



HAL
open science

Commentaire composé sur "Lisbonne. Livre de bord. Voix, regards, ressouvenances", de José Cardoso Pires.

Flávia Nascimento

► **To cite this version:**

Flávia Nascimento. Commentaire composé sur "Lisbonne. Livre de bord. Voix, regards, ressouvenances", de José Cardoso Pires.. 2006. halshs-00009675

HAL Id: halshs-00009675

<https://shs.hal.science/halshs-00009675>

Preprint submitted on 19 Mar 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Exemple d'un Commentaire composé

sur un extrait de *Lisbonne, Livre de bord. Voix, regards, ressouvenances*

de José Cardoso Pires (pp. 9-26)

Enseignante responsable : Flávia NASCIMENTO

(Chargé de cours – 2^{ème} semestre 2006)

Université Bretagne-Sud – Lorient – Licence de Lettres modernes

L'Introduction

Présentation : Comme nous l'indique déjà son titre, *Lisbonne, Livre de bord. Voix, regards, ressouvenances*¹, de José Cardoso Pires, a comme sujet central la capitale portugaise, et se place ainsi au sein d'un vaste ensemble littéraire qui a fait de la ville son thème d'élection. Les littératures européennes en donnent plusieurs exemples aussi bien en prose qu'en vers, en particulier depuis la fin du 18^e siècle, avec des auteurs comme Restif de la Bretonne, Charles Baudelaire, Émile Verhaeren, Alexandre O'Neill, et tant d'autres. Mais au-delà de cette parenté thématique, l'ouvrage que nous étudions ici est difficilement classable du point de vue de son genre. Il s'agit d'un de ces textes à statut problématique : il n'est pas un roman pas plus qu'une nouvelle ou un poème. Nous pouvons le considérer comme une sorte de récit, mais assez particulier : un récit de la ville. Car ce qu'il nous raconte, ce qu'il nous « dit », c'est la ville de Lisbonne, en ce sens qu'il en reconstitue son histoire, pourrait-on dire, mais son histoire poétique et subjective. Cardoso Pires est connu surtout grâce à son œuvre de romancier (il est aussi auteur de nouvelles et contes) et, en tant qu'héritier du néo-réalisme (importante mouvance littéraire portugaise née dans les années 30), il a imprimé à ses romans la marque de la critique sociale et de la résistance au salazarisme, régime totalitaire portugais qui a traversé une grande partie du 20^e siècle (1926-1974)². *Lisbonne, Livre de bord*, occupe donc, en raison de son statut particulier, une place à part aussi dans l'ensemble de l'œuvre de romancier de José Cardoso Pires.

Situation : L'extrait que nous commenterons correspond à la partie initiale du texte, qui débute par une épigraphe de Cervantès et se découpe, par la suite, en une vingtaine de petits morceaux signalés, la plupart du temps, par des intertitres tels que « Autres vues de la ville », « D'Arroios, d'Arroios », « Monument à l'hérésie sacrée (vue partielle) », « Les corbeaux (Rua das Farinhas) », etc.. En plein accord avec son titre, le récit nous invite dès le départ,

¹ Paru au Portugal en 1997 et en France, aux Éditions Gallimard, en 1998.

² Le mot « salazarisme » vient du nom du dictateur António Oliveira Salazares.

nous les lecteurs, à suivre cette « voix » qui parle, ce « regard » qui se pose sur la ville, pour une promenade à travers deux sortes de parcours : ceux des souvenirs tout personnels du narrateur (ses « ressouvenances »), liés par exemple à son enfance, et ceux liés à une mémoire écrite de Lisbonne – la mémoire littéraire de la ville – qui coïncide souvent avec la mémoire du narrateur lui-même.

Hypothèse de lecture : Le passage choisi pour ce commentaire dévoile une Lisbonne à deux visages : d'un côté, une ville invisible, de l'autre une ville visible. Et un autre double jeu vient se superposer à ces deux facettes de la ville ici représentées : celui établi par l'opposition entre le regard subjectif que porte le narrateur sur sa ville et le regard que d'autres portent et ont porté sur elle. Mais dans les deux cas, le double jeu sert à dévoiler, à révéler la dimension insolite de Lisbonne, et souvent non sans une pointe d'humour.

Annnonce du plan : Afin de rendre palpable cette double structure sous-jacente à l'extrait commenté (et à l'ensemble du texte, par ailleurs), notre démarche consistera à isoler, dans un premier temps, tous les traits ayant un rapport à ce que nous appelons la « ville visible » ; ensuite nous isolerons ceux qui se rapportent à la « ville invisible » ; et finalement, avant de conclure, nous proposerons la synthèse de ces deux dimensions exploitées par le narrateur dans ses déambulations urbaines, en montrant que ce double jeu sert à mettre en évidence une Lisbonne dont l'allure insolite résulte de l'entrecroisement, dans le texte, d'un certain nombre de dimensions opposées.

Le corps du commentaire :

I. La ville visible : monuments, paysages urbains, noms et images

Préambule : En nommant le Tage, l'*incipit* du récit de Cardoso Pires introduit d'emblée la dimension la plus concrète, visuellement, de la ville de Lisbonne : « Pour commencer, tu m'apparais posée sur le Tage comme une ville qui navigue » (p. 11). En effet, ce grand fleuve, dont l'embouchure se confond avec la mer et au bord duquel s'est bâtie la ville, est une partie inaliénable du visage de la capitale portugaise, pouvant être aperçu à partir de plusieurs belvédères qu'offrent ses collines. Mais si l'*incipit* renvoie à cette dimension palpable, réelle et même naturelle de Lisbonne, il annonce aussi, en même temps, la vision subjective qu'a le narrateur du fleuve et de sa ville : pour ce « je » qui établit avec Lisbonne un dialogue intime (le narrateur tutoie sa ville), la capitale est une « ville qui navigue », une « ville-nef », un « vaisseau fait de rues et de jardins » (p. 11).

Développement :

1. Toujours en comparant la capitale à un vaisseau, le narrateur parlera ensuite d'autres de ses aspects concrets, tels que les célèbres mosaïques dessinées sur ses chaussées, figurant des vagues, des ancres et des sirènes ; il fera aussi allusion à une « place avec une rose des vents brodée sur le pavage », à « deux colonnes surgies des eaux qui montent une garde d'honneur aux partants pour les océans », à « un roi enfant monté sur un cheval vert » qui regarde « de l'autre côté de la Terre » et qui porte à ses pieds « les noms des navigateurs et les dates des découvertes (...) inscrits sur le basalte de la place frappée par le soleil » (p. 11). Cette « place », que le narrateur ne nomme pas explicitement, est pourtant bien réelle (et monumentale) : elle abrite, au bord du Tage, le monument aux Découvertes, érigé en hommage aux grandes navigations ; à ses côtés, figure la grande rose des vents représentant les découvertes portugaises sur les quatre coins du globe, dessinée en mosaïque sur un vaste parvis.

2. Quelques autres monuments attireront par la suite l'attention du narrateur. Le premier d'eux ce sera la statue de « Maximilien-Dom Pedro », ainsi nommée en raison de sa curieuse histoire : ce monument en hommage au souverain portugais Pedro avait été commandé par le Portugal à un artiste français. Celui-ci s'est contenté d'expédier aux acheteurs une autre œuvre, représentant en fait Maximilien du Mexique qui, cependant, fût installée sur le site prévu pour Pedro et y est resté jusqu'à présent. L'autre monument cité par le narrateur recèle également une histoire curieuse, qui est celle du destin *post-mortem* d'un important scientifique portugais du 19^e siècle, le docteur Sousa Martins. La statue en hommage à ce médecin savant fut installée par les pouvoirs publics sur une place lisboète qui est devenue peu de temps après, sans que personne ne sache pourquoi, un lieu de pèlerinage : le docteur Sousa Martins, laïc de son vivant, est devenu, par la force de la dévotion populaire, un saint guérisseur, et au pied de sa statue – un « monument à l'hérésie sacrée » d'après le narrateur – les croyants viennent déposer leurs ex-voto en remerciement des grâces obtenues.

3. Une autre aspect de la ville visible relève à la fois d'une image symbolique et de la toponymie lisboète. Cette double dimension est exploitée par le narrateur à travers l'exemple de deux noms devenus synonymes pour les Lisboètes : « le corbeau » (en portugais, *corvo*) et « Vicente(s) ». Saint Vincent est devenu le patron de Lisbonne en raison d'une très ancienne légende, rapportée par le narrateur, d'après laquelle son cadavre serait arrivé dans la capitale sur une petite embarcation escortée par deux corbeaux vivants. À cela s'ajoute le fait, bien réel, qu'une très grande quantité de ces oiseaux vivaient dans la ville. À partir de l'association entre le saint des corbeaux et leur présence massive à Lisbonne, s'est opéré un glissement

sémantique, et le nom propre « Vicente » est devenu synonyme du nom commun « corbeaux ». Ce dernier est par ailleurs très perceptible dans la toponymie de la capitale (cour du Corbeau, rue des Corbeaux, place du Corbeau). Mais ce premier glissement a été à l'origine d'un autre, plus étonnant : le nom est devenu image. Cela se matérialise dans un bas relief que l'on peut voir dans une rue lisboète, où se trouve représenté un corbeau portant l'inscription « Sam Vecête », et, surtout, dans le blason de Lisbonne, sur lequel figurent deux de ces oiseaux assis sur une barque vide.

Conclusion partielle : Dans les déambulations auxquelles il invite le lecteur, le narrateur insiste, parfois avec humour, sur certains aspects visuels de Lisbonne, dont les monuments, les noms des rues, la topographie marquée par les collines, la présence du Tage, du ciel bleu, de la lumière blanche sont des exemples concrets. Mais la présentation de cette Lisbonne si visible n'exclut pas l'installation d'un double jeu entre le regard que porte le « je » du narrateur sur la ville et celui des autres, entre sa propre vue et les « autres vues » possibles de Lisbonne, notamment celle des « vidéotouristes » amateurs de panoramas en format de carte postale, des visiteurs « munis de catéchismes de *city tour* » et amateurs du « chemin de croix des monuments » (p. 13). Une opposition est ainsi suggérée entre un regard subjectif sur la ville et sa réalité matérielle : une ville n'est pas un navire, mais elle peut être perçue en tant que tel.

II. La ville invisible ou la ville-texte

Préambule : À la dimension visible de Lisbonne vient se superposer une autre, certainement imperceptible pour le plus grand nombre de ses visiteurs (les vidéotouristes), car faite essentiellement de mots. Cette Lisbonne-là émerge dans le texte par l'utilisation d'un procédé qu'annonce déjà l'épigraphe – une citation de Cervantès qui parle de Lisbonne – et qui va se généraliser par la suite, on le verra (cela concerne par ailleurs non seulement l'extrait que nous commentons, mais la totalité du texte). Il s'agit là, encore une fois, d'une vision toute subjective, qui dévoile les souvenirs personnels de lecture du narrateur.

Développement :

1. Ainsi le lecteur apprend que John dos Passos a décrit Lisbonne comme une « nostalgie endormie » (p. 14), que Saint-Exupéry en a parlé comme d'un « paradis clair et triste » (*idem*), et que d'autres innombrables « patriarches de la bonne écriture » en ont parlé sur le même ton (*idem, ibidem*). À ces citations d'auteurs étrangers faites par le narrateur s'ajoutent d'autres issues de la plume d'auteurs portugais, tels que le poète Alexandre O'Neill, qui demandait à sa ville : « Que faisons-nous, tous deux, Lisbonne,/ en ce lieu où nous sommes

nés et où je suis né » (p. 17). Ce genre de citation, dont le premier exemple dans ce texte est donné par l'insertion de quelques mots d'un Cervantès ébloui « aux abords de la fameuse Lisbonne », montre bien que la capitale portugaise est un sujet littéraire par excellence et même, parfois, un véritable personnage.

2. Un autre type de référence littéraire apparaît toutefois dans le texte qui mérite l'attention. Il ne s'agit pas de citation au sens où l'on insère dans le texte des extraits d'une autre œuvre. Là, ce sont les noms d'auteurs célèbres qui sont cités, côte à côte avec leurs personnages. Ainsi, par exemple, dans la partie intitulée « D'Arroios, d'Arroios », le narrateur raconte que c'est dans ce quartier lisboète (où il a par ailleurs passé son enfance) « que le romancier Camilo, très porté sur les amours de perdition, a pratiqué ses érotismes du nord du pays avec Dona Ana Plácido » (p. 15) ; un peu plus loin, il dit aussi que « plus bas (...) était la ruche où le cousin Basílio du respectable Eça de Queirós avait butiné entre deux draps cette petite tête de linotte de Luízinha » (pp. 15-16). Ce genre de « citation » très particulière opère une sorte de nivellement entre le réel et la fiction : or Camilo Castelo Branco (1825-1890), l'un des romantiques portugais les plus importants, est l'auteur de la célèbre nouvelle *Amour de perdition* (1863), titre que reprend le narrateur sans les italiques et en minuscules. En s'appropriant ainsi de l'expression « amour de perdition », le narrateur renvoie à la vie amoureuse réelle du romancier (très mouvementée, en effet, en raison de ses amours adultères avec la dame ci-dessus citée, originaire du Nord du Portugal), et brouille les frontières entre la réalité et la fiction (la nouvelle de Camilo n'est pas autobiographique). Le même procédé est utilisé quand le narrateur renvoie au plus grand écrivain réaliste portugais, Eça de Queirós (1845-1900), dont l'un des romans les plus célèbres, qui a comme sujet l'adultère, s'intitule *Le cousin Basílio* (1878) ; or les amants Basílio (le cousin du mari trompé), ainsi que Luízinha (l'épouse qui trompe), sont des êtres fictifs, que le narrateur met en scène dans la ville, qui devient ainsi leur décor réel.

3. La ville invisible s'exprime encore par une allusion à un auteur du 20^e siècle, Alexandre O'Neill (1924-1986), que le narrateur voit comme le « poète qui a déchiffré les vers et les revers des diableries de notre Lisbonne actuelle, [le poète qui] la connaissait comme personne à travers les points et les virgules de son parler » (p.18). Ici c'est la dimension de la ville-texte qui se manifeste sans équivoque : elle est texte, faite de mots et de « vers » qui « parlent », dès lors que l'on sait les « déchiffrer ». La ville parle et l'on en parle dans les livres ; elle est sujet et à la fois décor littéraire, aussi bien pour les écrivains que pour leurs êtres fictifs de tous les temps, dont la présence tangible ou imaginaire anime encore les lieux urbains par lesquels déambule le narrateur.

Conclusion partielle : À travers ses souvenirs personnels de lecture, le narrateur nous dévoile une certaine mémoire littéraire de Lisbonne. Par ses « ressouvenances », il fait revivre des écrivains, des textes et des personnages d'époques différentes. En les évoquant pêle-mêle, il crée une rupture au niveau chronologique, faisant coexister deux temps, le passé et le présent, ce qui fait de cette ville invisible bâtie de mots un palimpseste.

III. Entre réel et fiction : la ville insolite

Préambule : Que nous la considérons dans sa dimension de ville visible, ou dans celle de ville invisible, la Lisbonne que nous raconte le narrateur de ce texte se distingue par son caractère insolite. Celui-ci résulte du mélange délibéré de deux dimensions : le réel et la fiction, auquel vient se superposer l'entrecroisement de la légende et l'Histoire.

Développement :

1. Un homme de science, parfaitement laïc et non croyant, devenu saint et objet de culte malgré lui ; un cadavre en état avancé de décomposition, venu d'Espagne (pays frère et rival du Portugal), arrivé à Lisbonne, en compagnie de deux corbeaux, par les eaux du Tage, et destiné à devenir le saint patron de cette ville. Dans ces histoires lisboètes rapportées par le narrateur, où s'arrête la réalité et où commence la légende ? L'histoire drolatique du savant Sousa Martins est bien réelle, ce qui ne change rien à l'effet insolite qu'elle provoque chez le lecteur. Quant à celle de Saint Vincent, il s'agit d'une légende, mais les restes mortels de ce martyr chrétien reposent en effet dans une Église de la ville, qui lui voue une dévotion bien réelle.

2. Par ailleurs, Lisbonne est elle-même une légende, comme le suggère l'épigramme de Cervantès, à laquelle il nous faut revenir encore une fois : « Terre, terre ! Encore qu'il serait plus juste de dire Ciel, Ciel !/ Car à n'en pas douter nous sommes aux abords de la fameuse Lisbonne. » Cette assimilation de la ville au Ciel souligne sa dimension légendaire, car elle la situe en dehors de ce bas monde. Mais dans la ville de Cardoso Pires le mythe côtoie l'Histoire. Ainsi le narrateur met au même niveau le poète Fernando Pessoa (1888-1935) et le très symbolique corbeau lisboète, en affirmant que tous les deux sont des « êtres légendaires de Lisbonne » (p. 25 ; J. Cardoso Pires parle à ce propos d'un tableau du peintre Júlio Pomar, qui les a représentés ensemble) ; or le poète est bien réel, et ce malgré le caractère vraiment exceptionnel de son œuvre, décuplé en œuvres diverses de poètes de fiction par lui-même créés (les hétéronymes)³, alors que le corbeau est pure légende.

³ Fernando Pessoa est considéré comme l'un des plus grands poètes du 20^e siècle. Il a non seulement écrit une œuvre signée par lui-même, mais aussi d'autres œuvres, signées par des personnages poètes qu'il a créés, et que

3. Les exemples ci-dessus commentés montrent qu'il y a dans le récit de Cardoso Pires une confusion délibérée entre le réel et la fiction, entre la légende – ou le mythe – et l'Histoire, entre un regard subjectif sur la ville et le regard des autres (par exemple le regard que d'autres écrivains ont porté sur Lisbonne, reproduit dans le récit par l'insertion de leurs citations ou de leurs personnages). L'effet de cet amalgame intentionnel est l'insolite, qui concerne d'ailleurs les deux dimensions de la ville : la ville visible, celle des monuments (penser à l'histoire presque invraisemblable, et pourtant vraie, de la statue de Dom Pedro-Maximilien), et, bien entendu, la ville invisible, avec ces poètes et personnages d'un autre temps qui hantent les rues lisboètes. La capitale racontée par Cardoso Pires apparaît ainsi sous une lumière baroque, jaillie de la réunion arbitraire d'éléments disparates et, par conséquent, semblable à une image poétique. Lisbonne devient ainsi, elle-même, image poétique, et à cet égard, il est curieux de constater que ce processus arbitraire qui consiste à rassembler des éléments disparates rappelle l'image poétique surréaliste, telle que l'a conçue André Breton, en reprenant une définition de Pierre Reverdy⁴, pour lequel l'image reposait essentiellement sur « le rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées ». En ce qui concerne le récit de Cardoso Pires, il s'agit fondamentalement du rapprochement du réel et de la fiction, de la légende et de l'Histoire.

Conclusion:

Le récit de José Cardoso Pires nous montre que, en tant qu'ensemble de signes et d'images (visuels, textuels, sonores et même olfactifs...), la ville s'offre à celui qui l'arpente – dès lors qu'il sait voir et lire – comme texte à déchiffrer. Et parce qu'elle porte en elle les empreintes de l'historicité, la ville n'est pas seulement texte, mais strates de textes, donc palimpseste. Dans *Lisbonne, Livre de bord...*, Cardoso Pires reconstitue, en quelque sorte, l'histoire de Lisbonne, mais une histoire toute subjective, faite en grande partie d'une mémoire littéraire qui fait la synthèse d'un certain nombre d'opposés, par le « rapprochement arbitraire d'éléments disparates » : visible et invisible, réel et fiction, Histoire et légende. Ainsi ce récit – cette histoire poétique de Lisbonne – entremêle le temps présent au temps passé, ce qui suggère une temporalité de la ville régie par la littérature, ce qui la rend éternelle.

Flávia NASCIMENTO

Mars 2006.

l'on appelle ses hétéronymes ; parmi les plus importants de ces poètes fictifs – qui avaient des personnalités très différentes –, se trouvent Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Bernardo Soares et Ricardo Reis.

⁴ In revue *Nord-Sud*, 1918. André Breton parle longuement de l'image surréaliste dans le premier *Manifeste surréaliste* (1924).