leur déchéance par les mains des femmes. Dans cette réécriture, ce sont désormais les hommes qui sont terrifiés et non plus les femmes. La transformation d'Oriana en dragon montre sa réappropriation des codes masculins pour renverser le système patriarcal. Cependant, dans les autres romans du *corpus*, le dragon apparaît constamment comme le symbole d'un système oppressif, soulignant une nouvelle fois le caractère subversif de *A Morte da mãe*.

Bien que l'histoire de *Vozes do vento* se déroule bien avant l'instauration de l'État Nouveau, le dragon reste la figure utilisée pour parler des oppresseurs : « Gertrude soupira : – Tu sais bien que nous n'entrons pas dans ces histoires de royaumes lointains. Même quand nous allons là-bas et que nous cherchons et forçons une entrée. Il y a toujours une autre porte fermée derrière la première, gardée par un dragon[1609]. » Si le dragon n'est pas directement l'oppresseur, il est celui qui le protège et tient à distance les habitants des colonies. Il représente les obstacles mis entre le royaume et les colonies, mais également les dangers que ces dernières peuvent

---

[1606] Louis VAX, « Le dragon, bête nocturne dans la littérature orale », in *Le Portique*, nº 9, 2002, https://journals.openedition.org/leportique/171 (consulté le 30/01/2025).
[1607] *s. v.*, « Dragon », in *Dictionnaire des symboles*, Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT (org.), *op. cit.*, p. 366.
[1608] Carl Gustav JUNG, *The Symbolic Life: Miscellaneous Writings*, New Jersey, Princeton University Press, 1976, p. 91.
[1609] « *Gertrudes suspirou: – Bem sabes que não entramos nessas histórias de reinos distantes. Mesmo quando vamos até lá, e buscamos e forçamos uma entrada. Há sempre outra porta fechada atrás da primeira, guardada por um dragão*. » Maria Isabel BARRENO, *Vozes do vento*, *op. cit.*, p. 107.

rencontrer. Par le dragon, le pouvoir colonial devient inaccessible, destructeur et oppressif. Ce n'est pas qu'un obstacle devant une porte fermée, mais une menace. Cette menace est ouvertement critiquée dans *Inventário de Ana*. Le fait que ce roman ait été le premier de Maria Isabel Barreno écrit après la chute de l'État Nouveau est particulièrement visible dans sa dénonciation ouverte au régime, à Salazar et à Caetano[1610]. Il est alors possible de supposer que les huit années écoulées entre sa publication et la Révolution des œillets ont permis à l'autrice de prendre une certaine distance permettant l'analyse de la situation politique et sociale sous la dictature. Ainsi, *Inventário de Ana* est, après *A Morte da mãe*, le roman où l'écriture hybride de Barreno se rapproche le plus d'un style essayistique. Par le biais de nombreuses réflexions apportées par Ana, Josefa et Antónia, plusieurs aspects de cette période sont abordés, notamment l'inaction du peuple. Cet élément apparaît ainsi lors d'une conversation entre Ana et Antónia :

> Les pins, les plages de mon enfance, cachaient d'horribles secrets. Contaminés bien avant moi, avant ma naissance ; sous un ciel bucolique, un étrange homme d'État vengeait, s'était vengé, d'un quelconque destin non accepté. […] je pensais être entourée d'une belle nature et, au final, tout était contaminé, saturé. De violence et bien plus, de lâcheté. De la lâcheté ? Même pas cela…
> - De quoi parles-tu ?
> - De l'acceptation passive pratiquée par la majorité.
> - Que pouvais faire les gens ? Il y avait la PIDE, la répression…
> - La plupart des gens ne voulaient rien faire. Ils ne se sentaient pas lésés[1611].

C'est ainsi le collectif accepté, analysé dans *A Morte da mãe*, qu'Ana – et Barreno – met en évidence dans cet extrait. La déconstruction de ce collectif accepté par la Barreno-narratrice de *A Morte da mãe* lui permet d'appliquer son analyse au système oppresseur qu'était l'État Nouveau. Cette discussion entre Ana et Antónia devient une véritable analyse de la situation politique et sociale dans laquelle elles ont vécu, tout comme l'autrice même. Nous retrouvons dans le roman les principales caractéristiques analysées dans la première partie de ce travail :

[1610] Bien que *A Morte da mãe* ait également été publié après la Révolution des œillets, il a été rédigé entre 1969 et 1977, c'est-à-dire pendant l'État Nouveau, le procès de *Novas Cartas portuguesas*, la révolution et enfin les premières élections démocratiques.

[1611] « *Os pinheiros, as praias da minha infância escondiam segredos horríveis. Contaminados já antes de mim, antes do meu nascimento; sob céu bucólico, estranho homem de Estado vingara, se vingara, de qualquer destino inaceitado.* […] *julgara-me rodeada por uma bela Natureza e, afinal, tudo estava contaminado, empapado. De violência, e muito mais de cobardia. Cobardia? Nem isso…*
– De que estás tu a falar?
– Da aceitação passiva praticada pela maioria.
– Que podiam as pessoas fazer? Havia a Pide, a repressão…
– A maioria das pessoas não quis fazer nada. Não se sentiam lesados. » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 49-50.

le ciel bucolique cité par Ana renvoie bien évidemment au mythe et à la propagande de la pauvreté honorable ; le destin non accepté par Salazar renvoie au mythe palingénétique et à la justification de l'Empire portugais ; l'acceptation passive est quant à elle une critique de l'inaction du peuple. Cependant, le rappel par Antónia de la répression de la PIDE souligne le fort conditionnement qu'a subi la population portugaise. Ce conditionnement et cette acceptation sont également visibles à plusieurs reprises dans le roman où Ana souligne l'indifférence de certaines personnes – ici la bourgeoisie[1612] – ou encore la lassitude des autres[1613]. La critique de l'inaction est de plus abordée, lorsque vient le printemps Marceliste :

> Il y eut Mai 68 en France, le mouvement contre la guerre du Vietnam aux États-Unis, et Marcelo Caetano avec ses promesses de printemps politique, vite étouffées, et les frustrations même pas avouées parce que personne ne voulait dire qu'il avait cru à une utopie. Beaucoup de couples se séparèrent, beaucoup d'entre eux catholiques, et beaucoup de gens décidèrent de vivre ensemble, sans se marier, ouvertement. De grands espoirs, et des femmes pensant que l'heure de la libération sexuelle était arrivée et des fêtes où les gens se déshabillaient. Des femmes audacieuses apparaissaient, et firent impression. Mais les hivers passaient et les étés se succédaient, avec les vacances et les plages. Les changements ne s'accumulaient que très peu et la vie ressemblait à un éternel retour[1614].

Les changements minimes critiqués dans *A Morte da mãe*, notamment par le biais des échanges autour des théories de Marx et Engels, mais également dans *Célia e Celina*[1615], prennent de ce fait une place importante dans *Inventário de Ana*.

Lors du 25 avril, Ana retrouve l'espoir lorsque les premiers échos de la révolution se font entendre à la radio :

> C'était le plafond, le dôme, la cloche qui sautait ; le poids qui s'enlevait de la poitrine ; l'horizon qui s'élargissait ; le rêve devenait réalité. [...] Elle ne voulait appeler personne. Seule, écoutant la radio, elle passa la nuit la plus heureuse de sa vie. Au matin, les visites et les coups de téléphone arrivèrent. Un groupe se réunit, ils se promenèrent, ils rirent [...] Le reste était beau, la lumière du jour illuminant tous les espoirs de la nuit : les

[1612] *Ibid.*, p. 50.
[1613] *Ibid.*, p. 50-51.
[1614] « *Viera maio de 68 em França, e o movimento anti-guerra do Vietnam nos Estados Unidos, e Marcelo Caetano com suas promessas da primavera política, logo atabafadas, e as frustrações nem confessadas porque ninguém queria dizer ter acreditado em qualquer utopia. Vavios* [*sic*] *casais se separaram, muitos deles católicos, e muitas pessoas resolviam viver juntas, sem casamento, abertamente. Grandes esperanças, e as mulheres achando que chegara a hora da libertação sexual, e festas em que as pessoas se despiam. Apareceram mulheres ousadas, que fizeram época. Mas os invernos passavam e os verões sucediam-se, com férias e praias. As mudanças só minusculamente se acumulavam e a vida parecia um eterno retorno.* » *Ibid.*, p. 68.
[1615] Maria Isabel BARRENO, *Célia e Celina*, *op. cit.*, p. 115.

> œillets, les soldats souriants, les gens qui leur donnaient de la nourriture, la foule, tous ces corps réunis[1616].

Cet espoir de renouveau et de liberté est pourtant vite anéanti. De fait, comme l'a annoncé *A Morte da mãe*, rien ne change réellement pour les femmes, particulièrement quand les hommes sont au centre de ces changements :

> C'est alors qu'Ana se figea. Elle se rendit compte que derrière elle, un homme se frottait contre elle. C'était bien ça : malgré les nombreuses couches de tissu interposées, il n'y avait aucun doute, c'était un pénis en érection qu'on lui frottait sur les fesses. Ana se sentit étouffer de colère. Elle avait envie de crier, de frapper. Mais elle ne fit rien de cela[1617].

La joie de la liberté est ainsi coupée court par cette agression sexuelle qui marque un retour à une réalité navrante. Malgré la chute de la dictature, les dragons existent toujours : « Le corps des femmes a été identifié comme propriété. Tu es mienne, je suis tienne, etc., et etc. Le dragon empêche l'être, le voleur vole l'être incorporé dans les objets[1618]. » La figure du dragon représente alors autant le patriarcat que le régime de l'État Nouveau : « C'était le retour des héros, avec de nombreux applaudissements à l'aéroport, des héros que personne ne jugeait pour leurs idées, mais pour leurs actes – des cavaliers indomptables, qui avaient lutté contre tous les dragons[1619]. » Tous les outils de répression utilisés par le régime sont ainsi assimilés à des figures monstrueuses et destructrices. L'ouverture de la prison de Caxias est alors comparée aux enfers gardés par Hadès. Les secrets de la torture et de la brutalité de la PIDE sont comparés à des monstres tentaculaires contenus dans des souterrains sombres[1620], symboles de l'enfermement dans lequel a vécu le peuple portugais pendant ces décennies. Ces images de forces incontrôlables permettent de symboliser la brutalité et l'inhumanité du système répressif dont les ramifications se sont étendues bien au-delà de cette prison. L'utilisation de la figure du dragon et des autres monstres permet alors de souligner la manière dont le régime a agi de

---

[1616] « *Era o tecto, a cúpula, a campânula que saltava; o peso que saía de cima do peito; o horizonte que se alargava; o sonho era realidade.* […] *Não quis telefonar a ninguém. Sozinha, ouvindo rádio, passou a noite mais feliz da sua vida. Pela manhã, chegaram as visitas, os telefonemas. Um grupo juntou-se, deambularam, riram* […] *O resto era lindo, luz do dia iluminando todas as esperanças da noite: cravos, soldados sorrindo, povo dando-lhes comida, a multidão, todos aqueles corpos juntos*. » Maria Isabel BARRENO, *Inventário de Ana*, *op. cit.*, p. 132.
[1617] « *Foi então que Ana gelou. Deu-se conta que atrás de si, um homem se esfregava por ela. Era mesmo isso: apesar das várias camadas de tecido interpostas, não havia margem de dúvida, era um pénis erecto o que lhe esfregavam nas nádegas. Ana sentiu-se sufocar de raiva. Apeteceu-lhe gritar, bater. Mas não fez nada disso.* » *Ibid.*, p. 132.
[1618] « *O corpo das mulheres foi identificado com propriedade. És minha, sou tua, etc., e etc. O dragão impede o ser, o ladrão rouba o ser incorporado nos objectos*. » *Ibid.*, p. 188.
[1619] « *Foi o regresso dos heróis, com muitos aplausos no aeroporto, heróis que ninguém julgava por suas ideias, mas por seus feitos – cavaleiros indómitos, que haviam lutado contra todos os dragões*. » *Ibid.*, p. 138.
[1620] *Ibid.*

manière inhumaine et comment les responsables ont perdu toute dimension humaine. Cependant, cette utilisation donne également la possibilité d'appeler de nouveau à la lutte contre ces monstres mythologiques, rappelant l'importance du combat contre le mal décrit par Louis Vax. Lutter contre les dragons revient à réaffirmer la dignité et l'humanité des combattants et des opprimés. La résistance et la lutte rejoignent ainsi la découverte de sa carte interne, de ses désirs et des liens qui les unissent :

> Il suffisait de libérer ses désirs, tristement gardés par un dragon, un voleur, une machine. Ana écrivait, ou dessinait, ou cousait, ou faisait du crochet, ou lisait, ou cuisinait, ou plantait. Tout ce qu'elle faisait naissait du bout de ses doigts, dans ses mains, ses bras, ses yeux, se répandait dans tout son corps, sans autre objectif que cela. Elle refusait tout objectif préconçu, toute planification. Elle ne savait jamais si elle écrivait un livre ou si elle inventait un pull : le résultat serait toujours l'ensemble de l'accomplissement, et rien d'autre[1621].

Les forces opprimantes doivent être vaincues par la déconstruction, mais également par la reconstruction. Cet acte passe ainsi par la recherche de la spontanéité et la liberté artistique d'Ana comme de Maria Isabel Barreno elle-même.

Lors de l'entretien de Barreno avec Helena Barbas pour la publication de *Crónica do tempo* cité dans la première partie de ce travail, la journaliste interroge l'autrice sur l'aspect historique du roman, celui-ci racontant l'évolution d'une famille sous la dictature et après la révolution. Si Barreno confirme le caractère historique du roman, comme pour *Vozes do vento*, elle souligne que ce n'est pas l'histoire qui l'intéresse, mais le discours, c'est-à-dire le récit :

> Je ne dis pas que c'était une intention – parce que je ne crois pas qu'on puisse écrire avec des intentions. Lorsque vous écrivez avec des intentions, cela tourne généralement mal, car ce n'est pas le volontarisme qui rend les choses bonnes en littérature, ou dans l'art en général. Le processus créatif est beaucoup plus compliqué que cela. Il faut s'impliquer à des niveaux bien plus profonds que l'intention volontaire. Mais au fur et

[1621] « *Bastava soltar os seus desejos, infamemente guardados por um dragão, por um ladrão, por uma máquina. Ana escrevia, ou desenhava, ou cosia, ou fazia chochet* [*sic*], *ou lia, ou cozinhava, ou plantava. Tudo o que fazia nascia na ponta dos dedos, nas mãos, nos braços, nos olhos, propagava-se a todo o corpo, sem outro objectivo que não fosse esse. Ela recusava qualquer objectivo preconcebido, qualquer planeamento. Nunca sabia se escrevia um livro, ou se inventava uma camisola: o resultado seria sempre o conjunto do feito, e nada antes disso.* » *Ibid.*, p. 191.

> à mesure que vous écrivez, vous réalisez, même par le résultat de l'écriture, les émotions ou les désirs qui se cachaient derrière un certain discours[1622].

En rejetant l'idée d'intention derrière ses textes, Barreno rejoint le point de vue adopté par Ana à la fin d'*Inventário de Ana* et menant à sa libération totale. La création artistique ou littéraire permet aux femmes de « libérer leurs désirs », mais surtout de se découvrir et de se libérer des traumatismes les ayant enfermées. C'est en se libérant que nous pouvons vaincre les différents monstres qui oppressent notre vie. Maria Isabel Barreno donne plusieurs outils à ses personnages pour se libérer : l'écriture, l'invention, la réflexion, la déconstruction, la mémoire. Ces outils sont donnés ouvertement dans *A Morte da mãe* et réutilisés dans les romans suivants de l'autrice. Si les oppressions sont nombreuses et diverses, les opprimés le sont tout autant. Il s'agit alors de se rassembler, de former un patchwork, et d'utiliser les différents outils à notre portée pour s'exprimer. C'est par la parole, écrite ou orale, que les personnages de Barreno se découvrent. L'importance des mots est ainsi particulièrement soulignée par la grand-mère d'Altino Segundo : « Les mots vivent tant qu'ils sont dans la bouche de chacun, disait grand-mère Tomásia en riant. Ils se transforment ensuite en fantômes que parfois nous évoquons[1623]. » En faisant vivre ces mots, en les utilisant, nous faisons vivre la mémoire comme la lutte. Rendre possible la parole permet de transformer l'inaction en mouvement. Ce sont là les armes que Maria Isabel Barreno nous donne pour vaincre les dragons, pour lutter contre l'immobilité des systèmes oppresseurs, le patriarcat comme la dictature.

[1622] « *Não digo que fosse uma intenção – porque eu não acredito que se possa escrever com intenções. Quando se escreve com intenções geralmente sai mal, porque não é o voluntarismo que faz as coisas boas em literatura, ou em arte no geral. O processo criativo é bastante mais complicado que isso. Tem que se estar implicado em níveis muito mais profundos do que o da intenção voluntária. Mas à medida que vai escrevendo, uma pessoa dá-se conta, até pelo resultado da escrita, de emoções ou de desejos, que estavam por detrás de um certo discurso.* » Helena BARBAS, « Maria Isabel Barreno – um entrevista », art. cit.

[1623] « *As palavras vivem enquanto estão na boca de todos, dizia avó Tomásia, rindo. Depois transformam-se em fantasmas que às vezes evocamos*. » Maria Isabel BARRENO, *Vozes do vento*, *op. cit.*, p. 220.

CONCLUSION

Étudier l'écriture de Maria Isabel Barreno revient à se confronter à une œuvre complexe, singulière, tissée d'engagement éthique et esthétique. C'est aussi refuser la simplification à laquelle l'autrice a trop souvent été réduite, celle d'une écriture purement militante, portée par les circonstances d'une dictature insidieuse ou encore par le retentissement politique de l'œuvre collective qu'est *Novas Cartas portuguesas*. Cette thèse s'est attachée à replacer l'autrice au centre de sa propre bibliographie, à considérer non seulement le contexte qui a nourri son écriture, mais également les spécificités de cette écriture particulière. Nous nous sommes employés à ne pas dissocier le fond de la forme, les armes de la lutte de la fabrique du texte. Dans l'avant-propos du catalogue *A Dama verde* regroupant des textes, des poèmes et des tapisseries de Barreno, l'autrice explique la fabrication de ses œuvres plastiques mêlant l'écrit au dessin :

> Essayer de faire de la parole écrite un art, non seulement pour son contenu créatif, mais également pour que son impact communicatif s'ajoute à une forme créative. Le livre imprimé m'a toujours semblé être un véhicule trop banal pour la poésie. […] Essayer de valoriser davantage l'écriture comme un élément « décoratif » et de trouver des racines dans certains arts féminins traditionnels. J'utilise « décoratif » entre guillemets pour souligner la division généralement établie entre les arts plastiques (considérés comme « supérieurs », purs) et les arts décoratifs (considérés comme « mineurs », subordonnés à un autre objectif et non seulement à celui de l'expression artistique). Je pense que cette division arbitraire, ou plutôt idéologique, et la difficulté de cette frontière me paraissent encore plus évidentes dans la tentative de récupération de l'écriture comme forme artistique en soi – ou artisanale[1624].

Cette explication, bien qu'elle s'applique à l'utilisation de la tapisserie comme support pour ses poèmes, permet de mettre en évidence l'importance de la démarche artistique et littéraire de Barreno. L'écriture ne sert pas qu'à transmettre des idées : c'est une matière vivante, façonnable et créative. Le sens d'un texte ne réside pas seulement dans ce qu'il dit, mais aussi dans la

[1624] « *Tentar que a palavra escrita seja arte não só pelo seu conteúdo criativo, mas que o seu impacto comunicativo se acrescente com uma forma criativa. O livro impresso sempre me chocou como um veículo demasiado banal para a poesia*. […] *Tentar uma maior valorização da escrita como elemento "decorativo", e procurando raízes em certas artes femininas tradicionais. Utilizo o "decorativo", entre aspas, frisando a divisão que geralmente se estabelece entre artes plásticas (consideradas "maiores", puras), e artes decorativas (consideradas "menores", subordinadas a outro objectivo e não só o da expressão artística). Julgo esta divisão arbitrária, melhor dizendo, ideológica, e a dificuldade dessa fronteira ainda se me torna mais evidente na tentativa de recuperação da escrita como forma artística em si mesma – ou artesanal.* » Maria Isabel BARRENO, *A Dama verde: exposição*, Lisbonne, Rolim, 1984, p. 1-2.

manière dont il est dit. Son écriture refuse une hiérarchie classique qui placerait le discours d'un texte au-dessus de sa forme littéraire. Au contraire, c'est dans leur entrelacement, leur tissage, que se joue la portée de l'œuvre de Maria Isabel Barreno. Le refus de séparer le fond de la forme, celui de privilégier l'un au détriment de l'autre, s'inscrit dans une volonté de subvertir les catégories établies, traditionnelles, notamment celles qui ont historiquement relégué les formes d'expressions dites « féminines » – comme la tapisserie ou encore le genre épistolaire – à la marge. La forme du texte, son esthétique littéraire, est ainsi érigée en espace de résistance, de complexité et d'analyse, indissociable de l'engagement animant l'écriture de l'autrice. Il s'agit alors de faire œuvre au sens complet : unir la puissance du discours à celle de la forme littéraire, afin de faire de chaque texte un objet signifiant, jusque dans sa matérialité. En brouillant les frontières entre genres et formes, entre littérature et art visuel, Barreno se permet et nous permet d'engager une réflexion critique sur les hiérarchies esthétiques et idéologiques. Son écriture devient ainsi en elle-même un lieu de combat mais aussi d'invention. Elle témoigne d'une volonté de penser et de pratiquer l'écriture comme un acte total, indissociablement politique et artistique. C'est pourquoi cette thèse a cherché à découvrir des spécificités d'écriture propres à l'autrice et ainsi à comprendre et à analyser le caractère hybride de celle-ci et donc sa portée politique, sociale et littéraire, à travers un *corpus* romanesque analysé à la lumière de ce que nous considérons comme l'œuvre la plus représentative de cet hybridisme, *A Morte da mãe*.

Par l'étude de ce *corpus*, nous avons mis en lumière les spécificités d'une écriture hybride mêlant fiction et essai, recherche de la mémoire et critique sociale, narration romanesque et polyphonie subversive. Afin de comprendre le dialogue de sa production littéraire avec son temps, il a été nécessaire de revenir sur le contexte historique dans lequel a vécu Maria Isabel Barreno. La première partie de ce travail a montré comment l'instabilité politique du XIXe siècle au Portugal a permis, le siècle suivant, la mise en place d'un régime autoritaire. Nous avons analysé comment les mythologies salazariennes ont été imposées insidieusement par le biais d'un contrôle et d'une répression, en apparence invisibles, afin de soumettre le peuple et particulièrement les femmes. En basant le régime de l'État Nouveau sur une doctrine morale traditionaliste – comme l'ont fait d'autres dictatures européennes au XXe siècle –, António de Oliveira Salazar a contraint les femmes portugaises à respecter un rôle qui leur était soi-disant « naturel ». Les Portugaises ont été érigées au rang de mères de la Nation et du peuple portugais, garantes des valeurs chrétiennes conservatrices du pays. Cherchant à

rendre leur émancipation impossible, l'État Nouveau a contraint les femmes à une domesticité d'apparence bucolique et les a promues comme étant les piliers d'une société nouvelle. Par cette contextualisation, nous avons exploré comment certaines femmes et particulièrement les femmes écrivaines ont bravé le régime autoritaire. En lutte constante contre la censure et en opposition à la domestication imposée, l'écriture des femmes portugaises est alors vue comme incompatible avec le rôle souhaité et encouragé par le régime[1625], forçant ainsi les écrivaines à se censurer ou à se révolter par divers moyens littéraires. Nous avons ainsi relevé comment le simple fait d'écrire devient un défi pour les femmes de ce « Portugal corseté[1626] » où, pour reprendre les mots de Michelle Perrot, « le silence est un commandement[1627] […] ». De fait, nous avons souligné comment les femmes ont souvent fait partie des « zones muettes[1628] » de l'histoire, oppressées par une domination masculine permise par de nombreux moyens comme la limitation de leurs libertés individuelles, l'instauration de tabous, le contrôle de la reproduction – la valence différentielle relevée par Françoise Héritier[1629] – ou encore l'acceptation implicite de ces moyens par le collectif accepté comme l'a développé Maria Isabel Barreno dans *A Morte da mãe*[1630].

En analysant les nombreuses difficultés rencontrées par les femmes au Portugal pendant l'État Nouveau, nous avons pu mettre en lumière celles auxquelles les femmes autrices ont dû faire face. L'invisibilisation des femmes a été particulièrement imposée aux écrivaines par le biais de la censure. Le discours de Raul Rêgo, évoqué dans l'introduction de cette thèse, est symptomatique d'une pensée selon laquelle les femmes ne devraient pas penser certaines choses et encore moins les écrire. Cette pensée posait une limite idéologique claire à l'expression des femmes portugaises. Cependant, l'analyse de l'écriture des femmes vient contredire fortement cette injonction. Loin de se plier à un silence et une domestication, les femmes ont utilisé l'écriture comme un espace puissant de revendication, d'affirmation et de résistance. Nous avons ainsi relevé plusieurs exemples, notamment celui de Maria Lamas qui, avec *As Mulheres do meu país*, a affirmé sa liberté mais également celle des nombreuses femmes travaillant hors du cloître qu'était leur foyer. Le photoreportage entrepris par Maria Lamas est devenu un

[1625] Chatarina EDFELDT, *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, *op. cit.*, p. 80.
[1626] Maria Graciete BESSE et Maria Araújo DA SILVA (dir.), *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Indigo & Côté femmes, 2016, p. 13.
[1627] Michelle PERROT, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, *op. cit.*, p. I.
[1628] *Ibid.*
[1629] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, *op. cit.*, p. 25.
[1630] Maria Isabel BARRENO, *A Morte da mãe*, *op. cit.*, p. 323.

témoignage précieux de la réalité des femmes portugaises, mais également un exercice littéraire s'élevant contre la confiscation de la parole des femmes. L'exemple de *Novas Cartas portuguesas* nous a quant à lui permis de voir l'écriture comme un espace total d'affranchissement où sont abordés les nombreux tabous imposés aux femmes et à la société portugaise, rendant ainsi la censure dépassée mais aussi profondément désuète. Il nous semble essentiel de souligner de nouveau l'importance tant du point de vue littéraire que politique de *Novas Cartas portuguesas*. Comme l'affirme Maria Isabel Barreno – mais également Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa, argument évoqué dans la première partie de cette thèse –, la créativité littéraire de l'œuvre est intimement liée aux nombreux thèmes abordés. Par ces derniers, les autrices se sont dressées contre les tabous imposés à la société portugaise. Par l'hybridisme de leur écriture, elles ont dépassé les codes littéraires conventionnels. L'importance littéraire de l'œuvre peut être relevée par l'analyse des différents procédés stylistiques utilisés par les autrices, mais ces procédés permettent également de souligner son importance politique. L'évocation des corps féminins par exemple, qu'elle soit poétique, brute ou sensuelle, dépasse le cadre esthétique pour s'inscrire dans une démarche profondément politique[1631]. Dans une société où la répression et le contrôle des mœurs étaient omniprésents, l'affirmation de corps donnant et prenant du plaisir, mais également leur simple description, devient un acte politique. L'écriture du corps est ainsi un moyen d'affirmer une autonomie des femmes et leur liberté de désir dans un contexte où ces aspirations étaient réprimées. Cependant, les nombreuses manières dont les corps apparaissent dans l'œuvre possèdent une importance littéraire évidente. À travers des métaphores poétiques ou des images plus crues, les contrastes créés par ces évocations peuvent renvoyer autant à la fragilité qu'à la puissance des corps humains, à leur visibilité qu'à leur invisibilité. Ainsi, l'analyse de cette dimension corporelle dans *Novas Cartas portuguesas* montre que l'importance de l'écriture des trois autrices se déploie tant dans l'espace même du texte que dans celui de la résistance au silence commandé par le régime.

L'analyse de *Novas Cartas portuguesas* et de sa réception, ainsi que la catégorisation de l'écriture de Maria Isabel Barreno comme étant uniquement féministe, nous ont amené à nous interroger sur le concept même de « l'écriture féminine », développé notamment par Hélène Cixous dans *Le Rire de la Méduse*. L'écriture féminine désigne une forme d'écriture

[1631] Pour aller plus loin sur la question du/des corps poétiques et politiques voir : Fernando CUROPOS et Maria Araújo DA SILVA (dir.), *Poétiques et politiques du corps dans les aires lusophones*, Paris, Éditions Hispaniques, 2021.

propre aux femmes, leur permettant de s'inscrire dans l'histoire et dans l'histoire de la littérature. D'après Cixous, par l'écriture féminine, les femmes se réapproprieraient leur corps et leur sexe afin de ne plus rester invisibles et de se libérer des normes littéraires traditionnelles créées par et pour les hommes. Ainsi, le langage et la forme littéraire seraient intrinsèquement marqués par le sexe et les spécificités biologiques ou psychologiques des femmes. L'écriture féminine est perçue comme un moyen d'exprimer une subjectivité féminine distincte pouvant redéfinir les codes de la langue et plus généralement de la littérature. L'écriture du corps féminin précédemment abordée est alors l'une des marques de cette écriture féminine. Affirmer son corps comme son écriture est un acte de résistance à la domination masculine gouvernant la société et la littérature. En affirmant l'existence d'une écriture féminine, certains – comme Isabel Allegro de Magalhães dans *O Sexo dos textos* – soutiennent l'idée d'un texte sexué, où il serait possible d'y distinguer la présence de caractéristiques littéraires féminines ou masculines. Néanmoins, il nous a semblé important de souligner que cette conception de l'écriture rencontre un obstacle majeur : elle repose sur une vision essentialiste des femmes qui suppose que leur expérience est universelle et surtout déterminée par leur sexe biologique. Or, cette définition tend à réduire la diversité des voix et des expériences des femmes à un ensemble d'attributs supposément communs qui, en définitive, limiteraient la complexité, la singularité et la portée de leur écriture en les enfermant dans une catégorie distincte de la littérature conventionnelle. Loin de réduire l'écriture des femmes à des marqueurs identitaires de genre, il nous semble plus pertinent d'envisager, à travers des œuvres comme *Novas Cartas portuguesas* ou *A Morte da mãe*, la manière dont elle sert des enjeux politiques, sociaux et littéraires plus larges, sans pour autant se cantonner à une représentation essentialiste des femmes. L'écriture de Barreno se déploie comme une pratique littéraire à la fois esthétique et subversive qui s'engage dans un dialogue complexe avec les structures littéraires, sociales et politiques dominantes. En interrogeant le concept d'écriture féminine, nous déconstruisons une vision essentialiste afin de permettre une lecture plus nuancée et plurielle des œuvres littéraires des femmes et ainsi ne plus les catégoriser comme étant « naturellement » différentes des hommes. De fait, c'est une catégorisation qui, comme l'affirme Chatarina Edfeldt, renforce une hiérarchisation de genre dans la littérature et désigne l'écriture des hommes comme supérieure[1632]. C'est pourquoi nous avons effectué ce travail de thèse à la croisée de nombreux axes littéraires, politiques et sociaux qui ont jalonné la production de Maria Isabel Barreno et

[1632] Chatarina EDFELDT, *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, *op. cit.*

non pas seulement à travers le prisme, souvent réducteur, de son engagement féministe qui a longtemps constitué l'angle principal – voire exclusif – des quelques études qui lui ont été consacrées.

En effet, au terme de ce travail de recherche, il nous est apparu que les œuvres de Barreno – et particulièrement *A Morte da mãe* – ont principalement été catégorisées comme étant féministes. Si cette caractérisation est bien sûr pertinente, nous soutenons qu'elle a empêché une lecture et une analyse complète de l'écriture même de l'autrice. Ainsi, sans renier le caractère féministe de Barreno – qu'elle a elle-même affirmé à de nombreuses reprises –, nous avons proposé une analyse allant au-delà du féminisme seul, explorant la complexité et la richesse de son œuvre dans toute sa diversité. *A Morte da mãe* est une œuvre féministe. C'est également une œuvre de rupture littéraire et politique. C'est une œuvre de rupture des genres littéraires établis, des formes narratives classiques, des récits fondateurs traditionnels patriarcaux. Pour cela, *A Morte da mãe* est une véritable œuvre de lutte mais aussi œuvre poétique, esthétique et littéraire. Mélangeant les points de vue et les genres littéraires, réécrivant les mythes et légendes traditionnels, *A Morte da mãe* ne nous donne pas seulement une lecture alternative de la naissance de la société patriarcale contemporaine pour permettre de l'analyser et de contester la domination masculine, mais elle expose des spécificités d'écriture propres à Barreno. Par conséquent, la deuxième partie de cette thèse s'est attachée à déconstruire le roman afin de révéler ces spécificités et de mettre en évidence *A Morte da mãe* comme étant la matrice de l'écriture de Barreno. En réécrivant une histoire entièrement féminine de la naissance de l'univers, l'autrice n'a pas seulement déconstruit une histoire pour en raconter une nouvelle. Elle a également mis en œuvre une écriture profondément hybride, à la fois dans la forme comme dans le fond. Cet hybridisme se manifeste d'abord par la combinaison de genres littéraires traditionnellement distincts. D'une part, la tonalité essayiste de l'autrice se développe lorsqu'elle aborde la théorie biologique et scientifique de la création d'un monde matriarcal et lors des nombreux échanges avec les philosophes expliquant la naissance du monde patriarcal. D'autre part, la narration romanesque s'est construite autour de la construction des figures féminines emblématiques du monde mythologique comme la Déesse-Mère ou la Reine des fées. Ce double registre permet à Barreno d'alterner entre une démonstration rationnelle et un imaginaire symbolique, renforçant ainsi la portée à la fois politique et poétique de son propos. Cette hybridité dépasse cependant la seule question des genres littéraires. Barreno imbrique plusieurs récits, plusieurs visions, plusieurs voies et plusieurs voix. En croisant ces voix/voies,

elle construit une œuvre kaléidoscopique, polyphonique, qui reflète la complexité du réel de la société contemporaine. Dans cette perspective, nous avons défini que *A Morte da mãe* s'inscrit pleinement dans le roman dialogique défini par Mikhaïl Bakhtine[1633], une mise en dialogue de discours multiples qui permet de déconstruire les récits dominants et d'ouvrir l'espace à une polyphonie où coexistent et s'entrecroisent des voix traditionnellement marginalisées, ici celles des femmes du panel. C'est une œuvre qui, à l'inverse du régime salazariste, refuse les récits univoques et l'immobilité. C'est une œuvre-miroir, capable de refléter la complexité, les ruptures et les tensions de notre société. En ce sens, *A Morte da mãe* ne se contente pas de parler d'un monde et de la société patriarcale, elle souligne ses fractures, les met en scène, les expose et enfin les interroge dans leur violence comme dans leur potentiel de transformation. Ce n'est pas un roman-essai sur la domination des femmes, c'est un roman qui assume pleinement sa dimension fictionnelle tout en intégrant de manière structurelle des éléments essayistiques. L'autrice n'y réduit pas l'identité féminine à une simple question de genre. Elle explore la condition des femmes dans une perspective plus large de lutte pour les droits humains et la justice sociale. C'est pourquoi nous avons choisi de déconstruire l'œuvre, permettant ainsi de mettre en avant l'espace d'expérimentation qu'elle représente.

Cette déconstruction a permis de faire émerger trois axes majeurs présentés par Barreno dans la dernière phrase du roman comme des instruments de lutte contre les récits et les structures patriarcales dominants : la désorganisation du texte, du quotidien et du sérieux. Ces armes apparaissent dans *A Morte da mãe* non seulement comme des outils de dénonciation, mais aussi comme des stratégies d'écriture pleinement déployées, portées à leur degré d'élaboration le plus abouti. Ce sont ces armes qui ont structuré notre troisième partie dans laquelle le reste du *corpus – De noite as árvores são negras*, *Inventário de Ana*, *Célia e Celina* et *Vozes do vento* – est analysé à la lumière de ces principes. En étudiant comment ces procédés se déclinent dans les autres romans de Barreno, nous avons confirmé que ces armes ne sont pas que de simples orientations mais bien des spécificités structurelles de l'écriture de Maria Isabel Barreno. Pour comprendre en quoi ses spécificités sont véritablement celles de son écriture, il a été nécessaire de souligner l'invisibilité de Barreno dans le canon littéraire portugais. Celle-ci est notamment due au fait de la surexposition du procès intenté par l'État Nouveau contre Barreno, Costa et Horta pour la publication de *Novas Cartas portuguesas*, mais également à la catégorisation purement féministe et à la complexité de l'écriture de Barreno. Pour sortir de

[1633] Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

cette marginalisation, il a été essentiel de revenir sur la manière dont l'autrice pense sa propre écriture. De fait, elle ne peut être réduite ni à une unique posture militante, ni à une esthétique de la complexité. Elle procède d'une vision profondément réfléchie du lien entre auteur, texte et lecteur, comme en témoigne l'analyse de l'essai de Barreno « Os territórios imaginários da escrita ». En cela, elle entre en résonance avec les théories de Maurice Couturier, qui remet en question la mort de l'auteur annoncée par Roland Barthes et affirme, au contraire, que l'auteur est une figure présente et agissante dans le texte[1634]. L'écriture – et donc le texte – devient ainsi un véritable espace d'échange.

Cette analyse a permis d'éclairer la pratique de l'écriture par Barreno, relevant par ailleurs que l'autrice ne cherche pas à dérober sa subjectivité derrière une figure de l'auteur. Au contraire, elle assume le lien entre sa pensée et ses textes, allant jusqu'à faire apparaître à plusieurs reprises des narratrices représentatrices de ce que nous avons qualifié d'intrusion de l'autrice, selon la formule développée par Gérard Genette[1635]. La métaphore de la carte interne, proposée par Barreno dans « Os territórios imaginários da escrita », permet de penser son écriture comme un outil de navigation, de recherche d'identité, mais également de déconstruction destinée à orienter et à interroger sans jamais imposer. Il ne s'agit pas pour elle d'inviter le lecteur à découvrir l'autrice en tant que figure centrale de ses textes – qui ne sont par ailleurs pas autobiographiques –, mais plutôt de participer à une exploration commune des structures sociales, des imaginaires collectifs et des zones de silence que son écriture cherche ainsi à rendre visibles. Son écriture possède alors une certaine interactivité empêchant une lecture univoque ou autoritaire et s'affirmant comme un espace ouvert, fondé sur une pluralité des voix et des lectures, comme le montre parfaitement l'exemple de *A Morte da mãe*. Ces réflexions sur la conception de Barreno de son écriture comme espace de dialogue et d'interactivité ont permis de mieux comprendre les trois armes formulées dans *A Morte da mãe*. Ces dernières ne relèvent alors ni exclusivement de l'outil stylistique, ni uniquement d'un projet idéologique : elles articulent les deux dimensions. De fait, la désorganisation du texte, la désorganisation du quotidien et celle du sérieux participent à la fois d'une remise en cause des codes narratifs dominants et d'une stratégie de critique permettant de dévoiler les mécanismes d'oppression dans le langage, le texte ou encore la société. C'est ainsi que ces armes constituent le fondement d'une écriture poétique et politique.

[1634] Maurice COUTURIER, *La Figure de l'auteur*, *op. cit.*, p. 9.
[1635] Gérard GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, *op. cit.*, p. 58-59.

La désorganisation du texte est bien sûr représentée par la dissolution délibérée des frontières entre les genres littéraires. Barreno mêle dans les œuvres de notre *corpus* de nombreuses formes narratives et discursives. *A Morte da mãe* est ainsi l'œuvre la plus plurielle, mélangeant les formes du roman, de l'essai, du mythe, du conte fantastique ou encore du théâtre brechtien. *De noite as árvores são negras* et *Vozes do vento* sont des romans présentant des caractéristiques de l'essai et, particulièrement pour ce dernier, du théâtre brechtien. *Inventário de Ana* et *Célia e Celina* présentent ces mêmes formes, mais également celles du mythe, de la légende et du conte fantastique et merveilleux. Ces mélanges de genres entrent dans une logique d'hybridation permettant de déstabiliser le lecteur et d'empêcher toute catégorisation normative et réductrice. En refusant les contraintes des codes narratifs et de genre conventionnels, Barreno désorganise le texte pour mieux prendre position contre des systèmes oppressifs, y compris ceux qui structurent la littérature et participent à l'exclusion des voix féminines. Ses récits deviennent des espaces de résistance où l'hybridisme est synonyme de liberté. Cette remise en cause ne se limite pas à l'espace littéraire, elle s'étend jusqu'au quotidien lui-même. En effet, la désorganisation du quotidien, seconde arme donnée et utilisée par Barreno, passe par la création des mondes alternatifs, par la réécriture des mythes, des contes et des légendes ou encore par la polyphonie des voix. Cette désorganisation transforme la littérature en un espace de refondation où la société peut être repensée, où les femmes – dans *A Morte da mãe*, *De noite as árvores são negras*, *Inventário de Ana*, *Célia e Celina* –, les opprimés par la dictature – dans *De noite as árvores são negras* et *Inventário de Ana* – ou encore les peuples colonisés – dans *Vozes do vento* – retrouvent leur voix et deviennent visibles. En imaginant des mondes alternatifs – comme la société gynocrate de *A Morte da mãe* ou les histoires merveilleuses de *Célia e Celina* –, Barreno rompt avec l'ordre établi et propose une reconfiguration de l'histoire et des rapports humains et sociaux. Le roman devient un laboratoire d'expérimentation où les rôles genrés, les structures familiales, les hiérarchies politiques ou encore les dynamiques historiques peuvent être contestées, modifiées, voire inversées. La réécriture des mythes et contes traditionnels permet également de sortir des cadres normatifs imposés, ouvrant à des interprétations inédites et mettant en scène des personnages complexes, à la découverte de leur propre carte interne. De fait, comme l'a expliqué Mircea Eliade, les mythes doivent être interprétés et non être prouvés[1636]. Barreno les réécrit pour permettre différentes interprétations et réparer celles ayant conduit à l'oppression des individus et particulièrement des femmes.

[1636] Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 54.

C'est pourquoi la désorganisation du quotidien chez Barreno n'est pas qu'une simple négation du réel, c'est une véritable tentative de réappropriation du monde et de la société par et pour les personnes marginalisées. Enfin, la désorganisation du sérieux vise à renverser l'expression de l'autorité hégémonique tant de la dictature, de la colonisation que de la domination masculine. La solennité du discours souvent associée au pouvoir masculin, religieux ou scientifique dans les œuvres de Barreno est minée par des stratégies de déstabilisation qui relèvent autant de la critique politique que d'un choix esthétique assumé. En déconstruisant ce discours prétendument savant et neutre, Barreno remet en cause la prétention à l'objectivité et à l'autorité du langage du pouvoir, en faisant apparaître les intérêts idéologiques qu'il dissimule. L'autrice tourne ainsi en dérision les figures du pouvoir, les dogmes religieux et les tabous sociaux afin de désacraliser les récits de domination. Pour cela, l'importance est donnée à la construction des liens entre les individus ou encore à la redécouverte de la mémoire personnelle et historique. Les nombreuses métaphores employées par Barreno, notamment celle du patchwork et de la toile présente dans toutes les œuvres de notre *corpus*, permettent à l'autrice d'affirmer son écriture poétique et politique.

Ces trois désorganisations forment alors un triptyque stratégique. Elles révèlent une écriture non pas seulement féministe et engagée, mais profondément transformatrice. À l'image de ses œuvres plastiques mêlant couture et mots, l'écriture de Maria Isabel Barreno est un patchwork de résistances, où chaque désorganisation est un fil défait des nombreuses oppressions qu'elle a rencontrées au cours de son existence. Cette thèse a montré comment l'utilisation de ces métaphores comme le patchwork résonne avec le postmodernisme défini par Linda Hutcheon pour qui la déconstruction, la réinterprétation ou encore l'hybridisme en constituent les fondements essentiels. Cependant, certains aspects de cette inscription postmoderne mériteraient d'être davantage développés. Si l'hybridisme a été au cœur de notre analyse, d'autres dimensions essentielles du postmodernisme, comme l'ironie par exemple – bien présente dans l'écriture de Barreno –, ont été citées mais moins explorées. Par ailleurs, la restriction du choix du *corpus*, qui est certes représentatif de l'œuvre de Barreno, a nécessairement laissé de côté d'autres pans de la vision créatrice de l'autrice. De fait, ses œuvres plastiques, ses tapisseries – dont certaines reprennent par exemple des extraits de *Célia e Celina* ou *Inventário de Ana* – prolongent pourtant cette poétique de l'hybridisme et offriraient une nouvelle dimension d'analyse à interroger dans de futurs travaux. Il serait également intéressant de développer la recherche des armes de désorganisation dans les contes et nouvelles publiés

par Barreno, ces genres offrant peut-être un espace plus restreint à la désorganisation du texte mais plus ouvert à celle en lien avec la question de l'ironie.

Cependant, en replaçant *A Morte da mãe* au centre de la bibliographie de Maria Isabel Barreno, cette thèse a pu mettre en lumière la continuité et l'évolution de l'écriture de l'autrice ainsi que son aspect poétique et politique. En mettant en avant la puissance subversive de son écriture, nous avons voulu montrer qu'au-delà d'une parole de femme, c'est une parole de transformation, de résistance et de création littéraire qui s'exprime dans l'écriture de Barreno. Ce travail aura permis de confirmer que l'hybridité, loin d'être une simple esthétique, est une stratégie littéraire pleinement consciente et assumée par Barreno. Envisager l'hybridisme comme une spécificité d'écriture, un outil critique et un geste esthétique offre un cadre d'analyse qui pourrait donc être prolongé et enrichi par l'étude d'autres œuvres de Barreno, mais aussi d'autres écrivaines portugaises contemporaines. La déconstruction de *A Morte da mãe* a éclairé l'ensemble d'une bibliographie souvent réduite à un même aspect ou mal connue. Dans cette perspective, une relecture plus large encore de l'œuvre de Barreno doit être effectuée. De plus, si cette thèse s'est attachée à restituer la singularité esthétique de l'écriture de Barreno en dehors de ce pour quoi elle est principalement connue, l'affaire du procès de *Novas Cartas portuguesas*, elle ouvre également des perspectives de recherche encore inexplorées. En effet, il conviendrait d'interroger le lien entre *A Morte da mãe* et *Novas Cartas portuguesas*. Le roman de Barreno a été conçu en même temps que le procès de *Novas Cartas portuguesas*. Ce contexte a donc eu une certaine influence sur le processus d'écriture et la publication de *A Morte da mãe*. Cependant, cette proximité temporelle de leur élaboration, leur ambition politique et littéraire commune ainsi que la récurrence de certains procédés – la pluralité des voix féminines ou encore l'alternance des genres littéraires – laissent penser que *A Morte da mãe* pourrait être envisagé non seulement comme le texte fondateur de la bibliographie de Barreno, mais aussi comme le laboratoire de la genèse de *Novas Cartas portuguesas* ou, tout du moins, un texte souterrainement structurant l'œuvre collective. Dès lors, il serait intéressant d'envisager leur relation en termes de continuité, de résonance et de complémentarité.

Ces liens entre *A Morte da mãe* et *Novas Cartas portuguesas* soulignent la puissance d'une écriture qui, tout en s'inscrivant dans un contexte politique et littéraire précis, dépasse largement son époque. Si la littérature ne se contente pas de raconter, l'œuvre de Barreno interroge, déconstruit et propose, grâce à cette écriture qui offre non seulement une résistance

aux normes dominantes, mais aussi une nouvelle manière de penser le récit, la société, la mémoire ou encore la lutte. De fait, c'est aussi ici que réside l'importance de l'écriture de Barreno : sa modernité profonde, sa capacité à faire dialoguer les enjeux de son temps avec ceux du nôtre. Alors que le Portugal, comme de nombreux autres pays européens, voit réapparaître des formes de repli autoritaire et des discours conservateurs et ouvertement racistes et sexistes, les œuvres de Barreno formulent de ce fait des questionnements toujours pertinents aujourd'hui. Loin d'être figée dans les luttes des années 1970, l'œuvre de Barreno continue de parler au présent. C'est là toute la force d'une œuvre profondément moderne, qui conjugue inscription historique et portée intemporelle. Plus qu'un témoignage du passé, son œuvre et les armes qu'elle nous donne demeurent des outils critiques pour penser le présent et envisager d'autres futurs où la libération serait possible. Elle nous rappelle également que la lutte contre les différentes formes d'oppression demeure essentielle et que la littérature peut en être un puissant vecteur de résistance et de transformation.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrage du *corpus* :

Barreno Maria Isabel, *A Morte da mãe*, Lisbonne, Moraes editores, 1979.

___, *Inventário de Ana*, Lisbonne, Rolim, 1982.

___, *Célia e Celina*, Lisbonne, Rolim, 1985.

___, *De noite as árvores são negras*, Lisbonne, Rolim, 1987.

___, *Vozes do vento*, Lisbonne, Sextante, 2009.

Bibliographie citée de Maria Isabel Barreno :

ALMEIDA Carlos Fernandes de, MARTINS Isabel Faria et VARA Flávio Henrique, *Adaptação do trabalhador de origem rural ao meio industrial e urbano*, Lisbonne, Instituto Nacional de Investigação Industrial, 1966.

BARRENO Maria Isabel, *Os Outros Legítimos Superiores*, Lisbonne, Publicações Europa-América, 1970.

___, *A Imagem da mulher na imprensa*, Lisbonne, Comissão da Condição Feminina, 1976.

___, *La Disparition de la mère*, trad. Marguerite WÜNSCHER, Paris, Éditions des Femmes, 1983.

___, *A Dama verde: exposição*, Lisbonne, Rolim, 1984.

___, *Contos analógicos*, Lisbonne, Rolim, 1984.

___, *O Falso neutro: Um estudo sobre a discriminação sexual no ensino*, Lisbonne, Instituto de Estudos para o desenvolvimento, 1985.

___, *Dezanove Desenhos de Maria Isabel Barreno*, Lisbonne, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

___, *O Mundo sobre o outro desbotado*, Lisbonne, Rolim, 1986.

___, *O direito ao presente: um estudo sobre a juventude portuguesa*, Lisbonne, Instituto de Estudos para o desenvolvimento, 1988.

___, *A Morte da mãe*, Lisbonne, Caminho, 1989.

___, *O Enviado*, Lisbonne, Caminho, 1991.

___, *O Chão salgado*, Lisbonne, Caminho, 1992.

___, *Os Sensos incomuns*, Lisbonne, Caminho, 1993.

___, *O Senhor das ilhas*, Lisbonne, Caminho, 1994.

___, « La Mer » in *Lisbonne n'existe pas*, Annick MOREAU (dir.), trad. Fernanda de Macedo BRULAY, trad. Annick MOREAU, et trad. Emmanuelle POQUET, Cognac, Le temps qu'il fait, 1996, p. 35-57.

___, *O Círculo virtuoso*, Lisbonne, Caminho, 1996.

___, *Le Cercle vertueux (Cinq contes)*, trad. Anne-Marie LEMOS et Annick MOREAU, Suilly La Tour, Éditions Findakly, 1998.

___, *Crónica do tempo*, Barcelone, Planeta DeAgostini, 2000.

___, *Um imaginário europeu,* Lisbonne, Caminho, 2000.

___, « Os territórios imaginários da escrita », in *Scripta*, vol. 4, nº 8, 9 mars 2001, p. 275-286.

___, *A Ponte*, Lisbonne, Dom Quixote, 1994.

___, *As Vésperas esquecidas*, Lisbonne, Caminho, 1999.

___, *Les Veilles oubliées. As Vésperas esquecidas*, trad. Anne-Marie LEMOS, trad. Annick MOREAU et trad. Marianne PECHEREAU, Paris, Findakly, 2004.

___, *Corredores secretos*, Porto, Sextante, 2010.

___, *Un imaginaire européen. Essai sur l'identité européenne et les imaginaires nationaux des Portugais et des Français*, trad. Madalena Guerra trad. Annick Moreau, Paris, L'Harmattan, 2010.

BARRENO Maria Isabel, BROSSARD Nicole, LECLERC Annie, NAVARRE Yves, SAINT-MARTIN Fernande, « Première séance : (4 octobre 1975 — 21 heures) », in *Liberté*, vol. 18, nº 4-5, 1976, p. 9-64.

BARRENO Maria Isabel, COSTA Maria Velho da et HORTA Maria Teresa, *Nouvelles Lettres portugaises*, trad. Evelyne LE GARREC, trad. Vera Alves da NOBREGA et trad. Monique WITTIG, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

___, *Novas Cartas portuguesas*, AMARAL Ana Luísa (org.), Alfragide, Dom Quixote, 2017.

___, *Nouvelles Lettres portugaises*, trad. Agnès LEVECOT et trad. Ilda Mendes DOS SANTOS, Paris, Ypsilon Editeur, 2024.

Études, interviews, émissions, articles sur Maria Isabel Barreno :

ADÃO Deolinda, « A multiplicidade do eu. Construção de identidade feminina em Maria Isabel Barreno », in *Faces de Eva. Revista de estudos sobre a mulher*, vol. 39, 2018, p. 27-40.,

ARENAS Fernando, « Women's difference in contemporary Portuguese fiction: the case of Maria Isabel Barreno », in *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 66-86.

ARNAUT Ana Paula, « Rostos e rastos do colonialismo em Vozes do vento de Maria Isabel Barreno » in *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-Colonialidade*, Elena BRUGIONI, Joana PASSOS, Andreia SARABANDO et Marie-Manuelle SILVA (org.), Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus, 2012, p. 139-151.

BARBAS Helena, « Maria Isabel Barreno – uma entrevista », in *helenabarbas.net*, 4 septembre 2016, https://www.helenabarbas.net/maria-isabel-barreno-uma-entrevista/

BERTRAND Marina, « A Morte da mãe de Maria Isabel Barreno, uma arma de desorganização total », in *Escritoras Portuguesas no Tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo*, Teresa Sousa de Almeida, José Manuel da Costa Esteves et Isabel Henriques de Jesus (dir), Bruxelles, Peter Lang, 2023, pp. 193-202.

CICCIA Marie-Noëlle, « Ombres et lumières de l'île dans *O Senhor das ilhas*, de Maria Isabel Barreno », in *Gragoatá*, vol. 21, nº 41, 2016, p. 807-829.

COUTINHO Isabel, « Morreu Maria Isabel Barreno, que "foi mais do que uma das "Três Marias"" », in *público.fr*, 3 septembre 2016. https://www.publico.pt/2016/09/03/culturaipsilon/noticia/morreu-maria-isabel-barreno-uma-das-tres-marias-1743111

DÉCIO João, « A linha feminina da atual literatura portuguêsa », in *ALFA: revista de linguística*, vol. 16, 1970, p. 265-274.

DOS SANTOS Paulo Alexandre Jorge, « Entre a primeira e terceira pessoas, em quatro textos de Maria Isabel Barreno », in *Intercâmbio - Revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto*, vol. 6, 1995, p. 213-224.

___, *L'univers romanesque de Maria Isabel Barreno : mise en scène de l'écriture*, thèse sous la dir. de Maria Graciete BESSE, Études ibériques et ibéro-américaines, Université Bordeaux Montaigne, 1999.

___, « A encenação da escrita em três textos de Maria Isabel Barreno », in *Colóquio/Letras*, nº 155/156, janvier-juin 2000, p. 372-377.

FERREIRA Ana Paula, « Maria Isabel Barreno e a subversão do senso comum do género », in *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Século XX*, vol. 2, 2012, p. 199-208.

GUERREIRO António, « A literatura como voz do feminino », in *Público.pt*, 4 septembre 2016. https://www.pubclico.pt/2016/09/04/culturaipsilon/noticia/a-literatura-como-voz-do-feminino-1743177

MARINHO Maria de Fátima, « Maria Isabel Barreno – O feminino em construção », in *SCRIPTA*, vol. 10, nº 19, 2006, p. 203-214.

RIBEIRO Silonides, « BARRENO, Maria Isabel. A Morte da Mãe », in *Revista de letras*, vol. 6, nº 1/2, 1983, p. 147-154.

RTP, « Ler + ler melhor vida e obra de Maria Isabel Barreno », in *youtube.com*, 2011. https://www.youtube.com/watch?v=ANnwbKYnkxE.

SANTOS Maria do Carmo de Oliveira Moreira, « Ambiguidades na narrativa do "Corpo" de Maria Isabel Barreno », in *Cadernos CESPUC de Pesquisa. Ironia e humor na literatura portuguesa : esvaziamento do mito e saber da escrita*, nº 12, 2003, p. 78-85.

SEIXO Maria Alzira, « Isabel Barreno e Fiama: dois modos de ver "Cantos do canto" e "Epístolas e memorandos", de Fiama Hasse Pais Brandão, "O Círculo virtuoso" de Maria Isabel Barreno. » in Maria Alzira SEIXO (org.), *Outros Erros: ensaios de literatura*, Porto, Asa Editores, p. 344–348.

SILVA João Céu e, « Morre Isabel Barreno, uma das Três Marias que mudaram Portugal », in *dn.pt*, 4 septembre 2016. https://www.dn.pt/artes/interior/morte-de-uma-das-tres-marias-que-questionaram-portugal-5371154.html/

VIDAL Duarte, *O Processo das três Marias. Defesa de Maria Isabel Barreno*, Lisbonne, Futura, 1974.

WALTY Yvete Lara Camargos, « Entre muitas histórias: Comentário ao texto de Maria Isabel Barreno » in *Scripta*, vol. 4, n°8, p. 287-289.

« La disparition de la mère », in *desfemmes.fr*, https://www.desfemmes.fr/essai/la-disparition-de-la-mere/

« Maria Isabel Barreno e "A Morte da mãe": chegar ao fim dum andamento », in *O Jornal*, 21 septembre 1979. http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10092.003.004.007

« O Feminismo em Portugal está de Luto », in *centrodeculturaeintervencaofeminista.wordpress.com*, 5 septembre 2016, https://centrodeculturaeintervencaofeminista.wordpress.com/2016/09/05/o-feminismo-em-portugal-esta-de-luto/

« "Vozes do Vento" é o novo romance de Maria Isabel Barreno », in *Público.pt*, 26 mars 2009. https://www.publico.pt/2009/03/26/culturaipsilon/noticia/vozes-do-vento-e-o-novo-romance-de-maria-isabel-barreno-1370981

Études sur le genre et les femmes :

ABREU Maira et CARVALHO Adília Martins de, « "Soutien aux Trois Marias !". Sociohistoire d'une mobilisation féministe internationale (1973-1974) », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 58, nº 2, 2023, p. 79-102.

ABREU Maria Zina Gonçalves de, « O sagrado feminino: A mulher na génese da Igreja cristã » in *Mulheres. Feminino, plural*, Maria João BEJA, Anne Martina EMANTS, Maria da Glória FRANCO et Cristina Santos PINHEIRO (org.), Funchal, Nova Delphi, 2013, p. 100-124.

ADICHIE Chimamanda Ngozi, *We Should All Be Feminists*, Londres, Fourth Estate, 2014.

ALMEIDA Luciana Andrade de , « Feminismo, consciência de si e estratégias de resistência ao estado novo em Portugal: a viagem de Maria Lamas ao encontro das trabalhadoras no livro "As Mulheres do meu País" (1948-1950) », São Paulo, ANPUH, 2011.

ALMEIDA São José, « As feministas de um país oficialmente sem feminismo », in *Público*, 28 janvier 2006 p. 14-15.

___, « Quando o medo ultrapassa a realidade: a história de um livro proscrito », in *Público.pt*, 10 novembre 2010. https://www.publico.pt/2010/11/10/culturaipsilon/noticia/quando-o-medo-ultrapassa-a-realidade-a-historia-de-um-livro-proscrito-269264

AMARAL Ana Luísa, « Do centro e da margem: escrita do corpo em escritas de mulheres », in *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 8/9, 2003, p. 105-120.

AMARAL Ana Luísa et FREITAS Marinela (org.), *Novas Cartas portuguesas: Entre Portugal e o mundo*, Alfragide, Dom Quixote, 2015.

AMARAL Ana Luísa et RAMALHO Maria Irene, « Sobre a "Escrita Feminina" », in *Oficina do CES - Centro de Estudos Sociais*, nº 90, 1997. https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/10987

ANASTÁCIO Vanda, *Uma antologia improvável: a escrita das mulheres: séculos XVI a XVIII*, Lisbonne, Relógio d'Água, 2013.

ANCIAN Julie, « Grossesses sous contraintes. L'invisibilisation des inégalités sociales de santé dans les procès de néonaticide », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 236-237, nº 1-2, 2021, p. 40-53.

BACHOFEN Johann Jakob, *Myth, Religion, and Mother Right: Selected Writings of J.J. Bachofen*, trad. Ralph MANHEIM, Princeton, Princeton University Press, 1967.

BARROS Thereza Leitão de, *Escritoras de Portugal: génio feminino revelado na literatura portuguesa*, Lisbonne, Tipografia de A.O. Artur, 1924, t. I et II.

BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1986, t. I et II.

BEJA Maria João, EMANTS Anne Martina, FRANCO Maria da Glória et PINHEIRO Cristina Santos (org.), *Mulheres: Feminino, plural*, Funchal, Nova Delphi, 2013.

BENNETT Jessica, « Behold the power of #Hashtag feminism », in *Time.com*, 10 septembre 2014. https://time.com/3319081/whyistayed-hashtag-feminism-activism/

BERTRAND David, « L'essor du féminisme en ligne. Symptôme de l'émergence d'une quatrième vague féministe ? », in *Réseaux*, vol. 208-209, nº 2-3, 2018, p. 232-257.

___, *Analyse structuro-cognitive d'une lutte pour la reconnaissance : l'émergence d'une quatrième vague féministe en France*, thèse sous la dir. de Patrick TROUDE-CHASTENET, Science politique, Université de Bordeaux, 2020.

BESSE Maria Graciete, *Percursos no feminino*, Lisbonne, Ulmeiro, 2001.

___, « Entre le silence et le cri : la voix des femmes dans la littérature portugaise contemporaine », Paris, 2007. https://crimic-sorbonne.fr/img/pdf/besse.pdf

BESSE Maria Graciete et DA SILVA Maria Araújo (dir.), *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Indigo & Côté femmes, 2016.

BESSE Maria Graciete, COUTINHO Ana Paula, DA SILVA Maria Araújo et OUTEIRINHO Fátima (dir.), *Exiliance au féminin dans le monde lusophone (XXe-XXIe siècles)*, Paris, Éditions Hispaniques, 2017.

BESSE Maria Graciete et MEKOUAR-HERTZBERG Nadia, *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2004, vol. 1.

BITTON Michèle, « Lilith ou la première Eve : un mythe juif tardif », in *Archives de Sciences Sociales des Religions*, vol. 71, n° 1, 1990, p. 113-136.

BLIN Simon, « La #tradwife, bobonne épouse », in *libération.fr*, 11 septembre 2020. https://www.liberation.fr/debats/2020/09/11/la-tradwife-bobonne-epouse_1799096/

BONTE Pierre, « Philippe Borgeaud, avec Nicole Durisch, Antje Kolde, Grégoire Sommer, La mythologie du matriarcat. L'atelier de Johann Jakob Bachofen », in *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 157, 1 janvier 2001, p. 248-252.

BORGEAUD Philippe, « La mère des dieux et Bachofen en Grèce ancienne [A propos de la femme sans nom d'Ischomaque] », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 9-10, n° 1, 1994, p. 293-297.

BOWER Laura Jane, « The thorn in feminism's side: black feminist reconceptualization and defence of #tradwives and the #tradwife movement », in *Journal of Gender Studies*, 2024, p. 1-17.

BOYD Carol J., « Mothers and daughters: A discussion of theory and research », in *Journal of Marriage and Family*, vol. 51, n° 2, 1989, p. 291-301.

BRETHES Marie-Odile et VALLEE Catherine, *Se libérer du patriarcat. Le mythe de la Genèse revisité*, Le Loroux-Bottereau, Oriane, 2015.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia KRAUS, Paris, La Découverte, 2005.

CARDOSO Nuno Catharino, *Poetisas portuguesas. Antologia contendo dados bibliograficos e biograficos acêrca de cento e seis poetisas*, Lisbonne, Livraria scientifica, 1917.

CARNEIRO Mariana, « "Escrever as Novas Cartas Portuguesas foi uma das coisas mais importantes da minha vida" » in *esquerda.net*, 25 octobre 2020.

https://www.esquerda.net/artigo/escrever-novas-cartas-portuguesas-foi-uma-das-coisas-mais-importantes-da-minha-vida/70843

CHALIAND Gérard et MOUSSET Sophie, « L'Église et les femmes (des origines au XIIIe siècle) » in *L'héritage occidental*, Gérard CHALIAND et Sophie MOUSSET (dir.), Paris, Odile Jacob, 2002, p. 429-438.

CHARVET Agathe et PORRET Michel, « Histoire de la chasse aux sorcières », in *rts.ch*, 2013, https://www.rts.ch/decouverte/dossiers/2010/sorcellerie/2630701-histoire-de-la-chasse-aux-sorcieres.html

CHOLLET Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La découverte, 2018.

CIANTELLI Veronica, « Penser l'origine : Johann Jakob Bachofen et la réhabilitation du mythe face à l'histoire », in *Grief*, vol. 4, n° 1, 2017, p. 114-121.

___, *Bachofen. Aux origines du droit*, Paris, Michalon, 2019.

CLAUDEL Ôphélia, « Encre de chair : de l'écriture du corps au corps de la femme écrivain dans les romans de Toni Morrison, L'œil le plus bleu et Sula », in *Babel. Littératures plurielles*, n° 28, 2 juillet 2013, p. 67-86.

COHEN Claudine, *Femmes de la Préhistoire*, Paris, Belin, 2016.

COMBIS Hélène, « Clitoris : pourquoi avoir attendu 2017 pour le représenter dans les manuels scolaires ? », in *Radiofrance.fr*, 19 mai 2017. https://www.radiofrance.fr/franceculture/clitoris-pourquoi-avoir-attendu-2017-pour-le-representer-dans-les-manuels-scolaires-2852703

CORREIA Natália, *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, Lisbonne, Antígona/Frenesi, 2000.

COVA Anne et PINTO António Costa, « O Salazarismo e as mulheres. Uma abordagem comparativa », in *Penélope*, n° 17, 1997, p. 71-94.

CRENSHAW Kimberlé W., « Démarginaliser l'intersection de la race et du sexe : une critique féministe noire du droit antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques de l'antiracisme », in *Droit et société*, trad. Sophie BEAULIEU, vol. 108, n° 2, 14 octobre 2021, p. 465-487.

D'ALVERNY Marie-Thérèse, « Comment les théologiens et les philosophes voient la femme », in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 20, n° 78, 1977, p. 105-129.

DELAUME Chloé, *Sororité*, Paris, Éditions Points, 2021.

DELORY Charlotte, « Les femmes pendant la Première Guerre Mondiale », in *Muséedelagrandeguerre.com*, 2021, https://www.museedelagrandeguerre.com/collections/le-travail-des-femmes/

DELPECH François, « Le vagin denté : variantes ibériques », in *Cahiers de Fontenay*, vol. 14, n° 1, 1994, p. 11-31.

DETREZ Christine, « La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation », in *Idées économiques et sociales*, vol. 186, nº 4, 2016, p. 24-29.

DIAS Laëtitia Romeiro et TAURINE Bénédicte, *Rapport d'information de la délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre les hommes et les femmes sur les menstruations*, rapport d'information n°2691, Assemblée Nationale, 2020. https://www.assemblee-nationale.fr/dyn/15/rapports/ega/l15b2691_rapport-information#_Toc256000006

DIDIER Béatrice, *L'Ecriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

EDFELDT Chatarina, *Uma história na História. Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, Montijo, Câmara Municipal de Montijo, 2006.

EISLER Riane Tennenhaus, *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, Cambridge, Harper & Row, 1987.

ELLER Cynthia, *The Myth of Matriarchal Prehistory: Why an Invented Past Won't Give Women a Future*, Boston, Beacon Press, 2000.

ESTEVES João, *Mulheres e republicanismo (1908-1928)*, Lisbonne, Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, 2008.

FAURE Christine, « La naissance d'un anachronisme : "le féminisme pendant la Révolution française" », in *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 344, nº 2, 2006, p. 193-195.

FEIO Miguel Areosa, « Lei do aborto em Portugal: barreiras atuais e desafios futuros », in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 97, 1 août 2021, p. 129-158.

FERREIRA Ana Paula, « Feminisms in postdictatorial Portugal, 1972–1996 » in *A New history of Iberian feminisms*, Silvia BERMÚDEZ et Roberta JOHNSON (dir.), Toronto, University of Toronto Press, 2018, p. 312-316.

FERREIRA Maria Luísa Ribeiro (org.), *O que os filósofos pensam sobre as mulheres*, Lisbonne, Centro de filosofia da Universidade de Lisboa, 1998.

FERREIRA Virgínia, « Estudos sobre as mulheres em Portugal: a construção de um novo campo científico », in *Ex aequo. Revista da Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres*, nº 5, 2001, p. 11-25.

FILIU Jean-Pierre, « Femme, vie, liberté », un slogan qui vient de loin », in *lemonde.fr*, 9 octobre 2022. https://www.lemonde.fr/un-si-proche-orient/article/2022/10/09/femme-vie-liberte-un-slogan-qui-vient-de-loin_6145039_6116995.html

FREEMAN Hadley, « 'Tradwives': the new trend for submissive women has a dark heart and history », in *theguardian.com*, 27 janvier 2020. https://www.theguardian.com/fashion/2020/jan/27/tradwives-new-trend-submissive-women-dark-heart-history

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La Révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2020.

GAMBA Dylan, « Au Ghana, dans les prisons à ciel ouvert pour “sorcières” », in *Libération.fr*, 16 avril 2019. https://www.liberation.fr/planete/2019/04/16/au-ghana-dans-les-prisons-a-ciel-ouvert-pour-sorcieres_1721781/

GILBERT Sandra M. et GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.

GIMBUTAS Marija, *The Language of the Goddess*, New York, Harper & Row, 1989.

___, *The Civilization of the Goddess*, New York, HarperCollins, 1991.

GOETTNER-ABENDROTH Heide, *Les Sociétés matriarcales. Recherches sur les cultures autochtones à travers le monde*, Paris, Éditions des femmes, 2019.

GONÇALVES Bernardo, « Situação das mulheres em Portugal é “insustentável”, diz estudo. », in *Jpn.up.pt*, 13 février 2019. https://www.jpn.up.pt/2019/02/13/situacao-das-mulheres-em-portugal-e-insustentavel-diz-estudo/

GONÇALVES Rui, *Privilegios e perrogativas que o genero feminino tem po direito commum, e ordenaçoens do reino, mais que o genero masculino*, Lisbonne, Oficina de Filipe da Silva e Azevedo, 1785.

GORJÃO Vanda, *Mulheres em tempos sombrios. Oposição feminina ao Estado Novo*, Lisbonne, Imprensa de Ciências Sociais, 2002.

GRAÇA Paula da, *Bondade das mulheres vindicada, e malicia dos homens manifesta*, Lisbonne, Oficina de Pedro Ferreira, 1743.

GUBIN Eliane, JACQUES Catherine, ROCHEFORT Florence, STUDER Brigitte, THEBAUD Françoise et ZANCARINI-FOURNEL Michelle (org.), *Le Siècle des féminismes*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l’Atelier, 2004.

GUILAINE Jean, *Femmes d’hier : Images, mythes et réalités du féminin néolithique*, Paris, Odile Jacob, 2022.

HANDMAN Marie-Élisabeth, « Sociétés matrilinéaires et violence des femmes » in *Penser la violence des femmes*, Coline CARDI et Geneviève PRUVOST (dir.), Paris, La Découverte, 2012, p. 185-200.

Haut Conseil à l’Égalité entre les femmes et les hommes, *Repères statistiques*, 2014 https://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/parite/reperes-statistiques/

HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

___, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.

HERMAN Nini, *Too Long a Child: the Mother-Daughter Dyad*, Londres, Free Association Books, 1989.

HOOPER Ginger, « Hysteria: medicine as a vehicle for gendered social control », in *Rice historical review*, vol. VI, 2019, p. 77-90.

HORTA Maria Teresa, *Les Sorcières. Feiticeiras*, trad. Catherine Dumas, mus. António Chagas Rosa, ill. Toni Casalonga, Roland Hayrabedian (dir.), Arles, Actes sud/Musicatreize, 2006.

HUSTON Nancy « Les vierges en lutte : de la rénovation d'un mythe », in *Sorcières : les femmes vivent*, vol. 24, nº 1, 1982, p. 18-21.

JENSEN Merete Stistrup, « La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine» », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, nº 11, 1 avril 2000. http://journals.openedition.org/clio/218

KENNEDY Ellen et MENDUS Susan, *Women in Western Political Philosophy: Kant to Nietzsche*, Brighton, Wheatsheaf books, 1987.

KINSER Amber E., « Negotiating spaces for/through third-wave feminism », in *NWSA Journal*, vol. 16, nº 3, 2004, p. 124-153.

KLOBUCKA Anna, « Sobre a hipótese de uma *herstory* da literatura portuguesa », in *Veredas*, vol. 10, 2008, p. 13-25.

___,*O Formato mulher: a emergência da autoria Feminina na poesia portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus, 2009.

LANDETE Pierre, « Sappho de Mytilène, une parole au présent », in *Les Lettres de la SPF*, vol. 38, nº 2, 2017, p. 93-107.

LAROUSSE Virginie, « Les religions légitiment-elles l'inégalité entre hommes et femmes ? », in *lemonde.fr*, 8 mars 2023. https://www.lemonde.fr/le-monde-des-religions/article/2023/03/08/les-religions-legitiment-elles-l-inegalite-entre-hommes-et-femmes_6164677_6038514.html

LASSERRE Audrey, « Des féministes qui ne sont pas féministes ? », in *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, nº 04, 17 juin 2018. https://journals.openedition.org/glad/1133

LEAR Martha Weinmann, « What do these women want? The second feminist wave », in *New York Times*, 10 mars 1968, p. 24-25, 50-62.

LEDERER Wolfgang, *The Fear of Women*, New York, Grune & Stratton, 1968.

LEIRIA Ana, « Maria Teresa Horta recorda nascimento das « Novas Cartas Portuguesas » 50 anos depois » in *rtp.pt*, 10 mai 2021. https://www.rtp.pt/noticias/cultura/maria-teresa-horta-recorda-nascimento-das-novas-cartas-portuguesas-50-anos-depois_n1318780

LE NAOUR Jean-Yves et VALENTI Catherine, « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, nº 14, 2001, p. 207-229.

LENTINA Alda Maria, « Novas Cartas portuguesas: a vagina dentada das Três Marias », in *Via Atlantica*, vol. 33, 2018, p. 241-251.

LOPES Maria Antónia, « Da igualdade entre os sexos e da opressão das mulheres: alegações de uma portuguesa em 1715 » in *Obras pioneiras da cultura portuguesa. Primeiros textos sobre igualdade e dignidade humanas*, José Eduardo FRANCO et Carlos FIOLHAIS (dir.), Lisbonne, Círculo de Leitores, 2019, p. 60-66.

MACEDO Ana Gabriela, *Género, Identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, Lisbonne, Livros Cotovia, 2002.

MADDOX Brenda, « The double helix and the "wronged heroine" », in *Nature*, vol. 421, nº 6921, 2003, p. 407-408.

MAGALHÃES Isabel Allegro de, *O Tempo das mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea – ficção portuguesa*, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

___, *O Sexo dos textos*, Lisbonne, Caminho, 1995.

___, « Diferenças sexuais na escrita: ao contrário de Diotima » in *Actas do Colóquio "Escrita de Mulheres"*, Maria Teresa Delgado MINGOCHO (dir.), Coimbra, Minerva, 2005, p. 9-25.

MAGLI Ida et ONDORISIO Ginevra Conti, *Matriarcat et/ou pouvoir des femmes ?*, trad. Mireille ZANUTTINI et trad. Josette VERMIGLIO, Paris, Éditions des femmes, 1983.

MARLER Joan, « The myth of universal patriarchy: a critical response to Cynthia Eller's myth of matriarchal prehistory », in *Feminist Theology*, vol. 14, 1 janvier 2006, p. 163-187.

MARTINS Ana Margarida Dias, « Novas Cartas portuguesas: the making of a reputation », in *Journal of Feminist Scholarship*, vol. 2, 2012, p. 24-49.

MEIRIM Joana, *O Essencial sobre As Três Marias*, Lisbonne, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2023.

MELO Helena Pereira de, *Os Direitos das mulheres no Estado Novo*, Coimbra, Almedina, 2017.

MELO Helena Pereira de et PIMENTEL Irene Flunser, *Mulheres portuguesas : história da vida e dos direitos das mulheres num mundo em mudança*, Lisbonne, Clube do Autor, 2015.

MELO Rose Nery Nobre de, *Mulheres portuguesas na resistência*, Lisbonne, Seara Nova, 1975.

MILLER Joe C., « Never a fight of woman against man: what textbooks don't say about women's suffrage », in *The History Teacher*, vol. 48, nº 3, 2015, p. 437-482.

MONTAGU Ashley, *The Natural Superiority of Women*, New York, Macmillan Publishers, 1953.

NUNES Maria Teresa Alvarez, « Género e representação visual em manuais de história » in *Género, diversidade e cidadania*, Fernanda HENRIQUES (dir.), Évora, Publicações do Cidehus, 2008, p. 103-116.

NYE Andrea, *Philosophy and Feminism: at the border*, New York, Twayne Publishers, 1995.

ONU Femmes, « Faits et chiffres : Le leadership et la participation des femmes à la vie politique », in unwomen.org, 2023, https://www.unwomen.org/fr/what-we-do/leadership-and-political-participation/facts-and-figures

Organisation mondiale de la Santé, « Mutilations sexuelles féminines », in *who.int*, 2023, https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation

PARINI Lorena, « Essentialisme, anti-essentialisme et féminisme » in *Genre, mouvements populaires urbains et environnement*, Christine VERSCHUUR et Fenneke REYSOO (dir.), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 45-47.

PEDROSA Ana Bárbara Martins, *Escritoras portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*, thèse sous la dir. de Maria Bernardete Ramos FLORES et João Teixeira LOPES, Sciences humaines, Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

PELLETIER Anne-Marie, *L'Église et le féminin. Revisiter l'histoire pour servir l'Évangile*, Paris, Salvator, 2021.

PENA Cristiana, *A revolução das feministas portuguesas 1972-1975. Do « processo das Três Marias » à formação do MLM – Movimento de libertação das mulheres*, mémoire sous la dir. de Teresa JOAQUIM, Études sur les femmes, Universidade Aberta, 2008.

PERROT Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 2012.

PIAU-GILLOT Colette, « Le discours de Jean-Jacques Rousseau sur les femmes, et sa réception critique », in *Dix-Huitième Siècle*, vol. 13, nº 1, 1981, p. 317-333.

PIMENTEL Irene Flunser, *Contributos para a história das mulheres no Estado Novo. As organizações femininas do Estado Novo. A « Obra das Mães pela Educação Nacional » e a « Mocidade Portuguesa Feminina ». 1936-1966*, mémoire sous la dir. de Fernando ROSAS, Histoire contemporaine, Universidade Nova de Lisboa, 1996.

___, *História das organizações femininas do Estado Novo*, Lisbonne, Temas e Debates, 2001.

___, *Mocidade portuguesa feminina*, Lisbonne, A Esfera dos Livros, 2007.

___, *A Cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*, Lisbonne, Temas e Debates Círculo de Leitores, 2011.

RECTOR Mónica, *Mulher: objecto e sujeito da literatura portuguesa*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999.

REID Martine (org.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t.II, Paris, Gallimard, 2020.

RICH Adrienne Cecile, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton, 1976.

RICHARD Philippe, « Archéologie. « Le matriarcat primitif est une invention » », in *Ouest-France.fr*, 23 juin 2022. https://www.ouest-france.fr/sciences/archeologie/archeologie-le-matriarcat-primitif-est-une-invention-e7d68bf2-e814-11ec-b33d-b9e7e03cd588

RODRIGUES Urbano Tavares (dir.), *A Condição da mulher portuguesa*, Lisbonne, Estampa, 1968.

ROSSITER Margaret W., « The Matthew Matilda effect in science », in *Social Studies of Science*, vol. 23, nº 2, 1993, p. 325-341.

ROUSSEAU Vanessa, « Ève et Lilith. Deux genres féminins de l'engendrement », in *Diogène*, vol. 208, nº 4, 2004, p. 108-113.

RTP, « Entrevista às "Três Marias" », in *arquivos.rtp.pt*, 9 mai 1974, https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-as-tres-marias/.

RTP, « Maria Velho da Costa ». *Escrever é lutar*, in *arquivos.rtp.pt*, 27 janvier 1975, https://arquivos.rtp.pt/conteudos/maria-velho-da-costa-2/.

RUSSELL Pamela, « Forme et imagination : l'image féminine dans l'Europe paléolithique », in *Paléo, Revue d'Archéologie Préhistorique*, trad. Michel LORBLANCHET, vol. 5, nº 1, 1993, p. 375-388.

SALDANHA Ana Maria Simão, « Narrativa portuguesa pós-revolução: os autores mulheres e as novas representações sociais », in *ronteiraZ. Revista do programa de estudos pós-graduados em literatura e crítica literária*, nº 12, 2014, p. 140-162.

SANDAY Peggy Reeves, « Matriarchy as a sociocultural form: an old debate in a new light », in *web.sas.upenn.edu*, 1998, https://web.sas.upenn.edu/psanday/articles/selected-articles/matriarchy-as-a-sociocultural-form-an-old-debate-in-a-new-light/

SANT'ANNA Mônica, « A censura à escrita feminina em Portugal, à maneira de ilustração: Judith Teixeira, Natália Correia e Maria Teresa Horta. », in *Labirintos (UEFS)*, vol. 6, 2009, p. 1-23.

SAUVAGET Bernadette, « Victimes de violences sexuelles dans l'Eglise : peu de demandes d'indemnisations et de longs délais d'attente », in *Libération.fr*, 9 mars 2023. https://www.liberation.fr/societe/religions/victimes-de-violences-sexuelles-dans-leglise-peu-de-demandes-dindemnisations-et-de-longs-delais-dattente-20230309_6ZZYIC4SCFHBBPZDEPQI6K32ZE/

SCHMITTER Philippe, « Portée et signification des élections dans le Portugal autoritaire (1933-1974) », in *Revue française de science politique*, vol. 27, nº 1, 1977, p. 92-122.

SCHWEITZER Sylvie, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Odile Jacob, 2002.

SCOTT Joan, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », in *Les cahiers du GRIF*, trad. Eleni VARIKAS, nº 37-38, 1988, p. 125-153.

SEIXAS Maria João, *República das mulheres*, Lisbonne, Bertrand Editora, 2010.

SHOWALTER Elaine, « Piecing and writing » in *The Poetics of Gender*, Nancy MILLER (dir.), New York, Columbia University Press, 1986.

SILVA Fábio Mário da, *A Autoria feminina na literatura portuguesa – reflexões sobre as teorias do cânone*, Lisbonne, Colibri, 2014.

SILVA Maria Regina Tavares da, « Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX », in *Análise Social*, vol. 19, nº 77/79, 1983, p. 875-907.

___, *A Mulher: bibliografia portuguesa anotada (Monografias, 1518-1998)*, Lisbonne, Cosmos, 1999.

___, « Estudos sobre as mulheres em Portugal: um olhar sobre o passado », in *Ex aequo. Revista da associação portuguesa de estudos sobre as mulheres*, nº 1, 1999, p. 17-28.

SIMON Maria Cristina Pais (dir.), *Marginalités au féminin dans le monde lusophone*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Les Cahiers du Crépal », hors-série n°5, 2019.

SLAMA Béatrice, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution », in *Littérature*, vol. 44, nº 4, 1981, p. 51-71.

TAVARES Manuela, *Feminismo: percursos e desafios (1947-2007)*, Lisbonne, Texto Editores, 2011.

TRAT Josette, « Friedrich Engels : De la propriété privée à l'assujettissement des femmes » in *Sous les sciences sociales, le genre*, Danielle CHABAUD-RYCHTER, Virginie DESCOUTURES, Anne-Marie DEVREUX et Eleni VARIKAS (dir.), Paris, La Découverte, 2010, p. 318-329.

UNICEF, « Que sont les mutilations génitales féminines ? », in *unicef.org*, https://www.unicef.org/fr/recits/mutilations-genitales-feminines

VERGES Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019.

VICENTE Ana, *Os Poderes das mulheres. Os poderes dos homens*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 1998.

___, « Mulheres estrangeiras escrevem sobre mulheres em Portugal no século XX », in *Faces de Eva*, nº 1-2, 1999, p. 39-49.

WAGNER-HASEL Beate, « Le matriarcat et la crise de la modernité », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 6, nº 1, 1991, p. 43-61.

WARD Julie K., *Feminism and Ancient Philosophy*, Londres, Routledge, 1996.

WEBB Simon, *The Suffragette Bombers: Britain's Forgotten Terrorists*, Barnsley, Pen & Sword Books, 2014.

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, trad. Clara MALRAUX, Paris, Denoël, 1992.

___, *Virginia Woolf: Essays on the Self*, Kendal, Notting Hill Éditions, 2017.

ZAFIROPOULOS Markos, « Qu'est-ce que le matriarcat ? » in *Du père mort au déclin du père de famille. Où va la psychanalyse ?*, Markos ZAFIROPOULOS, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 183-198.

ZIMMERMAN Tegan, « #Intersectionality: The Fourth Wave Feminist Twitter Community », in *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice*, vol. 38, nº 1, 9 juin 2017, p. 54-70.

« Culture : la place des femmes dans la littérature au fil du temps *», in francetvinfo.fr,* 21 mars 2017. *https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/art-culture-edition/culture-la-place-des-femmes-dans-la-litterature-au-fil-du-temps2108094.html*

« Historique – des femmes », in *desfemmes.fr*, 2014, https://www.desfemmes.fr/historique/

« Lynchages. Une chasse aux sorcières indigne le Kenya », in *Courrierinternational.com*, 27 octobre 2021. https://www.courrierinternational.com/revue-de-presse/lynchages-une-chasse-aux-sorcieres-indigne-le-kenya

« Portuguesas ganham menos 13% do que os portugueses, diz estudo da CGTP », in *cnnportugal.iol.pt*, 2023. https://cnnportugal.iol.pt/mulheres/homens/portuguesas-ganham-menos-13-que-os-portugueses-diz-estudo-da-cgtp/20230301/63ff1c240cf2dce741ad781e

Contexte historique, politique et social :

ALLYN David, *Make Love, Not War: The Sexual Revolution*, Boston, Little, Brown and Company, 2000.

AZEVEDO Cândido de, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, Lisboa, Caminho, 1999.

BABY Sophie, CANAL Jordi, LUIS Jean-Philippe, MICHONNEAU Stéphane et YUSTA Mercedes (org.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2021.

BAIÔA Manuel, « A primeira república portuguesa (1910-1926): partidos e sistema político », in *Arbor*, vol. 190, nº 766, 30 avril 2014. https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/21713

BARRETO José, « Salazar, o escolhido por Deus: Uma carta da Irmã Lúcia sobre as eleições portuguesas de 1945 » in *A Senhora de Maio*, António MARUJO et Rui Paulo da CRUZ (dir.), Lisbonne, Círculo de Leitores, 2017, p. 318-324.

BOURDON Albert-Alain, *Histoire du Portugal*, Paris, Chandeigne, 2012.

CALDEIRA Arlindo Manuel, « O partido de Salazar: antecedentes, organização e funções da União Nacional (1926-34) », in *Análise social*, vol. 22, nº 94, 1986, p. 943-977.

CARANTA Mattéo, « Gambie : les victimes de la chasse aux sorcières prennent la parole », in *Radiofrance.fr*, 23 novembre 2019. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-propos-d-ailleurs/gambie-les-victimes-de-la-chasse-aux-sorcieres-prennent-la-parole-8327662

CARDINA Miguel et BRUNO Sena Martins (org.), *As Voltas do passado. A Guerra Colonial e as lutas de libertação*, Lisbonne, Tinta da China, 2018.

CARROLL William, « Big bang cosmology, quantum tunneling from nothing, and creation », in *Laval théologique et philosophique*, vol. 44, nº 1, 1988, p. 59-75.

CARVALHO Rita Almeida de, *A Concordata de Salazar*, Lisbonne, Temas e Debates, 2013.

CASTELO Cláudia, *O Modo português de estar no mundo. Luso-tropicalismo e ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*, Porto, Afrontamento, 1999.

CATROGA Fernando, *O Republicanismo em Portugal (Da formação ao 5 Outubro de 1910)*, Lisbonne, Casa das Letras, 2010.

___, « O republicanismo português (cultura, história e política) », in *História – Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. 11, 2010, p. 95-119.

DARD Olivier et SARDINHA-DESVIGNES Ana, *Célébrer Salazar en France (1930–1974). Du philosalazarisme au salazarisme français*, Paris, Peter Lang, 2018.

DA SILVA Eurydice, *Filmer sous la contrainte. Le cinéma portugais pendant l'État Nouveau de Salazar (1933-1974)*, Paris, Peter Lang, 2021.

DEMOULE Jean-Paul, « Les Indo-Européens et l'archéologie », in *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, vol. 125, nº 5, 2003, p. 485-489.

DORES Hugo Gonçalves, « La séparation de l'Église et de l'État dans l'Empire portugais. Des limitations d'un principe essentiel de la Première République (1911-1919) », in *Histoire, monde et cultures religieuses*, vol. 31, nº 3, 2014, p. 93-112.

DOS SANTOS Graça, *Le Spectacle dénaturé : le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, Paris, CNRS Éditions, 2002.

___, « La Contamination des mots, vers une rhétorique de l'invisibilité : L'instrumentalisation de la parole par l'État Nouveau de Salazar » in *Parole et pouvoir 1. Le pouvoir en toutes lettres*, Martine SCHUWER (org.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 195-204.

ESTEVES José Manuel da Costa, « L'Encorberto : d'un mythe péninsulaire à un mythe portugais » in *Cultures lusophones et hispanophones. Penser la relation*, Maria Graciete BESSE (dir.), Paris, Indigo & Côté femmes, 2010, p. 380-390.

FARINHA Luís, *O Reviralho. Revoltas republicanas contra a ditadura e o Estado Novo, 1926-1940*, Lisbonne, Estampa, 1998.

FERRO António, *Entrevistas a Salazar*, Lisbonne, Parceria A. M. Pereira, 2007.

GARNIER Christine, *Vacances avec Salazar*, Paris, Grasset, 1952.

GEFFROY Annie, « Robert Filmer, Patriarcha ou du pouvoir naturel des rois », in *Mots. Les langages du politique*, vol. 34, nº 1, 1993, p. 121-123.

GEMEAUX Christine de et LORIN Amaury (org.), *L'Europe Coloniale et le grand tournant de la Conférence de Berlin : 1884-1885*, Paris, le Manuscrit, 2014.

GEORGEL Jacques, *Le Salazarisme. Histoire et bilan, 1926-1974*, Paris, Éditions Cujas, 1981.

___, *Les Eurodictatures : fascisme 1922-1945, salazarisme 1926-1968, nazisme 1933-1945, franquisme 1936-1975. Étude comparative*, Rennes, Apogée, 1999.

GRIFFIN Roger, « Staging the nation's rebirth: the politics and aesthetics of performance in the context of fascist studies » in *Fascism and theatre*, Günther BERGHAUS (dir.), New York, Berghahn Books, 1996, p. 11-29.

LÉONARD Yves, *História do Portugal contemporâneo de 1890 aos nossos dias*, trad. Paula RAMOS, New York, Penguin Random House, 2017.

___, « Autoritarisme ou fascisme ? Une "Historikerstreit" portugaise sur la nature du Salazarisme », in *Storia e Politica*, nº 2, 2020, p. 207-223.

LEVACK Brian P., *The Witch-hunt in Early Modern Europe*, Londres, Longman, 1995.

MADEIRA João, FARINHA Luís et PIMENTEL Irene (org.), *Vítimas de Salazar: Estado Novo e violência política*, Lisbonne, A Esfera dos Livros, 2007.

MARTINS Manuel Gonçalves, *O Estado Novo e a oposição (1933-1974)*, Sintra, Pedro Ferreira Editor, 2000.

MARTINS Otília Pires, « Les Intellectuels français et le Portugal de Salazar : mythification et dissonance » in *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, José Augusto Cardoso BERNARDES, Carlos REIS et Maria Helena SANTANA (dir.), Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 593-611.

MEDEIROS António, « Primeira exposição colonial portuguesa (1934). Representação etnográfica e cultura popular moderna » in *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*, Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO et Jorge Freitas BRANCO (dir.), Lisbonne, Etnográfica Press, 2003, p. 154-170.

MENESES Filipe Ribeiro de, « O Impacto da Primeira Guerra mundial no sistema político português » in *Elites e poder: A crise do sistema liberal em Portugal e Espanha (1918-1931)*, Manuel BAIÔA (dir.), Évora, Publicações do Cidehus, 2004, p. 421-446.

MORGAN Lewis Henry, *Ancient Society or Researches in The Lines of Human Progress from Savagery, Through Barbarism to Civilization*, New York, Henry Holt & Company, 1907.

PEREIRA Bernardo Futscher, *Orgulhosamente sós: a diplomacia em guerra (1962-1974)*, Alfragide, Dom Quixote, 2022.

PEREIRA Victor, *C'est le peuple qui commande*, Bordeaux, Éditions du détour, 2023.

PIÇARRA Maria do Carmo, *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*, Lisbonne, Edições 70, 2015.

PICOLET Guy, « Georges Lemaître, l'hypothèse de l'atome primitif », in *Revue d'histoire des sciences*, vol. 28, nº 1, 1975, p. 91-93.

PIMENTEL Irene Flunser, *A História da PIDE*, Lisbonne, Círculo de leitores Temas & debates, 2007.

___, *História da oposição à ditadura 1926-1974*, Porto, Figueirinhas, 2014.

PINTO Antonio Costa, « Le salazarisme et le fascisme européen », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nº 62, 1999, p. 15-25.

Prix Nobel, « The Nobel Prize in Physiology or Medicine 1962 », in *nobelprize.org*, https://www.nobelprize.org/prizes/medicine/1962/summary/

RAMOS António Jesus, « A Igreja e a I República: a reacção católica em Portugal às leis persecutórias de 1910-1911 », in *Didaskalia*, vol. 13, 1983, p. 251-302.

RAULIN Anne, « Sur la vie et le temps de Lewis Henry Morgan », in *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, nº 195-196, 2010, p. 225-246.

RAYNAL Matthias, « Un prix Nobel vend sa médaille pour laver son honneur », in *Le Figaro*, 4 décembre 2014. https://www.lefigaro.fr/international/2014/12/04/01003-20141204ARTFIG00373-un-prix-nobel-vend-sa-medaille-pour-laver-son-honneur.php

REZOLA Maria Inácia, « A Igreja Católica nas origens do salazarismo », in *Locus: Revista de História*, vol. 18, nº 1, 2012, p. 69-88.

RIBEIRO Abílio T., « Manuais escolares devem contribuir para a prevenção do sexismo e do racismo », in *JN.pt*, 3 août 2023. https://www.jn.pt/6308852396/manuais-escolares-devem-contribuir-para-a-prevencao-do-sexismo-e-do-racismo/

RIBEIRO Margarida Calafate et RODRIGUES Fátima da Cruz, *Enfants d'empires coloniaux et postmémoires européennes*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2022.

ROSAS Fernando, « O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo », in *Análise Social*, vol. 35, nº 157, 2001, p. 1031-1054.

___, *L'Art de durer. Le fascisme au Portugal*, trad. Clara DOMINGUES, Paris, Les Éditions sociales, 2020.

ROVET Jeanine, « Des puritains aux Yankees : l'évolution des communautés rurales en Nouvelle-Angleterre aux XVIIe et XVIIIe siècles », in *Annales*, vol. 28, nº 5, 1973, p. 1131-1142.

SALAZAR António de Oliveira, *Discursos e notas políticas, 1928 a 1966*, Coimbra, Coimbra Editora, 2016.

SIMPSON Duncan, *A Igreja católica e o Estado novo salazarista*, Lisbonne, Edições 70, 2014.

TEIXEIRA Nuno Severiano, « La participation du Portugal à la grande guerre », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 62, nº 1, 1999, p. 5-14.

VARELA Raquel, *Un peuple en révolution. Portugal 1974-1975*, trad. Hélène MELO, Marseille, Éditions Agone, 2018.

VIALLE Roger, *Le Mythe Salazar*, Paris, Éditions du Chêne, 1945.

WHEELER Douglas L., *Republican Portugal. A Political History 1910-1926*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1978.

« Le général Delgado a été assassiné près de la frontière portugaise », in *Le Monde.fr*, 29 avril 1965. https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/04/29/le-general-delgado-a-ete-assassine-pres-de-la-frontiere-portugaise_2182189_1819218.html

Droit, décrets-lois :

Décret n° 22469, ministère de l'intérieur, Diário do Governo, n° 83, 11 avril 1933, in *diariodarepublica.pt*, https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/22469-255226

Décret n°26611, ministère de l'éducation nationale, Diário do Governo, n°116, 19 mai 1936, in *diariodarepublica.pt*, https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/26611-1936-362693

Décret n° 26893, ministère de l'éducation nationale, Diário do Governo, n° 191, 15 août 1936, in *diariodarepublica.pt*, https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/26893-1936-358684

Décret n° 28262, ministère de l'éducation nationale, Diário do Governo, n° 285, 12 août 1937, in *diariodarepublica.pt*, https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/28262-435438

Décret n° 192/1971, ministère des Finances, Diário do Governo, n° 192, 14 août 1971, in *diariodarepublica.pt*, https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/diario-republica/192-1971-71621

Code civil portugais du 1er juillet 1867, trad. Gustave LANEYRIE et trad. Joseph DUBOIS, Paris, Imprimerie Nationale, 1896.

Constitution portugaise de 1911 : https://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1911.pdf

Constitution portugaise du 19 mars 1933 :

Version française digitalisée par MAURY Jean-Pierre sur la « Digithèque de matériaux juridiques et politiques » : https://mjp.univ-perp.fr/constit/pt1933.htm

Version portugaise publiée par le parlement portugais :

https://www.parlamento.pt/parlamento/documents/crp-1933.pdf

Théorie de la littérature et de la culture :

ADDA Mélanie, « Y a-t-il un mythe de Joseph ? », in *Revue de littérature comparée*, vol. 350, nº 2, 2014, p. 135-154.

ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2012.

AMEDEGNATO Ozouf Sénamin, GBANOU Sélom Komlan et NGLASSO-MWATHA Musanji (org.), *Légitimité, légitimation*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

AZEVEDO Cândido de, *Mutiladas e proibidas. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*, Porto, Caminho, 1997.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

___, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

___, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Points, 2014.

___, Mythologies, Paris, Points, 2014.

BESSE Maria Graciete, *Littérature portugaise*, Saint-Rémy-de-Provence, Édisud, 2006.

BHABHA Homi, *The Location of Culture*, New York/Londres, Routledge, 1994.

BIET Christian, « La construction d'une légitimité littéraire en matière de mythe ou de la mythocritique à la mythopoétique » in *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Pierre ALBOUY (dir.), Paris, Armand Colin, 2012, p. 3-15.

BLOOM Harold, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

___, « Avant-propos », in *Revue de littérature comparée*, vol. 350, nº 2, 2014, p. 131-134.

BUESCU Helena Carvalhão et MATA Inocência, *Literatura-mundo comparada: perspectivas em português I - mundos em português*, Lisbonne, Tinta da China, 2017, t.I.

CANVAT Karl et VANDENDORPE Christian, « La fable comme genre : essai de construction sémiotique », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, nº 91, 1996, p. 27-56.

CARLIER Christophe et GRITON-ROTTERDAM Nathalie, *Des mythes aux mythologies*, Paris, ellipses, 2008.

CEIA Carlos, *A Construção do romance. Ensaios de literatura comparada no campo dos estudos anglo-portugueses*, Coimbra, Almedina, 2007.

CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

CIXOUS Hélène et DERRIDA Jacques, *Idiomas da diferença sexual*, Coimbra, Palimage, 2018.

COLERIDGE Samuel Taylor, *La Ballade du vieux marin et autres textes*, trad. Jacques DARRAS, Paris, Gallimard, 2007.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil,1995.

CUROPOS Fernando et DA SILVA Maria Araújo, *Poétiques et politiques du corps dans les aires lusophones*, Paris, Éditions Hispaniques, 2021.

DABEZIES André, « Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires », in *Revue de littérature comparée*, vol. 309, n° 1, 2004, p. 3-22.

DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

___, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Le livre de poche, 1989.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1966.

ESCOLA Marc, « L'auteur comme fiction : Guilleragues », in *fabula.org*, 2007, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?L%27auteur_comme_fiction_%3A_Guilleragues

ESTEVES José Manuel da Costa, *La Littérature portugaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2008.

FEIJÓ António M., FIGUEIREDO João R. et TAMEN Miguel (org.), *O Cânone*, Lisbonne, Tinta da China, 2020.

FERRE Vincent, *L'essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, t.I.

GARAPON Antoine (Prod.), « Johann Jakob Bachofen, un explorateur des mythes de l'humanité », *Matière à penser avec Antoine Garapon*, France culture, Podcast, 28 décembre 2017. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/matieres-a-penser-avec-antoine-garapon/johann-jakob-bachofen-un-explorateur-des-mythes-de-l-humanite-8687132

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

___, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

GLAUDES Pierre et LOUETTE Jean-François, *L'Essai*, Paris, Armand Colin, 2011.

GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, trad. Alain ACCARDO, Paris, Éditions de Minuit, 1973, t.I.

GUSMÃO Manuel, *A Poesia de Alberto Caeiro*, Lisbonne, Editorial Comunicação, « Textos literários », 1986.

HALL Stuart, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, Maxime CERVULLE (dir.), Paris, Éditions Amsterdam, 2017

HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York/Londres, Routledge, 1990.

KRISTEVA Julia, *Sēmeiotikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

MAALOUF Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Le livre de poche, 2014.

MELO Daniel et DIAS Luís Augusto Costa, « La censure de l'imprimé au Portugal sous Salazar : omniprésente, presque omnipotente », in *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, nº 21, 2022. https://journals.openedition.org/amnis/7430

MOOG Pierre-Emmanuel, « Les contes, les mythes, la Bible, merveilleuses littératures », in *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 16, 2020. https://journals.openedition.org/feeries/2497?lang=en#quotation

MOURÃO-FERREIRA David, « Para uma teoria dos géneros literários », in David MOURÃO-FERREIRA, *Tópicos recuperados*, Caminho, 1992

NAUGRETTE Catherine, « Brecht et le théâtre épique » in *L'esthétique théâtrale*, Catherine NAUGRETTE, Paris, Armand Colin, 2016, p. 269-300.

PESSOA Fernando, *Textos de crítica e de intervenção*, Lisbonne, Ática, 1980.

___, *Mensagem*, Lisbonne, Companhia das Letras, 1998.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, trad. Marguerite DERRIDA, trad. Claude KHAN et trad. Tzvetan TODOROV, Paris, Éditions du Seuil, 1970,

REIS Carlos, « Narratologia(s) e teoria da personagem » in *Figuras de Ficção*, Carlos REIS (org.) Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2006, p. 9-23.

___, *O Conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, Porto Alegre, ediPUCRS, 2013.

RIBEIRO Margarida Calafate et VECCHI Roberto (org.), *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*, Porto, Afrontamento, 2011.

RODRIGUES Graça Almeida, *Breve História da censura literária em Portugal*, Lisbonne, Instituto da cultura e língua portuguesa, 1980.

SARAIVA António José, *Para a história da cultura em Portugal*, t.I, Lisbonne, Gradiva, 1996.

SARAIVA António José et LOPES Óscar, *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996.

SEABRA José Augusto, « Fernando Pessoa, un poète pluriel », in *Europe. Revue littéraire mensuel*, n°660, « Littérature du Portugal », avril 1984,

SEIXAS Noémia, *Isabel, Isabel, Isabel*, Lisbonne, Ulmeiro, 1983.

SELLIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature*, vol. 55, nº 3, 1984, p. 112-126.

TODOROV Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, Mouton, 1969.

___, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

___, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

___, « Fictions et vérités », in *L'Homme*, vol. 29, nº 111-112, 1989, « Littérature et anthropologie », p. 7-33.

___, « Les catégories du récit littéraire », in *Communications*, vol. 8, 1966, « Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit », p. 125-151.

VAX Louis, « Le dragon, bête nocturne dans la littérature orale », in *Le Portique*, nº 9, 2002. https://journals.openedition.org/leportique/171#quotation

VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

Contexte sociologique et philosophique :

BERNER Christian, « Mythe et philosophie. De l'exégèse biblique à l'herméneutique philosophique » in *Mythe et philosophie : les traditions bibliques*, Christian BERNER et Jean-Jacques WUNENBURGER (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 257-270.

BOURDIEU Pierre, « La domination masculine », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 84, nº 1, 1990, p. 2-31.

___, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

___, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

DUMONT Louis, *Essais sur l'individualisme : une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2016.

ENGELS Friedrich, *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'état*, trad. Henri RAVÉ, Paris, Éditions Georges Carré, 1893.

FERNANDES Ana Raquel, SERRA José Pedro et FONSECA Rui Carlos, *The Power of Form: Recycling Myths*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

FILMER Robert, *Patriarcha and Other Political Works of Sir Robert Filmer*, Oxford, Basil Blackwell, 1949.

FONTAINE Claude, « L'origine de la famille d'Engels », in *Bulletin de psychologie*, vol. 2, nº 7, 1949, p. 43-44.

FREUD Anna, *Le Traitement psychanalytique des enfants*, trad. Elisabeth ROCHAT, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

FREUD Sigmund, *Le Petit Hans*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

___, *Contributions à la psychologie de la vie amoureuse*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

___, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

FROMM Erich, *Escape from Freedom*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1960.

GODELIER Maurice, « Approche anthropologique : les structures de système de parenté dans le monde » in *Etats des savoirs sur la maltraitance*, AFIREM (dir.) Paris, Karthala, 2007, p. 45-60.

GOLDBERG Steven, *The Inevitability of Patriarchy*, New York, William Morrow & Company, 1973.

HERITIER Françoise, *De l'inceste*, Paris, Odile Jacob, 1994.

___, « L'inceste dans les textes de la Grèce classique et post-classique », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 9-10, nº 1, 1994, p. 99-115.

___, *Les Deux Sœurs et leur mère*, Paris, Odile Jacob, 1994.

___, « Inceste et substance Œdipe, Allen, les autres et nous » in *Incestes*, Jacques ANDRE (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 91-133.

HIRSCH Marianne, « Family pictures: Maus, mourning, and post-memory », in *Discourse*, vol. 15, nº 2, 1992, « Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity », p. 3-29.

___, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

___, « Postmémoire », in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, trad. Philippe MESNARD, nº 118, 2014, p. 205-206.

Instituto Nacional de Estatística, « Recenseamento da população e habitação – Censos 2021 », in *ine.pt* , 2021, https://tabulador.ine.pt/indicador/?id=0011644

JUNG Carl Gustav, *The Symbolic Life: Miscellaneous Writings*, New Jersey, Princeton University Press, 1976.

LACAN Jacques, *La Relation d'objet. Séminaire Livre IV (1956-1957)*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.

MAHLER Margaret, *The Psychological Birth of the Human Infant: Symbiosis and Individuation*, New York, Basic Books, 2000.

PARAT Hélène, *L'Inceste*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

POSSAMAÏ-PEREZ Marylène, « Mythologie antique et amours incestueuses : le regard d'un clerc du Moyen Âge », in *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, nº 9, 1 mars 2009, p. 173-184.

RABACHOU Julien, *Qu'est-ce qu'un monde ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016.

SAUSSURE Raymond de, « Le complexe de Jocaste », in *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, vol. 6, nº 2, 1920, p. 118-122.

___, *La Méthode psychanalytique*, Lausanne, Payot & Cie, 1922.

Universidade Católica Portuguesa « Censos 2021. Portugal tem menos católicos e mais pessoas sem religião », in *ucp.pt*, *https://www.ucp.pt/pt-pt/press/censos-2021-portugal-tem-menos-catolicos-e-mais-pessoas-sem-religiao*

WATTS Duncan, « Le sens commun et les explications sociologiques », in *Sociologie et sociétés*, vol. 49, nº 2, 2017, p. 163-200.

Dictionnaires et encyclopédies :

AMARAL Ana Luísa et MACEDO Ana Gabriela (org.), *Dicionário da crítica feminista*, Porto, Afrontamento, 2005.

CAMPBELL Robert Jean, *Campbell's Psychiatric Dictionary*, New York, Oxford University Press, 2004.

CASTRO Zília Osório de et ESTEVES João (dir.), *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*, Ilda Soares de ABREU, António Ferreira de SOUSA et Maria Emília STONE (org.), Lisbonne, Livros Horizonte, 2005.

___, *Feminae – Dicionário Contemporâneo,* Ilda Soares de ABREU et Maria Emília STONE (org.), Lisbonne, Livros Horizonte, 2005.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain (org.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1990.

LOPES Ana Cristina M. et REIS Carlos, *Dicionário de teoria da narrativa*, São Paulo, Ática, 1988.

MARTINS Fernando Cabral, *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, Lisbonne, Caminho, 2008.

RITZER George et RYAN J. Michael, *The Concise Encyclopedia of Sociology*, New Jersey, Wiley-Blackwell, 2011.

SCHMIDT Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1975.

Dictionnaires et encyclopédie en ligne :

Lexicologue du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : https://www.cnrtl.fr/

Larousse : https://www.larousse.fr/

Dictionnaire de l'Académie française : https://www.dictionnaire-academie.fr/

La langue française : https://www.lalanguefrancaise.com/

E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia : https://edtl.fcsh.unl.pt/

Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe : https://ehne.fr/fr

INDEX

A

Abelaira, Augusto : 438, 441
Abreu, Ilda Soares de : 25, 566
Abreu, Maira : 160, 544
Abreu, Maria Zina Gonçalves : 241, 253, 545
Accardo, Alain : 408, 562
Adda, Mélanie : 560
Adichie, Chimamanda Ngozi : 545
Afonso, Zeca : 77
Albouy, Pierre : 448, 452, 560
Alcoforado, Mariana : 26, 154, 155, 156, 168, 172, 351
Alegre, Manuel : 149
Allyn, David : 261, 555
Almeida, Ana Margarida de Seabra Nunes de : 12
Almeida, Carlos Fernandes de : 12, 541
Almeida, Luciana Andrade de : 117, 118, 545
Almeida, Maria Joana Bidarra de : 108
Almeida, Rita : 90
Almeida, São José : 11, 139, 140, 160, 161, 162, 545
Almeida, Teresa Sousa de : 24, 543
Alves, Jorge : 413
Amaral, Ana Luísa : 13, 20, 26, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 166, 169, 170, 171, 177, 183, 190, 191, 348, 346, 347, 348, 349, 350, 355, 357, 451, 453, 543, 546, 565
Amedegnato, Ozouf Sénamin : 352, 560
Amini, Jina Masha : 342
Anastácio, Vanda : 24, 545
Ancian, Julie : 545
Andrade, Eugénio de : 163
Ângelo, Carolina Beatriz : 82, 83,
Antunes, Leonor : 29
Aragon, Louis : 224
Archer, Maria : 152
Arenas, Fernando : 28, 353, 543
Arnaut, Ana Paula : 28, 543
Aucouturier, Michel : 359
Augustin (saint) : 314, 315, 318
Azevedo, Cândido de : 18, 147, 148, 149, 150, 151, 158, 556, 560

B

Baby, Sophie : 44, 555
Bachofen, Johann Jakob : 200, 201, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 218, 225, 229, 231, 546, 547, 548, 561
Baiôa, Manuel : 41, 556, 557
Bakhtine, Mikhail : 358, 359, 360, 362, 380, 381, 412, 413, 414, 439, 535, 560
Barbas, Helena : 192, 193, 353, 526, 527, 543
Barbin, Claude : 153
Barbosa, Madelena : 161, 162
Barreno, Maria Isabel : 11, 12, 13, 14, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 39, 41, 49, 57, 60, 63, 66, 74, 76, 78, 109, 120, 124, 131, 132, 134, 140, 141, 142, 143, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 176, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 191, 192, 193, 195, 197, 198, 199, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 251, 253, 255, 257, 258, 259, 261, 262, 265, 267, 268, 269, 271, 273, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 289, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 302, 303, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316,

317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 332, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 345, 347, 353, 354, 355, 356, 357, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 397, 398, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 424, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 462, 463, 465, 466, 467, 469, 470, 471, 472, 473, 479, 480, 482, 483, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 495, 496, 497, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 509, 510, 512, 514, 516, 517, 518, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 529, 530, 531, 532, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 541, 542, 543, 544

Barreto, José : 94, 555

Barros, Thereza Leitão de : 22, 351, 545

Barthes, Roland : 177, 191, 239, 242, 381, 382, 385, 417, 536, 560

Beaulieu, Sophie : 129, 547

Beauvoir, Simone de : 159, 164, 191, 218, 219, 220, 221, 225, 226, 231, 333, 334, 335, 449, 545

Beja, Maria João : 241, 253, 545

Beleza, Tereza Pizarro : 81, 84

Bennett, Jessica : 126, 127, 128, 545

Berghaus, Günther : 62, 557

Berner, Christian : 239, 242, 447, 449, 563

Bertrand, David : 127, 128, 545

Bessa-Luís, Agustina : 353

Besse, Maria Graciete : 23, 25, 28, 29, 41, 179, 184, 531, 544, 547, 557, 560

Bhabha, Homi : 508, 557

Biet, Christian : 560

Bittencourt, Marcelo : 73

Bitton, Michèle : 546

Blin, Simon : 293, 546

Bloom, Harold : 349, 560

Bonte, Pierre : 200, 546

Borgeaud, Philippe : 200, 546

Botto, António : 152

Bourdieu, Pierre : 270, 294, 297, 298, 300, 563

Bourdon, Albert-Alain : 40, 41, 42, 44, 49, 54, 555

Bower, Laura Jane : 293, 546

Boyd, Carol J. : 546

Branco, Jorge Freitas : 68, 557

Brandão, Fiama Hasse Pais : 27, 152, 353, 544

Brecht, Bertolt : 389, 392, 394

Brêthes, Marie-Odile : 546

Brossard, Nicole : 131, 542

Brown, Rita Mae : 124

Brugioni, Elena : 28, 543

Brulay, Fernanda de Macedo : 542

Brunel, Pierre : 560

Buescu, Helena Carvalhão : 352, 560

Butler, Judith : 126, 128, 191, 205, 260, 546

C

Cabete, Adelaide : 97, 120

Caeiro, Alberto : 398, 399, 400, 401, 408, 562

Caeiro, Ricardo : 397, 398, 403, 405, 406, 407, 446

Caetano, Marcelo : 76, 77, 138, 147, 149, 150, 151, 153, 158, 523, 524

Caldeira, Arlindo Manuel : 49, 51, 555

Camões, Luís : 507, 508, 509

Campbell, Robert Jean : 264, 483, 565

Campos, Álvaro de : 400

Campos, Arajayr : 71

Camus, Renaud : 293

Canal, Jordi : 555

Canvat, Karl : 464, 560

Caragea, Mioara : 420

Caranta, Mattéo : 331, 556

Cardi, Coline : 200, 549
Cardina, Miguel : 72, 73, 556
Cardoso, Nuno Catharino : 22, 351, 546
Carlier, Christophe : 240, 447, 448, 450, 454, 458, 561
Carmo, Sarah : 159
Carmona, Maria do Carmo : 101
Carmona, Óscar : 46, 48, 49, 51, 54, 70, 101, 136
Carneiro, Mariana : 161, 163, 164, 165, 546
Carvalho, Adília Martins de : 159, 160, 544
Carvalho, Domitilia de : 88
Carvalho, Maria Judite : 353
Carvalho, Rita Almeida de : 90, 91, 556
Castelo, Cláudia : 65, 66, 67, 68, 556
Castelo-Branco, Salwa El-Shawan : 68, 557
Castro, João Baptista de : 83
Castro, Zília Osório de : 25, 566
Catroga, Fernando : 556
Catt, Carrie Chapman : 301
Ceia, Carlos : 230, 413, 417, 420, 561
Cerejeira, Manuel Gonçalves : 91, 93, 94
Cervulle, Maxime : 405
Chabaud-Rychter, Danielle : 308, 554
Chaliand, Gérard : 547
Charvet, Agathe : 330, 547
Chevalier, Jean : 486, 487, 496, 522, 566
Chollet, Mona : 314, 328, 329, 547
Churchill, Winston : 48
Ciantelli, Veronica : 200, 201, 202, 457
Ciccia, Marie-Noëlle : 28, 547
Cixous, Hélène : 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 532, 561
Claudel, Ôphélia : 547
Cleaver, Kathleen : 125
Cohen, Claudine : 236, 547
Coleridge, Samuel Taylor : 418, 419, 439, 561
Colet, Louise : 224
Combis, Hélène : 280, 547
Compagnon, Antoine : 417, 561
Cordes, João Sinel de : 48
Correia, Natália : 151, 152, 157, 324, 547, 553
Costa, Cristóvão da : 130
Costa, José Júlio da : 42
Costa, Manuel de Oliveira Gomes da : 43, 44, 45, 46
Costa, Maria Velho da : 13, 26, 27, 74, 140, 143, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 176, 177, 178, 191, 192, 324, 353, 355, 532, 535, 542, 553
Coutinho, Ana Paula : 546
Coutinho, Isabel : 232, 355, 403, 543
Couturier, Maurice : 385, 386, 536, 561
Cova, Anne : 16, 114, 115, 547
Crenshaw, Kimberlé W. : 129, 547
Crick, Francis : 254
Cruz, Manuel Braga da : 90, 91
Cruz, Rui Paula da : 94, 555
Cunhal, Álvaro : 149
Curopos, Fernando : 532, 561

D

D'Alverny, Marie-Thérèse : 291, 547
D'Aquin, Thomas : 314, 315
D'Eaubonne, Françoise : 160, 313
D'Ideville, Henri : 121
Dabezies, André : 561
Dard, Olivier : 56, 556
Darras, Jacques : 419, 561
Darwin, Charles : 197, 233, 237
Da Silva, Eurydice : 144, 556
Da Silva, Maria Araújo : 25, 531, 532, 546, 561
Davison, Emily Wilding : 123
Décio, João : 363, 364, 366, 543
Delaume, Chloé : 156, 547
Delgado, Humberto : 70, 71, 72, 151, 187
Delory, Charlotte : 296, 547
Delpech, François : 279, 547
Demoule, Jean-Pierre : 211, 556

Derrida, Jacques : 132, 155, 184, 394, 395, 396, 397, 561
Derrida, Marguerite : 466
Descoutures, Virginie : 554
Détrez, Christine : 223, 224, 548
Devreux, Anne-Marie : 554
Dias, Laëtitia Romeiro : 275, 276, 548
Dias, Luís Augusto Costa : 562
Dias, Susana de Sousa : 136
Dickinson, Emily : 24
Didier, Béatrice : 189, 548
Dominguez, Maria Cristina Perez : 12
Dores, Hugo Gonçalves : 556
Dos Santos, Graça : 17, 59, 60, 70, 143, 144, 556
Dos Santos, Ilda Mendes : 13, 542
Dos Santos, Paulo Alexandre Jorge : 28, 389, 392, 393, 434, 438, 439, 449, 543
Dumont, Louis : 564
Durand, Gilbert : 452, 564
Duras, Marguerite : 159
Durisch, Nicole : 200, 546

E

Eco, Umberto ; 322, 561
Edfeldt, Chatarina : 19, 20, 21, 22, 24, 25, 178, 181, 182, 186, 188, 192, 347, 351, 531, 533, 548
Eisenhower, Dwight D. : 70
Eisler, Riane Tennenhaus : 214, 215, 216, 218, 231, 259, 260, 518
Eliade, Mircea : 239, 450, 451, 537, 561
Eller, Cynthia : 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 231, 238, 548
Emants, Anne Martina : 545
Engels, Friedrich : 201, 202, 218, 225, 227, 294, 306, 307, 308, 319, 320, 321, 472, 519, 524, 564
Escola, Marc : 154, 561
Espanca, Florbela : 353
Esteves, João : 25, 82, 83, 549, 566
Esteves, José Manuel da Costa : 6, 24, 27, 543, 556, 561

F

Farinha, Luís : 47, 78, 80, 556, 557
Fauré, Christine : 121, 548
Feijó, António M. : 352, 353, 561
Feio, Miguel Areosa : 548
Fernandes, Ana Raquel : 564
Ferraz, Ivens : 48
Ferré, Vincent : 561
Ferreira, Ana Paula : 543, 548
Ferreira, Maria Luísa Ribeiro : 222, 291, 302, 548
Ferreira, Reinaldo : 63
Ferreira, Virgínia : 548
Ferro, António : 43, 55, 56, 70, 85, 86, 87, 92, 120, 121, 146, 556
Figueiredo, João R. : 352, 561
Figueiredo, Manuel Fróis de : 117
Figueiredo, Orquídea Fróis de : 117
Filiu, Jean-Pierre : 342, 548
Filmer, Robert : 289, 290, 302, 557, 564
Flaubert, Gustave : 224
Flores, Maria Bernadete Ramos : 150, 552
Fonseca, Artur : 63
Fonseca, Rui Carlos : 564
Fontaine, Claude : 564
Foucault, Michel : 382, 383, 384, 385, 398, 561
Fouque, Antoinette : 231
Franco, Maria da Glória : 545
Franco, José Eduardo : 130, 551
Franklin, Rosalind : 254
Freeman, Hadley : 293, 548
Freitas, José Vicente de : 48
Freitas, Marinela : 26, 155, 158, 159, 160, 166, 545
Freud, Anna : 267, 564

Freud, Sigmund : 132, 263, 264, 266, 268, 279, 294, 308, 309, 310, 319, 320, 321, 341, 389, 408, 472, 486, 564
Freyre, Gilberto : 65, 66, 67, 68, 513
Froidevaux-Metterie, Camille : 302, 303, 548
Fromm, Erich : 265, 266, 564

G

Galvão, Henrique : 71
Gamba, Dylan : 331, 549
Garapon, Antoine : 201, 561
Garnier, Christine : 55, 60, 150, 557
Gbanou, Sélom Komlan : 560
Geffroy, Annie : 290, 557
Gemeaux, Christine de : 557
Genette, Gérard : 415, 418, 423, 436, 437, 536, 562
Georgel, Jacques : 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 70, 71, 72, 144, 147, 557
Gheerbrant, Alain : 486, 487, 496, 522, 566
Gil, José : 401, 402
Gilbert, Sandra M. : 549
Gimbutas, Marija : 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 229, 231, 238, 259, 549
Glaude, Pierre : 360, 562
Godelier, Maurice : 200, 564
Goettner-Abendroth, Heide : 214, 549
Goffman, Erving : 407, 408, 562
Goldberg, Steven : 292, 564
Gomes, António Ferreira : 92
Gonçalves, Bernardo : 549
Gonçalves, Rui : 129, 549
Gorjão, Vanda : 134, 135, 136, 549
Gouveia, Fialho : 165
Graça, Paula da : 130, 549
Griffin, Roger : 62, 557
Grilo, Gilda : 159
Griton-Rotterdam, Nathalie : 240, 447, 448, 450, 454, 458, 562
Groussard, Serge : 59
Guardiola, Maria : 88, 101
Gubar, Susan : 550
Gubin, Eliane : 121, 123, 124, 128, 133, 550
Guerra, Madalena : 12, 543
Guilaine, Jean : 206, 213, 550
Guilleragues, Gabriel-Joseph de : 153, 154, 562
Guimarães, Elina : 23
Gusmão, Manuel : 399, 563

H

Halimi, Gisèle : 261
Hall, Stuart : 404, 405, 562
Handman, Marie-Élisabeth : 200, 549
Henriques, Fernanda : 222, 223, 291, 551
Héritier, Françoise : 206, 207, 209, 212, 225, 226, 244, 246, 269, 270, 273, 275, 277, 282, 286, 293, 302, 321, 326, 329, 335, 531, 549, 564
Herman, Nini : 549
Hirsch, Marianne : 515, 564
Hitler, Adolf : 18, 56, 69
Hooper, Ginger : 483, 484, 549
Horta, Maria Teresa : 13, 26, 27, 74, 134, 140, 143, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 176, 177, 178, 191, 192, 324, 353, 355, 483, 532, 535, 542, 550, 553
Huston, Nancy : 550
Hutcheon, Linda : 501, 506, 562

I

Institoris, Henri : 329

J

Jacques, Catherine : 549

Jammeh, Yahya : 331
Jensen, Merete Stistrup : 550
Jesus, Isabel Henriques de : 24, 543
Jorge, Luiza Neto : 353
Jung, Carl Gustav : 522, 565

K

Kennedy, Ellen : 303, 550
Khan, Claude : 466, 562
Khatibi, Abdelkébir : 395
Kinser, Amber E. : 125, 126, 550
Klobucka, Anna : 19, 24, 25, 27, 353, 550
Kolde, Antje : 200, 546
Kristeva, Julia : 184, 381, 382, 562

L

Lacan, Jacques : 565
Lamas, Maria : 98, 99, 116, 117, 118, 119, 120, 134, 135, 136, 140, 324, 531, 545
Landete, Pierre : 246, 550
Larousse, Virginie : 550
Laslett, Peter : 289
Lasserre, Audrey : 550
Leal, Raúl : 152
Lear, Martha Weinmann : 122, 124, 244, 261, 550
Leclerc, Annie : 131, 184, 542
Lederer, Wolfgang : 279, 550
Le Garrec, Evelyne : 13, 153, 156, 159, 542
Leiria, Ana : 154, 155, 156, 550
Lejeune, Philippe : 322
Lemaître, Guy : 197, 558
Le Naour, **Jean-Yves :** 275, 550
Lentina, Alda Maria : 550
Léonard, Yves : 43, 44, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 65, 69, 70, 72, 74, 76, 77, 557
Lessing, Doris : 403
Levack, Brian P. : 329, 330, 557
Levécot, Agnès : 13, 159, 542
Lévesque, Andrée : 123, 133
Lewis, Oscar : 176
Lima, Inês : 159
Lima, Sebastião de Magalhães : 82
Lisboa Irene : 353
Lopes, Ana Cristina : 422, 566
Lopes, Francisco Craveiro : 70, 71
Lopes, João Teixeira : 150, 552
Lopes, Maria Antónia : 551
Lopes, Óscar : 178, 563
Lorin, Amaury : 557
Louette, Jean-François : 360, 361, 362, 366, 562
Luis, Jean-Philippe : 555

M

Maalouf, Amin : 491, 562
Macedo, Ana Gabriela : 20, 183, 348, 349, 350, 357, 451, 453, 552, 565
Machado, Bernardino : 46, 82
Maddox, Brenda : 254, 551
Madeira, João : 78, 557
Magalhães, Isabel Allegro de : 21, 24, 82, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 533, 551
Magli, Ida : 200, 551
Mahler, Margaret : 267, 565
Marinho, Maria de Fátima : 28, 348, 409, 410, 415, 420, 421, 426, 427, 443, 503, 544
Marler, Joan : 202, 208, 213, 551
Martins, Ana Margarida Dias : 551
Martins, Bruno Sena : 72, 73, 556
Martins, Fernando Cabral : 566
Martins, Manuel Gonçalves : 557
Martins, Otília Pires : 557
Marto, Francisco : 94
Marto, Jacinta : 94
Marujo, António : 94, 555

Marx, Karl : 129, 294, 303, 304, 305, 306, 308, 319, 320, 321, 472, 523
Mata, Inocência : 352, 560
Matos, José Norton de : 70, 135, 136, 151
Maury, Jean-pierre : 52, 559
Medeiros, António : 68, 557
Meirim, Joana : 158, 159, 166, 169, 353, 551
Mékouar-Hertzberg, Nadia : 23, 28, 29, 546
Melo, Daniel : 562
Melo, Elisabeth Bandeira de : 101
Melo, Helena Pereira de : 81, 84, 86, 87, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 105, 106, 107, 111, 112, 113, 114, 116, 130, 135, 136, 551
Melo, Hélène : 78, 559
Melo, Rose Nery Nobre de : 136, 551
Mendus, Susan : 303, 550
Meneses, Filipe Ribeiro de : 41, 557
Merton, Robert : 254
Mesnard, Philippe : 515, 565
Michonneau, Stéphane : 555
Miller, Joe C. : 301, 551
Miller, Nancy : 501, 553
Mingocho, Maria Teresa Delgado : 186, 187, 551
Montagu, Ashley : 551
Montaigne, Michel de : 227
Monteiro, Armindo : 65, 67
Monteiro, Adolfo Casais : 398, 401
Moog, Pierre-Emmanuel : 242, 251, 562
Moreau, Annick : 12, 13, 387, 542
Morgan, Lewis Henry : 201, 208, 218, 225, 306, 557, 558
Moura, Virgínia : 136
Mourão-Ferreira, David : 361, 562
Mousset, Sophie : 547
Musset, Alfred de : 224
Mussolini, Benito : 18, 56, 85

N

Naouri, Aldo : 246
Naugrette, Catherine : 392, 394, 562
Navarre, Yves : 131, 542
Nglasso-Mwatha, Musanji : 560
Nóbrega, Vera Alves da : 13, 131, 153, 542
Nunes, J. M. de Sousa : 417
Nunes, Maria Leonor : 403
Nunes, Maria Teresa Alvarez : 223, 551
Nye, Andrea : 305, 551

O

Olivier, Daria : 358, 560
Ondorisio, Ginevra Conti : 200, 551
Orwell, George : 216
Osório, Ana de Castro : 83
Outeirinho, Fátima : 546

P

Pacheco, António Carneiro : 98, 100 101, 103, 104, 107
Pacheco, Assis Fernando : 166
Pais, Sidónio : 41, 42, 52
Papiniano, Carlos : 149
Parat, Hélène : 565
Parini, Lorena : 205, 552
Passos, Joana : 28, 543
Patmore, Coventry : 180
Péchereau, Marianne : 13, 542
Pedrosa, Ana Bárbara Martins : 150, 151, 152, 552
Pedrosa, Inês : 403
Pelletier, Anne-Marie : 552
Pena, Cristiana : 133, 134, 158, 159, 161, 162, 217, 218, 238, 552
Pereira, Bernardo Futscher : 75, 557
Pereira, Cândida : 88
Pereira, Victor : 73, 74
Perrot, Michelle : 123, 531, 552

Pessoa, Fernando : 152, 239, 240, 398, 399, 400, 401, 403, 404, 562, 563, 566
Piau-Gillot, Colette : 290, 291, 552
Piçarra, Maria do Carmo : 69, 558
Picolet, Guy : 197, 558
Pimentel, Irene Flunser : 58, 78, 81, 84, 86, 87, 88, 94, 96, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 115, 135, 136, 551, 552, 557, 558
Pinheiro, Cristina Santos : 545
Pintasilgo, Maria de Lourdes : 108, 109, 110, 139, 175, 176
Pinto, António Costa : 16, 89, 113, 114, 547, 558
Platon : 187, 246, 417
Porret, Michel : 330, 547
Possamaï-Perez, Marylène : 565
Preto, Rolão : 149
Propp, Vladimir : 466, 562
Pruvost, Geneviève : 200, 549

R

Rabachou, Julien : 423, 565
Ramalho Maria Irene : 190, 191, 545
Ramos, António Jesus : 558
Ramos, Paula : 43, 557
Raulin, Anne : 558
Ravé, Henri : 202, 564
Rayn, Michael J. : 208, 566
Raynal, Matthias : 254, 558
Real, Miguel : 232
Rector, Mónica : 20, 552
Rêgo, Raul : 11, 530
Reid, Martine : 552
Reis, Ricardo : 398, 400, 401, 422
Reis, Carlos : 348, 422, 557, 562, 566
Reysoo, Fenneke : 205, 552
Rezola, Maria Inácia : 89, 90, 91, 93, 558
Ribeiro, Abílio T. : 223, 558
Ribeiro, Margarida Calafate : 352, 511, 514, 558, 563
Ribeiro, Silonides : 363, 367, 368, 369, 544
Rich, Adrienne Cecile : 244, 246, 552
Richard, Philippe : 206, 214, 552
Ritzer, George : 208, 566
Rochefort, Christiane : 159
Rochefort, Florence : 549
Rodrigues, Fátima da Cruz : 511, 514, 558
Rodrigues, Graça Almeida : 143, 144, 147, 149, 150, 563
Rodrigues, Inês Nascimento : 72
Rodrigues, Manuel : 48
Rodrigues, Urbano Tavares : 12, 553
Rosas, Fernando : 45, 49, 51, 52, 55, 59, 62, 63, 65, 90, 91, 553, 558
Rossiter, Margaret W. : 254, 553
Rousseau, Jean-Jacques : 222, 290, 291, 302, 552
Rousseau, Vanessa : 313, 553
Rovet, Jeanine : 314, 558
Russell, Pamela : 204, 553
Ryan J. Michael : 208, 566

S

Saïd, Edward : 508
Saint-Martin, Fernande : 131, 542
Salazar, António de Oliveira : 7, 15, 17, 18, 32, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 116, 118, 119, 120, 121, 124, 138, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 158, 285, 311, 401, 475, 499, 523, 524, 530, 555, 556, 557, 558, 559, 562, 577
Saldanha, Ana Maria Simão : 553
Sánchez, Carmem : 159
Sand, George : 224
Sanday, Paggy Reeves : 208, 209, 210, 553

Sant'Anna, Mônica : 152, 157, 553
Santos, Lúcia dos : 94
Santos, Maria do Carmo de Oliveira Moreira : 544
Santos, Teresa Maria Mesquita Duarte : 12
Sarabando, Andreia : 28, 543
Saraiva, António José : 178, 563
Sardinha-Desvignes, Ana : 56, 556
Saussure, Raymond de : 264, 565
Sauvaget, Bernadette : 319, 553
Schmidt, Joël : 246, 566
Schmitter, Philippe : 53, 553
Schuwer, Martine : 70, 556
Schweitzer, Sylivie : 113, 114, 115, 553
Scott, Joan : 109, 553
Seabra, José Augusto : 400, 563
Seixas, Noémia : 39, 63, 77, 563
Seixas, Maria João : 11, 553
Seixo, Maria Alzira : 27, 403, 544
Sellier, Philippe : 563
Serra, José Pedro : 564
Shakur, Assatta : 125
Showalter, Elaine : 500, 501, 553
Silva, Fábio Mário da : 554
Silva, João Céu e : 544
Silva, Maria Regina Tavares da : 22, 23, 108, 130, 554
Silva, Marie-Manuelle : 28, 543
Simon, Maria Cristina Pais : 25, 554
Simpson, Duncan : 91, 92, 94, 559
Slama, Béatrice : 182, 189, 190, 554
Soares, Bernardo : 397
Soares, Mário : 149, 370
Sommer, Grégoire : 200, 546
Sousa, António Ferreira de : 25, 566
Sousa, António Luís Seabra e : 110
Sousa, Marcelo Rebelo de : 356
Sprenger, Jacques : 329
Stanton, Elizabeth Cady : 301
Stone, Maria Emília : 25, 566
Studer, Brigitte : 121, 122, 549

T

Tamen, Miguel : 352, 561
Taurine, Bénédicte : 275, 548
Tavares, Eugénio : 507, 509
Tavares, Manuela : 108, 118, 123, 129, 130, 135, 136, 137, 138, 507, 554
Teixeira, Judith : 151, 152, 157
Teixeira, Nuno Severiano : 559
Thébaud, Françoise : 549
Thomaz, Américo : 70, 71, 76
Todorov, Tzvetan : 410, 411, 414, 415, 418, 439, 466, 562, 563
Torga, Luís Reis : 90
Trat, Josette : 308, 554
Triolet, Elsa : 224
Tylor, Edward Burnett : 208, 209

V

Valenti, Catherine : 275, 550
Vallée, Catherine : 546
Vandendorpe, Christian : 464, 560
Vara, Flávio Henrique : 12
Varela, Raquel : 78, 559
Varikas, Eleni : 109, 553, 554
Vax, Louis : 521, 522, 526, 563
Vecchi, Roberto : 352, 563
Veil, Simone : 335
Vergès, Françoise : 122, 125, 126, 505, 554
Vermiglio, Josette : 200, 551
Verschuur, Christine : 205, 552
Veyne, Paul : 239, 449, 450, 563
Vialle, Roger : 56, 57, 58, 559
Vicente, Ana : 298, 299, 300, 303, 310, 314, 315, 319, 320, 321, 554
Vidal, Duarte : 158, 159, 544

W

Wagner-Hasel, Beate : 202, 204, 205, 554
Walty, Yvete Lara Camargos : 27, 544
Walter, Rebecca : 126
Ward, Julie K. : 302, 554
Watson, James : 254
Watts, Duncan : 221, 565
Webb, Simon : 123, 554
Weinstein, Harvey : 127
Wheeler, Douglas L. : 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 54, 65, 559
Wilkins, Maurice : 254
William, Carroll : 556
Wittig, Monique : 13, 153, 156, 542
Woolf, Virginia : 179, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 554
Wunenburger, Jean-Jacques : 239, 447, 449, 563
Wünscher, Marguerite : 30, 231, 541

Y

Yusta, Mercedes : 555

Z

Zafiropoulos, Markos : 555
Zancarini-Fournel, Michelle : 549
Zanuttini, Mireille : 200, 551
Zeller, Maria Luísa van : 101
Zimmerman, Tegan : 127, 555

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 5

LISTE DES ACRONYMES ET ABREVIATIONS 9

INTRODUCTION 11

1. Une dictature insidieuse et discrète 15
2. Des voix éteintes par la répression 18
3. L'écriture des femmes portugaises, une recherche en constante évolution 22
4. Maria Isabel Barreno, une inconnue connue 26

PARTIE I – Le Portugal de Maria Isabel Barreno 37

1 – La société portugaise du xxe siècle 39

1.1. Le siècle des dictatures 39

1.1.1. Rétablir l'ordre 39
1.1.2. Entre autoritarisme et paternalisme 49

1.2. La chute d'un nouvel État 62

1.2.1. Une mythologie nationale portugaise 62
1.2.2. La fin d'un mythe 69

2 – Les femmes portugaises au xxe siècle 81

2.1. La femme d'après Salazar 81

2.1.1. La « nature » de la femme 81
2.1.2. L'influence de la religion 89
2.1.3. Les organisations féminines 97

2.2. Les femmes du Portugal 108

2.2.1. Les femmes ont toujours travaillé 108
2.2.2. Une brève histoire du féminisme 119
2.2.3. Des vagues contre le fascisme 130

3 – L'écriture comme arme 141
3.1. Braver la censure – *Novas Cartas portuguesas* 141
3.1.1. La censure, une histoire portugaise 141
3.1.2. Première cause féministe internationale 153
3.1.3. Six mains, plusieurs thèmes, un seul livre 163
3.2. Des femmes et des écritures 176
3.2.1. Tuer l'ange de la maison pour écrire 176
3.2.2. De l'écriture « féminine » à l'écriture des femmes 182
PARTIE II – *A Morte da mãe*, une œuvre source 195
1 – La naissance de la Mère, une nouvelle histoire des femmes 197
1.1. Une société gynocrate 197
1.1.1. De l'origine des femmes 197
1.1.2. Des sociétés matriarcales, matrilinéaires, gynécocrates ou gylaniques ?... 208
1.1.3. De l'origine des femmes par Maria Isabel Barreno 217
1.2. La Mythologie et les mythologies 227
1.2.1. Une écriture hybride 227
1.2.2. Un monde au féminin 232
1.2.3. De la science à la mythologie 239
1.2.4. Du chevalier à la chevalière 247
2 – La naissance du père, une ancienne histoire des hommes 253
2.1. La naissance des pères et des fils 253
2.1.1. De l'effacement des femmes 253
2.1.2. Des hommes mais des mères 261
2.2. La découverte des pouvoirs 269
2.2.1. Les menstruations, entre tabous et pouvoirs 269
2.2.2. Des pouvoirs féminins à la phallocratie 278

3 – La mort de la Mère, un assassinat programmé 289
3.1. Un crime collectif et soi-disant passionnel 289
3.1.1. Le patriarcat, un collectif accepté 289
3.1.2. Des femmes coupables ? 298
3.1.3. Des patriarches à la société 301
3.1.4. Le rôle de la religion 311
3.2. Renverser le collectif accepté 321
3.2.1. Une narration en mouvement 321
3.2.2. De la maternité aux tabous 326
3.2.3. Remettre les femmes « à leur place » 336
PARTIE III – Les armes de Maria Isabel Barreno 345
1 – La désorganisation du texte 347
1.1. L'invisibilisation de Maria Isabel Barreno 347
1.1.1. Un canon littéraire masculin 347
1.1.2. Du roman à l'essai, de l'hybridisme 357
1.1.3. Une critique perplexe 363
1.2. L'écriture selon Maria Isabel Barreno 370
1.2.1. Une histoire personnelle et subjective 370
1.2.2. La figure de l'Autrice 380
1.2.3. De la fiction philosophique et du théâtre épique 387
1.2.4. Du monolinguisme à l'*alter ego* 395
2 – La désorganisation du quotidien 409
2.1. Le roman comme constructeur d'alternatives 409
2.1.1. Définir le roman et sa multiplicité 409
2.1.2. La fiction comme liberté 416
2.1.3. La construction d'espaces alternatifs 421
2.1.4. La polyphonie comme découverte 429
2.1.5. Raconter pour s'inventer 440

2.2. Le roman pour déconstruire les mythes 446

2.2.1. La revisitation des territoires anciens 446
2.2.2. Réécrire pour reconstruire 456
2.2.3. Des contes de fées éducatifs 460

3 – La désorganisation dudit sérieux 469

3.1. L'unité dans la lutte 469

3.1.1. Des femmes entre soumission et rébellion 469
3.1.2. Lutter contre le collectif accepté 479
3.1.3. Tisser des liens entre les individus 490

3.2. L'identité en résistance 498

3.2.1. Le patchwork comme arme de lutte 498
3.2.2. La mémoire de l'histoire 507
3.2.3. Vaincre le « Dragon » – Vaincre les oppresseurs 520

CONCLUSION 529

BIBLIOGRAPHIE 541

Ouvrage du *corpus* 541
Bibliographie citée de Maria Isabel Barreno 541
Études, interviews, émissions, articles sur Maria Isabel Barreno 543
Études sur le genre et les femmes 544
Contexte historique, politique et social 555
Droit, décrets-lois 559
Théorie de la littérature et de la culture 560
Contexte sociologique et philosophique 563
Dictionnaires et encyclopédies 565
Dictionnaires et encyclopédie en ligne 566

INDEX 567

TABLE DES MATIERES 577