

CHAPITRE 9 – Le roman rural contemporain.

Dans la première partie de notre recherche, nous avons apposé au titre du chapitre consacré au roman rural sous Salazar la désignation « une tradition portugaise ». Les romans de jeunesse publiés depuis 1974 et analysés jusqu'à ce moment paraissent néanmoins contredire cette dénomination. Leurs décors sont urbains, leurs personnages ancrés dans des ambiances urbaines soit abstraites ou fictives, soit ayant leur correspondance dans le monde empirique. Cette prédominance du roman à décor citadin correspond dans une large mesure à l'attrait exercé par les villes dans le monde extratextuel. En dépit de cette constatation, la tradition persiste, surtout dans la voix d'António Mota. D'autres auteurs situent leurs récits à la campagne, sans que nous puissions vraiment parler de roman rural, comme il arrivait d'ailleurs autrefois. Nous ferons également une brève mention à ces romans, dans le but de vérifier si la campagne continue à être ce paradis où les vertus des Portugais gagnent un nouvel élan.

La vie à la campagne ayant été déclinée de manière idéologiquement si marquée sous l'Etat Nouveau et cette idéologisation ayant été si explicitée dans la littérature de jeunesse de l'époque, l'analyse de ce que nous pourrions appeler "le roman rural contemporain" sera probablement un des indices les plus forts des différences éventuelles entre les modèles de monde proposés par des écrivains créant et publiant dans le contexte d'un nouvel ordre social et politique et ceux d'une époque qui récupère ou prolonge finalement des valeurs qui remontent haut dans le passé.

9.1 Un devoir de mémoire – l'œuvre d'António Mota.

Dans la littérature de jeunesse portugaise comprise dans les limites chronologiques de notre recherche, le roman rural est représenté par l'œuvre d'António Mota, auteur qui se situe à rebours de la tendance des deux dernières décennies du XX^e siècle, période privilégiée de notre recherche, pendant laquelle les romans et les séries sont plutôt situés dans l'univers urbain, faisant ainsi écho à ce qui se passe dans le monde empirique depuis les années 60, la migration vers les villes

devenant de plus en plus importante. La plupart de ces romans représente précisément les bouleversements provoqués dans un univers à prédominance rurale par l'émigration à destination des villes ou de l'étranger (d'abord la France, plus tard le Luxembourg, la Suisse ou l'Allemagne), au travers du regard de garçons ou de filles d'une douzaine d'années, fréquentant l'école préparatoire. Ce sont des récits n'ayant pas un but didactique ou d'endoctrinement, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient idéologiquement neutres.

Nous nous attacherons à ses romans, publiés entre 1985 et 1998 et qui ont tous connu plusieurs éditions. Nous y relèverons les représentations l'école, de la famille, du travail, de la femme, de l'amour et de la sexualité, ainsi que les stratégies narratives, comme nous l'avons fait pour les œuvres déjà analysées. Nous serons surtout attentive à ce qui fait la singularité de l'œuvre en question, c'est-à-dire, à la représentation du monde rural abordé non pas selon le point de vue des élites, mais selon le point de vue des paysans.

Ce sont tous des récits à la première personne, centrés sur l'enfance et la première adolescence d'un protagoniste, masculin dans la plupart des cas, habitant à la campagne et fréquentant les 5^e et 6^e années de scolarité, presque toujours dans un autre village. Quelques romans présentent les narrateurs-protagonistes habitant un petit appartement dans la grande ville, car leurs parents, petits-bourgeois de souche paysanne, ont déjà franchi le seuil entre le monde rural et le monde urbain. Ce sont des récits où les souvenirs d'enfance d'un personnage plus âgé sont du moins aussi importants que les événements racontés par le jeune protagoniste. Le ton y est réaliste et les péripéties de l'intrigue se jouent au quotidien. Sans toutefois s'assumer dans la plupart des cas comme un journal intime, le récit présente un(e) jeune protagoniste qui raconte/écrit ce qui lui est arrivé d'important, avec un décalage minime entre le temps du narré et le temps de la narration. De ce fait, le final reste ouvert, le récit se terminant quand le narrateur entre, de gré ou de force, dans une nouvelle étape de sa vie. Mais d'autres romans, également à la première personne, incluent un second récit dont le premier narrateur devient le narrataire, récit évoquant une autre enfance ou des épisodes d'une autre vie, celle d'un vieillard ou d'un adulte. L'importance relative de chacun des récits – encadrant et encadré – n'est pas toujours la même. Cette combinatoire entre deux récits met en relief le contraste entre un présent vécu par le premier narrateur et situé soit à la fin des années 60-début des années 70, soit aux

années 90, et un passé antérieur d'une et plus souvent de deux générations. Mais, parce qu'un détail d'un événement en rappelle un autre, les romans foisonnent d'autres histoires, vécues par les protagonistes ou par d'autres personnages, même très secondaires, dans un procédé qui récupère à la fois l'une des caractéristiques du discours oral, le laxisme de la cohérence discursive, et le travail de la mémoire. La métonymie devient particulièrement importante dans le dernier roman analysé, *O Agosto que nunca esqueci* ("Cet août que jamais je n'oubliai"), ainsi que dans *A Terra do Anjo Azul* ("La Terre de l'ange bleu"). Dans ce dernier, par exemple, un événement que les villageois ne réussissent pas à expliquer mais qui peut être attribué à un vol est le prétexte pour raconter deux vols qui n'ont apparemment rien à voir avec le fil conducteur du récit. Faisant allusion à un personnage qui venait souvent au village et qui racontait de belles histoires, le narrateur de "Cet août que jamais je n'oubliai" en insère une, de même qu'il évoque un souvenir de son enfance à lui, déclenché par la mention à la veste de son grand-père. Un autre récit enchâssé est un conte populaire raconté par sa mère pendant l'une des veillées devant la cheminée.

Mettant en vant une culture fondée sur l'oralité, raconter des histoires intéressantes est représenté comme un avantage dans l'univers rural où se situent les romans d'António Mota. Un professeur à l'humeur plutôt corrosive est prisé par ses élèves parce qu'il est un bon conteur, quoique la motivation pédagogique de ses histoires ne soit pas des plus nobles (*Pardinhas*, 70).

Dans «Le Garçon de Louredo», un vieillard infirme à la voix incantatoire raconte des histoires «longues et pleines de péripéties intrigantes et mystérieuses» aux enfants «qui voy[aient] juste devant [eux] les châteaux hantés, les rois, les fées, les sorcières et les animaux bizarres aux cinquante pattes, vingt-neuf queues, cent-cinquante yeux et dix-neuf têtes sur le même cou, qui existaient quand les animaux parlaient.» (pp. 14-15).

Un vagabond doit une bonne partie de l'affection dont on l'entoure au fait qu'il sait raconter de belles histoires (*Pardinhas*, 76), tout comme le principal mérite du barbier qui parcourt chaque samedi les villages éloignés est d'être le colporteur d'histoires embellies de détails qu'il inventait, sans que ses clients en soient dupes: "J'étais touché par la façon intelligente dont mon maître savait changer une conversation banale en un événement important, y ajoutant pour son compte des mots qu'ils n'avaient pas écoutés, ou en omettant ceux qui n'intéressaient pas, pour que le cas

devienne plus picaresque. Ce barbier était un puits d'imagination./ Après quelque temps et à la suite d'une familiarité assidue, je me rendis compte que les gens embarquaient dans les canards de mon maître conscients que de sa bouche sortaient des mensonges assaisonnés d'un fond de vérité. Ce que, on le sait bien, est le meilleur remède pour que le mensonge soit crédible. A la rigueur personne ne pourrait accuser le Barbu de mentir" (p.131-132). C'est l'acceptation du pacte fictionnel, unissant pour le plaisir locuteur et allocutaires. Dans l'art d'inventer des histoires réside également le charme d'un autre personnage, un enfant qui accompagnait souvent son père, cireur à ses heures, et en revenait plein d'histoires : « Comme il était un grand menteur, nous ne savions pas comment séparer la vérité du mensonge. Cela n'était d'ailleurs pas très important, ce qui intéressait c'était qu'il nous apportât des bribes de rêve. » (*Os Sonhadores*, p.76). Les conteurs jouent un rôle important, même quand ils sont fous: « Suceur d'histoires de tous les genres, j'aimais être près de grand-père Zeferino et l'accompagner dans ses longues promenades, pour écouter les trames qu'il savait créer comme personne. Il mélangeait le passé et le présent, réinventait les contes populaires, et, plaisirs des plaisirs, il me parlait des ermites. » (idem, 41).

Même la vérité peut gagner les contours de la fiction, les événements racontés, très différents de l'expérience de vie de celui qui écoute, étant éloignés dans le temps et les traits suprasegmentaux soulignant la distance: "Je ne comprenais pas toujours très bien ce que disait mon grand-père. En dépit de cela, j'aimais l'écouter, car il parlait lentement et d'un ton de voix très bas. Et ce qu'il me disait appartenait presque toujours à un autre temps, cela ressemblait à des histoires imaginées." (*A Terra do Anjo Azul*, 22).

La primauté de l'oral sur l'écrit étant de règle – on raconte et on écoute des souvenirs, des contes, des pièces du *romanceiro* chantées par une femme aveugle qui parcourt les villages (*Pardinhas*) ou les dictons d'une grand-mère (*Cortei as tranças*, 86) – la culture de l'écrit n'en est pas pour autant méprisée, bien au contraire. La mère de Pedro Alecrim, dans le roman du même nom se montre fière parce qu'elle a lu un des chefs d'œuvre de la littérature portugaise et regrette que les livres que son fils doit acheter pour l'école ne soient pas de beaux romans.

Voilà une différence considérable par rapport à la représentation de l'univers rural dans les romans antérieurs à l'implantation du régime démocratique, à l'exception de Constantino, et pour cause. Savoir lire était parfois utile, mais ce n'était presque jamais source de plaisir. Et le jeune paysan ne pouvait pas se passer d'un guide

appartenant à l'élite, à l'inverse de ce qui arrive dans les romans d'António Mota.

L'amour des livres et de la poésie est transmis à un enfant par le cordonnier dont il est l'apprenti, le seul villageois qui reçoive un journal, qui lise des livres, qui sache par cœur les quatrains d'un célèbre poète populaire et qui les affiche sur les murs de sa boutique, contre l'avis d'un de ses clients, le gendarme du village. « Lire, c'est donner du pain à l'esprit », dit cette figure d'autorité, qui est aussi un grand conteur. L'alliance entre une culture de l'oral et une culture de l'écrit, ainsi que le rôle symbolique de la lecture et de la création littéraire comme moyens d'accéder à la sagesse, à l'indépendance d'esprit et au courage civique, incarnent soit dans ce personnage soit dans les références au poète António Aleixo dont sont transcrits trois quatrains (*Os Sonhadores*, 53, 54 et 62). Être écrivain est le rêve des protagonistes adolescents de ce dernier roman, liés d'amitié par les poèmes et les contes qu'ils écrivent (idem, p.183-188). En exhortant son ami à en faire autant, l'un d'eux, le poète, avoue qu'il a créé un double, ce qui, renvoyant probablement à l'œuvre de Fernando Pessoa, n'est que la concrétisation de ses rêves d'adolescent : « Depuis mon enfance, j'ai un double qui ne me ressemble pas du tout. Je lui parle et je le connais très bien. Il s'appelle Afonso, il est plus âgé que nous, il a 1 mètre 80, il est maigre, il est invité à beaucoup de fêtes d'anniversaire et il a beaucoup de petites amies. C'est mon double qui écrit les poèmes, je ne suis que la main dont il se sert pour rendre visible son existence. » (p.185).

Un livre sera le cadeau d'un garçon de la ville à son ami du village. « C'est une histoire d'aventures, avec un chien et beaucoup de goûters, enfin, des choses qui n'arrivent que dans les livres d'aventures. De toute façon, c'est beau, ça fait rêver », dit le citadin (*O Rapaz de Louredo*, p.67). On y reconnaît une allusion au *Club des Cinq*, devenu le symbole de la lecture-évasion, et, de surcroît, d'une enfance urbaine et gâtée, à l'inverse de l'enfance du narrateur protagoniste, dont le cadeau est également emblématique de la campagne où il est né – une fronde. Et le lecteur ne saura jamais si cette histoire considérée comme invraisemblable sera bien accueillie ou même lue par celui à qui le livre est offert.

Dans *O Agosto que nunca esqueci*, les considérations des personnages sur la production de l'intérêt romanesque vont dans le sens de deux types de fiction – celle qui procure l'évasion, soulagement contre les blessures de la vie, et, à la limite, celle qui privilégie la manière de raconter: “Les histoires, on les veut toujours se terminant dans la joie”, déclare la mère du narrateur-protagoniste, lequel commente: “Je ne

partageais pas cette opinion. Une vraie histoire devrait être mystérieuse, des péripéties hors du commun et tant mieux s'il y avait une tragédie capable de provoquer des frissons" (p. 61).

Ce goût de l'imprévu, du mystère et des intrigues émouvantes ou terrifiantes, exprimé par un personnage de 12 ans, correspond d'ailleurs aux tendances majoritaires de la littérature de jeunesse adressée à cette tranche d'âge et prenant forme dans le roman d'aventures et surtout dans les séries, comme nous l'avons déjà remarqué. Mais les romans d'António Mota s'en écartent nettement, car il n'y a ni reprise de personnages ni répétition de schémas narratifs, ni aventures mystérieuses. En employant, à l'instar du personnage, le terme "tragédie" dans son sens le plus large et le plus courant d'événement funeste, nous constatons que l'œuvre analysée présente un nombre significatif de morts, de départs non voulus, d'espoirs brisés, comme dans beaucoup d'œuvres romanesques. Mais on pourrait prendre le mot dans un sens plus étroit – et plus littéraire – pour noter qu'un *fatum* paraît diriger la vie de la plupart des personnages et que peu d'entre eux y échappent, axe de lecture qui traverse l'œuvre.

Aller à l'école et poursuivre ses études est toutefois présenté comme l'espoir de surmonter le destin réservé à ceux qui sont nés à la campagne et qui ne sont pas riches. De ce fait et probablement parce que l'œuvre d'António Mota est adressée à un jeune public fréquentant lui aussi l'école, la représentation de l'école y est importante. L'école est toujours loin de chez soi et on s'y rend à pied, quand il s'agit du temps des grands-parents ou des parents, ou en autobus pour ce qui est d'un temps plus récent. Au temps des grands-parents, l'école n'était que très peu fréquentée, mais quelques personnages en gardent la nostalgie, malgré la peur d'un chemin difficile, d'un camarade rusé et des sauts d'humeur du maître (*Pardinhas*, p.15 et passim). Seul l'odeur de la craie et de l'ardoise des tablettes distinguait l'édifice de l'école des grossières maisons du village, car "[à] travers les étroites fentes du plancher montait l'odeur de l'herbe moisie et la chaleur de deux vaches qui avaient des cloches suspendues à leur cou" (idem, 52). Les élèves scandaient à haute voix et en chœur leurs leçons: "Le-Por-tu-gal-est-si-tu-é-dans-l'ou-est-de-l'Eu-ro-pe [...]" (idem, 55) ou inscrivaient des griffonnages sur leurs tablettes d'ardoise. Dans *Pardinhas*, l'évocation par un grand-père des deux années pendant lesquels lui et son frère cadet ont fréquenté l'école constitue un épisode où l'humour – et la tendresse de l'évocation – résulte du contraste entre le monde que les enfants affrontent pour la première fois et celui qu'ils

viennent de quitter, ainsi que du portrait des personnages – le professeur à l’humeur acariâtre quand il rentrait de chez lui et à l’humeur indulgente quand il rentrait de chez sa maîtresse, maniant la férule avec férocité et imposant à ses rustres d’élèves des manières polies que ses sabots et son mouchoir à raies ne laissaient pas soupçonner; l’élève qui inventait des excuses farfelues pour justifier ses retards et qui volait des œufs dans le voisinage et le goûter de ses camarades dans la cour pour apaiser sa faim; les enfants ingénus qui venaient pour la première fois à l’école.

Si *Pedro alecrim e Cortei as Tranças* créent des protagonistes dont les rêves sont annihilés par l’impossibilité à rompre la fatalité des conditions de vie adverses et si *O Rapaz de Louredo* permet au lecteur d’espérer qu’un garçon de provenance rurale venant habiter dans un bidonville puisse réussir ses études, *Os Sonhadores*, tout en paraissant plus optimiste, est traversé par un subtil désenchantement. C’est le seul roman qui présente des protagonistes adultes. Ce prolongement de la matière fictionnelle au-delà de l’enfance et de l’adolescence surgit comme un élément nouveau par rapport aux autres romans de l’auteur qui se terminent quand les protagonistes quittent le monde de l’enfance. Un récit encadré, le plus important, raconte à la première personne l’expérience de vie d’un garçon pauvre qui sort de son village pour poursuivre ses études dans une ville de province. Le récit-cadre présente le narrateur de ce récit encadré déjà adulte, marié et habitant un appartement acheté à crédit dans une grande ville. Quant au narrateur du récit-cadre, c’est en adulte qu’il apparaît, et son enfance n’est évoquée qu’en rapport avec celle de l’autre. Ce sont eux les adolescents qui rêvaient d’être écrivains, car, comme le dit le narrateur-protagoniste du récit principal, “[n]ous, au temps des boutons sur le visage, on rêve beaucoup, et après...” (p.20). Ils deviendront l’un et l’autre des fonctionnaires; celui qui faisait des poèmes qu’il disait dictés par son double, écrit de petites chroniques dans un journal de province, l’autre dit préférer la pêche à l’écriture, quoiqu’il ait écrit “presque un journal intime à demi inventé” et qu’il le confie à son ami retrouvé dans l’espoir de le voir publié; mais ce dernier dactylographie le manuscrit pour le perdre ensuite, sans que cela ne paraisse affliger son auteur. Cette indifférence face à la perte de l’œuvre d’une vie constitue l’*explicit* du roman. A l’affliction et aux excuses de l’ami qui lui explique la disparition du manuscrit, l’autre lui assure que cela n’a pas d’importance et lui conseille de n’en plus parler et de raccrocher le téléphone, pour ne pas dépenser plus d’argent. «Et je le fis », ce sont les derniers mots du livre qui se conclut de ce fait par un double renoncement: à écrire et à croire à l’aboutissement des rêves de

l'adolescence, morts à jamais, quoique la pauvreté ne soit plus à l'horizon de l'un et que l'autre écrive dans un journal de province.

L'ouverture du récit principal (p.33), donne le ton au raconté, les mémoires d'un enfant dans un village isolé, devenu un étudiant pauvre dans une ville de province. Le dénouement pessimiste était en effet annoncé par un mot-phrase qui, évoqué à propos d'une situation particulière – un grand-père fou, enfermé dans sa chambre pour ne pas aller à l'hospice – devient prémonitoire, bien que les efforts des personnages pour se libérer d'une vie trop dure constituent le noyau de l'intrigue. "Un mauvais sort", dit la mère du protagoniste. La folie, les contes ou les histoires vécues ou inventées, racontées ou écoutées, la musique, les livres, l'écriture, aident les personnages à survivre dans un monde difficile, pourtant évoqué avec tendresse. Les narrateurs de *Os Sonhadores* continuent leurs études au-delà des personnages des autres romans – jusqu'à la neuvième année de scolarité – mais ils s'arrêtent là. Né et élevé à la campagne, le narrateur-protagoniste du récit principal est coincé dans son petit monde, tout ébloui d'avoir pu y parvenir, car celui qui, dans sa chambre d'étudiant, criait fort sa révolte, pleure de joie quand il se voit propriétaire d'un petit appartement en ville (p.17). Comme d'ailleurs son ami d'enfance, il n'a réussi qu'à demi, ses énergies s'étant épuisées dans le combat contre la pauvreté. La concrétisation de son rêve le plus cher – devenir écrivain - n'était donc pas à sa portée, et il s'y résigne, peut-être sans même s'en rendre compte.

La dernière partie du roman s'intitule « Le vol », intertitre logique, puisque le vol de son manuscrit en est le noyau. Mais ne pourrait-on l'interpréter comme renvoyant à un autre vol, celui des espoirs des deux narrateurs? Ou même au vol qui a été fait au narrateur principal du monde de son enfance, celui qui était réglé par un temps cosmique et où la vie de chacun intéressait tout le monde?

L'espoir ne paraît donc pas être à l'horizon des personnages d'António Mota. Quoique ses enfants de paysan et parfois leurs parents envisagent l'école comme la voie possible pour fuir un destin de difficultés presque insurmontables, l'abandon scolaire est un ressort de l'intrigue très fréquent, concernant soit les protagonistes soit des personnages secondaires, et arrivant soit après une ou deux années de scolarité, à l'époque des grands-parents (*O Rapaz de Louredo*, et *Pardinhas*, 70), soit à la fin de la sixième année pour une période historique plus récente (*Pedro alecrim*, *Cortei as tranças*, *Os Heróis do 6°F*).

Devoir fréquenter une école loin de chez soi, aider ses parents dans les travaux agricoles, trouver un emploi pour aider sa famille, telles sont les raisons externes de l'abandon.

Mais ne pas se sentir concerné par les matières peut également en être la cause. De ce fait, l'œuvre d'António Mota fait également le procès de l'enseignement, quelle que soit son époque. Nous avons déjà fait mention des élèves qui scandaient en chœur leur leçon, scène se déroulant probablement dans les années 20-30 du XX^e siècle. L'enseignement à l'époque de l'Etat nouveau est représenté avec plus de détails, surtout dans *A Terra do anjo azul*. L'examen de l'instruction primaire, constituant pour la plupart des élèves la fin de la scolarité, était un but que peu d'entre eux atteignaient. Véritable rite de passage, il avait lieu dans le bourg le plus proche et obligeait les élèves à avoir leur première carte d'identité, ainsi qu'à se faire prendre pour la première fois en photo. L'instituteur ou l'institutrice y font également leurs preuves et l'examen témoigne d'un enseignement fondé sur le travail, la mémoire et l'endoctrinement:

«Mais la grande bataille à vaincre contre des ennemis féroces s'appelait les problèmes./Il n'était pas du tout facile d'imaginer des bassins ayant la forme de parallélépipèdes et base rectangulaire, ladite base mesurant par exemple cinq centiares et la hauteur cinq cents millimètres, dis donc mon enfant combien d'heures, de minutes et de secondes le bassin mettra pour devenir plein, si le robinet [...]. Ce n'était pas du tout facile, **mais en répétant et répétant, nous nous préparions** [...]. Pauvres de nous, qui savions sur le bout des doigts tous les fleuves [...] qui savions sur la carte l'endroit où les trains s'arrêtaient, bien que nous n'ayons jamais vu la fumée d'un train./ Pauvre de nous, qui avions assez de répéter qu'après dom Afonso Henriques, fils de dona Teresa et Henri de Bourgogne régna dom Sancho 1^{er}; après dom Afonso II, après dom Sancho II, après dom Afonso III, après il n'a eu plus de Sanchos. Dom Dinis apparut, qui faisait des vers et avait une femme qui s'appelait reine Sainte Isabel, qui aimait faire l'aumône aux pauvres sans que le roi le sache. / Et un jour, le mois de janvier suivait son cours quand le roi lui demanda ce qu'elle cachait dans le creux de ses jupes [...]. Après dom Dinis vint un autre Afonso [...]. Après commença la seconde [dynastie], après vint la troisième, après la quatrième, après l'implantation de la République en mil neuf cents dix, après la révolution du vingt-huit mai mil neuf cents vingt-six, et maintenant qui veillait sur nous c'était son Excellence, Monsieur le Professeur Docteur António de Oliveira Salazar, qui était devant nous, mis dans un portrait encadré suspendu à l'un des quatre murs de l'école. » (*A Terra do Anjo Azul*, pp.72-74).

De cet enseignement stéréotypé était bannie toute créativité, même quand il s'agissait de sujets que les élèves connaissaient d'après leur expérience:

“J’écrivis quelques lignes sur la chèvre. Je dis qu’elle était un animal mammifère et herbivore, virgule, et qu’elle donnait de la viande et fournissait du lait pour notre alimentation, point. [...] un ensemble de chèvres s’appelle troupeau, virgule, qui est un nom collectif, point. [...] J’aime beaucoup les chèvres, point final. [...] si je parlais sur les brebis, je dirais la même chose et j’ajouterais que leur laine était très importante pour l’industrie des lainages, virgule, [...]. J’aime beaucoup les brebis, point final.” (p.38).

A ces enfants qui vivaient en contact direct avec la nature, l’école ne leur demandait que des images figées: “L’examen de dessin était très facile: un soleil qui naissait derrière la montagne, deux arbres aux feuilles vertes et aux petits ronds rouges feignant des cerises ou aux petits points noirs feignant des olives [...] (p.71-72).

Le divorce entre l’école et la vie des enfants des villages, leur difficulté à comprendre un langage adressé à tous et à personne et à s’intéresser à des connaissances dont ils ont du mal à comprendre l’utilité émergent de la représentation de l’école à une époque plus récente, celle des années du “printemps marcelliste”: “Et l’effort que je fis pour comprendre les nouveaux mots que j’entendais pour la première fois, classe après classe! [...] Je ne savais même pas consulter le dictionnaire. Le temps que je mis à découvrir que ALP était situé avant ALT...” (*Pedro alecrim*, p.37).

Et quelle émotion quand un garçon qui vient d’abandonner l’école pour travailler comme apprenti maçon se prépare à connaître sur place les lieux qu’il avait appris sur les cartes géographiques... (*O Rapaz de Louredo*, 69). Que le personnage ne soit pas un bon élève rend plus vigoureuse la mise en question des méthodes d’enseignement, quoique dans le domaine du non-dit. L’échec scolaire du garçon, et par conséquent son entrée précoce dans le monde du travail, aurait pu être évité s’il y avait une correspondance entre l’enseignement et l’expérience des élèves.

Pour les enfants venus de petits villages éloignés, l’école peut être le contact possible avec d’autres mondes, comme, dans *Pedro alecrim*, celui d’une abondance qui surprend le protagoniste et son ami, qui apportent de chez eux un repas frugal et qui ne comprennent pas que l’on puisse ne pas aimer les repas servis au réfectoire et que l’on puisse manger des friandises tous les jours. Que les enfants plus fortunés aient des problèmes familiaux surprend également des enfants en proie à des problèmes de subsistance (op.cit., 56-63).

Acheter des manuels scolaires et surtout de l’équipement sportif peut déséquilibrer gravement l’économie familiale et mettre en danger la fréquentation de

l'école: "C'est chouette! Le bal va de plus en plus bien!... Mais s'il continue comme ça, la danse finira bientôt... L'enseignement est gratuit, qu'ils disent... Paroles... Rien que des paroles...", dit, en soupirant, le père de Pedro Alecrim dans le roman éponyme (p. 15). L'agacement du personnage devient plus fort quand il apprend qu'il faut acheter l'équipement sportif: "- C'est un scandale! A l'école, on apprend, on n'y joue pas! A quoi servent ces modernités?!... Ils sont devenus dingues!... » (p.16). La représentation du fossé entre l'institution scolaire et le monde paysan sort renforcée de ces scènes. La responsabilité de l'échec scolaire y est également mise en question par un personnage enfant : « On dit que c'est notre faute à nous, que nous n'étudions pas, que nous ne faisons pas attention aux cours [...]. Et le peu de vocation de quelques professeurs, ça ne compte pas? Et le haut mur qui sépare le bureau du professeur de nos pupitres (invisible, bien sûr), ça n'a pas d'importance? » (p.90).

La représentation de l'école des années 90 est un peu plus optimiste. L'accès n'est pas toujours facile, car beaucoup d'écoles rurales ferment faute d'élèves et l'école la plus proche est parfois dans un autre village, les chemins sont mauvais, les transports inconfortables, les édifices ne sont pas toujours en bon état et les enseignants habitent loin de l'école, ce qui peut mettre en danger leur vie familiale.

Mais l'école bouge, comme dans *Os Heróis do 6°F*, dont l'intrigue se déroule en 1994: pour pouvoir acheter un nouvel appareil vidéo, l'école édite et vend des cartes postales (p.20); les travaux des élèves sont affichés sur des tableaux en liège, quoiqu'en mauvais état (p.21) et ils sont plus ancrés dans la réalité des élèves, car on leur demande de recueillir des recettes de la cuisine traditionnelle, (pp.72-73) ou, dans une cassette audio pour le journal de l'école, le témoignage des vieillards du village (p.77 et 88). En dépit de ce renouvellement pédagogique, la visite d'étude est le jour le plus heureux de la vie d'écolière de la narratrice-protagoniste.

La bibliothèque de l'école étant très pauvre, le professeur de portugais leur prête des livres. Malgré un professeur de musique, violoniste qu'un accident a obligé à faire la classe "à ces troglodytes sans la moindre sensibilité" (p.62), les enseignants ne font plus peur et peuvent avoir un air très peu conventionnel, tout en sachant comment se conduire auprès des élèves, Nous sommes donc loin de cet instituteur qui se servait souvent de la fêrule (*Pardinhas*), de celui qui jetait ses sabots aux pupitres de ses élèves (*O Rapaz de Louredo*, 16), ou de l'institutrice qui accordait un soin méticuleux à sa toilette pour accompagner ses élèves le jour de leur examen (*A Terra...*, p.73-75). Le professeur peut même devenir un objet de désir, quoique inavoué, dans la

perspective d'une narratrice adolescente des années 90, qui ne décrit que ses professeurs du sexe masculin (*Os Heróis do 6°F*). Somme toute, nous pouvons affirmer que la représentation des enseignants est favorable, malgré quelques exceptions.

Quant aux méthodes d'enseignement, du moins en ce qui concerne les exercices de rédaction, nous sommes également loin des clichés sur les animaux utiles à l'homme, car l'école se fait plus proche de la vie.

Mais quelle que soit l'époque où se déroule le récit, l'abandon scolaire, comme nous l'avons déjà remarqué, est un motif récurrent dans le traitement du thème de la vie scolaire, associé à celui d'une certaine représentation de l'enfance sur laquelle nous reviendrons. Abandonner l'école pour entrer précocement dans le marché du travail peut être conjugué de deux manières opposées: le bon élève (ou l'élève moyen) quitte l'école à contre cœur, étant obligé de gagner sa vie. Le mauvais élève et celui qui est mal aimé chez lui, par contre, voient l'entrée dans le monde du travail comme une libération ou même comme une aventure. Un personnage secondaire de *O Rapaz de Louredo* part "plein de confiance, très content" (p.73) et raconte dans une lettre à ses parents les débuts de sa vie d'apprenti maçon près de Lisbonne:

"Mon travail n'est pas difficile, c'est porter des sceaux pleins de ciment d'un côté à l'autre. Le pire c'est quand les artistes m'engueulent sans raison, car je travaille tout le temps. A l'heure du déjeuner j'allume le feu pour chauffer les marmites, ce genre de travail léger./ Je ne sais pas encore combien je vais gagner. Oncle Carlos dit qu'au début ce ne sera pas beaucoup, mais que ça peut s'améliorer avec le temps." (pp.75-76).

L'acceptation des mauvaises conditions de logement (dans une baraque, avec d'autres ouvriers) et de travail, l'absence de plainte ou de révolte rendent encore plus significatif cet extrait qui fait en même temps la dénonciation du travail des enfants et de la vie à la campagne, car l'enfant-narrateur ne se rend même pas compte de l'injustice sociale dont il est la victime, la dureté de sa vie présente ne différant pas beaucoup de celle de sa vie passée. Un autre personnage, un garçon de treize ans, rêve d'être employé dans un café de la ville; il y travaillera, mais lavera des bouteilles tout au long de la journée: "Ah! Quelle déception! Je ne voudrais que tout casser et m'en aller. Mais j'ai pensé que peut-être le patron me surveillait-il, j'ai pris la première

bouteille et je me suis dit: / Tiens bon, Nicolau!” (*Pedro Alecrim*, 119). La mort de sa mère met fin aux études peu réussies de la protagoniste de *Cortei as tranças*. Celle de *Os Heróis do 6°F* aide sa mère dans le restaurant du village, les dimanches et pendant les vacances, mais c’est du travail clandestin, car le patron lui recommande de dire qu’elle tient compagnie à sa mère, si les fiscaux apparaissent. Mais le travail des enfants des générations précédentes était encore plus violent. Le grand-père du narrateur-protagoniste de *O Agosto que nunca esqueci* évoque sommairement son travail d’apprenti dans une carrière dès l’âge de huit ans. Le deuxième narrateur de *Pardinhas*, se remémorant sa vie à l’intention de son petit-fils, rappelle le véritable martyre qu’étaient les vendanges sur les rivages pierreux du Douro: une sardine ou sept olives

«(“Comptées. Sept olives, ni plus ni moins”) le matin, pour accompagner le pain que l’on apportait de chez soi, une écuelle de bouillon et encore une sardine grillée pour les repas du midi et du soir, les mains en sang et le corps mangé par les puces, un travail qui commençait à l’aube et finissait quand les étoiles brillaient déjà, un salaire qui était la moitié du salaire de misère que l’on payait aux hommes.» (*Pardinhas*, p.134-136).

Ce n’est plus ni la vision édulcorée de l’univers rural des romans de la période salazariste et de ceux qui l’ont précédée, ni le point de vue des couches supérieures de la société, c’est la faim, le travail trop dur, l’injustice des salaires, le manque d’hygiène, ainsi que le point de vue de ceux qui subissaient des conditions de vie à la limite du supportable.

Aidant les parents dans le travail de la terre, gardant les vaches ou les brebis, les personnages mineurs de l’œuvre d’António Mota travaillent dur, comme leur familles et leurs voisins. L’enfance continue d’être une période courte, car la majorité de ces enfants commence à travailler vers douze ans. Ils jouent aussi, surtout les garçons, et leurs parents les protègent autant que faire se peut, en se sacrifiant pour qu’ils aillent à l’école, quoique le travail à la campagne l’emporte sur les travaux scolaires. Mais les enfants ne sont pas particulièrement épargnés en ce qui concerne les difficultés de la vie et il est exclu qu’ils ne participent pas à l’effort familial.

Dans *O Rapaz de Louredo*, par exemple, la mère et ses enfants travaillent ensemble à la campagne pendant les vacances : elle et son fils aîné, le narrateur-

protagoniste, cueillent le maïs, l'autre garçon garde les chèvres, la petite garde le bébé. Elle se fâche quand les enfants veulent interrompre leur travail et leur rappelle qu'elle et le père travaillent aussi; mais, en même temps, elle leur promet des jouets (p.31-32), qu'elle achètera plus tard aux plus jeunes, l'aîné n'ayant droit qu'à des bottes, au lieu des sandales dont il rêvait. A la fin du récit, quand la famille part vers la grande ville, le père et les garçons montent à l'arrière de la vieille camionnette qui les y conduit, couverts d'une vieille couverture pour ne pas prendre froid : « Et c'était bon d'être entouré de son bras fort, chaud, sentant la sueur » (p.119). Un autre narrateur protagoniste, une fille, se souviendra des promenades dominicales en vélo, entre son père en avant et sa mère en arrière: "J'aimais bien voyager dans cette espèce de nid, toujours si chaud, protégée du vent, protégée de tout. J'aimais bien être bercée, en voyant que tout courait dans le sens opposé" (*Os Heróis...*, p.12). Il y a des pères sévères, la figure du père continue d'être respectée, mais la figure paternelle est plus proche de ses enfants et cède parfois son autorité à la mère.

Dans *A Terra do Anjo Azul*, la scène de la visite annuelle de la famille, conduite par son chef, au café du bourg le plus proche, racontée avec détails, renforce la connotation positive affectée au personnage du père, en même temps qu'elle met en relief le fossé séparant le monde rural du passé et le monde actuel, car l'acte banal de boire un café est présenté comme une vraie aventure (p.21-28):

"On prenait une chaise, on s'asseyait, et on restait bouche bée devant toutes ces lumières, la bonne odeur du café, le regard prisonnier de ce verre merveilleux qui montrait des hommes sans peur tirant des coups de fusil sur des bandits chevelus et mal rasés, de beaux chevaux qui couraient, et ensuite les hommes qui tiraient sur les bandits disaient aïloviu et embrassaient sur la bouche des femmes très belles. Dans ces moments-là, le café devenait silencieux, et ma mère murmurait que c'était une honte, c'était un péché de regarder ces choses-là, le monde était perdu, mais elle continuait de regarder" (p.22).

Pour l'enfant-narrateur, ces visites sont des moments d'apprentissage que le père procure à ses enfants et qui nourrissent leurs rêves (p.27). La vie est dure, et quand la protection du père fait défaut – parce qu'il est mort (*Os Heróis...*), parce qu'il travaille loin (*O Rapaz de Louredo*), parce qu'il a disparu (*Os Sonhadores*) ou parce qu'il est inconnu (*O Agosto...*), la mère, parfois aidée de la grand-mère (*Os Sonhadores*), le supplée.

L'univers des femmes représenté dans l'œuvre d'António Mota est encore plus dur que celui des hommes. En dépit de leur pragmatisme, imposé par les conditions de vie ("Une chose sont les sentiments, une autre bien différente, c'est la réalité", dit la mère du protagoniste-narrateur de *A Casa das Bengalas*, 130), les personnages féminins – surtout les mères – ne sont pas rebutants. L'une d'elles, lors du déménagement de la famille en ville, revient en arrière pour récupérer ses vases d'œilleux, geste qui témoigne d'une sensibilité que la vie a peut-être étouffée (*Le Garçon de Louredo*, p.119).

Coincées dans un monde régi par les préjugés, les femmes mûres veillent sur la conduite de leurs filles: "Tes yeux ne verront que les pierres du chemin", recommande une mère à sa fille (*O Agosto...*, p.102). Mais les parents de la narratrice de *Os Heróis do 6º F* ne se marient que deux mois avant sa naissance et une fille de 17 ans doit épouser un garçon de 19 ans parce qu'ils attendent un bébé (*Cortei as Tranças*), sans que ces conduites fassent l'objet de discours moralisants. Se maquiller, porter des souliers à hauts talons, s'habiller à la mode et surtout se faire couper les cheveux, voilà des comportements qui opposent mères et filles. Remarquons en passant que les deux héroïnes d'António Mota, les narratrices de "Je me suis fait couper mes nattes" et des "Héros de la 6º F", se font couper leurs nattes comme rite de passage à la maturité, quand elles abandonnent l'école et commencent à travailler pour de bon. S'en débarrasser est donc un acte de courage, que le titre d'un de ces romans consacre. Se faire couper les cheveux peut également représenter l'attrait que les mœurs de la ville exercent sur les paysans et symboliser une acculturation évaluée d'une manière critique, comme dans le cas d'un personnage féminin à connotation négative qui se ferait couper les cheveux pour le mariage de sa fille, "afin de ne pas être moins que ses sœurs qui habitaient à Porto" (*A Terra do Anjo Azul*, p.122-123). Demandée en mariage à son insu, car son futur beau-père veut avoir des petits-enfants avant que son fils ne parte pour la guerre d'Afrique (p.58), la fille se rebelle, mais la mère rétorque qu'il y a des gens qui font les choses comme jadis (idem) et que "[s]e marier et avoir des enfants, c'est un pas de plus sur le chemin de la croix des femmes. Cela a toujours été ainsi, et cela le sera toujours" (p.112). Malgré les préparatifs pour la noce, mobilisant toute la famille et les voisins, la fiancée s'en va trois jours avant le mariage, "un mardi inoubliable" (p.125), accompagnant vers la France son amoureux secret sur les chemins de la clandestinité, car il ne veut pas aller à la guerre (*A Terra...*, p.125). António Mota représente ainsi un univers en mutation en ce qui concerne le rôle de la

femme et donne une connotation positive à ces figures féminines qui se rebellent contre le rôle qui leur était assigné par la *doxa*.

Les métiers féminins sont ceux d'une société traditionnelle - couturière, tisserande, marchande de poisson - pour les femmes célibataires. Mais même un métier « féminin » peut n'être qu'un souhait, car une fille qui « aimerai[t] faire des vêtements, inventer des choses », en est empêchée car elle devait « aider à créer [s]es frères » («Les Rêveurs», p.116). Retrouvant le personnage de cette femme devenue adulte, le lecteur n'est pas renseigné sur sa réussite ou son échec, en ce qui concerne ses rêves d'adolescente. Cette ellipse et le ton général du récit, structuré autour de la faillite des rêves de l'adolescence ne laisse pas espérer que le personnage ait eu plus de chance que les personnages masculins.

Les femmes mariées travaillent la terre et une seule tricote à la pièce chez elle. Mais le destin professionnel des femmes paraît changer dans les récits se déroulant dans les années 80-90: la protagoniste de *Cortei as Tranças* refusera d'être bonne d'enfants, coiffeuse, tisserande ou couturière comme sa tante, pour s'associer à son frère aîné, électricien de profession (p.162). Quoique sous la protection familiale, elle exerce un métier traditionnellement masculin. Dans ce même roman, une autre femme, racontant à sa nièce l'histoire de sa vie, évoque une tante, la première femme du village à avoir eu le courage de se séparer d'un mari qui la battait sans répit (p.112), dans un temps et un lieu où cette attitude était socialement insoutenable. L'héroïne de *Os Heróis do 6°F* ne sait pas encore à la fin du livre quel métier choisir, ce qui veut dire qu'elle est plus libre que ses aïeules. Il ne paraît plus possible que, comme jadis, deux filles intelligentes et bonnes élèves ne poursuivent pas leurs études parce qu'elles sont pauvres et surtout parce qu'elles sont des filles: "Si c'était des garçons" – dit leur mère à l'institutrice qui lui manifeste son regret - "nous chercherions un protecteur qui pourrait leur procurer une place dans un séminaire. Ainsi..." (*Cortei as Tranças*, p.97). Les professions les plus prestigieuses ne font cependant pas encore partie des rêves de ces filles, mais elles osent être (*A Casa das Bengalas*) ou rêvent d'être (*Os Heróis...*) infirmières et l'une d'elles refuse les métiers traditionnellement féminins, comme nous l'avons vu.

Mais malgré ces changements, l'univers des femmes, du moins celui des femmes mûres, paraît plus figé que celui des hommes, car ces derniers ont droit au rêve. Ils rêvent de changer de vie, d'un travail moins dur, de construire une vraie

maison, comme le père de *O Rapaz de Louredo*, qui va travailler dans une usine, dans la grande ville, ou celui du second narrateur de *Pardinhas*, obligé d'émigrer parce qu'il est perdu de dettes à cause de la maison que lui et sa famille ont construite. Dans *Os Sonhadores*, les hommes représentent l'esprit, le rêve, l'évasion, tandis que les femmes sont l'attachement à la terre, la résignation et le sacrifice. Les personnages de la grand-mère et de la mère du protagoniste du récit encadré, réservées, sévères, contrastent notamment avec le père absent, musicien arrivé au village et parti sans rien dire, retrouvé par hasard beaucoup plus tard par son fils, devant qui il se justifie, pendant qu'ils jouent au billard dans un salon de jeux :

« Je n'étais pas accoutumé à cette vie d'animal fouillant la terre. J'ai dit à ta mère que je ne supportais pas une vie si stupide, et qu'il fallait que nous partions le plus vite possible. [...] Un jour j'ai trouvé ma guitare en morceaux. Je savais que seule ta grand-mère avait le courage de l'avoir fait. J'ai ramassé les morceaux et je les ai brûlés dans la cheminée. J'ai encore dit à ta mère de me suivre, et elle m'a répondu qu'elle n'aimait pas les aventures. Et je lui ai dit : « Tu as raison ». A cette époque j'avais déjà décidé d'abandonner pour de bon cet endroit misérable. ».

L'ambiance qui entoure le personnage du père retrouvé est représentée de manière ambiguë. Il est musicien dans un cirque, sa nouvelle femme, maigre et les yeux cernés, jette des restes à un chien squelettique (p.198-199), le salon de billard où l'adolescent suit son père est tenu par un manchot et il s'assoit sur une chaise en très mauvais état (p.200-201). Les signes de la décadence sont donc évidents. Le cirque, cependant, « a réussi à mobiliser la ville avec son considérable nombre de voitures, de camions, de cages et de luxueuses auto-caravanes qui s'exhibèrent à la vitesse d'un escargot à travers l'avenue et les rues les plus importantes, aux drapeaux déployés et à la musique tonnante » (p.192). Le père est un bon musicien, applaudi avec enthousiasme. Pour l'écouter, le cirque était devenu «un immense œuf de silence . Et il était étrange et émouvant de voir cet homme tout seul au milieu de la piste peu éclairée, arrachant des cordes de sa guitare des sons purs, des chagrins et des joies, des rêves et des désillusions», terminant son numéro « sous une tempête d'applaudissements» (p.194-195). Il est de plus un bon joueur de billard et se révèle un homme sensible au cours de son dialogue avec son fils, pendant lequel il souligne son incompatibilité avec le monde qu'il a abandonné. Sans que rien ne soit explicité, le garçon prend le parti de la mère, puisque l'adolescent refuse de connaître sa demi-sœur et vomit le dîner qu'il s'offre avec l'argent que son père lui a donné. Devenu adulte,

une guitare sans cordes, cadeau du père lors de cette première et unique rencontre, est dans un coin de sa salle de séjour (p.16). Ce petit détail de la description sommaire de la salle ne sera mis en valeur qu'à la page 214, son interprétation étant laissée au lecteur, obligé à ce va-et-vient qu'est la lecture littéraire.

Ce personnage est un cas limite du rejet d'une vie pénible, d'autant plus compréhensible qu'il n'appartient pas au milieu rural. Nomade et artiste, il peut également symboliser l'incompatibilité entre ce monde dur et tout ce qui lui est étranger. Mais même quelques personnages masculins de paysans manifestent le désir de changer et la musique devient le symbole de leur rêve. L'amoureux secret de la fiancée qui s'enfuit quelques jours avant son mariage joue de l'accordéon dans les bals villageois, le père de Pedro Alecrim, qui refuse d'accepter la maladie dont il mourra, joue de la mandoline, instrument dont hérite son fils.

Le monde des hommes permet d'éluder la règle majeure de la vie campagnarde – l'utilité, car un homme peut nourrir un chien de chasse qui ne chasse pas (*Cortei...*, p.55), tandis qu'une femme tue un petit chien parce qu'il ne sert à rien (*A Casa das Bengalas*, p.30). Nous avons toutefois vu plus haut qu'une femme pouvait revenir en arrière à cause des fleurs qu'elle avait oubliées, ce qui prouve que le comportement des personnages ne renvoie pas à des clichés.

Fuir le pays peut ouvrir la voie à l'aboutissement des rêves des personnages et l'émigration sera en conséquence l'un des thèmes récurrents de l'œuvre. Dans *Os Heróis do 6°F*, récit qui se déroule dans les années 90, une vieille femme a six enfants émigrés. Pour ceux qui ont été adolescents ou jeunes adultes dans les trois premières décennies du XX^e siècle, c'est le Brésil le pays d'accueil. Dans *A Casa das Bengalas*, par exemple, il y a un oncle qui émigre au Brésil et qui ne revient jamais; un fils et une fille du grand-père du narrateur de *O Agosto que nunca esqueci* y sont également, et c'est vers le Brésil que le père du narrateur de *Pardinhas* part pour pouvoir payer la maison qu'il a construite (p.102).

Mais c'est l'émigration clandestine vers la France, dans les années 60-70 qui est la plus représentée: un père qui part la nuit sans rien dire à personne, sauf au narrateur (*O Rapaz de Louredo*), le jeune couple qui fuit son village parce que la fille est enceinte, le garçon bouleversé par la révélation du secret de sa naissance (*O Agosto...*), cet autre jeune couple dont le garçon ne veut pas aller à la guerre (*A Terra...*). Emigrer, c'est donc récuser la misère et une conjoncture politique adverse.

Dans les années 90, le flux migratoire choisit d'autres chemins, comme la Suisse, le Luxembourg ou même le Canada (*A Terra do Anjo Azul*, p.108). La protagoniste de *Os Heróis do 6°F* est la plus jeune habitante d'un village presque désert et, si son père n'était pas mort, la famille aurait émigré en Suisse, où se trouvent les deux sœurs de sa mère. Dans le même roman, un mauvais élève que l'école n'intéresse pas rêve de la fin de l'année scolaire afin de rejoindre son oncle au Luxembourg (p.64), où sont d'ailleurs les parents de la meilleure amie de la narratrice, qui vit avec sa grand-mère.

La représentation des résultats de l'émigration est nettement positive. La fiancée fugitive rend visite à sa famille l'année suivante, bien habillée et un bébé dans les bras; le garçon fuyant son passé revient également, avec la promesse de raconter ses aventures au narrateur-protagoniste du récit. Le père de ce dernier a trouvé, dans une grande ferme loin de Paris, un travail qui lui évite les problèmes d'une adaptation difficile, d'après le commentaire ironique de son fils: "Comme les vaches ne parlaient pas français et lui non plus, l'entente était parfaite." (*O Agosto...*, p.162). C'est la seule référence aux difficultés qui attendraient les émigrants dans le pays d'accueil, tandis qu'abondent les représentations de leur réussite.

Ils construisent de belles maisons dans leur pays d'origine, où ils retournent pendant les vacances (*Os heróis do 6°F*, p.96), menant un train de vie qui suscite l'envie des habitants du village. La mauvaise humeur règne chez le *garçon de Louredo*, dans le livre du même nom, à l'arrivée d'un oncle et de sa famille, émigrants en France. Le père regrette ne pas avoir émigré, devant le spectacle de la prospérité: « ils vont au village tous les jours, boire du café et des boissons fraîches. Ils apportent des morceaux de viande de chez le boucher. Et du poisson et des fruits, rien que le meilleur » (op. cit., p.82). Un couple d'émigrants procure même un fiancé à sa filleule et provoque la surprise et l'émoi du village en arrivant en auto (*O Agosto...*), épisode sur lequel nous reviendrons.

Emigrer n'est plus trahir, comme dans les romans ancrés dans l'idéologie salazariste et la campagne n'est pas non plus idéalisée. La plupart des personnages adultes préfèrent partir vers l'étranger ou vers la ville. Un personnage féminin dont le rêve était de devenir infirmière dans la grande ville a abouti, retourne au village en secret pour mettre feu à la maison misérable de son enfance, geste qui symbolise le rejet des conditions de vie pénibles. Même les vieillards conseillent les personnages les plus jeunes de partir (*Os Heróis...*, p.82), malgré leur amour du terroir, puisque ce sont

eux qui gardent la mémoire du village, ce qui joue dans l'œuvre d'António Mota un rôle fondamental, comme nous le verrons.

Dans plusieurs romans, en effet, les vieillards deviennent les narrateurs d'un second récit, qui fait défiler la mémoire d'un temps révolu. Grands conteurs, comme nous l'avons signalé plus haut, ils évoquent surtout le temps de leur enfance, quand seuls les fils des riches allaient à l'école et quand les enfants travaillaient dur : « Temps difficiles, mon ami, temps difficiles... Ils vous paraissent des histoires, mais c'était comme ça » (*O Rapaz de Louredo*, p.16).

Le personnage du vieillard est représenté de façon positive, car « il faut respecter les idées de ceux qui vivent plus de temps que nous », au dire d'un personnage de *Os Sonhadores* (p.190) et « celui qui aide les vieillards plaît Dieu », dit une vieille femme, personnage d'un conte populaire et représentant donc la *doxa* (*O Agosto...*, p.83). Un vieux fossoyeur solitaire, embellissant le cimetière du village avec ses sculptures en granit, est le grand ami du narrateur-protagoniste de «La Terre de l'ange bleu» et même la haine des gens du village contre un incendiaire retombe quand un vieil homme déclare en pleurant qu'il en a été le responsable involontaire, pour avoir fait un petit feu pour se réchauffer (*O Rapaz de Louredo*, p.84-85). Grands-parents et petits-enfants sont les protagonistes d'une entente inter-générationnelle, motif particulièrement visible dans *A Casa das Bengalas* et *O Agosto que nunca esqueci*. Dans ce dernier roman, c'est le grand-père qui transforme en célébration et en rite de passage la déception du narrateur-protagoniste le jour de son douzième anniversaire, c'est lui qui lui procure un emploi dans la grande ville, c'est lui qui transmet à son petit-fils des maximes qu'il croit susceptibles de lui permettre de faire face aux hasards de la vie.

Cette superposition entre vieillesse et sagesse appartient à l'idéologie d'un monde fondé sur la transmission orale du savoir. Mais comme ce monde est en train de subir des mutations qui échappent au contrôle de ceux qui y vivent, un des grands motifs du thème de la vieillesse est la solitude et le destin des vieillards restés au village, car c'est difficilement qu'ils trouvent leur place dans une société qui a beaucoup changé. Dans *Pardinhas*, ce motif se manifeste à travers l'inadaptation d'un grand-père à la vie urbaine, quoique accueilli chez sa famille. Maussade dans l'appartement citadin, celui-ci devient de plus en plus agréable au fur et à mesure qu'il approche de son village. Une fois arrivé, il évoque un temps dont il est nostalgique,

malgré ses difficultés.

Le thème de la vieillesse est au centre de *A Casa das Bengalas* (“La maison des béquilles”) et en fait le titre, car l’entrée imminente du grand-père dans une maison de retraités déclenche chez le petit-fils le souvenir des événements qui ont abouti à cette solution qui, quoique inévitable, ne plaît à personne. Le récit évoque alors les sentiments contradictoires de l’enfant, contrarié d’avoir cédé sa chambre à son grand-père et craignant que ses parents ne divorcent à cause de la présence gênante du vieillard chez eux, mais, simultanément, critique de la solution trouvée par ses parents. La complicité entre le garçon et le grand-père prend le dessus et se manifeste d’abord par l’ironie avec laquelle le jeune narrateur fait référence à ses parents – «l’agent Anibal et *dona* Sibilina» –, comme s’ils étaient de simples connaissances. L’ironie naît également du commentaire du narrateur à un des règlements de l’asile: quand il sait que ses futurs habitants doivent apporter avec eux les vêtements avec lesquels ils seront enterrés, il demande si on doit également y apporter le cercueil (p.130). Le personnage du vieillard est construit selon le point de vue de son petit-fils. “Caustique, direct, intelligent” (p.102), entêté quand il refuse d’abandonner les habitudes de toute une vie (p.23), il ne s’adapte ni à la vie urbaine ni aux mœurs actuelles. Le cas particulier – un vieillard qui n’a plus personne pour prendre soin de lui au village, habite quelque temps chez sa fille, dans un petit appartement au cinquième étage, ne s’y conforme pas et doit entrer dans une maison de retraités – devient exemplaire du sort des vieilles gens dans un univers rural désertifié et de l’incompatibilité entre le monde rural et le monde urbain. Le personnage se compare lui-même à une tourterelle emprisonnée dans un appartement étroit auquel il accède par un ascenseur (une cage et une caisse); ses vêtements sombres et démodés contrastent avec l’exposition des corps dénudés à la plage – “Ils ressemblent à des crapauds au soleil! Et quels dévergondés!.. fit le grand-père que le spectacle des corps allongés sur le sable embarrassait visiblement” (p.39); il s’ennuie au parc de divertissements (“ce sont des divertissements de trop pour mon goût”, p 40). Il est donc l’incarnation d’un passé en voie de disparition, un représentant de la culture paysanne, culture de l’utile, du travail, de la retenue, en face d’une culture urbaine, celle de l’anonymat, de la facilité et du loisir. Il se situe entre deux mondes où il n’y a pas de place. En entrant à la “maison des béquilles” dont le nom lui-même connote le manque, le vieillard refuse d’accepter son rôle d’antichambre de la mort. Caustique face à la brièveté des visites que sa famille lui rend (“Les visiteurs de cette maison sont toujours très pressés”, p.146),

protestant contre son compagnon de chambre, il demande à son petit-fils de lui apporter des violettes pour les planter dans le jardin de l'asile, car ces fleurs "avertissent les hommes que nous sommes ici temporairement, mais cela ne nous empêche pas de sentir bon pendant notre parcours". Ces paroles, proférées antérieurement par le personnage, définissent son attitude face à la vie et, remémorées par le petit-fils, constituent l'*explicit* du roman. Mais, en dépit de cette "leçon de vie", d'optimisme et de dignité, il y a un détail au début de ce dernier chapitre qui contredit, à notre avis, cette connotation euphorique: en rentrant dans la salle de séjour, le jeune narrateur remarque que son grand-père fait déjà partie des vieilles gens qui sommeillent devant la télévision. Le lecteur se sentira peut-être libre d'imaginer que le "vieil Henrique" s'occupera pour longtemps de ses violettes ou qu'il sera anéanti par l'univers dépersonnalisé de l'asile.

Comme dans les autres romans d'António Mota, le final est ouvert, dans ce cas non parce que le récit s'arrête sur le seuil de la vie adulte, mais parce que le lecteur ne sait pas combien de temps le personnage principal maintiendra ses caractéristiques d'homme à part entière, modelé par l'authenticité et la rusticité de son origine.

Les personnages des romans analysés mettent en jeu leur mémoire, soit pour rappeler les moments les plus importants d'une enfance que l'on vient de quitter, soit pour retracer les contours d'une vie rurale disparue pour toujours. Les enfants et les vieux donc sont les narrateurs les plus fréquents et ceux qui occupent le devant de la scène, quoique des narrateurs secondaires puissent raconter eux aussi leurs souvenirs ou leurs expériences, dans des récits qui viennent se greffer sur le récit principal, comme nous l'avons vu plus haut. Comme dans *A Casa das Bengalas*, les événements racontés sont paradigmatiques de la vie à la campagne dans le Nord du Portugal entre les années 20-30 et 90 du XX^e siècle, en ce qui concerne soit le destin des personnages soit le décor dans lequel ils évoluent.

C'est ainsi que des us et coutumes plus récents ou déjà révolus y sont retracés, avec un souci du détail presque ethnographique. L'écriture se fait garant de la mémoire et le lecteur devient le témoin de la représentation d'un univers qui change à une vitesse considérable, comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises. Le temps qui fuit – et que l'écriture essaye de retenir – peut être symbolisé par le grand-père de *A Casa das Bengalas*, collectionneur de calendriers, qui veut "emporter le temps" avec lui quand il va habiter la maison de retraités de son village (p.132) et qui

ne pourra pas les afficher sur les murs de sa nouvelle chambre. Le temps n'est donc plus à lui, comme il le prétend, et seul la remémoration, procédé fondamental dans les stratégies discursives de ces récits, peut le faire arrêter. En les parcourant, le lecteur assiste à la représentation des aspects les plus représentatifs de la vie au village, selon le point de vue des personnages enfants ou vieux.

Dans la préface de la première édition de *O Rapaz de Louredo*, Matilde Rosa Araújo, auteur très justement réputée de la littérature de jeunesse au Portugal, s'adressant au lecteur, met l'accent sur l'intercommunication entre le monde représenté dans le livre et le monde de ses lecteurs, et avance l'hypothèse du fondement autobiographique du récit, pour conclure sur la vérité de l'histoire, même si ce n'est pas l'histoire de l'auteur. En effet, c'est un « effet de vérité » qui découle des péripéties de l'intrigue et des décors où les personnages évoluent, véritables « tableaux » fixant des moments importants des communautés rurales, très bien insérés dans l'intrigue, ou, pour être plus précis, faisant corps avec les événements rapportés. Le monde représenté construit des scénarios aux intrigues vraisemblables et au décors détaillés.

La maison familiale est décrite minutieusement – une chambre pour les parents et la fille, une salle où dorment les garçons, une cuisine où il pleut dans *O Rapaz de Louredo*, la maison du grand-père de *A Casa das Bengalas*, la chambre coupée en deux par un rideau où se projette en ombres chinoises une fille de dix-sept ans qui se déshabille, épiée par son frère de douze ans, secret que le garçon ne confie à personne (*O Agosto que nunca esqueci*, p.28-29).

Les détails de la vie de tous les jours, le lever, la toilette, le coucher, occupent une place considérable dans plusieurs romans; l'hygiène du corps, plus importante pour les femmes que pour les hommes, est un aspect qui gagne en relief dans les récits attribués à des personnages plus âgés. La grand-mère de *Cortei as Tranças*, par exemple, transmet à ses filles des préceptes d'hygiène, les seuls jadis possibles en milieu rural, tandis que le grand-père de *A Casa das Bengalas* ne comprend pas que l'on exige le bain quotidien dans la maison de retraite - “pourquoi est-ce que je vais prendre un bain si je ne suis pas sale? Je n'ai pas travaillé la terre, je n'ai rien fait...” (p.144). Le bain est un rituel des jours de fête, comme nous le verrons pour la suite.

La nourriture – celle de tous les jours, très sobre, et celle des jours de fête –

fait l'objet de plusieurs références dans la voix de divers narrateurs. Les occasions solennelles sont toujours accompagnées d'un repas rituel, même s'il n'est composé que d'une boîte de sardines en tomate et d'une bouteille de vin rouge (*O Agosto...*, p.153). On tue le plus beau coq pour les repas commémoratifs (idem, *incipit* et 106, *A Terra...*, p.78-79), on en garde le meilleur morceau pour un vieil ami (*A Terra...*, p.80), on mange des gâteaux le jour de l'inauguration de la maison longtemps rêvée (*Pardinhas*, p.103), on offre des œufs, du sucre, du riz ou de la farine pour un repas de noces (*O Agosto...*, p.106), on énumère longuement les animaux sacrifiés à l'occasion des banquets de noces (*Os Sonhadores*, p.125-126), même de celui qui n'aura jamais lieu (*A Terra...*, p.121-122), on détaille avec volupté le menu d'un autre (*O Agosto...*, p.130-132), on décrit un repas funèbre, « quand tous les habitants de Plameiro passaient la nuit près du corps [...], en buvant de petits verres de vin et d'eau-de-vie, et en mangeant à l'aube du pain et de la morue frite [...], tradition très ancienne » (*Os Sonhadores*, p.131). “La nourriture est toujours bonne” (*Os Heróis do 6°F*, p.33), dit une mère à sa fille en lui recommandant de tout manger au réfectoire de l'école. Manger des gourmandises est un plaisir interdit (idem, *ibidem* et *Pedro alecrim*, p.50) et manger des bananes volées à un camarade le défi et la vengeance d'un personnage adolescent humilié par sa pauvreté (*Os Sonhadores*). Dans *A Terra do Anjo Azul* (p.75), sept verres de café au lait et sept gâteaux au riz (les moins sucrés et les plus nutritifs des gâteaux de pâtisserie) dans le café du bourg sont la récompense de l'institutrice à ses sept élèves après leur réussite à l'examen (« Grande victoire de Dona Sara », commente le narrateur). Faire un gâteau chez soi est une aventure ratée faute d'expérience (*O Rapaz de Louredo*, p.103-106), un indice de plus dans la représentation d'une vie où le superflu n'a pas de place. Mais on peut faire des gâteaux pour gagner sa vie, comme la mère de la narratrice de *Os Heróis do 6°F*, qui “use sa vie dans la cuisine en remplissant des plateaux, comme elle aime dire, pour rendre plus belles les fêtes de mariage, de baptême, d'anniversaire, et toutes les autres fêtes qu'on invente” (p. 18).

Le travail de la terre, l'élevage des animaux qui font presque partie de la famille, avec lesquels les enfants apprennent les « secrets de la vie » et qu'il faut nourrir même les jours de fête (*O Agosto...*, p.121 et 123), ainsi que les petits métiers – barbier, maçon, charpentier, forgeron/châtreur de porcs/arrache-dents, cantonnier, cordonnier, raccommodeur de parapluies et de faïence, marchande de poisson,

tisserande, couturière – font partie de l’inventaire des activités; mais si le travail, surtout celui des enfants, des adolescents et des femmes, est décrit avec détail, son contrepoint, la fête, l’est également.

L’arrivé du cirque, la description du spectacle d’après le point de vue d’un narrateur-enfant émerveillé, une « belle journée » à la foire (*O Rapaz de Louredo*, respectivement pp. p.33-37 et 60-63) sont les moments les plus prisés par les enfants, tandis que la cérémonie de la “matança” (tuer le porc que l’on a nourri chez soi) est le grand moment de la vie domestique et communautaire et le bal représente le contact jadis consenti et réglé entre les sexes. Un personnage secondaire de *Os Heróis do 6ºF*, roman à mi-chemin entre la *school story* et le roman rural, évoque pour le journal scolaire de la protagoniste la séparation des danseurs par sexe, la surveillance des mères, le maître de cérémonies qui décide à quel village appartiennent les garçons qui vont danser, son “baptême” à l’âge de treize ans : “J’ai dansé avec une dame qui avait certainement dépassé la cinquantaine, mais qui était célibataire, honnête, sentait les violettes, avait une belle moustache et ne protestait pas quand je marchais sur ses pieds. /Combien de fois cette danseuse n’a-t-elle souri dans les rêves de mes treize ans” (p.88). L’odeur de la première femme avec laquelle on danse est également évoquée par le grand-père de *Pardinhas* (p.83) et le parfum aux violettes, coquetterie des filles et des femmes campagnardes, est souvent mentionné. Nous avons déjà fait référence à l’honnêteté des filles, dont les femmes les plus âgées sont les gardiennes attentives, et à la rébellion des filles contre les mariages prescrits par les parents. Le village surveille donc ses habitants et les hauts lieux de la circulation de l’information sont l’établissement où l’on vend de tout, et surtout du vin (la “venda”), pour les hommes, le lavoir et le chemin qui mène à l’église pour les femmes: “A Vilares on sait tout, on pressent tout, on explique tout, c’est ce que je disais il y a quelques moments. Mais je n’étais pas correct. Il y a toujours une, ou plusieurs exceptions à la règle, comme tout le monde le sait.” (*O Agosto que nunca esqueci*, p.103). Une de ces “exceptions à la règle”, le mariage d’une cousine avec un fiancé venu de France, est le prétexte narratif pour raconter avec détail un épisode où se manifestent deux caractéristiques de la vie villageoise - la méfiance envers tout ce qui paraît échapper à son contrôle et le goût de la fête:

“La fille allait se donner comme ça, tout d’un coup, à un homme qui venait de France, qui n’avait jamais été à Vilares?!/Et s’il était boiteux?/Et s’il était bégayait?/ Et s’il était nain? Et s’il était

manchot?/ Et s'il était sourd? Et s'il n'était pas un homme entier? Et s'il ne venait pas?/ Mais, finalement, comment s'appelait-il, ce Français? Et comment cette relation commença-t-elle? Pourquoi Isabel n'avait-elle pas raconté ce qui se passait? Qui dirait qu'elle était si sournoise?/ Il faut avoir du culot pour tromper tout le monde pendant huit mois!/" (idem, p.103-104).

L'Autre est donc taché a priori, il est celui sur lequel toute macule peut prendre forme. L'anaphore souligne la multiplicité de voix qui ne sont qu'une seule, la *vox populi*. Cette consonance entre les réactions des personnages – secondaires et figurants – sera mise en avant dans la scène de l'arrivée du fiancé inconnu devant la maison de la fiancée. La scène est racontée selon la perspective du narrateur, comme s'il s'agissait d'un film au ralenti. Chacun des participants - la sœur, la mère et le grand-père du narrateur, une femme d'habitude toujours pressée, la femme du commerçant, la marchande de poisson, une vieille femme dont le visage était "une mer de rides", qui sentait l'urine et qui marchait à l'aide de deux cannes, le tailleur - suspend ce qu'il était en train de faire et, l'un après l'autre, ils se dirigent lentement vers le centre de la scène, la place où se sont arrêtées deux belles autos rouges. Les deux fiancés se dirigent l'un vers l'autre, au milieu d'un grand silence. "Et les chants des oiseaux perchés sur un grand chêne commencèrent à être de trop." (idem, 119). Le cortège nuptial entrant dans l'église et la cérémonie du mariage sont racontés sommairement, car le narrateur n'est pas près de l'autel, mais le plus grand détail est accordé à "l'interminable séance de photos" (p.128-129), rituel raconté de manière ironique. Après un paragraphe sur la prise en photo de la signature des nouveaux mariés et de leurs parrains, divisé en quatre périodes, s'ensuit une série où à chaque référence à une photo correspond un paragraphe, mimant ainsi chaque flash et feignant l'objectivité pour dénoncer un phénomène d'acculturation encore peu courant dans le temps historique du raconté (1966):

"La mariée devant l'autel en train de sourire au marié./ La mariée en train de sourire à son père./ La mariée en train de sourire à ses beaux-parents./ La mariée en train de sourire à ses beaux-frères./ La mariée bras dessous bras dessus avec mon grand-père./ La mariée seule avec ma sœur Adélia, habillée de cette minijupe que ma mère ne voulait pas qu'elle portât./ Les mariés à côté de Monsieur Cruz, très bien rasé dans un costume gris et des souliers vernis, qu'il avait achetés exprès à Porto./La mariée, très sérieuse, en train de déposer son bouquet de fleurs d'oranger devant l'autel de Notre Dame *da Guia*./ Les mariés devant l'église au milieu de tous leurs invités."

L'épisode du mariage, assez long (p.93-138), intègre une scène qui, située le jour même de la cérémonie, renvoie à l'opposition nature/culture déjà mise en scène dans un autre roman de l'auteur. Avant nourrir les animaux avant de faire sa toilette, le narrateur évoque l'accouplement du bétail, quand son père et lui conduisaient leurs vaches chez une voisine qui possédait un taureau: "Et moi, j'étais toujours impressionné par la violence de cet acte qui se répétait peu de temps après" (p.122-123). Mise en abyme manifestant à travers l'implicite les pensées secrètes de l'adolescent qui va jouer son rôle de témoin-participant dans le rituel de la formation d'un nouveau couple? Une autre séquence qui suit cette évocation légitime à notre avis cette interprétation. Après avoir soigné le bétail, la famille du narrateur commence le rituel de la toilette des jours de fête – le barbier vient raser le père, la mère met une bassine d'eau chaude au milieu de la cuisine et le narrateur est le premier à y prendre son bain. Nu, il "eu[t] à peine le temps de remarquer si les poils sur [s]on corps étaient plus longs et s'ils étaient aussi épais" que ceux de son meilleur ami. N'ayant eu le temps ni de vérifier si son sexe avait grandi ni de s'adonner aux "grandes imaginations" (p.124), il s'admire devant le miroir de la salle à côté, qui sentait l'eau de violettes:

"Voilà un garçon qui avait grandi tout d'un coup et qui ne mettrait pas beaucoup de temps à être aussi moustachu que son grand-père./ Voilà un beau garçon, au visage mince et au front haut, affligé de quelques boutons./ Voilà un garçon qui parfois faisait des rêves qu'il ne pouvait raconter à personne, surtout ceux où Glória et Cândida Barbuda apparaissaient./ Voilà un garçon qui rêvassait beaucoup et qui avait déjà des cernes sous les yeux." (p.125).

Seule la collaboration du lecteur permet de conférer tout son sens à cette dernière référence, qu'il faut intégrer dans son contexte - l'inspection du corps, le narcissisme adolescent, et, plus haut dans le texte, les mentions au parfum de violettes que les femmes et les filles mettent dans les grandes occasions ou quand elles veulent plaire et surtout cette référence à deux figures féminines, une camarade dont le personnage est amoureux et une prostituée, mentionnée un peu plus haut. Quoique le récit ne développe pas les allusions de l'extrait inséré en quatrième de couverture et les suggestions de l'illustration de la couverture, comme nous en avons déjà fait mention, *O Agosto que nunca esqueci* est le roman d'António Mota où la vie sexuelle des adolescents et des adultes est mise en avant, quoique surtout par le biais de l'ellipse et de l'allusion. Le narrateur-protagoniste va même jusqu'à épier sa sœur et son fiancée

et à lire les lettres qu'ils échangent quand le fiancé va à la guerre.

Dans *A Casa das Bengalas*, réveillé à la suite d'un cauchemar où son père lui présentait sa nouvelle femme, une belle danseuse de cabaret, le jeune narrateur s'aperçoit que ses parents font l'amour dans leur chambre, ce qui le soulage, car il craignait qu'ils ne divorcent à cause de la présence du grand-père (p.73). L'exiguïté de la maison familiale permet que les relations sexuelles de leurs parents soient également aperçues par le narrateur-protagoniste de *Pardinhas* et par son frère puîné:

“Quoique nous n'avions jamais eu le courage d'en parler, je m'éveillais parfois tard dans la nuit et je restais immobile et attentif à la respiration contenue et au bruit du lit où mes parents dormaient./ Le corps éveillé, je changeais de position dans le lit et je sentais que mon frère avait les yeux ouverts. Et tous les deux nous faisions semblant de dormir profondément» (p.88).

L'un des narrateurs de *Pardinhas* rêve de belles femmes nues qui l'appellent après avoir su que son père va émigrer au Brésil (p.102).

La sexualité féminine n'est que brièvement évoquée: la protagoniste de *Cortei as Tranças* aime voir tard dans la soirée des films pour adultes (p.26), et celle de *Os Heróis do 6°F*, récit qui se déroule en 1994, imagine la nuit, dans son lit, qu'elle embrasse un camarade sur la bouche, rêve qu'elle n'ose confier à sa meilleure amie. Il y a cependant des références à des amours et à des naissances illégitimes et à des amours contrariées qui aboutissent, ce qui suppose des filles et des femmes consentantes ou entreprenantes et capables de faire valoir leurs désirs. C'est donc dans le champ de l'implicite et du non-dit que cet aspect affleure davantage. Mais la sexualité adolescente n'est plus abordée sous le signe de l'interdit et de la culpabilité, comme, rappelons-le, dans *Cinco Brancos e um Preto*.

A l'encontre de ce qu'on pourrait supposer dans un pays à forte tradition catholique, surtout visible dans le nord du pays, décor de ces récits, la religion – la légitime et celle qui se rapporte aux croyances et aux superstitions - ne détermine ni les comportements individuels ni les comportements collectifs. La représentation de la culture populaire en matière de croyances n'est que très sommaire – dans *Pardinhas* on fait appel à une femme réputée sorcière pour la naissance d'un enfant, un garçon plus âgé fait peur aux enfants qui vont pour la première fois à l'école en leur disant que les âmes hantent leur chemin. Les quelques références aux pratiques religieuses sont

brèves et peu importantes dans l'ensemble de l'œuvre: un mariage (mais la cérémonie religieuse est effacée soit par les préparatifs, soit par la séance de photos suivie du repas de noces), une femme qui va chaque année en pèlerinage à Fátima (mais ce qui est important, du point de vue narratif, c'est que les garçons du village profitent de ce voyage pour manger ses belles cerises), des parents qui y vont également (mais ce fait n'est mentionné que parce que le fils brise un verre qu'ils ont rapporté du sanctuaire), un cadeau de mariage constitué par des petits verres à l'image de Notre Dame de Fátima et des Trois Petits Bergers. Ces deux dernières références, connotant la naïveté des pèlerins, peuvent même être dysphoriques, ces souvenirs de pèlerinage étant plutôt *kitsch* et pouvant à la limite suggérer le rôle que le commerce joue aux alentours du sanctuaire.

Dans *A Terra do Anjo Azul*, le souvenir d'une procession dans laquelle le narrateur a pris part quand il était petit, habillé en ange aux ailes bleues, occupe quelques lignes, mais cette évocation gagne de l'importance, du point de vue narratif, parce qu'elle donne le titre au livre et parce que "l'ange bleu" est également une statue en granit bleu sculptée par le vieux fossoyeur du village qui confie au jeune narrateur la mission de la mettre sur sa tombe à lui. Dans un récit situé au temps mythique de l'enfance, la représentation d'une vie difficile dans une campagne arriérée, de l'attachement à la terre et de la glorification des plus humbles est mise en avant. La sphère du religieux paraissant importante au premier abord, c'est l'humain qui l'emporte. Cet "ange bleu" plurivoque confère également unité à un tissu narratif où les récits s'entrecroisent.

L'existence d'au moins deux récits et deux narrateurs est en effet une des caractéristiques des romans d'António Mota, qui démultiplie les stratégies narratives contrariant l'effet de naturalisation de l'écriture. Nous avons fait plusieurs références à des récits-cadres/récits encadrés, à des premiers et seconds narrateurs, c'est-à-dire, à des procédés qui mettent en avant la nature langagière du récit et dont *Pardinhas* et *Os Sonhadores* tout particulièrement sont les exemples les plus accomplis. Au niveau des microstructures du texte, quelques détails renforcent le caractère "construit" du récit. La narratrice de *Os Heróis do 6°F*, par exemple, en parlant ironiquement d'un prétendant de sa mère, déclare: "Et aujourd'hui **je n'ai plus envie d'écrire** sur le prince silencieux et manchot qui élève des porcs dans le palais d'Urgueira. J'ai

beaucoup de choses à faire” (p.101). La narratrice de *Cortei as Tranças*, après avoir fait mention aux rêves bizarres qu’elle a faits après avoir vu un film d’épouvante, ajoute : « Il ne vaut même pas la peine de dépenser du papier pour les raconter en détail » (p.49). En décrivant les soirées chez lui, à la lumière de la chandelle, le narrateur de *O Agosto que nunca esqueci* commente: “Pour ceux qui aiment les mots difficiles, il est bien de dire que la chandelle trémulait au milieu de la cuisine” (p.68).

Quand le récit prend la forme d’un monologue à haute voix, comme dans *O Rapaz de Louredo*, le lecteur est celui à qui l’on raconte et les mots peuvent même anticiper l’action, comme dans l’exemple qui suit: “Aujourd’hui c’est dimanche, je vais donc passer un bon bout de temps auprès d’Adrianinho. Et je vais lui raconter ce que j’ai vu au cirque./**Voilà ce que je vais lui dire:**” (p.39).

S’il s’agit d’une remémoration ou d’une histoire racontée par un personnage, ce sont d’autres personnages qui en deviennent les narrataires, ce qui contrarie davantage la naturalisation de l’écrit. Dans ces cas-là, la métonymie structure le récit, *A Terra do Anjo Azul* en étant l’exemple le plus évident.

Le temps du raconté est toujours un temps de crise et, en ce qui concerne les récits dont les narrateurs sont des adolescents, il est parfois court et même très court: un seul mois (*O Agosto que nunca esqueci*), une année scolaire (*Os Heróis do 6ºF*), ou, plus souvent, quelques mois de l’année scolaire (*Pedro alecrim*, *Cortei as Tranças*), les grandes vacances (*O Rapaz de Louredo*), mais les événements sont emblématiques de la vie des jeunes narrateurs-protagonistes – l’abandon scolaire, le travail des enfants, la mort du père ou de la mère, le destin d’un grand-père, l’émigration, le choix d’un métier, en somme des événements qui ont ébranlé soit l’individu soit la communauté. Mais des détails très banals peuvent à l’inverse allonger une scène, comme si la mémoire avait tout retenu ou comme si l’attention s’était fixée sur les menus détails pour se défendre de l’émotion, comme dans la séquence du départ du grand-père vers l’asile:

“A quatre heures et trente deux minutes le déménagement commença. La première chose qui sortit de chez grand-père ce fut le costume, la chemise et la cravate, protégés par un grand plastique transparent qui avait appartenu au/ *PRESSING BLANCHE NEIGE/ nettoyage à sec en 24 heures,/ponctualité, honnêteté, tradition de bien servir* que mon père apporta dans la voiture.” (*A Casa das bengalas*, p.131).

L'évocation de l'enfance ou de la vie des personnages plus âgés porte également sur des événements marquants, car le narrateur en fait le tri parmi les divers moments de sa vie et choisit ceux qui pourraient faire pendant aux expériences transmises par le premier narrateur, comme la vie scolaire et familiale, les loisirs ou le choix d'un métier. Il y a donc toujours une comparaison permanente, soit explicite soit implicite, entre deux temps, le présent du narré et le passé au moins d'un autre personnage. Et, en termes de réception, le lecteur comparera probablement le raconté avec son expérience à lui ou celle du vécu de son temps. L'analepse et la comparaison sont sûrement les figures qui structurent les œuvres analysées, car même les romans qui ne sont pas construits sur ce dialogue entre deux temps insèrent des évocations du passé vécu soit par le personnage principal, en dépit de sa courte expérience de vie, soit par des personnages secondaires.

Mais d'autres stratégies narratives ou discursives sont employées pour souligner l'importance d'un épisode. Outre la mise en abyme dont nous avons déjà fait mention, raconter les rêves que se font les personnages permet de faire encore mention à des événements déjà insérés dans le récit, cette fois-ci travaillés par les mécanismes de symbolisation mis à l'œuvre dans le rêve. Dans *O Rapaz de Louredo*, dont le noyau de l'intrigue est le désir de changer de vie, le narrateur-protagoniste, espérant poursuivre ses études au-delà de la sixième année de scolarité, rêve que lui et son frère réussissent à peine à s'envoler dans un avion, car ils ont les pieds collés au sol. L'avion, après un court vol, tombe dans un grand fleuve aux eaux sales et coule. L'enfant est sur le point de mourir noyé quand il se réveille et constate que son frère avait mouillé le lit. Les éléments du rêve, ancrés dans des expériences ayant eu lieu récemment, manifestent les difficultés ressenties par le personnage dans l'aboutissement de ses vœux les plus chers - l'avion est commandé par le seul habitant du village qui sache faire des piqûres, donc celui qui sait ce que les autres ne savent pas, la terre se colle aux pieds en rendant presque impossible l'accomplissement du désir de partir et la noyade n'en est que la preuve. La conclusion de cette séquence, rejoignant les récits classiques du travail du rêve, maintient en même temps l'expectative concernant le dénouement de l'œuvre, car ce n'est qu'à la fin que le père du protagoniste lui révèle qu'il continuera ses études.

Un autre rêve met l'accent sur les sentiments négatifs d'un autre narrateur-protagoniste à l'égard de l'entrée de son grand-père dans une maison de retraités—

survolés par des milliers de chauves-souris, le vieillard, sa fille et son petit-fils arpentent une colline et, pendant que le vieil homme effeuille des violettes, sa fille lui dit de se dépêcher. Au bout du chemin, des squelettes sortant des caves apportent des couvertures. La fille du vieillard lui en donne une, mais il la lui rend en disant qu'elle en aura besoin plus tard. Il rejoint les squelettes, sans écouter les cris de son petit-fils, qui lui demande de ne pas s'en aller (*A Casa das Bengalas*, p.121-124).

Les récits de rêves diversifient les stratégies narratives et ils fournissent de surcroît au lecteur des éléments d'interprétation pour le roman qu'il est en train de lire, car ils rassemblent dans un court récit emboîté des aspects dispersés – dans cet exemple les préoccupations du jeune narrateur, les violettes que le vieillard aimait, l'intertexte d'un conte exemplaire également cité plus haut (p.118) – et leur ajoutent des éléments symboliques qui renforcent le sens du raconté. Un rêve à fort contenu symbolique et aux connotations sexuelles évidentes est également une stratégie narrative du roman *Os Heróis do 6°F*: la narratrice-protagoniste, que l'hypothèse du remariage de sa mère afflige, est dans un tunnel dont l'eau monte; elle est sauvée in extremis par une main forte et couverte de poils et atterrit sur le lit de sa mère, qui donne le sein à un bébé très laid, à côté d'un homme dont le visage est caché par un oreiller (p.116).

Une autre manière de diversifier les stratégies narratives est l'inclusion de textes attribués à d'autres personnages, particulièrement des lettres. Dans *Pedro alecrim*, le sort des personnages séparés par la fin de l'année scolaire est connu au travers des lettres qu'ils échangent, dont deux sont écrites à l'envers, ce qui souligne encore la nature langagière du récit. Nous avons déjà fait référence aux lettres parlant de cheveux abîmés et de pommes de terre qui déçoivent le narrateur de *O Rapaz de Louredo* et de la lettre envoyée à ses parents par le jeune apprenti maçon qui va travailler ailleurs. Outre les voix d'au moins deux narrateurs, comme nous l'avons déjà également noté, l'un jeune l'autre plus âgé dans les plupart des cas, d'autres voix se font donc entendre. La narratrice de *Os Heróis do 6°F* reproduit ironiquement le texte d'une émission radiophonique et insère deux travaux scolaires – l'interview d'un vieux joueur de violon qui chante même une chanson populaire (p.77), et une recette de cuisine traditionnelle (p.72-73) – ainsi que la recette du gâteau qui fait la gloire de sa mère (p.18). Les rédactions-clichés des examens de quatrième année font également partie de *A Terra do Anjo Azul*, comme nous l'avons déjà vu. L'enseigne d'une

taverne aux multiples fautes d'orthographe est le seul témoin du langage local, à l'inverse des dialogues des personnages, même les plus rustiques. Des références intertextuelles évoquent d'autres textes, ceux du conte exemplaire et du conte merveilleux.

Par le biais des dialogues que le narrateur transcrit, abondants sans être prédominants, les voix des personnages se font aussi entendre. Mais les dialogues ne sont pas naturalistes; ils ne prétendent pas reproduire les écarts régionaux par rapport à la norme nationale et surtout ils ne font pas usage de l'argot ou des gros mots qui caractérisent le langage populaire et familial du nord du pays. Il est évident qu'un jeune lecteur citadin peut avoir quelque difficulté à comprendre les mots relevant des activités paysannes, mais ceux-ci sont éclairés par le contexte et ils sont peu fréquents. L'insertion langagière dans un contexte près de la nature se fait parfois remarquer à travers les comparaisons et les métaphores: un personnage sent "la poitrine plus serrée qu'une pomme de pin verte" (*A Terra do Anjo Azul*, p.84), « des rires grésillaient » dans la salle de classe (*O Rapaz de Louredo*, p.10), l'œuf est un élément métaphorique qui apparaît plus d'une fois et une vieille femme a un visage « labouré par les rides » (*Pardinhas*, p.81).

Sans qu'il s'agisse de romans psychologiques, la vie intérieure des personnages, surtout de ceux qui tiennent le rôle de narrateurs, n'est pas pour autant négligée, car ces récits à la première personne présentent à la fois les conditions de vie d'une couche sociale à une époque déterminée et le monde intérieur de leurs protagonistes, caractérisés par leurs actions, leurs dialogues et quelquefois leurs rêves et leurs pensées. Les personnages enfants et adolescents s'opposent aux adultes, opposition nettement manifestée dans les paroles du jeune narrateur de *A Casa das Bengalas* :

« Je déteste qu'on me dise que je suis trop jeune. C'est vrai, je suis jeune, mais je ne suis pas un petit enfant. Je crois que les vieux confondent tout et ne comprennent jamais qu'ils nous font beaucoup de mal. Ils disent: "Ah, dans le bon vieux temps..." / Et moi, leur bon vieux temps, je m'en fiche! Est-ce ma faute à moi que leur bon vieux temps ne soit pas comme le nôtre? Je les soupçonne de mentir beaucoup, mais ce n'est pas exprès, ce n'est qu'un prétexte à faire la morale. Mais ils n'ont pas beaucoup d'imagination, car ils disent toujours la même chose, ils passent leur vie à répéter toujours le même verbiage. » (p.91).

Mais l'opposition ne tourne pas à la révolte chez les personnages principaux, car quelques personnages secondaires s'en chargent et deviennent même des sortes de héros aux yeux de leurs camarades (*Pardinhas*, p.69 ; *O Agosto...*, p.138 et 170).

La maturation des personnages, par le biais des situations critiques qu'ils vivent ou dont ils écoutent le récit, y est de règle, circonstance explicitée par l'héroïne de *Cortei as Tranças* : « Après ma tante se tut. Je ne demandai plus rien. Je continuai de remplir le sceau de pommes de terre./ Et je sentis que pendant cet après-midi j'avais grandi énormément. » (p.146).

Les récits principaux et les récits secondaires qui s'y greffent, construisent un monde cohérent. Celui des enfants a trait à l'assujettissement de leurs rêves à un quotidien pénible. Celui des adultes se rapporte à la pauvreté et même à la misère, au travail dur, à l'amour de la terre à la vieillesse, aux rivalités, amoureuses ou autres, aux amours interdites ou ajournées, à la fuite sans retour pour quelques-uns, au retour glorieux pour d'autres, émigrants en Afrique ou en France, au service militaire ou à la mort à la guerre de libération des colonies. Interprété dans son ensemble, ce monde est plutôt représentatif des conditions de vie dans l'univers rural du Portugal pendant presque tout le vingtième siècle : le rôle de la femme dans la famille, l'amour de la terre à transmettre en héritage, les difficultés économiques, les rapports difficiles entre les propriétaires de la terre et les paysans, le sens de l'honneur, la glorification du travail et de l'épargne, la médisance et le contrôle exercé par la communauté sur la vie de chacun, l'apprentissage d'un métier, la fête, « occasion pour chacun d'exhiber son or et de comparer les vêtements nouveaux » (*Os Sonhadores*, p.126) une éducation parfois menée à coups de bâtons (*Cortei as Tranças*, p.135) et de recommandations, les préjugés, l'honneur des filles, les sentiments – l'amour, l'amitié, la fidélité conjugale, l'avarice que la compassion contredit, la fierté de l'apprenti devant sa première œuvre, etc. Mais le monde représenté n'est pas confiné à la campagne, et l'univers des petits bourgeois qui en sortent est également représenté. Dans *Os Sonhadores*, c'est la vie dans une petite ville de province, caractérisée notamment par le quartier où les soldats, « apprenant dans un joyeux gazouillis les secrets des G3 » attendaient d'aller à la Guerre Coloniale. Le séjour du protagoniste dans une chambre garnie donne lieu à la représentation d'une vie qui n'est pas facile non plus. La femme qui loue des chambres et brode des nappes pour survivre, tout en veillant maternellement sur ses hôtes, le joueur de football sur le déclin, le petit fonctionnaire

toujours impeccable qui avoue avoir mangé beaucoup de pain rassis dans son village, l'étudiant avare quoique aisé, car il reçoit de sa famille des galettes, des gâteaux, et – bien suprême – des bananes, mangées en cachette par le protagoniste, le cinéma qui offrait « à bon marché des plateaux remplis de rêves et d'aventures » (p.191), configurent un monde de petits bourgeois où le protagoniste détonne. Dans le deuxième volet du récit-cadre, ce dernier, devenu adulte, vient grossir à son tour dans la grande ville la première génération de ces petits bourgeois, heureux de vivre mieux que leurs parents.

Dans ce monde reconstruit par la mémoire, le passé n'est pas « le bon vieux temps », bien quelques épisodes et plusieurs personnages soient représentés favorablement. Mais le présent ou un passé plus récent ne sont pas encore le temps de l'espoir, malgré des changements importants. La vie continue à être très difficile et ces œuvres en font la dénonciation. Quoique refusant l'endoctrinement et presque sans en avoir l'air, le roman rural d'António Mota peut être considéré comme de la littérature, et de la littérature engagée, rien qu'au travers des événements qui, à force d'être banals, deviennent paradigmatiques, et particulièrement de la façon de les mettre en avant – la voix d'un enfant ou d'un vieux remémorant son passé, la diversité des récits secondaires composant un mosaïque d'histoires mimant la diversité de la vie et contribuant à un effet d'ensemble, le soin du détail perçu par le regard inaugural d'un enfant ou par celui plein de sagesse et de nostalgie d'un vieillard, l'équilibre entre narration, dialogue et description, un langage à la fois familial et soigné. Mais cette dénonciation n'exclut pas, bien au contraire, l'amour du petit village où la plupart des personnages sont nés, quelle que ce soit la génération à laquelle ils appartiennent. Nous avons déjà fait mention de ce vieillard qui paraît renaître en retrouvant son humble village; le jeune narrateur de *O Rapaz de Louredo*, après avoir écouté son ami citadin qui lui parle des merveilles du vaste monde et des villes en particulier, se dit que celui-ci n'avait jamais vu naître des chevreux, qu'il ne sait ni le nom des arbres et des oiseaux ni distinguer ces derniers d'après leur chant (p.66). Le poète raté de *Os Sonhadores* est retourné au village pour épouser sa bien aimée et il doit y aller souvent, car il offre à son ami, le premier narrateur, une « petite bouteille d'eau-de-vie » qu'il a apportée du village (p.16). L'essentiel – la femme aimée, la boisson restauratrice – en provient. Le regret de l'abandon d'une vie près de la nature traverse tous ces romans et rend plus vif le tableau d'une vie dure qui paraît sans espoir. La

représentation de ce monde en voie de disparition justifie la précision ethnographique devenue ainsi un devoir de mémoire.

9.2 Un nouveau regard sur l'antithèse ville-campagne.

Sans que l'on ne puisse parler de roman rural, le contraste ville/campagne est développé dans le roman de Violeta Figueiredo *Eram férias e havia sol* ("C'était les vacances et il y avait du soleil"). La campagne y est à la fois le terrain de jeux où une enfant de la ville peut s'amuser et le lieu de l'exil, puisque l'héroïne est envoyée chez ses grands-parents paternels, qu'elle connaît à peine, pendant que son bien aimé grand-père maternel est à l'hôpital. Le séjour à la campagne éveille ainsi chez la protagoniste des sentiments contradictoires, aiguïsés par sa difficulté à comprendre que les mésententes entre les familles s'y transmettent de père en fils.. La petite fille apprivoise lentement un garçon de la famille rivale, malgré la méfiance de tous. La représentation des différences entre l'enfance rural et l'enfance urbaine se manifestent subtilement, à travers l'action et surtout à travers les points de vue des trois personnages enfants - la jeune citadine de douze ans et demi, le garçon et, entre les deux, la tante de la petite, un peu plus âgée que celle-ci. L'introduction de ce dernier personnage accentue la persistance de la haine familiale, bien ancrée chez elle, malgré son appartenance à un rang social et à un niveau intellectuel bien au-dessus de celui de son "ennemi". L'entêtement des personnages habitant à la campagne contraste avec l'ouverture d'esprit de la petite citadine qui sait d'ailleurs défendre ses idées et les faire partager par les autres sans les humilier. A la fin de ce petit roman, chacun des personnages a donné des preuves de son amitié et de sa solidarité, dans une intrigue dont les péripéties ne sont pas trop pathétiques. Le point de vue est celui des personnages enfants, surtout celui de la petite citadine, et même parfois celui des animaux. Cette alternance de points de vue construit la représentation des différences entre campagne et ville d'une part, et entre couches sociales d'autre part. La place que travail et loisir occupent dans la vie des enfants, les relations familiales et sociales, le conflit entre les intérêts publics et privés, tout contribue à esquisser un tableau aussi discret qu'intéressant. A la fin, les personnages ne paraissent pas trop changés et la vie reprend son rythme quotidien - le grand-père continue de citer ses classiques latins, la grand-mère de pleurer la mort prématuré de son fils et de lire en cachette des romans à l'eau

de rose, le jeune paysan continue de garder le bétail, la petite tante de chercher son équilibre entre ses parents trop âgés. Mais la protagoniste a su vaincre les préjugés, à la campagne comme en ville, car le dénouement la montre chez elle, refusant de s'habiller discrètement pour rendre visite à son grand-père moribond, comme sa mère le lui avait ordonné. En lui apparaissant en rouge et portant une belle boucle d'oreille en diamants, la moitié d'un joyau de famille partagé avec sa tante, elle lui rend la vie. La vie urbaine a pu donc créer une héroïne forte dans ses convictions, car la ville n'est plus le siège du mal ni la campagne la terre promise.

Nous sommes devant un roman pour préadolescents qui privilégie le point de vue des enfants et, ce qui est plus, des enfants qui vont à l'encontre des idées reçues. La neutralité du narrateur, son effacement, ainsi que l'effacement des personnages adultes, révélés par leurs actions et leurs paroles, mais surtout par le regard et les jugements des enfants, met la perspective enfantine au centre du roman, sans être pour autant un roman à la première personne. Il s'agit donc d'un exemple d'une littérature polyphonique et de ce fait antiautoritaire, rejoignant de ce fait la fiction romanesque contemporaine européenne pour la jeunesse.

Un autre petit roman publié également par la maison Verbo dans la même collection que celui que nous venons d'analyser, *Três Semanas com a Avó*, d'Ana Saldanha, se déroule également à la campagne. Il se présente comme le récit qu'un enfant de cinq ans fait à sa mère, et que celle-ci écrit sous dictée, sur les trois semaines qu'il a passées chez sa grand-mère. L'intérêt du récit réside dans le regard inaugural de l'enfant sur un monde qu'il approche pour la première fois et qui lui paraît de prime abord étrange. L'antithèse ville-campagne s'estompe au fur et à mesure que l'environnement naturel et humain devient familier au personnage et la ville et la campagne ne sont plus deux mondes en opposition mais ils coexistent naturellement. Les trois semaines chez sa grand-mère correspondent en fait à un parcours d'apprentissage, à l'élargissement de son expérience, dû au contact avec une réalité différente et surtout corrélé au contact avec les vieillards. Des allusions, quoique brèves, à l'abandon de la campagne par les nouvelles générations ou à l'illettrisme des vieux paysans, dénoncent également la vie difficile des campagnards, à l'encontre de la représentation obligatoirement euphorique des temps de la dictature.

La campagne est également le décor où se passe l'enfance tendrement (p.12)

évoquée par le narrateur adulte de *A Fonte dos Segredos*, de Maria Teresa Maia Gonzalez (Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1993, collection Grande Prémio): “Là, dans ce monde uniquement à moi, je vécus des aventures inoubliables que je garde dans la mémoire comme les trésors les plus précieux de mon enfance.” (p.8). L’amour de la nature et surtout des animaux, les expéditions à la rivière ou aux grottes avec les camarades, les liens établis entre les générations - avec le père, la grand-mère, le vieux professeur et un propriétaire rural qui considérait les animaux de sa ferme comme ses amis - font partie de ces “trésors”, quelque peu assombris par la rivalité avec les deux demi-frères du narrateur et par l’humeur acrimonieuse d’une vieille tante. La perspective du prochain départ en pension, après la conclusion de l’instruction primaire, prête à la liberté de la vie à la campagne la saveur aigre-douce d’un bonheur bientôt perdu. Comme dans *Ar Puro*, la campagne est opposée à la grande ville,

“où des âmes dénaturées avaient le culot d’emprisonner dans de minuscules appartements des pasteurs allemands qu’ils intoxiquaient ensuite à la nourriture en plastique et à la fumée des cigarettes. Pauvres animaux de la ville, atrophiés, paresseux, sans défense. Et je ne pouvais même pas les sauver, les libérer de l’ignoble esclavage auquel ils sont voués. Triste destin le leur et le mien...” (p.10).

La campagne est également le lieu où les enfants gagnent “l’immunité bénie contre les mille et un virus qui rendent jaunes les enfants de la ville.” (idem) car les maladies y sont la rougeole et les épidémies de poux (p.11-12). Comme dans d’autres romans de jeunesse (et de littérature générale d’auteurs portugais, surtout du XIX^e siècle), une fillette en vacances se laisse également conquérir par la campagne et par ses habitants qu’elle méprisait un peu.

Même vécue au sein d’une famille qui n’est pas à l’abri des problèmes - le mystère qui entoure le souvenir de la première femme du père, deux demi-frères beaucoup plus âgés et peu sympathiques, une mère qui s’efface - l’enfance à la campagne est représentée comme un paradis, comme le temps de la liberté et des découvertes. A la campagne, il n’y a pas de divorce, comme en ville, même si les situations familiales n’étaient pas toujours idéales, surtout à cause de l’alcoolisme des pères: “mais séparation et divorce étaient des mots que j’avais entendus prononcer quand ma mère écoutait ses feuilletons radiophoniques. Et qui plus est, je croyais que c’était des affaires de feuilleton, des drames trop compliqués pour être vrais.” (p.111-

112).

Mais à rebours de ce qui se passe dans les autres ouvrages de l'auteur, particulièrement dans la série *O Clube das Chaves* dont ce petit roman est contemporain, l'un des thèmes traités est la découverte de la sexualité. Ce sont les commentaires des garçons sur les filles plus âgées surprises au bord de la rivière (“[...] Pelé et Dents d’acier échangeaient des impressions techniques sur le physique de Lucas, en le comparant avec celui de la catéchiste tombée en tentation.”, p. 48), leurs fantaisies (“Les baisers du boucher l’ont toute barbouillée”, p. 49), des scènes épiées décrites sous l’influence d’un imaginaire nourri par le cinéma (“- Alors, avez-vous vu quelque chose qui vaille la peine? [...] - Un grand *kiss* comme au cinéma, et encore davantage!...”, p.48), ce sont surtout “les croquis grossiers mais éloquents des nus féminins inscrits de nos mains qui tremblaient de rêve et de désir sur la paroi lisse [d’une grotte au bord de la rivière].” Les peintures rupestres terminées, «les garçons, entonnant des chants de guerriers Indiens, sortaient en courant vers la plongée qui apaiserait ce feu ardent qui [leur] affaiblissait la vue, provoquant de beaux mirages, dans lesquels cinq versions optimisées de Lucas sautaient de la pierre pour nous éblouir, dans une danse tribale.» (p.45).

La campagne est donc le milieu qui favorise le réveil de la sexualité des garçons, représentée comme naturelle et en accord avec l’environnement. La sexualité des filles est représentée sous le mode de la séduction. La jeune citadine en vacances, “en voyant que tous les yeux [des garçons] la fixaient, sautilla gracieusement de pierre en pierre” (p.85), tandis que le garçon est plus entreprenant: “En voyant dans la circonstance une belle occasion pour un contact plus intime, je me mis immédiatement à sa disposition pour lui donner à boire dans mes mains, irrémédiablement blanches et aux taches de rousseur.” (p.74).

L’ellipse est toutefois la figure choisie pour la scène de la naissance d’un animal, à l’inverse de ce qui arrivait dans *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*, comme nous l’avons vu. Pendant que son père, médecin vétérinaire, va aider une jument à mettre bas, le protagoniste va voir la nichée de petits chiens.

Malgré cela, et considérant les caractéristiques soit de la maison d’édition, soit de l’auteur, la représentation de la sexualité enfantine fait l’intérêt de ce roman. En ce qui concerne les rapports entre les classes, il est intéressant de constater qu’ils sont encore marqués, caractéristique surtout visible dans les formes de traitement. L’enfant protagoniste tutoie un paysan ayant l’âge d’être son père, tandis que celui-ci le

vouvoie. Comme signe d'amitié et avant son départ au collège, le premier propose au second de le tutoyer p.122). Une petite fille pauvre, de surcroît sa camarade de classe, vouvoie également le fils de vétérinaire, sans que cela ne fasse aucun commentaire de sa part (p.36). Et si le collège attend le garçon, la petite se prépare à devenir apprentie chez la couturière du village, "comme le faisaient beaucoup de filles du bourg." C'est donc un univers qui ressemble sous cet aspect à celui représenté par António Mota, à la différence que le point de vue n'est pas celui des fils de paysans.

A l'inverse de la représentation favorable imposée par l'idéologie salazariste, la vie à la campagne n'est pas du tout valorisée dans *Alex, o amigo francês* ("Alex, l'ami français"), de Carlos Correia, publié en 1989 (Lisboa: Caminho). Le thème est relié à celui de l'émigration, tous les deux déclinés sous le signe du désenchantement. Dans l'opposition ville-campagne, ou Portugal-pays d'accueil, il n'y a pas non plus de gagnant, ce qui écarte sous certains aspects ce roman de ceux d'António Mota, puisque dans les œuvres de ce dernier l'émigration vers d'autres pays européens est réussie. Dans *Alex, o amigo francês*, un jeune protagoniste faiblement scolarisé, refusé par la société française et frôlant la marginalité, vit à Paris son existence de mètèque, chez un oncle qui est le portrait-robot de l'émigrant portugais de première génération: bon travailleur, sans formation spécifique, respectueux de l'ordre établi, rêvant de rentrer chez lui, solidaire de ses compatriotes et même de tous ceux qui appartiennent au monde de la lusophonie. Rentré au Portugal pour éviter de plonger définitivement dans la marginalité, l'adolescent ne s'adapte ni au village paternel ni à la petite ville de province la plus proche. Il s'y heurte aux mécanismes de l'injustice sociale qui ont provoqué le flux migratoire au temps de la dictature, puisque les changements politiques et sociaux postérieurs à la démocratisation du Portugal ne sont pas encore passés par-là. Toutes proportions gardées, le dénouement du récit présente, comme dans un miroir, la même situation narrative de base que celle qui déclenche le récit des aventures racontées par l'auteur-narrateur-protagoniste du grand classique de la littérature de voyages en langue portugaise, *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto (XVI^e siècle). Ne se conformant pas "à l'étroitesse et à la misère de la maison de [s]on père", le héros va chercher fortune en Orient. Comme lui, mais à la fin du récit, et parce qu'il ne se conforme non plus ni à la misère qui l'attendrait en France ni à l'étroitesse du pays natal, Alex s'embarque clandestinement sur un bateau vers un destin incertain.

Dans *Alex, o amigo francês*, nous ne trouvons ni la représentation positive de la vie hors des grandes villes, comme dans les romans de Mota Prego et de Virgínia de Castro e Almeida, ni l'émigration considérée comme le moyen de fuir la misère de la campagne et comme la voie qui mène à la liberté et au succès, comme chez António Mota.

Chez António Mota, Violeta Figueiredo, Ana Saldanha ou Carlos Correia, c'est-à-dire, dans la littérature de jeunesse postérieure à la démocratisation du Portugal, la campagne n'est plus le décor idéalisé où les vertus des Portugais n'ont souffert aucune atteinte, ce paradis qu'il faut préserver des mauvaises influences de la ville, de l'étranger et de la modernité. Les romans ayant trait au monde rural ne sont plus ni didactiques ni farouchement moralistes.