

**Le prisme déformant du carnavalesque dans *O Concerto dos Flamengos* d'Agustina Bessa-Luís, *A Casa da Cabeça de Cavallo* de Teolinda Gersão et *Lillias Fraser* de Hélia Correia**

---

letrônica

---

Sarah CARMO<sup>1</sup>

É como aquela passagem pela galeria dos espelhos que deformam a realidade e tanto nos fazem rir como nos deixam uma espèce de preocupação: “Seremos nós assim e a deformidade não é senão uma forma de verdade accentuada pelo lado que pretendemos evitar, o lado irremediável da nossa natureza?”

Agustina Bessa-Luís, *O Comum dos Mortais*.

Dans *La Poétique de Dostoïevski*, Bakhtine présente le carnaval, dont il détache certaines des catégories, notamment le rire, la polyphonie, le grotesque ou la parodie comme l'une des racines du roman<sup>2</sup>. Au cœur de ce processus d'incorporation du carnaval par le roman se trouve une série d'oppositions binaires qui distinguent un monde officiel et sérieux d'un monde non-officiel et carnavalesque où se produit le renversement des valeurs. Le carnavalesque fait ainsi des figures de l'ambivalence sa spécificité et empêche de cette façon toute norme de s'installer, toute forme de se fixer, dans une visée contraire à la perception classique de la littérature où norme et forme sont garantes de la beauté de l'œuvre. Dans les romans de notre étude, *O Concerto dos*

---

<sup>1</sup> Doctorante en cotutelle à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III et à l'Universidade do Porto – Faculdade de Letras ; boursière de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, ministère des Sciences, de la Technologie et de l'Enseignement Supérieur Portugais.

<sup>2</sup> « On peut dire, schématiquement, que le genre romanesque a trois racines principales : *l'épopée, la rhétorique, le carnaval* » (Bakhtine, 1970b : 163).

*Flamengos* d'Agustina Bessa-Luís, *A Casa da Cabeça de Cavalo* de Teolinda Gersão et *Lillias Fraser* de Hélia Correia<sup>3</sup>, les principes de référentialité et d'effet de réel sont alors modulés par le prisme du carnavalesque qui entraîne leur déformation : déformation du personnage, déformation du monde de l'œuvre et déformation de la langue.

Parmi les catégories impliquées dans la carnavalisation de l'œuvre, le personnage, en tant que participant actif du roman, constitue un support privilégié de renversement et de déformation à travers le masque, le double et la transgression de ses limites biographiques. Le masque est l'attribut obligé du carnaval qui permet, selon Bakhtine, de « *changer mutuellement de corps, se rénover* » (Bakhtine, 1970a : 255). Il contribue au jeu des identités fuyantes qui caractérisent les personnages des romans à l'étude. En effet, ils choisissent et subissent le masque dans un processus qui déstabilise l'identité sans la détruire. Dans *Lillias Fraser*, les différents noms que Lillias reçoit pour cacher sa filiation avec des rebelles écossais occupent la fonction du masque. Le phénomène se radicalise lorsqu'elle doit se travestir en garçon pour partir à la recherche de Jayme, le fils de Cilícia : « Para que Lillias a acompanhasse, Cilícia fez-lhe um fato de rapaz e cortou-lhe o cabelo pelos ombros. "Passas por filho meu. Não abras boca" »<sup>4</sup> (Correia, 2001 : 231). Dans cet exemple, comme dans divers passages du roman, le masque du nom et du déguisement est redoublé par le silence imposé à la jeune fille. Destinée à ne jamais se présenter comme soi, elle demeure pour les autres personnages une étrangère dont la soumission renforce le masque. Cependant, Lillias sait également utiliser le silence quand elle l'entend : « Como não confiava nas Davidson, continuava sem falar »<sup>5</sup> (*Ibid.*, 56). Ainsi, Lillias parvient à faire de son propre corps un masque, parfois imposé, parfois souhaité.

Dans *O Concerto dos Flamengos*, au contraire, le masque concourt à l'affirmation de l'identité. En effet, Luísa Baena s'identifie à d'autres figures pour fuir un présent en dérégulation et se renouveler. Face au miroir, ce n'est plus son reflet que Luísa voit, mais celui d'Isabel de Bourgogne dont elle tente de dénouer les énigmes : « Luísa Baena viu no espelho fosco da cómoda (...) um rosto que desconhecia. "A

---

<sup>3</sup> Toutes les traductions seront nôtres.

<sup>4</sup> « Pour que Lillias l'accompagne, Cilícia lui fit un costume de garçon et lui coupa les cheveux aux épaules "Tu te feras passer pour mon fils. N'ouvre pas la bouche" ».

<sup>5</sup> « Comme elle ne faisait pas confiance aux Davidson, elle continuait à ne pas parler ».

Condessa teve um filho, teve um só, não teve mais...”<sup>6</sup> (Bessa-Luís, 1994 : 48). De même, le narrateur l’imagine en costume d’époque : « Ana Baena faria furor em Paris em 1790, vestida por madame Eloff e com peruca branca polvilhada de talco »<sup>7</sup> (*Ibid.* : 19). Et Luísa se voit en hétéaire vertueuse, oxymoron caractéristique du carnavalesque : « Eu seria uma hetaíra perfeita. (...) a hetaíra, essa até podia ser casta e seduzir com a castidade e a intervenção do desejo »<sup>8</sup> (*Ibid.* : 157). Ces extraits renvoient à la façon dont Luísa se déguise pour se recréer. Elle a, en somme, recours aux autres qu’elle porte en elle pour se saisir, pour asseoir son identité dans un processus qui met l’accent sur l’altérité et fait émerger la figure du double. Cette dernière renvoie à la nature ambivalente du carnaval où prolifèrent « les images géminées suivant la loi des contrastes (...), ou des ressemblances » (Bakhtine, 1970b : 184). En regard avec le double, le personnage n’est plus envisagé dans ses propres limites, car il est redéfini par rapport à l’autre, excroissance de lui-même. Dans les romans à l’étude, la mise en parallèle des personnages joue toujours sur leur antagonisme et en particulier sur le contraste physique. Dans *Lillias Fraser*, Lillias et Cilícia forment un couple dépareillé : la première, qualifiée comme « silhouette maigre et blanche », la seconde, comme « grosse et sombre » (Correia, 2001 : 110). La disparité du couple s’accompagne d’un renversement des rôles que l’une et l’autre devraient assumer : « A senhora Cilícia ia hesitante, puxava o grande corpo para trás. Mas fazia-o por birra de criança, porque o papel de mãe se desviara inadvertidamente para Lillias »<sup>9</sup> (*Ibid.* : 110). Cette infantilisation de Cilícia s’oppose aux caractéristiques maternelles de son corps, accentuant ainsi le comique de la situation : « Dos seus enormes seios emanava um cheiro de coalho e da ligeira febre de amamentar »<sup>10</sup> (*Ibid.* : 107). En réalité, cet aspect renvoie moins à un rôle préétabli qu’au corps carnavalesque, en tant que « corps toujours en état de grossesse et d’accouchement », un corps qui « se dépasse lui-même, franchit ses propres limites » (Bakhtine, 1970a : 35). En effet, en quelques pages Cilícia passe de l’agonie aux plaisirs sexuels, le tout accompagné de comparaisons qui

---

<sup>6</sup> « Luísa Baena vit dans le miroir blafard de la commode (...) un visage qu’elle ne connaissait pas. “La Contesse eut un fils, un seul, elle n’en eut pas d’autres...” ».

<sup>7</sup> « Ana Baena ferait fureur à Paris en 1790, habillée par Mme Eloff et avec une perruque blanche saupoudrée de talc ».

<sup>8</sup> « Je serais une parfaite hétéaire. (...) l’hétéaire pouvait même être chaste et séduire avec sa chasteté et l’intervention du désir ».

<sup>9</sup> « Madame Cilícia avançait hésitante, elle tirait son énorme corps en arrière. Mais elle faisait cela par caprice, comme une enfant, car le rôle de mère était passé par inadvertance à Lillias ».

<sup>10</sup> « De ses énormes seins émanait une odeur de lait fermenté et de la fièvre légère de donner le sein ».

l'animalisent, « la langue pendante, comme un chien » (Correia, 2001 : 106) et de l'évocation de ses « éclats de rire » (*Ibid.* : 121). L'aspect carnavalesque du corps de Cilícia contraste avec l'absence de descriptions concernant Lillias qui semble avoir un corps absent qui souligne le vide que lui fait porter le masque du nom.

Dans *A Casa da Cabeça de Cavalo*, Maria do Lado est représentée comme un être en miniature mesurant « à peine un mètre et demi de haut », en opposition à sa sœur Virita, à l'allure « élancée et haute » (Gersão, 1995 : 79). L'antagonisme des deux personnages qui sous-tend leur rivalité s'accroît lorsque Maria do Lado tombe enceinte :

Dir-se-ia que [Virita] diminuía de tamanho, se tornava magra e transparente (...). Enquanto Maria do Lado crescia tanto que parecia encher toda a Casa. (...) Virita não tinha lugar. (...) Um corpo desabitado. Enquanto na outra, uma criança crescia, um pouco mais e poder-se-ia ouvir o seu coração bater.<sup>11</sup> (*Ibid.* : 191).

Le corps de Maria Badala apparaît comme un corps ouvert, car il porte deux corps en un. Par ailleurs, les images d'élargissement et de rétrécissement excessifs évoquent la déformation et impliquent la transgression des limites corporelles figées. On assiste alors à un renversement des caractéristiques distinctives attribuées à ces deux personnages, signifiant un renversement des rôles, et le désajustement de ces deux figures qui ne parviennent pas à trouver une place dans la maison.

Dans *O Concerto dos Flamengos*, ce sont les traits caractéristiques qui rapprochent et opposent les personnages, notamment Luísa et Serpa. Par le rire, Luísa s'oppose à Serpa, « parfaitement inaccessible au rire » (Bessa-Luís, 1994 : 191), car celle-ci n'admet pas d'en être l'objet : « “não te ris de mim.” O que Serpa entendia por “rir-se dela” era um conceito muito antigo relacionado decerto com o pelourinho e as sanções burlescas »<sup>12</sup> (*Ibid.* : 190). Le rire renvoie ici aux festivités populaires associant le rire destructeur et le rire libérateur. Luísa Baena l'intègre complètement, au risque de faire naître l'incompréhension chez les autres personnages : « como sempre que se recompunha das suas crises de falsa histeria, tornava-se apreciadora do riso e divertia-

---

<sup>11</sup> « On aurait dit que [Virita] diminuait de taille, elle devenait maigre et transparente. (...) Alors que Maria do Lado grandissait tellement qu'elle semblait remplir la maison. (...) Virita n'avait plus de place. (...) Un corps inhabité. Alors que dans l'autre, un enfant grandissait, un peu plus et l'on pourrait entendre son cœur battre ».

<sup>12</sup> « “Ne te moque pas de moi.” Ce que Serpa entendait par “se moquer d'elle” était un concept très ancien en rapport certainement avec le pilori et les sanctions burlesques ».

se »<sup>13</sup> (*Ibid.* : 150). L'ambivalence des réactions qui se juxtaposent sans justification révèle une intériorité mouvante capable d'embrasser toutes les émotions. Cette position toujours relative à l'égard de l'autre et à l'égard de soi empêche d'établir une identité fixe qui se dissout dans la transgression des limites biographiques des personnages.

Le carnaval et sa transposition dans la littérature à travers la carnavalisation trouvent leur essence dans l'idée de renouvellement transmise par le cycle de la vie et de la mort. Pour Bakhtine, « la négation et la destruction (la mort et la vieillesse) sont incluses comme phases essentielles, inséparables de l'affirmation de la naissance de quelque chose de nouveau et de mieux » (Bakhtine, 1970a : 62). Le personnage, pris dans ce cycle, se déforme, car il doit être compris, non plus dans les seules limites de la biographie achevée, mais dans une continuité. *O Concerto dos Flamengos* aborde cet aspect de façon latente à travers l'idée de « chaîne des êtres », expression qui signifie le lien des hommes à travers l'espace et le temps. Elle est exprimée, tout d'abord, dans le roman par le besoin inextinguible du narrateur d'établir les généalogies sur lesquelles s'appuie Luísa pour revenir sur son passé familial et sur le passé historique. Elle remonte ainsi jusqu'à l'Illustre Génération, et en particulier Isabel de Bourgogne. Elle tente alors de discerner ce qui valut aux héritiers de D. João I et de Filipa de Lencastre ce titre : « A obediência à divindade, feminina na sua essência, céltica na sua memória mais distante, e que dava aos de Avis aquele alheamento, aquela singular perseverança no renascimento de estruturas culturais »<sup>14</sup> (Bessa-Luís, 1994 : 108). Les thèmes de la féminité et de la renaissance renvoient à celui de la fécondité que valorise le carnaval comme garante du renouvellement après la mort. Ce renouvellement est assuré par la transmission de cette « pensée originale » (*Ibidem*) jusqu'à la famille Baena qui la rend productive dans le commerce de la soie dont le vers se pose comme symbole grotesque : « Uma baba de digestões nauseabundas e convertidas num produto belo com um raio de luar »<sup>15</sup> (*Ibid.* : 159). Le narrateur met ici l'accent moins sur le produit que sur le processus qui privilégie la matière grotesque et la métamorphose, image de la mort rénovée. La représentation de la mort occupe également une place centrale dans *A Casa*

---

<sup>13</sup> « Comme chaque fois qu'elle se remettait de ses crises de fausse hystérie, elle appréciait le rire et s'amusait ».

<sup>14</sup> « L'obéissance à la divinité, féminine dans son essence, celtique dans sa mémoire la plus distante, et qui donnait aux Avis ce caractère absent, cette singulière persévérance dans le renouvellement des structures culturelles ».

<sup>15</sup> « une bave de digestions nauséabondes et converties en un beau produit avec un rayon de lune ».

*da Cabeça de Cavallo* à travers tout d'abord le cheval, symbole ambigu de mort et de vie. Par ailleurs, le roman prend la forme d'un dialogue de morts, par la présence de personnages décédés qui s'adonnent à l'introspection :

Agora, achou [Ercília], ninguém mais pensaria que ela era louca: tinha-se entre eles um espaço em que toda a loucura teria cabimento. Parecia-lhe mesmo que cada um deles assumia tranquilamente uma qualquer excentricidade de que sempre fugira (...). Era um espaço tão livre que dava vertigens.<sup>16</sup> (Gersão, 1995 : 30).

Ercília fait ici le constat du changement radical qui s'opère dans l'existence de chacun. Alors que leur vie antérieure était dominée par l'hégémonie de la norme et le souhait de s'y plier, la mort fait naître la conscience et le respect de l'autre ainsi que l'acceptation de l'excentricité qui, pour Bakhtine, « permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète » (Bakhtine, 1970b : 181). Dans la mort, c'est effectivement la liberté qui règne et qui permet d'accepter toutes les choses et leur contraire. Les pensées d'Ercília figurent l'ambivalence de la sagesse du fou qui, dans un style pondéré et réfléchi, affirme sa propre folie. Cet état permet alors de faire émerger d'autres récits, démontrant la fécondité de la mort créatrice. En effet, les personnages décident de se raconter des histoires, à commencer par celle des conditions de leur propre mort. L'histoire la plus caractéristique est celle d'Inácio, dont l'enterrement a été célébré avant sa mort effective :

Eu estava de olhos fechados, (...) ouvia os risos e as vozes e alegrava-me, (...) ouvindo as gargalhadas que subiam, cada vez mais alto. Então dei conta de que era realmente um funeral (...) esse funeral era meu: (...) era um misto de enterro e de festa, mas a parte da festa era sem dúvida a mais forte.<sup>17</sup> (Gersão, 1995 : 39).

Cette situation incongrue relève d'une attitude profanatoire à l'égard du mystère de la mort, réduit à une simple cérémonie que l'on peut anticiper. À cela s'ajoute l'importance du rire qui prend la place des larmes et signifie l'abandon du deuil

---

<sup>16</sup> « Maintenant, trouva [Ercília], plus personne ne penserait qu'elle était folle : il y avait entre eux un espace où toute la folie avait sa place. Il lui semblait même que chacun d'entre eux assumait tranquillement une part d'excentricité dont il avait toujours fuit ».

<sup>17</sup> « J'étais les yeux fermés, (...) j'entendais les rires et les voix et j'étais content, (...) à l'écoute des éclats de rire qui montaient, de plus en plus fort. Alors, je me rendis compte que c'était réellement un enterrement (...) cet enterrement c'était le mien (...) c'était un mélange d'enterrement et de fête, mais la part de la fête était sans aucun doute la plus forte ».

respectueux. Il s'agit du rire carnavalesque dans lequel, selon l'analyse de Bakhtine, « s'allient la mort et la renaissance » (Bakhtine, 1970b : 185). Il tend à instituer la mort comme passage conjointement avec la vie. Ainsi, la mort devient l'objet même du récit et, au lieu de marquer une fin, elle amorce la chaîne des récits suivants qui raconteront cette fois-ci la vie (et la mort) des anciens habitants de la maison. La déformation produite par la carnavalisation atteint le personnage qui doit être envisagé non plus dans son unité, mais par rapport à l'autre dans lequel il trouve son prolongement. Il étend alors la déformation au monde qu'il perçoit et qui l'entoure.

Le carnavalesque intervient également dans la description du monde de l'œuvre dont les éléments apparaissent déstitués de leur forme traditionnelle à travers la prédominance du grotesque puis du renversement des valeurs. Dans *Lillias Fraser*, la déformation grotesque du monde l'apparente à un enfer carnavalisé où règnent les images de la mort côtoyant la vie. Les visions de Lillias dont le don de prémonition permet de voir la mort future des personnages qu'elle rencontre rend en effet la mort omniprésente : « Falava, e a massa interna do seu crânio deitava para fora, como um bolo com dose exagerada de fermento. (...) O homem ria e Lillias via os seus miolos »<sup>18</sup> (Correia, 2001 : 57). La mort se manifeste à travers la représentation grotesque d'un corps qui dévoile son intérieur et l'exhibe de façon obscène en même temps qu'il se vide comme s'il dégurgitait. Cette représentation est intercalée par le rire du vivant qu'elle semble étrangement provoquer, désamorçant ainsi l'horreur de la scène. Le tremblement de terre<sup>19</sup>, matérialisation de la peur cosmique, participe également à la création d'un paysage grotesque : « Escancarou uma enorme goela na encosta (...). A lama fumegava, como o bolo de alguma monstruosa digestão. »<sup>20</sup> (*Ibid.* : 100). C'est littéralement la « gueule d'Enfer » (Bakhtine, 1970a : 280) dont parle Bakhtine et où l'on retrouve les caractéristiques du corps grotesque ouvert. Le tremblement de terre meut alors les foules sur les routes comme autant de processions où les groupes les plus inattendus se forment, provoquant à la foi la terreur et la fascination : « Alguém puxou o

---

<sup>18</sup> « Il parlait, et la masse interne de son crâne débordait, comme un gâteau avec un trop plein de levure. (...) L'homme riait et Lillias voyait sa matière grise ».

<sup>19</sup> Il s'agit du tremblement de terre qui détruisit la ville de Lisbonne dans sa quasi-totalité le 1<sup>er</sup> novembre 1755 et dont les personnages sont témoins.

<sup>20</sup> « Il ouvrit une large gueule sur le versant (...). La boue fumait, comme le gâteau d'une monstrueuse digestion ».

braço à rapariga e lhe encostou a lâmina ao pescoço. (...) Mas riram-se e deixaram-na cair. Tinham um ar radioso, como se a desordem fosse a sua natureza »<sup>21</sup> (*Ibid.* : 103). Comme dans le carnaval, les individualités s'effacent au profit de la communauté unie malgré le désordre (ou grâce à lui) par le rire. Alors, un banquet s'improvise : « Compreendeu [Lillias] que esquartejavam um cavalo e se aprestavam para o devorar. (...) Uma mistura de carvão e sangue escorria-lhes das bocas »<sup>22</sup> (*Ibidem*). Et nous retrouvons dans ce passage les marques du grotesque dans la dévoration, le dépeçage du cheval, ou encore le sang qui dégouline des bouches et qui transmet une image animalisée des hommes. Par ailleurs, cette scène symbolise une trêve de la peur du tremblement de terre, car, pour Bakhtine, durant le banquet, « l'homme *trionphait du monde*, l'avalait au lieu d'être avalé par lui » (Bakhtine, 1970a : 280). Les images du banquet apparaissent également dans *O Concerto dos Flamengos*, mais elles expriment moins la communauté que la dégénérescence de la culture et de la civilisation. C'est tout d'abord le concert auquel assiste Luísa qui est marqué par cette dégradation évoquée par la comparaison alimentaire : « isto não é Gershwin, é uma salsicharia de sons impraticáveis para o ouvido »<sup>23</sup> (Bessa-Luís, 1994 : 51). Le concert apparaît alors comme le microcosme d'un mal plus grand. C'est la société dans son ensemble qui est atteinte d'une peste morale représentée par l'expression « Banquet Georgien » qui donne son titre au chapitre VII : « À mesa eram todos correctos, belos, ligeiramente sentimentais quando se falava de velhos e de crianças, pródigos com os seus cães e reservados quanto a emprestar dinheiro »<sup>24</sup> (*Ibid.* : 113). L'image du banquet est ici employée à contresens de celle du banquet bakhtinien. La nourriture en est bannie et les attitudes convenables et modérées s'opposent à celles du corps grotesque. La métaphore du banquet souligne, en somme, par antiphrase, le caractère insipide et dégradé de cette société. Elle contribue ainsi à son rabaissement et témoigne d'un renversement des valeurs, où le bas vient occuper la place du haut.

Le renversement peut-être provoqué en premier lieu par les événements de la diégèse. En effet, dans *Lillias Fraser*, il est causé par le séisme qui introduit un monde

<sup>21</sup> « Quelqu'un tira le bras de la jeune fille et lui mit le couteau sous la gorge. (...) Mais ils rirent et la laissèrent tomber. Ils avaient un air radieux, comme si le désordre était leur nature ».

<sup>22</sup> « Lillias comprit qu'ils dépeçaient un cheval et qu'ils s'apprêtaient à le dévorer. (...) Un mélange de charbon et de sang coulait de leur bouche ».

<sup>23</sup> « Ce n'est pas du Gershwin, c'est une charcuterie de sons impraticables pour l'oreille ».

<sup>24</sup> « À table, ils étaient tous corrects, beaux, légèrement sentimentaux quand on parlait de personnes âgées ou d'enfants, prodiges avec les chiens et réservés quand il s'agissait de prêter de l'argent ».

sans ordre matériel, avec la représentation d'une Lisbonne sens dessus dessous, et qui dissout les hiérarchies sociales. Durant la fuite, Lillias et Cilícia trouvent refuge dans le couvent de Mafra, un lieu hautement représentatif de l'autorité royale et religieuse. Elles se permettent alors tous les outrages, comme de dormir dans le lit de la reine, retourner ses armoires, injurier la noblesse, « Les chiennes, les truies » (Correia, 2001 : 112), jusqu'au souhait de Cilícia de « pisser dans le pot de la reine » (*Ibid.* : 113). Selon Bakhtine, « l'urine (...) est la *joyeuse matière* qui rabaisse et soulage, *transforme la peur en rire* » (Bakhtine, 1970a : 332). Ainsi, en même temps qu'elle se libère de la peur, Cilícia rabaisse le pouvoir de la reine à sa seule fonction physiologique. Le bas vient occuper la place du haut, avec la substitution du trône royal par le pot de chambre. Tout cela se déroule avec la bénédiction de l'Image religieuse qui orne les plafonds : « realmente a Virgem parecia aliviada ou divertida com a presença das intrusas. “Está a rir-se para a gente, vês ?” »<sup>25</sup>. (Correia, 2001 : 116). À travers le rire s'opère le rapprochement entre les classes distinctes : le peuple, la reine et la figure religieuse.

Le renversement peut être, d'autre part, provoqué par certains personnages dont les caractéristiques ou la subjectivité introduisent une rupture dans l'ordre des choses. Dans *A Casa da Cabeça de Cavalo*, plusieurs personnages sont représentatifs du carnavalesque, en particulier Gaudêncio, associé aux figures du cirque : « Carlota achar-lhe-ia mais tarde qualquer coisa de prestidigitador e de palhaço, de equilibrista ou comedor de fogo »<sup>26</sup> (Gersão, 1995 : 144). D'autre part, sa présence éphémère permet aux autres personnages de s'affranchir de l'ordre dominant : « Gaudêncio passara como um vendaval. De que sobriariam momentos isolados perturbadores da ordem antiga »<sup>27</sup> (*Ibid.* : 155). C'est que ce personnage a « le goût de la provocation et du scandale » (*Ibid.* : 147). Ainsi, il accumule les gestes provocateurs, notamment lors de son départ, lorsqu'il habille un singe avec les habits de la Vierge pour faire croire à son apparition :

Ave Maria, começaram a rezar em baixo, enquanto outros desfiavam ladainhas, Porta do Céu, Saúde dos Enfermos, Mãe de Misericórdia, Ora Pro Nobis. (...) Foi quando se viu um rabo negro, comprido e peludo, aparecer debaixo do manto e do vestido, e alguém soltou um grito: / É o macaco! É o macaco dos saltimbancos!,

---

<sup>25</sup> « la Vierge semblait soulagée ou amusée par la présence des deux intruses. “Regarde, ça la fait rire !” »

<sup>26</sup> « Carlota lui trouverait plus tard un genre de prestidigitateur et de clown, d'équilibriste ou de cracheur de feu. »

<sup>27</sup> « Gaudêncio était passé comme un tourbillon. Dont subsisteraient quelques moments isolés, perturbateurs de l'ordre ancien. »

(...) a que se seguiram outros gritos de agarra e mata e filhos da puta e outras coisas mais, de muita raiva, desespero e indignação.<sup>28</sup> (*Ibid.* : 164-165).

Cette mise en scène apparaît comme une véritable parodie du culte religieux que Bakhtine entrevoit dans certaines formes carnavalesques (Bakhtine, 1970a : 15). La Vierge est rabaissée et le singe, double grotesque de l'homme, vient occuper sa place. Le peuple vénère la sainte travestie et, une fois la mystification découverte, il s'adonne à la bastonnade et aux injures caractéristiques des séquences du roi bouffon, « injurié, battu lorsque son règne s'achève » (Bakhtine, 1970a : 199). On voit ainsi comment Gaudêncio se rapproche des figures du cirque, où prévalent le désordre et la mise en échec de l'ordre dominant et de ses formes. Son attitude irrévérente introduit de cette façon la thématique de la fête.

Celle-ci surgit dans *O Concerto dos Flamengos* à travers les visions de Luísa qui aperçoit à quatre reprises le *Triomphe de Maximilien*, la série de gravures commandées par l'Empereur et exécutées par Dührer et Burgkmair. Le triomphe prend alors la forme d'un défilé festif et carnavalesque, notamment par la foule représentée qui rassemble et unit des participants de tous bords. Sont présents des représentants de diverses nations, la noblesse, les soldats, le peuple, différents métiers dont les cordonniers qui symbolisent l'intronisation du bas, et même les morts, représentés par « les figures funéraires des rois d'Europe », côtoient les vivants (Bessa-Luís, 1994 : 336-338). La multitude ainsi formée transmet une image de richesse et d'abondance, tout comme la diversité des animaux évoqués, leur caractère remarquable, et l'attention portée aux ornements et au choix des mots : « xairéis pintados com toda a espécie de motivos alegóricos (...). Os porta-estandartes, duma riqueza esmagadora »<sup>29</sup> (*Ibid.* : 337). Mais cette profusion de détails fait surgir le désordre, traduit par l'énumération asyndétique qui accumule sans hiérarchiser. La confusion des images est redoublée alors par la confusion des sons qui font l'effet d'un brouhaha où s'entremêlent des « piailllements étourdissants » à la « clameur des fifres, du roulement des voitures, du battement des sabots et de l'entrechoquement des armes » (*Ibid.* : 338). Elle permet, par ailleurs, le

---

<sup>28</sup> « Ave Maria, certains commencèrent à prier doucement, pendant que d'autres défilèrent des litanies, Porte du Ciel, Salut des Infirmes, Mère de Miséricorde, Ora Pro Nobis. (...) Alors on vit une queue noire, longue et poilue, apparaître sous le manteau et la robe, et quelqu'un poussa un cri : / C'est le singe ! C'est le singe des saltimbanques !, (...) sur quoi suivirent d'autres cris de vient là que je t'attrape et de fils de pute et d'autres choses encore, pleines de rage, de désespoir et d'indignation. »

<sup>29</sup> « des houssures peintes de toute sorte de motifs allégoriques (...). Les porte-étendards, d'une richesse implacable ».

rapprochement des contraînes, le petit et le grand : « O homem nu, sentado entre as asas cujas penas remígeas tinham dois metros de comprimento, parecia minúsculo em cima do bicho quimérico. »<sup>30</sup> (*Ibid.* : 336) ; ou encore le sacré et le profane : « santos, corujas e âncoras, cenas bíblicas e simples decorações florais »<sup>31</sup> (*Ibid.* : 337). De même, les figures royales reçoivent des attributs qui soulignent leur ambivalence, comme la folie de la reine Jeanne ou la Toison d'Or du Téméraire (*Ibid.* : 338) qui est ici lourde d'un signifié sexuel dévoilé au début du roman<sup>32</sup>. À cela s'ajoute la présence de figures qui appartiennent au carnaval comme les momons (*Ibid.* : 337), acteurs d'un genre de farce satirique exécuté durant le carnaval, « les chiens de cirques et les femmes bouffonnes » (*Ibid.* : 338). Il s'agit ainsi d'une joyeuse pagaille où tout le monde participe, même Herberto, l'ami de Luísa, qui « d'un saut (...) s'incorpora » (*Ibidem*), pour célébrer une dynastie qui aboutit avec le mariage de Maximilien et Marie de Bourgogne et débute avec l'illustre Génération. Cette dynastie est célébrée pour son caractère à la fois ambivalent et unificateur où Luísa reconnaît les « racines du génie qui lança au monde tout le bien et tout le mal » (*Ibidem*). Ainsi, ce roman fait du pouvoir dominant l'instigateur même du carnavalesque et propose, à travers le regard de Luísa, une interprétation déformée, déformalisée du discours officiel de l'historiographie. Il en ressort la nature dialogique du roman qui amène une déformation de la langue.

Le dialogisme appartient à l'esthétique carnavalesque dans la mesure où il met l'accent sur un discours en devenir, en constant changement, qui n'est jamais arrêté et reste ouvert à l'hypothèse, aux paradoxes et à l'autocritique. Par ailleurs, chaque énoncé qui le recoupe est envisagé dans une circulation, car il est issu d'autres énoncés émis avant lui et anticipe les énoncés à venir. Il représente ainsi le discours en perpétuel mouvement. Pour André Belleau, le dialogisme est l'élément qui permet le rapprochement, malgré les différences de code, du carnaval et du roman, et l'intégration de celui-ci par ce dernier. C'est pourquoi il pose le dialogisme, qu'il rapproche de

---

<sup>30</sup> « L'homme nu, assis entre les ailes dont les plumes rémiges avaient deux mètres de long, paraissait minuscule sur l'animal chimérique ».

<sup>31</sup> « des saints, des chouettes et des ancres, des scènes bibliques et de simples compositions florales ».

<sup>32</sup> La Toison d'Or possède en effet un double sens, l'un élevé, l'autre bas, aspect qui renvoie également au carnavalesque : « Falava-se da instituição do Tosão de Oiro, que não seria de todo um culto de cavalaria, mas uma heresia de amante: queria celebrar, não a aventura dos argonautas, mas a zona pubiana da amiga de Filipe. ». « On parlait de l'institution de la Toison d'Or, qui ne serait en rien un culte de chevalerie mais une hérésie d'amant : elle voulait célébrer, non pas l'aventure des Argonautes, mais la zone pubienne de l'amie de Philippe. » (Bessa-Luís, 1994 : 21).

l'hybridation, comme premier critère de distinction des romans carnavalisés : « il s'avérerait légitime d'écarter comme non carnavalisé tout roman qui ne présenterait pas un nombre considérable de structures hybrides » (André Belleau, 1984 : 60). Nous devinons ainsi la place essentielle dévolue au narrateur dans le processus carnavalesque, mais aussi aux personnages à travers les discours qu'ils énoncent. C'est ce qui ressort de l'examen des romans à l'étude où l'origine du discours n'est pas toujours discernable. Dans *A Casa da Cabeça de Cavalo*, l'importance accordée à l'oralité, qui n'est pas sans rappeler l'influence des cultures populaires, permet la construction d'un récit en abîme où chaque énoncé peut être attribué à quatre locuteurs différents, séparés par des niveaux distincts. Dans *O Concerto dos Flamengos*, on assiste à l'imbrication de la voix du narrateur et de celle du personnage dans un discours dont on ne connaît pas toujours l'origine. On assiste également à l'introduction de langages sociaux au sein du discours du narrateur et des personnages. Dans *CF*, le narrateur fait l'éloge des insultes courantes dans le langage des gens de Porto, et sans lesquelles le déroulement de la vie officielle ne serait pas possible : « cumpriam a sua missão ao libertar as pessoas do seu excesso de dor, de indignação, de medo. (...) - Burdamerda, sacrista, caga-baixinho »<sup>33</sup> (Bessa-Luís, 1994 : 52-53). L'insulte remplit ici la fonction du carnaval libérateur à travers le renversement du sacré et la référence grotesque aux excréments. Le narrateur décrit également ces mots comme autant de gestes transgresseurs :

Luísa lembrava-se daquele horrível linguajar, da pornográfica onda de insultos em que as mulheres eram mais matreiras (...). E eles, sim, provocavam-nas, apalpavam-nas com as grossas palavras, deitavam-nas no chão com os seus brutais ditos, fazendo-as rir muito.<sup>34</sup> (*Ibid.* : 52).

L'insulte est ici proprement carnavalesque, car elle est décrite dans sa composante sexuelle qu'elle concrétise comme s'il s'agissait de l'acte, provoquant également le rire de ceux qui y participent. Dans *A Casa de Cabeça de Cavalo*, le contexte des invasions françaises et la présence des Anglais dans la ville de Porto entraîne une confrontation entre les langues. Les graphies *Alentejô*, *Algarvé*, *Dourô*, *Estremadurá* et *Beirás* (Gersão, 1995 : 118) figurent la prononciation française du nom

---

<sup>33</sup> « ils remplissaient leur mission en libérant les gens de leur excès de peine, d'indignation, de peur. (...) – Mange-merde, sacristi, peigne-cul ».

<sup>34</sup> « Luísa se rappelait de cet horrible parler, de la pornographique vague d'insultes où les femmes étaient plus astucieuses (...). Et eux, si, ils les provoquaient, ils les malaxaient avec leur grosse paroles, ils les couchaient par terre avec leurs expressions brutales, en les faisant rire beaucoup ».

des provinces portugaises. De même, le nom du fleuve la Tamise est prononcé d'un seul trait *Thethames* (*Ibid.* : 155) par Gaudêncio qui accompagne sa mauvaise élocution d'un geste provocateur, alors qu'il s'insurge contre ses employeurs anglais qui le licencient :

disse-lhes que se fossem afogar no rio Thetames, e para entenderem bem repeti mais três vezes, no rio Thethames, Thethames, Thethames. E disse ainda (...) Metessem no cu os tratados e mais as alianças (...). E dissera isso baixando as calças e mostrando-lhes o rabo.<sup>35</sup> (*Ibidem*).

La distorsion phonétique vide le mot de sens, phénomène amplifié par la répétition. *Thethames* s'apparente alors à une insulte qui vise à rabaisser la langue des Anglais et leur domination, tout comme le geste profanateur qui rapproche du bas, « synonyme de destruction, de tombe pour celui qui a été rabaisé », selon les termes de Bakhtine (Bakhtine, 1970a : 151).

On voit dans ces exemples comment le mot perd son caractère référentiel et s'autonomise pour représenter la subversion de la langue et de sa rigidité. Cet aspect est particulièrement sensible dans le discours de Gaudêncio qui, aux yeux de Carlota, devient un jongleur de la langue :

Uma bola e outra acesas no ar, disse Ercília, mudam de cor, trocam de posição, descrevem figuras, e quando vão chocar voltam-lhe à mão e ele, Gaudêncio, segura todas, sem as deixar cair, passa por entre elas, abre caminho com o corpo »<sup>36</sup> (Gersão, 1995 : 153).

Libéré de la pesanteur du langage, Gaudêncio s'affranchit de la langue monolithique pour créer des histoires qui émerveillent Carlota.

Le discours de ces romans se refuse par ailleurs à proposer une vérité irréfutable. C'est pourquoi, dans *A Casa da Cabeça de Cavalo*, le récit exige que chaque épisode soit revu au prisme des multiples versions. Le chapitre 7 apparaît ainsi comme une réévaluation d'un épisode raconté dans un chapitre précédent : « Onde se repete, para a ver melhor, a chegada do francês »<sup>37</sup> (*Ibid.* : 67). De même, Maria Badala ne peut

---

<sup>35</sup> « Je leur ai dit qu'ils aillent tous se noyer dans le fleuve Thethames, et pour qu'ils comprennent bien j'ai répété trois fois, dans le fleuve Thethames, Thethames, Thethames. E je leur ai aussi dit (...) qu'ils se foutent leurs traités et leurs alliances dans le cul (...). Et il avait dit tout ça en baissant son pantalon et en leur montrant son derrière ».

<sup>36</sup> « Une balle ou l'autre enflammées en l'air, dit Ercília, changent de couleur, changent de position, décrivent des figures, et quand elles vont s'entrechoquer, elles reviennent dans sa main et lui, Gaudêncio, il les tient toutes, sans les laisser tomber, il passe parmi elles, il ouvre un chemin avec son corps. »

<sup>37</sup> « Où l'on répète, pour mieux la voir, l'arrivée du français. »

s'empêcher de raconter à sa façon les histoires de la famille afin d'en révéler certains aspects qui avaient été escamotés : « Ai que mentira, riu a Maria Badala, disse Benta. Ai que mentira, disse ela (...) sacudida de tanto riso, o velho Duarte Augusto conta tudo a seu modo, mas não foi nada assim. »<sup>38</sup> (*Ibid.* : 123). Le rire de Maria Badala entrave la fixation de tout discours et apparaît comme le rire proprement carnavalesque qui fonctionne, nous dit Bakhtine, comme « une victoire sur la peur morale qui enchaînait, accablait et obscurcissait la conscience de l'homme, la peur de tout ce qui était sacré et interdit » (Bakhtine, 1970a : 98). C'est un rire libérateur qui sonne comme une large cloche pour éveiller les consciences :

Mas ela, Badala, não se deixava endoidecer nem sufocar. Ela ria. E o seu riso abanava a Casa, que tremia até os alicerces (...). Já isso lhe dava gozo, ouvir o seu próprio riso ribombar entre as paredes, gargalhadas subindo até ao tecto, estalando sobre a cabeça.<sup>39</sup> (Gersão, 1995 : 179).

La maison, symbole de l'ordre officiel et de la société patriarcale, ne résiste pas aux assauts de ce rire qui se nourrit de son propre écho, permettant ainsi la création d'un espace libérateur au sein même de l'espace répressif. Dans *O Concerto dos Flamengos*, le monologue intérieur rapporté de la protagoniste rapproche ce roman de la forme du soliloque qui, selon Bakhtine, « se définit par une attitude dialogique à l'égard de soi-même » (Bakhtine, 1970b : 177). Dans ce roman, le monologue intérieur ne s'arrête pas aux seules expériences de Luísa, mais s'ouvre sur la mémoire familiale puis historique. Tous ces types de discours s'entrecroisent et communiquent à travers sa subjectivité dilacérée qui jamais n'en propose une version figée. L'usage fréquent de la modalisation, de la contradiction ou de l'hypothèse résulte ainsi dans l'ambivalence. Celle-ci est particulièrement perceptible dans les nombreux aphorismes qui ponctuent la narration : « o erotismo é o senso-comum dum estado de loucura »<sup>40</sup> (Bessa-Luís, 1994 : 148) ; « Fora assim que Caim se lançara no crime; para ter direito à ira de Deus, igual ao seu amor »<sup>41</sup> (*Ibid.* : 151). On trouve ici l'essence du dialogisme qui rapproche les

---

<sup>38</sup> « Quel menteur!, rit Maria Badala, dit Benta. Quel menteur !, dit-elle (...) secouée par le rire, le vieux Duarte Auguste raconte tout à sa manière, mais ça ne s'est pas du tout passé comme ça. »

<sup>39</sup> « Mais elle, Badala, ne se laissait pas emporter par la folie ni étouffer. Elle riait. Et son rire secouait la Maison, qui tremblait jusqu'aux fondations (...). Pour elle, c'était jouissif d'entendre son propre rire ricocher entre les murs, des rires qui montaient jusqu'au plafond, éclatant au dessus de la tête. »

<sup>40</sup> « L'érotisme est le sens-commun d'un état de folie ».

<sup>41</sup> « C'est ainsi que Caïn se précipita dans le crime, pour avoir droit à la colère de Dieu, égale à son amour ».

opposés comme les deux faces d'une même médaille. Par ailleurs, dans sa forme même, l'aphorisme est dialogique dans la mesure où il est à la fois ce qui interrompt la pensée, et ce qui lui permet d'aller au-delà d'elle-même. Ainsi, l'aphorisme est proprement l'écriture du seuil qui, selon Bakhtine, est le « *point* où s'effectue la *crise* » (Bakhtine, 1970b : 240). Le mot, au moyen de l'aphorisme, est ainsi libéré des automatismes quotidiens et permet un dépassement de la pensée.

Alors que *Lillias Fraser* et *A Casa da Cabeça de Cavallo* affichent clairement la présence du carnavalesque, *O Concerto dos Flamengos* en propose une version plus discrète, mais non moins provocatrice. Car le propre du Carnaval c'est d'être ambivalent et ce roman est ambivalent même lorsqu'il est question de carnavalesque. En effet, celui-ci y survient de façon inattendue et en appelle à la mémoire et à la concentration du lecteur pour le démasquer. Mais, dans l'ensemble des romans, il instaure la déformation comme processus de composition. Celle-ci devient ainsi l'expression d'un monde qui n'est jamais totalement hostile ni tout à fait habitable, un monde toujours ambivalent où le rire et la fête émergent pour réunir la communauté. Dans le dialogisme, le roman trouve alors sa forme, une forme toujours ouverte et mouvante, qui célèbre l'inachèvement.

### *Bibliographie*

Bakhtine, Mikhaïl, 1970a, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

Bakhtine, Mikhaïl, 1970b, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

Belleau, André, 1984, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, vol. 19, n°3, p. 51-64.

Bessa-Luís, Agustina, 1994, *O Concerto dos Flamengos*, Lisboa, Guimarães Editores.

Correia, Hélia, 2001, *Lillias Fraser*, Lisboa, Relógio d'Água.

Gersão, Teolinda, 1996, *A Casa da Cabeça de Cavallo*, Lisboa, Dom Quixote.