

Reflexos

ISSN : 2260-5959

Éditeur : Université Toulouse - Jean Jaurès

3 | 2017

Mélanges offerts au Professeur Christophe Gonzalez

Ecrire un demi-siècle dans un pays interdit

Carina Infante do Carmo

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/810>

Référence électronique

Carina Infante do Carmo, « Ecrire un demi-siècle dans un pays interdit », *Reflexos* [En ligne], 3 | 2017, mis en ligne le 19 mai 2022, consulté le 18 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/810>

Droits d'auteur

CC BY

Ecrire un demi-siècle dans un pays interdit

Carina Infante do Carmo

PLAN

Les artistes, la littérature et le régime salazariste
Examiner le substrat social et idéologique de la dictature
Le devoir de ne pas oublier

TEXTE

- 1 Penser José Gomes Ferreira (1900-1985) en fonction du thème de la dictature est une tâche stimulante et très fructueuse; c'est le moins que l'on puisse dire. De par son questionnement sur les liens plus ou moins sinueux qui relient l'écriture à la vie – ce qui en fait l'un des noms les plus importants de la littérature autobiographique portugaise –, l'écrivain a toujours assumé la conscience historique aiguë de son siècle, notamment le fait de vivre une grande partie de sa vie adulte sous une dictature. Hormis les premières années de la Dictature militaire, qu'il passe hors du pays en tant que consul en Norvège, il a fait, à partir de 1929, l'expérience ininterrompue d'un régime politique répressif et rétrograde, et ce jusqu'à ses 73 ans.
- 2 Parmi l'œuvre de Gomes Ferreira, c'est dans la série de journaux intimes *Dias comuns* que la dictature est davantage traitée du point de vue de sa factualité historique. Si l'on tient uniquement compte des volumes déjà parus,¹ il est clair que, de leurs pages, situées dans les affres du régime et de l'empire, nous parvient l'écho de la routine d'un écrivain de l'opposition, appartenant à la constellation néoréaliste, qui suit l'actualité portugaise et étrangère, en particulier l'impact de la répression du peuple portugais et plus encore de ses artistes et intellectuels. C'est ce qu'il affirme, le 8 octobre 1965, dans le volume I de *Dias Comuns*:
- 3 Moment sinistre de pensée mutilée ...

Comment peut-on vivre dans une patrie comme ça ! – de livres interdits, de journaux interdits, de pièces interdites, d'hommes inter-

— dits — où seul le silence est juste? ²

- 4 Après l'extinction violente de la Société portugaise d'écrivains (SPE), en 1965, il exprime sa révolte contre les arrestations (de Luís Sttau Monteiro, Urbano Tavares Rodrigues ou Mário Soares), la censure des journaux, la saisie de livres, les mystifications de la propagande en faveur du dictateur en déclin ou de son successeur supposé moins dur. Écrite entre 1965 et 1980, la série *Dias comuns* a été pensée pour être publiée intégralement et à titre posthume, après consultation d'amis proches (Carlos de Oliveira et Alexandre Pinheiro Torres), comme nous pouvons le lire dans une note, datée de 1976, qui ouvre chacun des six volumes déjà parus. En ce sens, il y dévoile sa pensée esthétique et politique, sans les contraintes censoriales que la dictature lui a imposées depuis qu'il a publié son premier poème de maturité («Viver sempre também cansa»), dans la revue littéraire *presença* n ° 33, de 1931. ³
- 5 Il convient de signaler que chez cet auteur la censure est plus qu'un sujet de réflexion sur la vie des artistes en plein salazarisme : elle permet de révéler l'historicité de son œuvre qui a paru avant 1974, puis qui a été rééditée en démocratie. Dans *Poeta Militante* (1977-1978-1983), qui comprend, entre autres matériaux, les six volumes de poésie parus jusque-là, il identifie explicitement les poèmes censurés auparavant. Il leur ajoute, en partie ou en totalité, des notes (il les appelle «épigraphes») qu'il place habituellement en tête des textes, avec un graphisme distinct, où surgissent des données circonstanciées et où la marque paradramatique de son écriture poétique s'accroît. Cela se produit par exemple dans le poème X de *Panfleteo contra a paisagem* (écrit en 1936-1937 et publié dans *Poesia-I*, 1948). En 1977, « l'épigraphe » rajoutée nous dit que le poème a été soumis à la censure préalable et simule sa postérité, dans un défi pour les générations à venir : « (Futur: ce poème a été raturé par la censure, dans le magazine "Vértice" de Coimbra. Cela se produisait à l'époque du petit tyran Salazar) ». ⁴
- 6 En plus d'être un journal intime d'artiste et un laboratoire d'écriture, où il intègre des extraits de journaux précédents et des révisions de poèmes publiés pendant ces années, *Dias comuns* est un «journal politique», ⁵ qui fait référence à des événements et des personnalités de la société contemporaine. Ces journaux partent de l'expérience per-

sonnelle, mais dans l'idée d'être publiés (même si à titre posthume): une pratique devenue courante dans ce genre autobiographique, depuis la fin du XIXe siècle. Ils nous montrent quelqu'un qui écrit de façon critique sur des jours communs et en commun avec ses concitoyens, mais qui anticipe aussi un lecteur futur. Ainsi essaie-t-il de préserver le registre de celui qui résiste par l'écriture comme un «impératif éthique dans la quête intellectuelle de liberté». ⁶

Les artistes, la littérature et le régime salazariste

- 7 *Dias comuns* adopte même parfois la première personne du pluriel et étend ainsi l'énonciation à une expérience collective: celle des écrivains, des artistes, des portugais, tous soumis au joug dictatorial, sans aucune fin en vue. A l'opposé de l'optimisme circonstanciel de son ami Carlos de Oliveira, le diariste s'avoue découragé, le 17 octobre 1965: « Non. Nous ne nous affranchirons pas de sitôt de cette machine qui se nourrit de notre colère, de nos ombres, de notre mort, de la nostalgie de l'Or du matin impossible! ». ⁷ Lorsqu'il termine le volume, le 30 décembre de l'année suivante, sa voix dépasse le ton mineur, propre de l'intimité, et s'élève jusqu'au cri et à la majuscule. Il rêve d'atteindre une voix chorale, capable de parler au nom de ceux qui n'en ont pas et, dans la lignée typiquement romantique et républicaine, de réclamer pour les écrivains le rôle *éthico-civique* de l'intellectuel dans la société, en temps de présumée détente du régime :

L'année 1966 s'estompe lentement dans le brouillard de ces matins de décembre qui ensuite se doront de soleil frileux.

Elle meurt, comme elle est née, désespérée, poursuivant les écrivains – les derniers résistants.

Résistants non seulement pour des raisons de citoyenneté, mais parce que la liberté est la condition indispensable à l'exercice, même minimum, de notre mission de souffrir pour nous et pour tout le monde.

Voilà ce que MM. les Inquisiteurs généraux et particuliers ne comprennent pas. Que l'on n'en a rien à faire des fameuses libertés qu'ils ont l'intention de nous distribuer avec parcimonie, comme qui nourrit de millet des animaux de basse-cour, mais la liberté. Exactement. LA LIBERTÉ (au singulier).

Liberté de penser, de sentir, de scandaliser, de souffrir, d'aimer, de haïr et d'exprimer clairement ce que nous pensons et ressentons et aimons et haïssons. En notre nom et AU NOM DES AUTRES qui n'ont pas de Voix, ni de liberté, même si nous la leur donnons. ⁸

- 8 Ce passage montre bien la sociabilité des artistes de l'opposition qui, dans des cercles d'amis et de famille, des salons littéraires, des projets éditoriaux ou dans la presse culturelle, alimentent les liens de solidarité et tentent de percer le siège que la dictature leur impose. Surtout à partir de l'après-guerre, la culture est devenue un champ de lutte politique et idéologique, où les néoréalistes (sans être les seuls, évidemment) et leurs compagnons de route, comme José Gomes Ferreira, ont été décisifs: en l'absence de libertés politiques, la culture a été le lest d'un front d'opposition, articulée de manière plus ou moins organique avec l'activisme politique clandestin et semi-clandestin. Ce mouvement culturel a su acquérir la capacité de proposer une patrie et un peuple *autres* que salazaristes, de par ses liens à un réseau alternatif d'associations récréatives et culturelles à caractère populaire et ouvrier.
- 9 Sans disposer de l'institution scolaire et sans avoir libre accès aux moyens officiels de la culture de masse (presse, radio, cinéma et, plus tard, télévision), qui ont institutionnalisé le salazarisme, le mouvement néoréaliste s'est distingué dans la définition d'une culture contre-hégémonique, forte dans les domaines de l'écrit et de la littérature, entre la fin des années 1930 et le seuil des années 1960. De successives générations littéraires de provenance esthétique et idéologique diverse ont coïncidé dans cette position, avec des degrés d'exposition et d'affrontement au régime variables. Tout d'abord, dans les années 30-40, il ne faut pas oublier Ferreira de Castro, José Rodrigues Miguéis, Irene Lisboa, Jorge de Sena, les fondateurs de la revue *presença*, dissidents ou non, comme Miguel Torga et Edmundo de Bettencourt, Adolfo Casais Monteiro et José Régio, qui, avec pru-

dence, prend parti pour l'opposition, particulièrement renforcée autour du Mouvement d'unité démocratique (MUD), en plein après-guerre.

- 10 Les surréalistes s'écarteront de la lignée néoréaliste – comme le fait Mário Cesariny dans le poème «Louvor e simplificação de Álvaro de Campos» –, sans pour autant renoncer à la protestation libertaire contre la dictature. À l'image du conflit entre Breton et le réalisme socialiste français, l'intervention esthétique surréaliste, qui intensifie la dimension avant-gardiste de la modernité, accuse les néoréalistes de sacrifier l'invention artistique nécessaire au bouleversement de la représentation du réel au profit de la transmission de messages idéologiques.⁹
- 11 Sur la base de ce cadre, on peut affirmer que le champ littéraire et de l'édition, malgré le musellement et la répression, a enrayé, depuis les années 30, l'ingérence du régime dans la définition des principes, des mécanismes et des instances de consécration littéraire: il a fait échouer les prix du Secrétariat de propagande nationale (SPN), appelé Secrétariat national d'information (SNI) à partir de 1944,¹⁰ et (davantage encore d'un point de vue actuel) a presque toujours relégué à l'insignifiance les écrivains rattachés à Salazar: «Inaccessible aux bras institutionnels de l'Etat, lui tournant le dos, le fait littéraire s'est donc développé en circuit adverse.»¹¹
- 12 De par son pouvoir de répression, la dictature salazariste a conduit à un transfert du débat idéologique, et même de l'intervention politique, vers l'espace de l'édition et de la presse d'opposition, soulignant ainsi le rôle de l'écrivain, du livre et de la presse. *O Diabo*, *Vértice*, *Seara Nova* sont trois exemples emblématiques de cette tendance qui se voit renforcée, dans les années 50, par la croissante collaboration d'écrivains dans les suppléments littéraires, artistiques et culturels des journaux plus ou moins à l'écart de la situation, tels que *Diário de Lisboa* ou *República*, et dans la presse régionale à cachet culturel (*A Planície* ou *Jornal do Fundão*), dans la presse féminine (*Eva*) ou sportive (*A Bola*), dans des publications périodiques culturelles (*Gazeta Musical e de todas as Artes* ou *O Tempo e o Modo*) et dans les quotidiens populaires du soir à la fin des années 60, comme *Diário Popular* et *A Capital*.

- 13 La constitution de la Société portugaise d'écrivains (SPE), en 1956, puis, neuf ans plus tard, la violence de l'assaut de la police politique à son siège, avec la subséquente arrestation de plusieurs de ses dirigeants et son extinction, confirment un degré plus avancé d'organisation, de capacité de consécration littéraire et de défi à l'ordre établi de la part des écrivains et des critiques prestigieux qui ne s'accommodaient guère - ou pas du tout - à la collaboration avec la dictature. Rien d'étonnant, donc, à ce que fussent, dans *Dias comuns*, les critiques aux artistes qui ont accepté les prix du SNI ou les brocards impitoyables concernant Domingos Monteiro ou Joaquim Paço d'Arcos - ce dernier étant le président de l'Assemblée générale de la SPE et le chef du service de presse du ministère des Affaires étrangères qui, en 1965, a démissionné car il n'a pas accepté l'attribution du grand prix du roman de la SPE à *Luuanda*, de Luandino Vieira, alors emprisonné à Tarrafal. Inscrit dans la lutte politique et en pleine guerre coloniale, cet épisode marque un pas en avant dans la consolidation et l'autonomie du champ littéraire, même s'il demeure perméable à la précarité de l'activité littéraire comme profession et affecté par la faiblesse structurelle du milieu universitaire (au profit de l'important poids de la presse) et par la macrocéphalie du pays également en termes culturels.
- 14 Bien évidemment, la fermeture de la SPE réduisit la capacité d'intervention organisée des écrivains, avec un retour à la situation d'avant 1956, lorsque l'Académie des sciences et le SNI monopolisaient l'attribution de prix littéraires.¹² Toutefois, et bien que Marcello Caetano n'ait pas ouvert le champ de manière significative à la liberté d'expression, les écrivains remportèrent à nouveau la bataille, avec la création, en 1973, de l'Association portugaise des écrivains (APE), dont le premier président, élu par ses pairs, fut José Gomes Ferreira.¹³
- 15 En revanche, l'interférence des dispositifs institutionnels de la politique culturelle de la dictature - qui se désignait elle-même comme Politique *de l'esprit* - a été efficace et prolongée dans les autres domaines artistiques, et ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que cette politique a été sérieusement remise en cause. Surtout en ce qui concerne les arts plastiques et graphiques, voire même l'architecture, la protection et la gratification du SPN, avec des bourses et des commandes publiques, a permis de capter les courants modernistes

et de les orienter vers la recherche d'un *art portugais* et la célébration nationaliste, dans des défilés, des expositions, des foires et des semaines internationales, ainsi que sur les supports modernes de propagande, tels que brochures, affiches, timbres ou cartes postales.¹⁴

- 16 Gomes Ferreira ne manque pas de souligner les grandes mises en scène salazaristes des années 1930-1940, «quand les artistes travaillaient à la mode du Minho pour Antonio Ferro du Secrétariat de la propagande»¹⁵ et également pour la révolution urbanistique dirigée par Duarte Pacheco, ministre des Travaux publics et des Communications, ainsi que maire de Lisbonne. On construisait alors un «décorativisme extérieur»,¹⁶ commémoratif, ethnographique et touristique. L'esthétisation de la politique salazariste dépendait, en fait, du peintre-décorateur, du sculpteur-statuaire et de l'architecte, ce dernier mobilisé par l'effet scénographique qui transparait dans le style *portugais* suave, un trait architectural moderne, appauvri par les «ornements formels, la décoration pittoresque, le clin d'œil au régional ou aux réminiscences historiques».¹⁷ L'expression utilisée par José Gomes Ferreira s'avère donc très précise, car elle décrit avec rigueur une intervention de la propagande «trop marquée par la décoration et le graphisme»¹⁸ ainsi que par les monuments commémoratifs, comme en témoigne l'Exposition du monde portugais (1940). Selon Gomes Ferreira, une telle ingérence a eu des effets néfastes sur la créativité d'artistes qui n'étaient pas nécessairement de fervents partisans de Salazar, mais qui dépendaient de la culture de l'Etat et du pouvoir totalitaire. Tel fut le cas de son ami et compère Bernardo Marques qui, «pendant des années, avec son air mutilé, passait le plus clair de son temps à aquareller des bêtises touristiques et patriotardes pour des Expositions commerciales.»¹⁹

- 17 Grands furent les dommages causés aux artistes qui refusèrent de s'aligner sur le régime, souffrant de privations matérielles (atténuées grâce à des collaborations dans la presse ou la publicité) et du bannissement plus ou moins radical de la sphère publique. Ce n'est pas seulement la très longue répression politique et le renfermement du pays sur lui-même qui ont isolé socialement les écrivains dans la société portugaise. Carlos de Oliveira a appelé «complexe de l'iceberg» cette marginalisation des écrivains portugais et la privation de vie publique qui s'ensuivit.²⁰ Mais aussi déterminants, voire plus, ont été

la pauvreté de la majorité de la population, l'illettrisme et l'analphabétisme endémique qui fragilisaient les structures et l'action des agents des champs culturel et littéraire.

18 Or, *Dias comuns* commença à être écrit en plein milieu des années 60, époque de changements importants dans le mouvement néoréaliste. Bien que le néoréalisme maintînt l'aura de front de résistance et que certains de ses auteurs de la première heure vécussent la maturation littéraire et le succès éditorial (c'est le cas de Redol avec *Barranco de cegos*, 1961), il avait perdu l'initiative de groupe qui avait marqué les deux décennies précédentes.²¹

19 Dans ce contexte, les néoréalistes récoltaient les fruits d'une littérature qui atteignait un public plus large, nouveau (constitué d'ouvriers, d'enfants et de jeunes) et, assez souvent, esthétiquement peu exigeant. Ils étaient partis à la découverte du pays réel, avaient réorganisé son paysage physique et humain, interrogé les privilèges de classe et l'oppression politique, promouvant le rôle émancipateur de la culture. La pression dictatoriale et les rigueurs des secteurs néoréalistes plus orthodoxes (surtout dans la critique littéraire) n'ont pas empêché l'individualité des œuvres littéraires et des chemins que chaque auteur a empruntés.

20 Le néoréalisme n'a d'ailleurs jamais formé un bloc homogène, car il a toujours connu des tensions internes, qui sont devenues plus aiguës entre 1949 et 1953, en raison des différentes visions du marxisme et de la place de l'art dans son autonomie relative par rapport à la société. Comme António Pedro Pita soutient métaphoriquement, la

polémique interne du néoréalisme' est la traversée orageuse de cette nuit oblique, une traversée déboussolée, qui se veut aussi bien sur le chemin de midi [sur une lignée de découverte des virtualités inexplorées du réel et consciente de la dimension technique de l'art] que sur le seuil du crépuscule de l'affirmation combative du 'témoin' et du 'contenu,

21 associée à la mobilisation politique.²² Ni même les préjugés idéologique et esthétique, manifestes dans plusieurs de ses cercles, ont laissé le néoréalisme à l'abri du modernisme et des affinités avec des auteurs contemporains, que ceux-ci soient associés à *Presença*, aux *Cadernos de poesia* ou au surréalisme. Le néoréalisme transmettra

aussi son héritage à l'écriture *désinvolte*²³ de Augusto Abelaira, Maria Judite de Carvalho ou José Cardoso Pires.²⁴ Pourtant, force est de constater que le perfectionnement formel des années 50-60 – dont Alves Redol est l'exemple même, quand il réécrit des romans déjà parus²⁵ ou publie *Barranco de cegos* (1961) – coïncide avec la dissolution du mouvement néoréaliste.²⁶

- 22 Entre-temps, les années 50-60 introduisent de nouvelles dynamiques littéraires, tributaires de la consécration de Pessoa et du modernisme; certains auteurs néoréalistes font une réévaluation mature du néoréalisme: c'est le cas d'Alves Redol, de Fernando Namora et de Carlos de Oliveira, qui, à partir de là, suit un chemin qui s'écarte de l'esthétique réaliste. De nouvelles options artistiques s'affirment plus ou moins hostiles des points de vue 'esthétique-idéologique' et générationnel au jalon néoréaliste, parfois poussées par l'expérimentalisme formel, par l'exercice de l'ironie ou de l'érotisme, parfois séduites par l'influence anglo-saxonne et par les langages du jazz, de la musique populaire, de la bande dessinée et du cinéma; ceci conduira, comme ce fut le cas pour Paulo Rocha ou Fernando Lopes, à la maturation de nouveaux concepts du réel et de sa représentation artistique.
- 23 Certes, le magnétisme du recueil politique de chansons de Fernando Lopes-Graça, qui avait débuté avec *Marchas, danças e canções* (1946) demeurerait: les gens ordinaires s'en sont approprié, dans les contextes les plus divers de vie sociale et d'action, et il fut divulgué lors de spectacles (généralement réprimés) et dans des circuits plus restreints de la sphère domestique, clandestine ou carcérale. Mais, les temps avaient changé et étaient à la chanson engagée, à laquelle Lopes-Graça ou Gomes Ferreira ont résisté avec un mépris élitiste.²⁷ Après tout, la culture populaire de masse était loin de leur prédilection (romantique) pour les manifestations ancestrales du peuple rural et, bien sûr, pour la culture érudite qui commençait alors à être plus intensément contaminée et dépassée par la massification de l'audio-visuel.
- 24 L'Etat nouveau a vécu, dans la décennie de 60, une usure accélérée, qui éroda les piliers de son Portugal idéalisé, conservateur et rural, et ce en raison de l'urbanisation, de l'émigration massive, de la guerre coloniale et de l'expansion modérée de l'école, en réponse aux nouvelles exigences de l'industrialisation et de la tertiarisation du pays.

Dias comuns n'a pas manqué de souligner la mutation socio-économique en cours qui accompagne l'expansion de l'appareil d'Etat et des politiques *développementistes* et se traduit en néocapitalisme de banques et d'importateurs, et en consommation, tourisme, massification culturelle, télévision, chanson *pop* ou football.²⁸ Le changement était, en tous cas, limité, car, dans ce contexte, les Portugais ont continué, pour la plupart, relégués au rôle de spectateurs, condamnés à la misère, à l'abandon et à la désorganisation: «cela fait 40 ans que le pays est devenu une sorte de 'poulailler' de l'Europe, qui zieute de loin la pièce, surveillé par la police». ²⁹

25 Aussi, n'est-il pas étonnant que ces journaux intimes (surtout la fin du volume V et l'ensemble du volume VI) suivent dans le détail la dégradation de Salazar après sa chute fatidique, les dissensions internes du régime, déchiré entre la loyauté des ultras envers et le pari nécessaire en son successeur, Caetano, dont les promesses de libéralisation sont démontées sans hésitation par José Gomes Ferreira.

26 Salazar est à cette occasion le «CADAVRE-VIVANT ETENDU DANS LE TEMPS»³⁰ qui n'est pas près de mourir, entre euphémismes et silences d'une presse censurée, et qui perpétue un cauchemar portugais de quatre décennies. Le diariste parle des différentes sensibilités face à cette mort reportée: y compris celle des bourgeois que le régime ne mobilise plus, mais qui demeurent à l'écart de la politique, soupirant après le résultat final, car «gourmands des trois jours de deuil en perspective, afin d'aller à la plage se délecter de l'or de la journée». ³¹ Il ne s'agit en aucun cas de la position de Gomes Ferreira, qui n'oublie jamais le sacrifice personnel et collectif imposé par la dictature, prolongé jusqu'à l'absurde, à l'image d'un roman néoréaliste bien connu: «Et s'il restait comme ça, pendant des années et des années, un cadavre qui gouverne notre patrie – comme dans l'épisode final de *Barranco de Cegos* de Redol? Grand prophète, ce Redol!». ³²

Examiner le substrat social et idéologique de la dictature

27 La longue maladie de Salazar conduit le journal de Gomes Ferreira bien au-delà des références factuelles, parce qu'il évalue les structures mentales qui ont étayé le régime, en fonction d'un dictateur qui

a toujours surplombé la structure du parti unique et toute la gestion des affaires publiques. Ce n'est pas un hasard si le régime prend le nom de son dirigeant: ainsi, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la dictature a su s'adapter au manque d'expérience nationale en termes d'organisation et de mobilisation politique des masses, par rapport à d'autres régimes de la même famille idéologique, comme l'allemand ou l'italien.

- 28 Le rappel des crimes du tyran, comme l'assassinat de Humberto Delgado en 1965, et de ses paroles malveillantes et impitoyables nous permet d'accéder à la nature tortueuse de la figure de Salazar. Misant sur une délibérée absence-invisibilité (le concept est de José Gil),³³ le dictateur a voulu et a su assurer une omniprésence dissimulée, a promu la fausse modestie et une rhétorique politique prétendument anti-rhétorique. Les blagues qui circulaient à son sujet n'étaient guère plus que de «toutes petites armes que nous utilisions dans notre faiblesse de sous-personnes qui se battent contre un terrible appareil répressif». ³⁴ Malgré cela, *Dias comuns* défait l'unicité adoratrice du peuple portugais vis-à-vis de l'image du chef; l'importance des ressources graphiques de la citation transcrite ci-dessous est, à ce titre, révélatrice :

Peut-être était-il idolâtré abstraitement par la bourgeoisie nantie, catholique et monarchiste qui voyait en lui Le Grand Médiocre Nécessaire qui avait finalement comblé le modèle ébauché par João Franco et Sidónio Pais, des années auparavant.

Il n'a pas été aimé, ni ne pouvait l'être, toujours le pointeur à la main et lointain, à lire pour un pays-classe de cancre, le parle-tout-seul de ses transcriptions de cours prétentieuses, très appréciées, car elles répandaient efficacement l'ennui endormant et monopolisateur de l'intelligence (officielle) portugaise.

Froid comme un profil de poignard, il n'a jamais eu un geste de bonté publique [...].

Implacable. En tout. Principalement quand il s'agissait de défendre les tabous révérencieux de son adolescence de prêtre raté et fils d'intendant: les pantalons fantaisie, le chapeau à bords retournés, les ambitions médiocres de ces Messieurs qui voudraient aussi savourer,

de force, comme à l'étranger, les délices de la Civilisation Bourgeoise, installée à la grande joie d'un million de personnes (maximum), tandis qu'au moins six millions triment sur leur destin de vil vermine.³⁵

- 29 Cet extrait synthétise le portrait accablant que toute l'opposition (communiste, anarchiste, socialiste, républicaine ou catholique) a toujours véhiculé de Salazar et du régime qu'il a dirigé et qui l'a forgé lui-même. Signaler cette réalité ne réfute en rien la teneur des idiosyncrasies rapportées qui ont alimenté et qui expliquent les surnoms et les blagues de *Bottes* ou de *Esteves*.³⁶ Toutefois, la caricature dilue des effets plus profonds de la Censure qui n'a pas seulement banni l'opposition de l'espace public: elle a imposé, tout d'abord, l'«occultation du discours portugais»³⁷ qui atteint aussi la fiction néoréaliste. Celle-ci, au contraire de ce qu'Eça de Queiroz a pu faire en son temps, a dû dénoncer de manière fantasmatique la classe dirigeante portugaise, entre les lignes, au niveau des symboles et des gestes. En plus, la censure a réussi à tronquer la vision collective de la réalité du pays et du monde, même aux plus attentifs et informés. Si l'on considère le flux d'informations circulant dans la société portugaise, diffusé, pendant des années, par la propagande du régime, il est clair que le filtre de la censure a laissé dans l'ombre des mouvements, des initiatives et des personnalités qui agissaient ou influaient dans l'appareil d'Etat, sans aucun contrôle public. C'est aussi pourquoi la voix de l'opposition (pour ne pas mentionner la *vox populi*) s'est concentrée sur le leader, délaissant la compréhension des structures socio-économiques (analysées de manière plus systématique par Álvaro Cunhal, dès les années 50) et du substrat idéologique qui ont soutenu l'Etat Nouveau dans les différentes phases et crises qu'il a traversées.
- 30 *Dias comuns*, écrit à partir de la seconde moitié des années 60 et certainement revu pendant la démocratie, enregistre l'accélération sociale et économique de l'époque. Il prend note du positionnement des différentes classes sociales vis-à-vis du pouvoir politique, mais n'approfondit guère l'agglutination autour de Salazar de tendances politiques conservatrices et de droite, ainsi que de secteurs dominants dans les domaines économique, social et idéologique. Il désigne une ligne d'orientation prioritaire dès le début et décisive pour la consolidation et la longévité du salazarisme: la lutte sans relâche contre l'école républicaine, afin de la soumettre au contrôle étroit du réseau administratif et à la grille idéologique nationaliste et catholique. Dans

les années 30-40, la «*déprofessionnalisation des enseignants*, par le biais des bases professionnelles et scientifiques de l'activité d'enseignement, dont la nomination des régents ou la disqualification de la formation des enseignants sont des signes clairs»,³⁸ fut essentielle. Dans *Dias comuns VI*, on retrouve la condamnation de la politique éducative du salazarisme :

Instruction? Très peu. Lire, écrire et compter. Et tout cela enseigné par des analphabètes soigneusement choisis par haine du peuple : les célèbres régents scolaires.

Ce n'est que dernièrement, et tellement à contrecœur!, qu'il a autorisé que l'on monte une comédie d'apparence scolaire à cause de l'ONU, de l'OTAN et des statistiques ...

[...] Les régentes scolaires - croyez-moi - étaient et sont recrutées parmi les servantes de très faible niveau d'éducation. Elisa, par exemple, ancienne bonne de ma mère, a été régente scolaire et elle fait de ces fautes d'orthographe!³⁹

- 31 En revanche, *A Memória das Palavras* effleure, sans la développer (il ne pouvait en être autrement, dans un livre de 1965), la doctrine salazariste de la résignation à la pauvreté et ancre ses origines dans le monde paysan, encadré par l'Église pendant des siècles.⁴⁰
- 32 A noter également l'attention accordée à la stratégie discursive du dictateur, «le parle-tout-seul de ses transcriptions de cours prétentieuses, très appréciées, car elles répandaient efficacement l'ennui endormant et monopolisateur de l'intelligence (officielle) portugaise.».⁴¹ *A Memória das palavras* fait aussi métaphoriquement allusion à la propagation idéologique du salazarisme, faite par des «Têtes Creuses»⁴² qui écrivaient et récitaient des discours sans improvisation, «avec des lèvres de microphone froid».⁴³ Dans l'édition de 1979 de cette autobiographie, une note de bas de page rajoutée précise l'allusion: «Je pense bien sûr à la technique oratoire du *Estado Novo* dans laquelle excellait le dictateur Salazar avec ses discours de caricature microphonique du Père António Vieira.».⁴⁴
- 33 *Dias comuns* dénonce le mensonge du discours monopolisateur de la dictature qui étouffe avec poigne toute dissidence morale ou poli-

tique, qui la subjugue au «terrible silence des choses, des bêtes et des cris des hommes dans les prisons»⁴⁵ et qui la condamne à la stratégie de parler en métaphores indirectes et autres subterfuges sémantiques. L'auteur révèle ainsi une connaissance approfondie du discours du pouvoir et du pouvoir du discours, dans ce cas dans un contexte totalitaire. D'ailleurs, en 1972, Cardoso Pires avait suivi la même ligne thématique. Il publia dans trois revues étrangères un essai minutieux sur la machine de la censure et sur les effets castrateurs des mensonges et de l'automutilation installés dans les médias et dans la littérature, mais aussi sur la ségrégation sociale des écrivains subversifs, même en plein «hiver 'libéral' de Marcello Caetano».⁴⁶ Publiée précédemment, la parodie allégorique *Dinossauro excelentíssimo* (1972) montre le personnage du dictateur qui se propose de purger son royaume jusqu'à l'aboutissement d'une norme officielle, apprise dans des vieux pavés, des transcriptions de cours et auprès de maîtres défunts du cloître universitaire. Ainsi, Cardoso Pires révèle l'asphyxie discursive de la dictature, tout en exaltant le pouvoir subversif du rire et de la résonance des voix qui vivent et s'affrontent dans la société.

- 34 Rappelons-nous qu'il n'a pas fallu attendre les années 60 pour voir José Gomes Ferreira dénoncer la fantasmagorie castratrice de *l'Etat fort*, comme en témoigne le volume *O mundo dos outros* (1950), qui recueille des chroniques publiées dans *Seara Nova*, sous le titre «O espectáculo das ruas», en l'été plein d'espoir de 1945, à la demande de Fernando Lopes-Graça, alors secrétaire de cette revue.
- 35 Au lieu de se concentrer sur la violence socio-économique du Portugal d'alors, qui retient l'attention de la narration néoréaliste, l'auteur choisit ici de «[d]écouvrir les tragédies et farces de cette foule quotidienne qui couvre de chair humaine et d'agitation les places, les fenêtres, les églises, les tramways, les cafés et les tavernes».⁴⁷ C'est-à-dire qu'il recherche les mécanismes idéologiques oppressifs et anesthésiants de l'ordre salazariste, déjà reconnaissables dans les chroniques d'Irene Lisboa, dans *Esta Lisboa!* (1942).⁴⁸ Dans ce monde des autres – dont le je-chroniqueur lui-même n'est pas à l'abri –, se répercutent les divisions aiguës de classe sociale, le fardeau de la morale catholique et la discrimination sexuelle:

Bouche fermée. Absence complète de don Quichottes. Tous pensent à leurs petites vies, à leurs destins exigus, coulés au moule de l'âme de chacun.

Que leur importait l'affront, la prépotence, le coup de pied dans le tibia du voisin, l'insulte, la calomnie, le pelotage impuissant, l'abus du plus fort, les crocs-en-jambe et les calottes sur les vieux?

[...] tous ont fini par avaler le cri et passer outre ...

Parce que les Portugais d'aujourd'hui, malheureusement, passent toujours outre. ⁴⁹

36 Il est donc tout à fait normal qu'Ana Paula Ferreira reconnaisse chez Gomes Ferreira la capacité de «pressentir, comme seuls rares néo-réalistes ont réussi à le faire, comment mobiliser et faire dépendre de la 'banalité du mal' qui prévaut dans les sociétés de nature fasciste/totalitaire». ⁵⁰ Au fond, le point de vue de l'auteur ne se borne pas au cas portugais parce qu'il regarde de face un phénomène politique plus global de son époque. Dès la première chronique, «A Montra », bien que l'arrière-plan soit la célébration de la victoire des Alliés dans les rues, une vitrine de charcuterie se dresse en contrepoint: «l'apothéose du cochon dans toute la vigueur d'une indigestion fabuleuse dans un ventre transparent», ⁵¹ qui pourrait bien rappeler la barbarie industrialisée du nazi-fascisme. Rien de surprenant chez un poète qui a accompagné, entre le chuchotement et le cri désespérés, l'agonie de la liberté en Europe, la défaite sanglante de l'Espagne républicaine, la catastrophe noire du nazisme et de la guerre. Il suffit de regarder les titres de ses séries poétiques des années 1930 et 1940, tels que *Panflete contra a paisagem*, *Poema do mundo perdido*, *Diário dos dias cruéis* ou *Invasão*, réunis dans *Poesia-I* (1948) et *Poesia-II* (1950).

37 Pour sa part, la chronique «Brandura de costumes» [Douceur de mœurs] de *O Mundo dos outros* dénonce un lieu commun salazariste (toujours très présent dans l'espace public portugais): encenser les exploits exaltants de la fondation du Portugal ou des grandes Découvertes, tout en valorisant la résignation, la servilité, l'abstention civique des pauvres et des faibles :

Que peut signifier, en fait, cette expression [douceur de mœurs]? Etiolement, faiblesse létale, débilité, atonie, muscles en coton? Ou plutôt, une certaine tendance à hausser les épaules devant la tyrannie et l'injustice, sans autre réaction aux offenses qu'écumer avec des représailles théoriques, ressentant dans la bouche le spectre de la bave lointaine de la fureur sacrée de Nuno Álvares et autres morts rhétoriques de notre glorieuse famille commune?

Je ne sais pas. Un mélange de tout, peut-être, sans oublier le relâchement, la paresse et même - pourquoi pas? - une certaine bonté molle venue du plus profond de la conviction égoïste que cela ne vaut pas la peine d'assombrir la vie, déjà si courte et que, en fin de compte, seul le bienheureux ennui portugais sait rendre interminablement longue.⁵²

- 38 *O Mundo dos Outros* donne à voir la production totalitaire de la vérité, disséminée dans les discours de tous les jours. Ici, ce qui importe le plus n'est pas la voix du dictateur ou d'autres intellectuels organiques qui prêchaient avec succès, auprès des couches intermédiaires, l'hégémonie corporative de la nation ou la mission historique de l'Occident chrétien; ce sont surtout les voix anonymes formatées par le discours du pouvoir, sarcastiquement métaphorisé par le «spectre de la bave lointaine de la fureur sacrée de Nuno Álvares.»⁵³ C'est ainsi que le chroniqueur peut démanteler l'unanimité idéologique de la cité salazariste, au quotidien, dans la mesure où, avec sa voix, il introduit la dissidence et la confrontation idéologique dans la société.⁵⁴

Le devoir de ne pas oublier

- 39 En plus des références factuelles et de la réflexion sur les mécanismes idéologiques du pouvoir, José Gomes Ferreira accorde toute son attention à la dictature, lorsqu'il fixe la mémoire de sa violence et lutte contre le danger de l'oubli et, par conséquent, la possibilité que la barbarie se répète. Au fond, il sait que la mémoire historique est une bataille, avec diverses et contradictoires manières de représenter et d'utiliser collectivement et publiquement le passé, en fonction des besoins et de la corrélation de forces de chaque présent historique. Avec cette mémoire, on structure « les identités sociales, en les ins-

crivant dans une continuité historique et en leur fournissant un sens, c'est à dire, un contenu et une direction». ⁵⁵ La mémoire se conjugue au présent et est politique de par sa nature même: c'est pourquoi les rites, les fêtes et les monuments revêtent une importance particulière, pour son maintien et recyclage, de même que le travail de l'historiographie ou la publication d'œuvres de caractère testimonial et autobiographique. Et José Gomes Ferreira le sait pertinemment.

- 40 Rien d'étonnant donc à ce que, dans *Dias comuns*, le diariste se pose «déjà comme un historien-journaliste-témoin» ⁵⁶ qui impose à soi-même le devoir civique de rappeler par écrit. C'est pourquoi, quand il écrit, en 1968, pour une publication qui se veut posthume, il se projette dans l'avenir, afin de contrer la mythification prévisible de Salazar, dans un pays tellement habitué à la dictature du médiocre. Il craint que l'avenir continue de répondre à la propagande efficace qu'António Ferro conçut pour le dictateur dans les années 1930, qui insistait tellement sur ses succès dans l'assainissement des finances publiques, dans la construction d'infrastructures et dans sa dévotion monacale au gouvernement de la patrie :

Ô hommes de l'avenir: supportez-le mort, nous l'avons supporté vivant – ce qui fut plus humiliant.

Et pour le reste (tout ce qu'on dira de lui dans le futur), c'est un mensonge, un mensonge, un mensonge, un mensonge! UN MENSONGE! ⁵⁷

- 41 Voilà ce qu'il dit à la fin de *Dias comuns-V*. Dans le volume suivant, sous-titré *Memória possível*, le corps des lettres simule la voix progressivement amplifiée de celui qui écrit, dans son exalté devoir de mémoire :

CROYEZ-MOI.

J'AI ÉTÉ TÉMOIN.

J'AI VÉCU CES TEMPS D'ENFER ET DE SILENCE!

JE SUIS LA MÉMOIRE! ⁵⁸

- 42 *Revolução necessária* (1975), par contre, examine plus particulièrement *l'art de savoir durer* de Salazar, pour reprendre l'expression de l'historien Fernando Rosas, dans son essai portant sur les raisons de la longévité du pouvoir dictatorial.⁵⁹ Ces chroniques, publiées en pleine révolution, racontent et commentent des moments simples ou grandioses de la fête politique et sociale de 1974-1975. Leur grand intérêt tient, toutefois, au fait que la révolution est perçue dans la diachronie du XXe siècle et à la lumière de la patience historique du demi-siècle qu'il a fallu attendre pour que le Portugal retrouve la liberté.
- 43 Dans ses ouvrages des années 50 et 60, tels que *O mundo dos outros* ou *A memória das palavras*, l'écrivain avait déjà raconté le temps de son enfance, avec, en toile de fond, une image heureuse et nostalgique de la Première République (1910-1926): il présente de cette façon une contre-version de la mémoire officielle salazariste qui a toujours défiguré et réduit au silence les défenseurs du régime républicain.⁶⁰
- 44 Dans *Dias comuns*, le poids de vivre sous une dictature est, ici et là, contrecarré par la volonté d'imaginer un avenir meilleur, même si le diariste le fait à partir d'un présent sans espoir et (auto-)ironique. Voyons une interrogation qui, sans annuler le désir révolutionnaire de transformer le monde, évite de faire des vaticinations certaines sur l'avenir: «Comment convaincre les foules qu'il faut nous battre (sans espoir de résultats plus proches) pour les hommes qui naîtront dans cent ans?». ⁶¹ Ce n'est pas un hasard si, dans un fragment plus loin, il célèbre la chute de Mussolini et, peu après, le 31 janvier 1967, il déplore l'incapacité des Portugais à reprendre le symbolisme républicain de cette date, où se commémore la révolte pro-républicaine de 1891, et à mettre leur «âmes en mouvement jusqu'aux rêves (Quels rêves?). § Tous allongés, à attendre que tombent les fruits d'arbres non encore semés». ⁶²
- 45 *Revolução necessária*, pour sa part, rétablit la mémoire révolutionnaire du XXe siècle, traumatisée par un douloureux interrègne dictatorial.⁶³ C'est pourquoi son auteur y alterne des blocs de chroniques sur le présent et sur les artistes et les intellectuels (comme Alves Redol, Bento de Jesus Caraça ou Manuel Mendes) qui se sont engagés

dans la résistance politique et culturelle, des décennies durant, sans jamais avoir connu la démocratie.

- 46 De ce contingent antisalazariste, Gomes Ferreira n'exclut pas la «fi-brillation de la conspiration» républicaine qui a duré de 1926 à 1938.⁶⁴ Il n'oublie pas ce qu'on a appelé le *reviralhismo* républicain, si sou-vent dévalorisé par la mémoire de l'opposition communiste: avec cette option, il contredit la version officielle de l'Estado Novo, selon laquelle l'ascension au pouvoir de Salazar avait été une promenade triomphale au-dessus des intrigues, des alliances politiques, des conspirations putschistes chaotiques et caricaturales d'émeutiers. «[V]ieux jacobin docile de la 1ère. République»,⁶⁵ l'écrivain attribue aux «petits groupes fervents, pleins de passion et de colère »,⁶⁶ de républicains radicaux un rôle dans la résistance à la dictature qui gagne, avec la guerre civile espagnole, une nature plus ouvertement fasciste. Parallèlement au mouvement ouvrier, les républicains ont tenté de rétablir la liberté volée pendant cette décennie:

[...] rendons hommage aux bons bourgeois progressifs de cette pé-riode, qui n'ont jamais renoncé, ni fléchi devant les seigneurs qui ont, peu à peu, raffiné les méthodes de pression et d'offense. Ils n'ont ja-mais cessé de conspirer. Et ceux qui n'ont pas conspiré [c'est le cas de l'écrivain lui-même] n'ont pas perdu espoir, nourris par des ru-meurs et des rêves, désireux de se réveiller le lendemain avec la li-berté dans la rue qui nous attend, pour nous embrasser.⁶⁷

- 47 Là encore, il est clair que le temps historique est vu en perspective : ainsi, l'auteur de *Dias comuns* veut disputer la place à la mémoire du XXe siècle portugais qui sévissait sous la dictature; par ce geste, il coïncide avec la mémoire communiste de la résistance, mais sans rayer la contribution du *revirvalho*. Dans cette mesure, José Gomes Ferreira ne se confine pas à la violence punitive du régime, sélective et violemment dirigée contre les opposants par le système juridique et policier et par la censure. C'est un fait que l'auteur n'est pas systématique dans son analyse du régime, d'autant plus qu'il n'écrit pas un essai politique ou historiographique, et ne bénéficie pas du recul qui nous permet aujourd'hui de comprendre l'énorme complexité du problème appelé Estado Novo. Toutefois, son observation va au-delà des traits de personnalité du dictateur (méfiance, mesquinerie, calcul, ressentiment de classe): il reconnaît le soutien indéfectible des

classes dominantes et l'appartenance oscillante des couches intermédiaires, d'abord incrédules de l'ordre démo-libérale et effrayées par une prolétarianisation imminente. Sur cette base, ont fructifié une morale rétrograde, le rejet de la démocratie parlementaire et des organisations ouvrières et de gauche, ainsi qu'une rhétorique antirépublicaine qui réduisait le Portugal d'avant 1926 à un pays de révolutions.⁶⁸

- 48 Après *O Mundo dos outros*, *Revolução necessária* met en évidence la violence préventive de la dictature, qui a réussi à démobiliser l'initiative civique et qui s'est insidieusement cristallisée au fil des décennies. En effet, le salazarisme s'est appuyé sur la paralysie et la peur, au moyen de la manipulation de la mémoire; dans la juste mesure où il incitait à la peur de l'avenir révolutionnaire et à celle du passé libéral et républicain :

[...] décrit comme un paysage de meutes de terreur, et par surcroît, on nous prophétisait un avenir bien pire, dominé par des monstres inconnus qui en un jour ténébreux sortiraient des caniveaux et des égouts pour étrangler les religieuses, faire des injections de cyanure dans la nuque des propriétaires, prendre les terres aux paysans pauvres, permettre les grèves pour après les interdire, empêcher l'entrée du peuple dans les stades, parce ce que ce que nous voulons tous, c'est du foot! (j'ai lu cette phrase, clairement lue, dans un prospectus distribué le jour de Camões, le 10 juin, quand fut inauguré le Stade national).⁶⁹

- 49 Entre ces deux craintes, il restait aux Portugais «le don providentiel du présent avec un goût d'anges aux rémiges coupées, pour ne pas fuir la Terre»:⁷⁰ il leur restait l'illusion d'un quotidien terne, vécu habituellement, sans crimes ni troubles anormaux. Telle était l'image d'un pays qui se voulait en adéquation avec une supposée nation naturelle – pauvre, catholique, rurale, hostile à la politique et à la divergence, et soumise à la valeur du respect et de la hiérarchie.
- 50 C'est contre ce pays interdit et asphyxiant que se positionne la lucidité ironique de José Gomes Ferreira, dans son voyage personnel au XXe siècle, où il fixe les multiples phases et sensibilités des protagonistes de la dictature et de la résistance. Et, c'est parce qu'il se bat contre le pays mutilé, qu'il ne renonce pas à l'imaginer libéré et à vivre le temps humain comme une quête toujours inachevée d'éman-

cipation – comme le «premier pas de la/ Révolution qui continuera,/ continuera pour/ toujours»,⁷¹ formule qui clôt, en guise d'épithaphe, le volume III de *Poeta Militante*.

NOTES

1 Jusqu'à présent, seuls sept des vingt volumes de journaux intimes écrits par Gomes Ferreira ont été publiés: vol. I, 1990; vol. II, 1998; vol. III, 1999; vol. IV, 2004; vol. V, 2010; vol. VI, 2013 ; et vol. VII, 2015. Ils couvrent, pour l'instant, la période du 1er octobre 1965 au 17 août 1969. Dans une anthologie organisée par Raúl Hestnes Ferreira et Romeu Pinto da Silva, *Música, minha antiga companheira desde os ouvidos da infância* (2003), des fragments de tous les volumes de la série *Dias comuns* faisant allusion au thème de la musique ont été publiés.

2 «Momento sinistro de pensamento mutilado...§ Como é possível viver numa pátria assim! – de livros proibidos, de jornais proibidos, de peças proibidas, de homens proibidos – em que só o silêncio é justo?»: José Gomes Ferreira, *Dias comuns-I. Passos efêmeros*, Lisboa, Dom Quixote, 1990, p. 13.

3 La vie littéraire de José Gomes Ferreira commence bien avant, dans un contexte postsymboliste et néoromantique, avec les recueils de poèmes *Lírios do monte* (1918) et *Longe* (1921) – livres qu'il reniera, quand il rejoint le courant moderniste dans les années 30 – dès lors qu'il publie dans *presença* et dans «Antologia de poetas modernistas» de la revue *Descobrimento* n° 5, 1932. Dans *A memória das palavras* (1965), il raconte cette évolution dans le détail.

4 «(Futuro: este poema foi cortado pela Censura na revista 'Vértice' de Coimbra. Acontecia isto no tempo do tiranete Salazar.): José Gomes Ferreira, *Poeta militante. Viagem do século XX em mim*, vol. I, Lisboa, Moraes, 1977, p. 66. Il en va de même dans la série «Comboio», écrite en 1955-1956 et publiée dans *Poesia-IV* (1970), qui est marquée par l'arrestation de son fils, Raúl Hestnes Ferreira, à Porto, dans le cadre de ce que l'on a appelé le Procès du MUD Juvenil, l'organisation des jeunesses du Mouvement d'unité démocratique. Dans la version de 1977, les épigraphes ajoutées précisent les circonstances personnelles qui sont à l'origine des poèmes et la souffrance causée par les visites et l'échange de correspondance, toujours surveillée, avec son fils.

- 5 Paulo Medeiros, «Armados de nuvens» in Isabel Pires de Lima *et al.* (org.), *Viagem do século XX em José Gomes Ferreira*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 212.
- 6 *Idem*, p. 209.
- 7 «Não. Não nos libertaremos tão cedo desta máquina que se alimenta da nossa raiva, das nossas sombras, da nossa morte, da saudade do Ouro da manhã impossível!»: José Gomes Ferreira, *Dias comuns-I*, p. 18.
- 8 «O ano de 1966 está a desvanecer-se lentamente na névoa destas manhãs de Dezembro que depois se douram de sol friorento. § Morre, como nasceu, desesperado, a perseguir os escritores – os últimos resistentes. § Resistentes não apenas por motivos de cidadania, mas porque a liberdade é a condição indispensável ao exercício, mesmo mínimo, da nossa missão de sofrendores por nós e por toda a gente. § É isto que os Srs. Inquisidores-Mores e Menores não entendem. Que nos estamos nas tintas para as famosas *liberdades* que pretendem distribuir-nos com parcimónia, como quem alimenta de milho miúdo animais de capoeira, mas a LIBERDADE. Exactamente. A LIBERDADE (no singular). § Liberdade de pensar, de sentir, de escandalizar, de sofrer, de amar, de odiar e de exprimir com nitidez o que pensamos e sentimos e amamos e odiamos. Em nosso nome e EM NOME DOS OUTROS que não têm Voz, nem liberdade, mesmo que lha demos.»: *idem*, p. 197.
- 9 Voir Perfecto E. Cuadrado, «Introdução em três movimentos» in *A única real tradição viva. Antologia da poesia surrealista portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, pp. 20-24.
- 10 Voir João Pedro George, *O meio literário português (1960/1998)*, Lisboa, Difel, 2002, p. 15 et suiv. et Rui Pedro Pinto, *Prémios do espírito. Um estudo sobre prémios literários do Secretário de Propaganda Nacional do Estado Novo* Lisboa, ICS, 2008.
- 11 Jorge Ramos do Ó, *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949. Ideologia, instituições, agentes e práticas*, Lisboa, Estampa, 1999, p. 223.
- 12 Voir João Pedro George, *op. cit.*, p. 27.
- 13 José Gomes Ferreira fut président de l'APE jusqu'en 1975. Dès le 25 Juillet 1974, le poète se prononça dans *Diário de Notícias* au sujet de l'attribution du prix de la SPE à Luandino Vieira, qui n'avait été qu'un prétexte « pour anéantir un organisme qui, de par l'autorité dont il jouissait auprès du pu-

blic, faisait entièrement disparaître le SNI et l'image de la 'politique de l'esprit'» (p. I).

14 Jorge Ramos do Ó, *op. cit.*, pp. 152-196.

15 «[...] quando os artistas trabalhavam à moda do Minho para o António Ferro do Secretariado de Propaganda!»: *Dias comuns-VI. Memória possível*, Lisboa, Dom Quixote, 2013, p. 191.

16 *Id.*, *ibid.*

17 Pedro Vieira de Almeida, *A arquitectura no Estado Novo. Uma leitura crítica*, Lisboa, Horizonte, 2002, p. 42.

18 *Idem*, p. 38.

19 «[...] durante anos, com o seu ar mutilado, passava a vida a aguarelar larrachas turísticas e patrioteiras para as Exposições Comerciais»: José Gomes Ferreira, *op. cit.*, p. 191.

20 Carlos de Oliveira «O iceberg» in *O Aprendiz de Feiticeiro*, 3^e. éd corrigée, Lisboa, Sá da Costa, 1979, p. 181.

21 Rappelons l'encyclopédie *Cosmos* (1941-1948), coordonnée par Bento de Jesus Caraça; *Bichos, bichinhos e bicharocos* (1949), livre de poésie pour enfants de Sidónio Muralha, illustré par Júlio Pomar et trois poèmes mis en musique par Francine Benoît; ou *Contos tradicionais portugueses* (1958) avec préface et commentaires de Carlos de Oliveira et de José Gomes Ferreira et illustrations de Maria Keil. Chacun des exemples ci-dessus montre la volonté de rassembler des arts et des acteurs divers, mais aussi le dessein de démocratisation culturelle et de recherche de nouveaux publics que le mouvement néoréaliste a toujours poursuivi.

22 António Pedro Pita, «Inventar o sentido do tempo. Eduardo Lourenço e o 'neo-realismo como problema'», in Eduardo Lourenço, *Sentido e forma da poesia neo-realista e outros ensaios. Obras completas II*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 28.

23 Eduardo Lourenço, «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos» in *O canto e o signo. Existência e literatura. 1957-1993*, Lisboa, Presença, 1994, pp. 255-267.

24 Fasciné par la maîtrise et la «liberté prodigieuse» de *O delfim* (1968) dans *Dias comuns-V* (Lisboa, Dom Quixote, 2010, p. 122), Gomes Ferreira identifie dans ce roman de Cardoso Pires, qui venait tout juste de paraître, «toutes les inventions collectives mystifiées par les néoréalistes: la place de Manuel da Fonseca, le lac de Carlos de Oliveira, les «don juan», déjà palpitants de vie

mâle, dans *Cerromaior*, dans *Barranco de cegos*, dans *Muro branco* (indépendamment des qualités artistiques)» (*idem*, p. 123).

25 Il en est ainsi avec *A barca dos sete lemes*, en 1962, *Fanga*, en 1963, *Gai-béus* et *Uma fenda na muralha*, en 1965, et *Avieiros*, en 1968.

26 Voir António Pedro Pita, *op. cit.*, p. 19

27 On remarquera que Gomes Ferreira est le poète qui a fourni le plus de textes à la musique de Lopes-Graça: comme «Jornada», «As papoilas» e «Acordai» qui intègrent un répertoire de résistance connu aujourd'hui sous le nom de *Canções heróicas*. L'écrivain n'a cependant incorporé qu'un très petit nombre de ces poèmes dans les éditions de sa poésie, ce qui montre qu'il a passé au crible serré cette production d'énorme impact social, désignée dans *A Memória das palavras* comme des «"vers fonctionnels"» (Lisboa, Moraes, 1979, p. 190).

28 Alexandre O'Neill ou Ruy Belo rendent un écho puissant de ce contexte, dans des poèmes tels que « Portugal » (*Feira cabisbaixa*, 1965) e «Morte ao meio-dia» (*Boca bilingue*, 1966), respectivement.

29 «[...] há 40 anos que a pátria se tornou uma espécie de 'galinheiro' da Europa, a espreitar de longe a peça, vigiado pela polícia»: José Gomes Ferreira, *Dias comuns* -V, p. 33.

30 «CADÁVER-VIVO ESTENDIDO NO TEMPO»: *idem*, p. 64.

31 «[...] gulosos dos três dias de luto em perspectiva, para poderem ir para a praia deleitar-se com o ouro dos dias»: *idem*, p. 52.

32 «E se ele ficasse assim, durante anos e anos sem fim, cadáver a governar a nossa pátria – como no episódio final do *Barranco de Cegos* do Redol? Grande Profeta, o Redol!»: *idem, ibidem*.

33 Voir José Gil, *Salazar: a retórica da invisibilidade*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

34 «[...] pequeninas armas que utilizávamos na nossa fraqueza de subgente em luta contra um terrível aparelho repressivo»: José Gomes Ferreira, *Revolução necessária*, Lisboa, Diábril, 1975, p. 199.

35 «Era porventura idolatrado *abstractamente* pela burguesia endinheirada, católica e monárquica que via nele O Grande Medíocre Necessário que tinha preenchido por fim o modelo esboçado por João Franco e Sidónio Pais, anos antes. § Não foi amado, nem podia sê-lo, sempre de ponteiro em punho e distante, a ler para um país-classe de cábulas, o fala-só das suas se-bentas pretensiosas, muito apreciadas, porque espalhavam com eficácia o

tédio adormecedor e monopolizador da inteligência (oficial) portuguesa. § Frio como um perfil de punhal, nunca teve um gesto de bondade pública [...].§ Implacável. Em tudo. Principalmente quando se tratava da defesa dos tabus reverentes da sua adolescência de padre falhado e filho de feitor: as calças de fantasia, o chapéu de abas reviradas, as ambições medíocres dos Senhores que queriam também, à força, *como lá fora*, gozar as delícias da Civilização Burguesa, implantada para gáudio de um milhão de pessoas (o máximo), enquanto, pelo menos, seis milhões mourejam o seu destino de bicharada reles.»: José Gomes Ferreira, *Dias comuns* -V, p. 207.

36 Après avoir subi un attentat en 1937, Salazar n'a plus eu d'agenda officiel, lors de ses peu nombreuses visites gouvernementales. Les journaux ne rapportaient donc qu'après coup la présence du chef du gouvernement dans des événements ou des lieux, ce qui lui a valu le surnom de Esteves, prénom qui rappelle le verbe être à la 3ème personne du singulier du passé composé de l'indicatif: «esteve». Quant à Botas, cela tient au fait qu'il se chaussait habituellement de bottes, d'un modèle vieillot.

37 Eduardo Lourenço, «Uma revisitação ao neo-realismo» in *Sentido e forma da poesia neo-realista e outros ensaios. Obras completas II*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 383.

38 António Nóvoa, «A 'Educação Nacional'» in Fernando Rosas (coord.), *Portugal e o Estado Novo. Nova História de Portugal*, vol. XII, Lisboa, Presença, 1992, p. 458.

39 «Instrução? Pouca. Ler, escrever e contar. E tudo isto ensinado por anal-fabetos escolhidos cuidadosamente por ódio ao povo: os célebres regentes escolares. § Só ultimamente permitiu, e com que má vontade!, que se montasse uma comédia de aparência escolar por causa da ONU, da NATO e das estatísticas... § [...] As regentes escolares – acreditei – eram e são recrutadas nas criadas de servir de baixíssima instrução. A Elisa, por exemplo, antiga criada da minha mãe, foi regente escolar e dá cada erro de ortografia!»: José Gomes Ferreira, *Dias comuns*-VI, pp. 28 e 29.

40 José Gomes Ferreira, *A memória das palavras ou o gosto de falar de mim*, 4e. éd., Lisboa, Moraes, 1979, p. 70.

41 «[...] o fala-só das suas sebtas pretensiosas, muito apreciadas, porque espalhavam com eficácia o tédio adormecedor e monopolizador da inteligência (oficial) portuguesa»: José Gomes Ferreira, *Dias comuns*-V, p. 207.

42 «os Cabeças Ocas»: José Gomes Ferreira, *A memória das palavras*, p. 72.

43 «[...] com lábios de microfone frio»: *idem, ibidem*.

44 «Refiro-me evidentemente à técnica oratória do Estado Novo em que se destacava o ditador Salazar com os seus discursos de caricatura microfónica do Padre António Vieira.»: *idem*, p. 193.

45 «[...] terrível silêncio das coisas, dos bichos e dos gritos dos homens nas cadeias»: José Gomes Ferreira, *Dias comuns-I*, p. 34

46 José Cardoso Pires, «Técnica do golpe da Censura» in *E agora, José? Ensaaios*, 2e. éd., Lisboa, Dom Quixote, 1999, p. 194.

47 «Descobrir as tragédias e as farsas dessa multidão diária que cobre de carne humana e de tumulto os rossios, as janelas, as igrejas, os eléctricos, os cafés e as tabernas»: José Gomes Ferreira, *O mundo dos outros. Histórias e vagabundagens*, 9e. éd., Lisboa, Dom Quixote, 1990, pp. 173-174.

48 Voir Ellen W. Sapega, «Family Secrets: Irene Lisboa's Critique of 'God, Pátria and family'» in *Consensus and Debate in Salazar's Portugal. Visual and Literary Negotiations of the National Text 1933-1948*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2008, pp. 87-114.

49 «Bico calado. Ausência completa de dons-quixotes. Todos a pensarem nas vidi[nh]as, nos destinos exíguos ao molde da alma de cada um. § Que lhes importava o atropelo, a prepotência, o pontapé nas canelas do vizinho, o insulto, a calúnia, o apalpão impotente, o abuso do mais forte, as rasteiras e os pinhões nos velhos? § [...] todos acabaram por engolir o grito e passar adiante... § Porque os portugueses de hoje, infelizmente, passam sempre adiante.»: José Gomes Ferreira, *O Mundo dos Outros*, p. 175.

50 Ana Paula Ferreira, «O mundo dos outros. Crítica da presença e ética da representação» in Isabel Pires de Lima *et al.* (org.), *Viagem do século XX em José Gomes Ferreira*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 22.

51 «[...] a apoteose ao Porco em toda a pujança duma indigestão fabulosa numa barriga transparente»: José Gomes Ferreira, *op. cit.*, p. 38.

52 «Que significará, em verdade, esta locução? Dessoramento, fraqueza letal, debilidade, atonia, músculos de algodão em rama? Ou, antes, certo pendor para encolher os ombros diante da tirania e da injustiça, sem outra reacção às ofensas que o espumar de retaliações teóricas, sentindo na boca o espectro da baba longínqua da sagrada sanha de Nuno Álvares e outros defuntos retóricos da nossa gloriosa família comum? § Não sei. Um misto de tudo, talvez, sem lhe faltar o relaxamento, a preguiça e até — porque não? — certa bondade mole vinda lá do fundo da convicção egoísta de que não vale

a pena sombrear a vida, já de si tão curta e que, afinal, só o abençoado aborrecimento português consegue tornar morosamente longa.»: *idem*, p. 196.

53 *Idem, ibidem.*

54 Voir Carina Infante do Carmo, *A militância melancólica ou a figura de autor em José Gomes Ferreira*, Lisboa, FCT/FCG, 2010, pp. 279-291.

55 Enzo Traverso, *O passado, modos de usar. História, memória e política*, Lisboa, Unipop, 2012, pp. 14-15.

56 José Gomes Ferreira, *Dias comuns-V*, p. 207.

57 «Ó homens do futuro: aturem-no morto que nós aturámo-lo vivo – o que foi mais humilhante. § E quanto ao resto (tudo o que digam dele no Futuro) é mentira, é mentira, é mentira, é mentira! É MENTIRA!»: *idem*, p. 209.

58 «ACREDITAI EM MIM. § EU FUI TESTEMUNHA. § EU VIVI ESSES TEMPOS DE INFERNO E DE SILÊNCIO! § EU SOU A MEMÓRIA!»: José Gomes Ferreira, *Dias comuns-VI*, p. 29.

59 Fernando Rosas, *Salazar e o poder. A arte de saber durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012.

60 Voir Carina Infante do Carmo, «A 1^a. República na intervenção sonâmbula de José Gomes Ferreira» in Fernanda Mota Alves *et alii* (org.), *Filologia, memória e esquecimento*. Act 20, Ribeirão, Húmus, 2010, pp. 611-627.

61 «Como convencer as multidões de que é preciso lutar (sem esperança de resultados mais próximos) para os homens que nascerão daqui a cem anos?»: José Gomes Ferreira, *Dias comuns-I*, p. 34.

62 «[...] as almas em movimento até aos sonhos (Que sonhos?). § Todos deitados, à espera que caiam frutos de árvores por semear»: *idem*, p. 35. La question de l'Histoire, et de la mémoire collective qui se bâtit sur celle-là, est un sujet constant chez José Gomes Ferreira, qui se prolonge dans sa poésie, comprenant quatre séries poétiques intitulées *Memória*, intégrées d'abord dans *Poesia-V* (1973) et *Poesia-VI* (1976), puis dans *Poeta militante-III* (1978). Dans de nombreux poèmes, il imagine un lieu excentré dans l'avenir, d'où l'on peut voir les tragédies et les gloires du XX^e siècle et, parmi elles, le poète se pose en tant que témoin participant et espion d'un temps ultérieur.

63 Dans ce volume, Gomes Ferreira conjugue l'exaltation pour le 25 Avril, la bonhomie avec laquelle il rappelle la distance qui le sépare des jeunes révolutionnaires de 1974, oublieux de l'idéal républicain, et la lucidité sur la force constructive des révolutions et sur leurs résultats si souvent frustrants voire même traumatisants.

64 Fernando Rosas, *op. cit.*, p. 68.

65 «[...] velho jacobino manso da 1^a. República»: José Gomes Ferreira, *Revolução necessária*, p. 192.

66 *Idem*, p. 180.

67 «[...] honra seja feita aos bons burgueses progressivos desse período, nunca desistiram, nem se curvaram perante os senhores que foram, pouco a pouco, refinando os métodos de pressão e ofensa. Nunca deixaram de conspirar. E os que não conspiravam [caso do próprio escritor] não perdiam a esperança, alimentados por boatos e sonhos, ansiosos de acordar no dia seguinte com a liberdade na rua à nossa espera, para nos beijar.»: *idem*, pp. 180-181.

68 *Idem*, pp. 169-211.

69 «[...] descrito, como uma paisagem de alcateias de terror, ainda por cima nos profetizavam um futuro muito pior, dominado por monstros desconhecidos que sairiam num dia tenebroso das sarjetas e dos esgotos para estrangular as freiras, dar injeções de cianeto nas nucas dos proprietários, tirar as terras aos camponeses pobres, permitir as greves para depois as proibirem, impedir a entrada do povo nos estádios, porque o que *todos nós queremos é futebol!* (li essa frase, claramente lida, num prospecto espalhado no dia de Camões, em 10 de Junho, quando se inaugurou o Estádio Nacional).»: *idem*, p. 28.

70 «[...] a dádiva providencial do presente com sabor a anjos de remi[g]es cortadas, para não fugirem da Terra»: *idem, ibidem*.

71 «[...] primeiro passo da /Revolução que continuará,/ continuará pelos tempos/ fora»: José Gomes Ferreira, *Poeta Militante*, vol. 3, 4^e. ed., Lisboa, Dom Quixote, 1998, p. 418.

RÉSUMÉS

Français

Vivre et écrire sous le salazarisme est un leitmotiv de l'œuvre autobiographique de José Gomes Ferreira. Non seulement il a pu suivre et commenter la vie intellectuelle et artistique portugaise, bâillonnée par une très longue répression, comme il a essayé de réfléchir aux impacts plus profonds de la dictature sur la culture et la société portugaises. En dernière instance, il s'est engagé dans un combat pour la mémoire antifasciste et révolutionnaire du XX^e siècle.

English

Living and writing under Salazar's dictatorship is a *leitmotiv* in José Gomes Ferreira's autobiographical work. He follows and analyses the Portuguese artistic and intellectual life, gagged by a long and repressive regime. Therefore, he tries to think about the deepest impacts of the dictatorship in Portuguese culture and society. In fact, he is determined to fight a memory war, on behalf of the antifascist and revolutionary version of the 20th century history.

INDEX

Mots-clés

salazarisme, censure, néoréalisme, mémoire historique

Keywords

Salazar Dictatorship, censorship, neo-realism, historical memory

AUTEUR

Carina Infante do Carmo

Professora Auxiliar Universidade do Algarve – Centro de Estudos Comparatistas –
Universidade de Lisboa ccarmo@ualg.pt
ccarmo@ualg.pt