

LA REPRESENTATION DU MONDE RURAL DANS LA FICTION NEO-REALISTE PORTUGAISE

Selon l'historien Vitorino Magalhães Godinho, dans un pays peu urbanisé comme le Portugal, la littérature possède une forte marque rurale, depuis Gil Vicente jusqu'aux écrivains néo-réalistes¹. Cette constatation suppose, de toute évidence, une conception de la littérature fondée sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation que nous allons essayer d'approcher.

Dans notre travail, nous n'évoquerons pas la production bucolique qui utilise tous les ingrédients de la pastorale classique. Notre attention portera d'abord sur ce qui est convenu d'appeler le "roman rural", c'est-à-dire, la fiction qui intègre la réalité paysanne² et s'organise en fonction d'un espace de représentation où la problématique rurale présente des caractéristiques diverses, selon les époques et les auteurs³. Nous interrogerons ensuite les images du monde rural mobilisées dans la fiction néo-réaliste, de façon à étudier le "surcodage" par lequel l'effet de réel se rattache à un effet de texte et à une proposition idéologique. Cela nous permettra d'observer que, dans la littérature portugaise, le monde rural défie toutes les classifications. Il parcourt les territoires du psychologique, du sociologique, de l'esthétique, sans jamais s'y laisser vraiment enfermer comme catégorie.

Il n'existe pas beaucoup d'analyses consacrées à l'imaginaire rural portugais et cette quasi-absence mériterait un commentaire⁴. La littérature portugaise, comme bien d'autres littératures européennes, a refusé pendant longtemps l'existence symbolique des paysans qui constituaient néanmoins le principal groupe social⁵. Le monde rural, dans la multiplicité de ses composantes, est introduit dans la littérature portugaise par les écrivains romantiques. Lorsque quelqu'un comme Alexandre Herculano fait paraître **O Pároco da Aldeia** en 1851, ce qui commence à prendre forme dans les lettres portugaises est la découverte d'une réalité rurale jusqu'alors occultée ou méprisée par la société bourgeoise⁶.

Malgré les exagérations et les préjugés d'école, Júlio Dinis accorde une place de choix à la vie rurale, envisagée comme un espace d'équilibre où les hommes sont naturellement bons. Des romans comme **As Pupilas do Senhor Reitor** (1867), **A Morgadinha dos Canaviais** (1868) ou **Serões na Província** (1870) nous présentent les villages du nord du Portugal (le Minho) selon une perspective idéalisée de la ruralité. Par contre, Camilo Castelo Branco s'insurge contre cette conception du monde rural et son oeuvre met plutôt l'accent sur le caractère grossier et rustre des paysans. En 1869, il fait paraître dans la **Gazeta Literária** de Porto un article très violent, intitulé "A Inocência das Aldeias", qui démystifie la vision idyllique

de Júlio Dinis⁷. Cette démystification se prolonge dans ses romans de la période réaliste (**As Novelas do Minho**, 1875-1877, et **Brasileira de Prazins**, 1882) où le paysan du Nord est présenté de manière parfois caricaturale.

Même si le monde rural n'occupe pas une place trop importante dans l'ensemble de son oeuvre, Eça de Queirós⁸ semble faire l'apologie de la campagne (**Civilização**, 1892; **A Ilustre casa de Ramires**, 1900; **A Cidade e as Serras**, 1901), sans toutefois cacher la misère et la vraie condition des paysans. Par opposition à la ville, présentée comme un lieu de perdition, la campagne devient pour Jacinto, le protagoniste de *A Cidade e as Serras*, un lieu de ressourcement, le cadre où il aura l'occasion de développer une action morale, qu'il croit "socialiste", dans une confusion évidente entre politique et charité chrétienne⁹.

Les écrivains naturalistes, comme Abel Botelho (**Mulheres da Beira**, 1898) ou Teixeira de Queirós (**Comédia do Campo**, 1876), procèdent à un large inventaire des réalités sociales portugaises et attribuent généralement à la mentalité paysanne une dimension négative. Dans leur perspective, le monde rural, situé presque toujours au nord du Portugal, présente une structure monolithique¹⁰. Ce même espace peut acquérir parfois une autre dimension. En effet, chez des poètes comme António Nobre ou Teixeira de Pascoaes, la campagne s'identifie avec le souvenir nostalgique d'une enfance heureuse¹¹.

À l'aube du XX^{ème} siècle, Aquilino Ribeiro propose, avec **A Via Sinuosa** (1918), **Terras do Demo** (1919) et **O Malhadinhas** (1922) une vision plus complexe de la réalité paysanne, située dans la région de Beira. Aquilino Ribeiro introduit dans la littérature portugaise une nouvelle sensibilité, une langue, une exubérance et une vitalité peu communes. Selon Oscar Lopes:

*"...pela primeira vez, e com pleno êxito, Aquilino enxerta na velha cepa tão chorona da literatura portuguesa um género que ainda aqui não tinha pegado, apesar das suas excelentes provas em língua castelhana, e esse género é a novela picaresca, a história das aventuras, desgraças e ladinos expedientes de pícaros ou personagens populares, sem cultura letrada, sem arrimos sociais, mas férteis em manhas e dotados, como os gatos, de sete fôlegos de resistência e de reactividade vital a toda a prova."*¹²

Les paysans décrits par Aquilino Ribeiro, même s'ils sont victimes d'une certaine conjoncture sociale, se présentent surtout comme des débrouillards. Leur drame se joue presque toujours entre deux exigences primordiales: le sexe et la faim¹³. Cette vision picaresque et souvent païenne de la vie campagnarde met un terme à toute une série de visions romantiques

attachées à l'univers rural et constitue une innovation par rapport à la tradition nationale.

Avec d'autres procédés, l'oeuvre de Ferreira de Castro (**Emigrantes**, 1928; **A Selva**, 1936) poursuit cette même démarche, dans la mesure où elle accorde une attention toute particulière aux conditions de vie populaire, mettant l'accent sur la situation économique des travailleurs d'origine rurale et les conflits provoqués par l'injustice sociale. Pour cette raison, il est souvent considéré comme un précurseur du mouvement néo-réaliste.

Au début des années 30, on trouve un Portugal assez somnolent, relativement éloigné des événements qui agitent le monde. Certains intellectuels vivent enfermés dans leur conformisme et ne ressentent que de manière très lointaine le fascisme qui s'installe en Espagne et l'affrontement européen qui provoquera la Seconde Guerre mondiale. Par contre, d'autres pressentent le danger et décident d'agir. Selon Alfredo Margarido, c'est en 1934 que l'on observe une coupure épistémologique dans l'histoire culturelle portugaise. En cette année de solidification de la dictature salazariste, le jeune Alvaro Salema traduit les conclusions du 1er Congrès des Écrivains Soviétiques et "fournit aux écrivains de langue portugaise le cadre théorique grâce auquel il sera possible de mettre la littérature au service de la visée révolutionnaire"¹⁴. Le "réalisme socialiste" deviendra ainsi le "néo-réalisme", qui s'affirme en décembre 1939 avec la publication de **Gaibéus**, par Alves Redol.

L'enjeu de cette littérature ne peut pas se séparer d'une réflexion portant sur la réalité nationale. En effet, devant l'absence d'études de sociologie ou de politique, ce sont les livres de fiction qui fournissent au lecteur une vision interprétative de la situation portugaise et, en particulier du monde rural¹⁵.

Le mouvement néo-réaliste portugais introduit une nouveauté fondamentale dans le domaine littéraire: les romanciers n'ont plus un regard de propriétaire, mais se confondent volontiers avec la masse populaire. Le néo-réalisme est un mouvement où la culture instituée n'est pas dominante et où il apparaît une relation profonde entre les écrivains et les travailleurs¹⁶. Les romanciers proches de ce mouvement valorisent la représentation et accordent une place privilégiée à la dénonciation des conditions de vie des paysans. Dans leurs romans, le monde rural, situé surtout au Sud du Tage, est analysé dans une perspective idéologique bien définie, en accord avec les principes théoriques du mouvement, inspirés par le matérialisme dialectique.

Gaspar Simões, l'un des fondateurs de **Presença**, et critique bien connu, a attiré l'attention sur une distinction fondamentale qu'il faut établir entre le passé régionaliste du roman portugais et ce que proposent les écrivains néo-réalistes. Selon lui, ces auteurs pratiquent "um regionalismo sem regionalismos"¹⁷, tout en restant fidèles à l'utopie sociale qui se donne pour objectif de dévoiler dans la réalité les forces de sa propre transformation.

La popularité quasi immédiate de cette littérature rénovatrice des années 40 provient du constat social qu'elle formule: un univers dégradé qui s'érige en point de départ de la création romanesque¹⁸. C'est une littérature d'éveil à la dure réalité, c'est-à-dire la dégradation économique et politique qui plonge le monde rural dans un désarroi fataliste. Cette génération - dont les noms les plus connus sont ceux d'Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Carlos de Oliveira, Fernando Namora ou Manuel da Fonseca-, ressent un profond besoin de remplacer les images fausses ou conventionnelles par des images qui rendent vraiment compte des réalités nationales et qui, en même temps, annoncent un changement possible. Dans cette perspective, le roman néo-réaliste peut être considéré comme un "roman à thèse"¹⁹, puisqu'il propose non seulement un sens, mais aussi des valeurs.

Pour les écrivains néo-réalistes, la représentation de la réalité sociale est inséparable d'une prise de position politique. D'emblée, la fiction se met au service d'une idéologie. Ce choix produit un effet littéraire immédiat, qui est la décomposition du cliché romanesque par lequel la paysannerie a été antérieurement représentée: reconstitution folklorique, dont la rhétorique périmée ne correspond plus à la réalité socio-culturelle des années 40 et 50. Il se dégage de la multiplicité du discours néo-réaliste, malgré les différences inhérentes à chaque romancier, une thématique et une vision du monde qui assurent l'alliance de l'imaginaire et d'une nouvelle rhétorique.

Dans une certaine mesure, la fiction néo-réaliste nous propose une redécouverte du terroir portugais. Mais il ne faut pas oublier que la fiction n'est qu'une représentation du réel²⁰. La redécouverte de la terre par les écrivains néo-réalistes, si elle a révélé de nouveaux aspects du monde rural, fut d'abord une découverte d'eux-mêmes, car le vrai pays qui surgissait était et restait une expérience subjective, imaginaire, avec cet aspect nécessairement arbitraire et partiel du point de vue partisan.

La littérature néo-réaliste accompagne le processus de lutte antifasciste, elle devient effort de clarification des mécanismes de violence et d'aliénation qui touchent les masses populaires. En d'autres termes, la littérature se dresse comme une instance menaçante pour les structures conservatrices du pays. La fonction de l'oeuvre littéraire devient subversive pour le pouvoir et les écrivains mettent souvent leur vie en danger²¹.

Confiant en la transparence ou l'immédiateté de ses représentations, le texte néo-réaliste, surtout dans la première phase du mouvement²², se donne pour mimétique et documentaire. L'épigraphe mise en exergue par Redol dans **Gaibéus** en est l'exemple parfait:

*"Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem."*²³

Cela veut dire que le roman se présente avant tout comme un miroir du réel, selon une aspiration à la conformité dont il serait aisé de démontrer le caractère illusoire. Pour cela, nous pourrions interroger sur leur fonctionnement quelques-uns des procédés textuels qui permettent au roman néo-réaliste d'entretenir cet artifice de la transparence.

La critique a déjà démontré que le réalisme manifeste souvent une tendance à *surcoder* son discours²⁴. Ce "surcodage" apparaît dès les premières lignes du roman. En effet, pour mettre en place la contiguïté qu'il prétend entretenir avec le réel, le récit néo-réaliste se présente comme une simple intervention qui prolonge le mouvement sans en briser le cours. Si nous étudions le discours inaugural de ces romans, nous observerons que le narrateur veut nous faire croire que l'action était déjà engagée au moment où il la raconte. Le dispositif du texte vise ainsi à laisser l'impression d'une histoire en cours, d'un moment prélevé sur une durée et faisant suite à un moment antérieur.

Dans l'entrée en matière, si le personnage est parfois identifié par un nom, il se définit surtout par une situation, celle où le place la scène initiale. Le contexte référentiel est généralement constitué par une nature hostile (la pluie, le vent, la chaleur) ou par une situation chargée de négativité ("Fecharam os telhais", **Esteiros**; "Um homem vem subindo em direção ao norte, ouvindo o rumor do vento nocturno", **Minas de S. Francisco**).

On peut d'ailleurs constater, à la faveur d'une série de similitudes, que les romanciers répètent presque toujours les mêmes situations-types lorsqu'ils conçoivent leur *incipit*. Nous trouvons ainsi, soit une situation passive, traduite par un climat d'inquiétude, soit une situation active, définie par un climat de menace (proximité du contremaître ou du patron).

Le statut de la description inaugurale se signale encore par son ambiguïté. Malgré le code du "réalisme objectif", aucun énoncé ne saurait être neutre. Cela veut dire que, très souvent, nous nous trouvons face à une description modalisée, où il est possible d'identifier un registre isotopique lisible culturellement. L'écrivain élabore de telle sorte sa description qu'il la rend sursignifiante²⁵. De cette façon, l'*incipit* romanesque se fait protocole de lecture. Il anticipe sur tout le récit, nous invitant à le lire d'une certaine façon. Les entrées des romans sont ainsi conçues comme des espaces textuels doubles, ambivalents. Elles se donnent, d'une part, pour déchiffrement d'un présent qui semble sans cesse solliciter l'immédiat des choses; d'autre part, elles constituent le codage anticipatif d'une causalité (temporelle, psychologique) visant à identifier le sujet, l'histoire, comme à thématiser le sens.

Les néo-réalistes élaborent ainsi un nouveau système de références qui entretient une relation particulière avec le réel. Si on se contente de développer ces quelques indications, il apparaît qu'il y a une grande cohérence entre l'oeuvre des écrivains néo-réalistes et leur projet idéologique.

Mais il est clair qu'ils nous donnent à lire non la réalité elle-même, mais le discours idéologique dans lequel une classe interprète cette réalité, en même temps qu'elle tente de la modifier. Il pourrait s'agir de ce que Claude Duchet a défini comme une "écriture de la socialité". Cette socialité se présente sous deux aspects complémentaires et contradictoires: "elle est d'abord tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure à lui, ses ancrages donc dans l'expérience réelle ou imaginaire que le lecteur a de cette société. Le roman se trouve par là décentré, situé en partie hors de lui-même, dans un hors-texte qu'il désigne".²⁶

Parmi les lieux balisés qui aident souvent le lecteur à se repérer et à s'orienter, presque malgré lui, dans le décodage de la fiction néo-réaliste, nous pourrions évoquer les couvertures, qui portent souvent des dessins suggestifs, élaborés par Manuel Ribeiro de Pavia, Victor Palla ou Alvaro Cunhal, en accord avec une rhétorique populiste qui propose un discours sur le texte et un discours sur le monde²⁷.

Les titres des oeuvres peuvent aussi nous fournir des renseignements intéressants, dans la mesure où ils déclenchent et stimulent la curiosité ou l'intérêt du lecteur. Des titres comme **Gaibéus, Fanga, Esteiros, Casa da Malta, Porto Manso, Cerromaior, Pequenos Burgueses**, fournissent une grille de lecture et renvoient immédiatement à un espace social, tout en constituant un condensé à haute teneur idéologique. Un titre comme *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca, est partie intégrante du roman. Élément d'un ensemble, il fonctionne de manière métonymique, puisqu'en l'occurrence l'énoncé de la partie permet de citer le tout. En rapport fonctionnel, de cristallisation, avec le roman qu'il résume, fragment d'un discours, il offre à l'analyse idéologique un matériau de choix, d'autant plus remarquable que, pour répondre aussi bien que possible à sa fonction, il s'est engendré selon des règles syntaxiques et sémantiques particulièrement rigoureuses²⁸.

Tous ces éléments "paratextuels"²⁹, auxquels nous pourrions encore ajouter les préfaces et les dédicaces, bâtissent autour de la fiction néo-réaliste une zone précise où se définissent les conditions de la communication, où se mêlent deux séries de codes: le code social et les codes producteurs ou régulateurs de l'oeuvre³⁰.

A ce point de notre analyse, il faudrait déterminer quelles sont exactement les représentations du monde rural proposées par la fiction néo-réaliste, à travers l'évocation rapide du contenu de quelques oeuvres.

Nous savons que toute représentation narrative met en jeu trois éléments fondamentaux: d'une part, les actions; d'autre part, le temps; enfin, l'espace et les lieux. Nous pourrions dire que les actions développées par la fiction néo-réaliste tournent essentiellement autour de la lutte contre la

violence et la misère dont les travailleurs sont victimes. L'univers de privations et d'aliénation³¹ dans lequel baignent presque tous les personnages est celui du Portugal salazariste.

L'espace privilégié de cette fiction est constitué par le sud latifundiaire, c'est-à-dire le Ribatejo (Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes) et l'Alentejo (Manuel da Fonseca, Fernando Namora), mais il ne faudrait pas oublier la "gândara" de Carlos de Oliveira, ou encore le Alto Douro, région à laquelle Alves Redol a consacré plusieurs romans. Si de **Gaibéus** à **Fanga**, l'écrivain parle de la situation de la grande propriété "ribatejana", avec les romans du cycle **Port-Wine**, il s'intéresse à la situation des petits viticulteurs de Alto Douro, à leur tâche titanesque pour maîtriser une nature hostile, à leur lutte contre les différents mécanismes de la pression économique. Ces travailleurs sont souvent présentés comme les victimes d'une situation économique mais aussi d'une série de catastrophes: des maladies, des inondations, des suicides. Leur monde est celui d'une extrême pauvreté, aggravée par l'ignorance et l'alcoolisme.

L'un des thèmes les plus constants de l'écriture néo-réaliste est celui de la propriété foncière, considérée comme l'agent des conditions de domination excessive caractérisant de larges zones du pays. Cela explique, selon Alfredo Margarido, "l'absence du nord dans cette restructuration littéraire des conditions de la propriété et du travail dans le monde portugais. Le nord, dont la terre est souvent émiettée, ne permet pas des analyses tranchées des formes de domination, puisque les petits propriétaires et les métayers sont marqués par l'illusion de la liberté dont jouissent les hommes qui disposent des moyens d'organiser leurs activités, d'établir leurs calendriers, de rester autonomes à l'intérieur de leur dépendance."³²

L'espace rural est d'abord identifié par des marques physiques, associées souvent à une idée de désolation. L'expression "céu e planície", répétée comme une litanie dans **Gaibéus**, traduit l'angoisse des travailleurs devant l'immensité de la "Lezíria". Dans les romans de Carlos de Oliveira, l'espace porte les marques d'une fossilisation millénaire, ou alors des traces aussi éphémères que des rêves impossibles comme celui que caresse Raimundo³³ dans **Pequenos Burgueses**.

Dans un temps parfois immuable, ponctué par le rythme des saisons et des travaux agricoles, la présence humaine est déterminée par des relations de force. Ainsi, d'un côté se trouvent les représentants du pouvoir, de l'autre, l'énorme masse des travailleurs. Entre les deux, nous découvrons souvent des personnages qui exercent une fonction idéologique importante, comme le "ceifeiro rebelde" (**Gaibéus**) ou le "maltês" (**Cerromaior**), capables de montrer aux paysans aliénés la voie de la libération³⁴. Tel est le cas encore de Manuel Caixinha (**Fanga**), Olinda Carramilo (**Avieiros**), Alfredo (**Reinegros**), Toino Revel (**Cerromaior**), parmi beaucoup d'autres.

Dans la fiction néo-réaliste, les lieux de confrontation sont toujours plus nombreux que les lieux de rencontre, tandis que les lieux d'intimité se font rares. On peut souvent opposer l'espace paysan et l'espace bourgeois. Parfois il y a aussi l'espace de leur rencontre: le café, la taverne, la place où l'on choisit les bons travailleurs, en écartant les vieux et les malades. Nous pourrions évoquer encore une hiérarchie des lieux, où se distinguent des "lieux-ensembles" (la plaine, la "lezíria", la "gândara"), des "lieux sous-ensembles" (la demeure des travailleurs - "casa da malta", le "barracão"), des "lieux de perdition" (la maison du patron, où se définit la destinée de certaines femmes qui, après avoir été choisies par le maître, seront condamnées à la prostitution).

Dans **Retalhos da Vida de um Médico** (1949), de Fernando Namora, les paysans qui peuplent ces lieux sont parfois présentés comme un "povo soturno, endurecido a subir e descer abismos, frutificando uma terra alheia"³⁵. Nous nous trouvons bien loin de la vision édénique du roman rural du XIX^{ème} siècle. En effet, comme l'affirme Alexandre Pinheiro Torres: "o povo do Neo-Realismo não é o de Júlio Dinis"³⁶.

Comme nous venons de le voir, le roman néo-réaliste embraye sur la description d'un espace, mais pour lui opposer d'entrée de jeu ses propres lois, thématiques et dramatiques. Qu'il s'agisse de la platitude de la "lezíria" ou de la désolation de la plaine, tout est chargé de questions, d'inquiétude, de malaise, de mal-être. De plus, cet espace se réalise immédiatement, comme un espace d'épreuves. Épreuve pragmatique, d'abord: les travailleurs doivent vaincre la fatigue, la peur de l'inconnu, la maladie, la faim. Mais aussi épreuve cognitive: il leur faut peu à peu reconnaître les signes, les analyser, les relier les uns aux autres (l'injustice, le bon vouloir des propriétaires fonciers, le dit et le non-dit), il leur faut sans cesse dissiper la sensation angoissante de l'opacité des choses.

L'espace rural se présente avant tout comme l'espace d'un héros collectif. Il dévoile le peuple, non point tant pour son statut de classe inférieure, pauvre, travailleuse et soumise, que dans les conditions réelles de son existence, qui en font la classe exploitée.

Toute oeuvre opère une certaine appropriation de l'espace. Sous la narration d'une histoire prétendument survenue à des êtres supposés comme authentiques, circule plus ou moins explicitement, un propos du romancier sur le monde, et ce propos nous intéresse dans la mesure où, au-delà d'une parole individuelle, il fait entendre le discours collectif, conscient et inconscient, d'une époque.

Le monde rural se dessine et se stratifie en fonction d'une logique qui n'est pas seulement celle de la géographie, ni de l'économie, mais aussi celle du récit. L'univers mimétique, narratif et symbolique ne souffre aucun dédoublement univoque. Réalistes et parfois oniriques, optimistes ou déses-

pérés, ces romans nous proposent de superbes condensés d'histoire sociale et une vision assez complète de la réalité rurale portugaise à l'époque salazariste.

La lecture de la fiction néo-réaliste fournit ainsi les instruments nécessaires à une analyse sociologique. Cependant, il ya beaucoup plus: le code documentaire s'y brise pour laisser la place au code dramaturgique, lequel éclate à son tour pour laisser percevoir un code mythique. Ainsi s'ouvre au lecteur d'aujourd'hui une source, non de certitudes, mais d'interrogations fécondes.

Maria Graciete BESSE
Université de Pau et des Pays de l'Adour

NOTES

1. Vitorino MAGALHÃES GODINHO, **Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa**, 2^{ed.}, Lisboa, Arcádia, 1975, pp. 33-35.

2. Voir à ce propos l'étude de António Álvaro Dória, **A vida rural no romance português**, Lisboa, Junta Central das Casas do Povo, 1950.

3. Sur ce point, voir notre étude "O mundo rural no romance português: realidade, mitos e representações", in **Quadrant**, n° 7, Montpellier, 1990, pp. 119-146.

4. Cette situation a déjà été évoquée par Augusto SANTOS SILVA, in "António Nobre, Teixeira de Pascoaes; visões românticas do mundo rural", **Les Campagnes Portugaises de 1870 à 1930: image et réalité**, Paris, Fondation C. Gulbenkian, 1985, pp. 305-350.

5. En 1890, la paysannerie correspond à 80% de la population; en 1950, la part des actifs agricoles atteint les 47%; en 1990, les agriculteurs représentent encore 17,8% des actifs, ce qui constitue l'un des taux les plus élevés dans la Communauté européenne.

6. Voir à ce propos Joel SERRÃO, **Portugueses Somos**, Lisboa, L.Horizonte, s/d, p. 235.

7. Selon Maria Alzira SEIXO, Camilo Castelo Branco "denuncia a boçalidade e a torpeza da população rural, numa afronta nítida à concepção avançada no romance do escritor portuense.", in "O romance rural na perspectiva neo-realista: "Seara de Vento", de Manuel da Fonseca", essai paru dans le volume publié en collaboration avec Maria de Lourdes BELCHIOR et Maria Isabel ROCHETA, **Três ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca**, Lisboa, Comunicação, 1980, p.82.

8. Joel Serrão considère que "Eça é (...) aquele em cuja obra se desenha melhor a estrutura social citadina portuguesa. Com efeito, como é bem sabido, de todo lhe é estranha a correlativa realidade rural", in **Temas Oitocentistas**, II, Lisboa, Horizonte, 1978, p.83.

9. Sur ce point, voir Daniel-Henri PAGEAUX, "A Cidade e as Serras. Réflexions autour de l'opposition ville-campagne", in **Les Campagnes Portugaises de 1870 à 1930: Image et Réalité**, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence (2-4 décembre 1982), Paris, F. C. Gulbenkian, 1985, pp. 291-304.

10. Notons que le ruralisme idéologique et littéraire qui décrit la vie et la mentalité des paysans, tantôt en exaltant leurs vertus, tantôt en dénonçant leur noirceur, est un produit essentiellement urbain, créé par une élite qui, selon l'expression d'Henri Mendras, "s'attendrit sur les paysans, chez lesquels elle croit trouver les valeurs qui la séduisent, précisément parce qu'elles sont l'antithèse de son propre mode de vie.", in **Sociétés Paysannes**, Paris, Armand Colin, 1976, p. 161.

11. Pour approfondir cette question, voir Augusto SANTOS SILVA, *op. cit.*, pp. 305-350.

12. Oscar LOPES, "Um lugar de nome Aquilino", in **Colóquio-Letras**, n°85, Lisboa, F. Gulbenkian, 1985, p. 10.

13. Voir à ce propos Eduardo LOURENÇO, "Aquilino ou as duas aldeias", in **Colóquio-Letras**, n° 85, Lisboa, F.Gulbenkian, 1985, p. 19.

14. Alfredo MARGARIDO, "Quelques problèmes posés par la lecture du roman néo-réaliste", in **Le Roman Portugais Contemporain**, Actes du Colloque de Paris (24-27 octobre 1979), F.Gulbenkian, 1984, p. 31.

15. Cette idée a été développée par Mário SACRAMENTO, **Fernando Namora**, Lisboa, Arcádia, s/d, p. 142.

16. Il serait intéressant de remarquer que cette génération d'écrivains ne possède pas toujours une formation universitaire, ce qui constitue un fait nouveau, du point de vue sociologique. Joaquim Namorado le confirme dans un entretien accordé à **Expresso**, en 1982: "...o neo-realismo é o primeiro grande movimento cultural português em que a cultura universitária não é dominante. Há uma pequena-burguesia diferente (...) O Redol, o Soeiro Pereira Gomes, o Manuel do Nascimento, o Afonso Ribeiro não têm formação universitária", in "Joaquim Namorado: Staline só é problema para os anticomunistas", *Expresso*, 24-4-1982, p. 22-R.

17. João GASPASIMÕES, "O neo-realismo faz exame de consciência" (1961), in *Literatura, Literatura, Literatura*, Lisboa, Portugalíia, s/d, p. 172-174. Cet aspect est abordé aussi par João Pedro de ANDRADE, "Neo-realismo", in *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega*, 3^aed. Porto, Figueirinhas, 1979, III, p. 726.

18. A propos de la popularité de la littérature néo-réaliste, Joaquim Namorado affirme: "Certos críticos e paracríticos dizem que o neo-realismo é um movimento falhado; que não atingiu a adesão das massas que ele desejava. Simplesmente, existem factos que demonstram o contrário. Um deles são os nossos poemas e canções que nasceram de poemas neo-realistas com música de Lopes Graça. Quando se realiza o 25 de Abril, o que se canta nas ruas são as heróicas, justamente uma obra do movimento. Feitas em 1946, elas foram proibidas, apreendidas, mas cantavam-se em Caxias, no Aljube, nas manifestações, nas greves, nas festas, em toda a parte. Após o 25 de Abril, as canções que o povo tinha para cantar ainda eram as do neo-realismo", in *op. cit.*, p. 23-R.

19. Selon la formule de Susan Suleiman, la grande spécialiste du roman à thèse, celui-ci "est *en tant que genre* foncièrement autoritaire: il fait appel au besoin de certitude, de stabilité et d'unicité qui est un des éléments du psychisme humain; il affirme des vérités, des valeurs absolues.", in *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 18.

20. Henri Mitterand a montré que "la notion même de "roman réaliste" est antinomique. Par nature, le roman implique la fiction, l'invention de personnages et de situations imaginaires. Il implique aussi une construction, un ordre des faits, c'est-à-dire la négation du désordre et des aléas qui caractérisent la vie réelle, ou le réel dans la vie." in *L'illusion réaliste - de Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994, p.1.

21. Le climat dans lequel vivaient les intellectuels portugais dans les années 40 est décrit de la façon suivante par Mário Dionísio: "Tínhamos uma vida que eu sinto que hoje as pessoas não entendem bem, até ao fundo, como era. Vivíamos com medo do vizinho de cima e do de baixo. Ouvíamos a BBC, a Rádio Moscovo, que era ainda mais perigoso e difícil de captar, mas que para nós tinha naquela altura um encanto muito especial. Mesmo a BBC ouvia-se baixinho, por causa dos vizinhos. Nessa altura não julgávamos possível sair desse clima, em que um amigo com quem tínhamos estado uma hora antes, era preso e nunca mais se sabia dele (houve vários que nunca mais vi, que foram liquidados), nessa altura em que nem sequer havia a possibilidade, como depois houve, de ir à PIDE saber onde é que estava o preso, quando se poderia vê-lo. Toda a nossa vida tinha uma parte aparente, em que tentávamos ser como todas as outras pessoas, não levantando nenhuma

suspeita, e uma parte clandestina", in "Mário Dionísio: fui sempre anti-stalinista", **Expresso**, 24-4-1982, p. 20-R.

22. A propos des différentes phases à l'intérieur du mouvement néo-réaliste, voir Alexandre PINHEIRO TORRES, **O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase**, Lisboa, Biblioteca Breve, 1977, pp. 10-20

23. Alves REDOL, **Gaibéus**, 5^aed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1976, p. 7.

24. Voir Jacques DUBOIS, "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste", **Poétique**, n° 4, Paris, Ed. Seuil, 1970, p. 491.

25. Le narrateur, même s'il est hétérodiégétique, laisse parfois transparaître sa présence dans l'énoncé descriptif. On pourrait évoquer les marques de subjectivité dans l'utilisation des déictiques temporels, ou de certains adverbes.

26. Claude DUCHET, "Une écriture de la socialité", in **Poétique**, n° 16, Paris, Seuil, 1973, p. 449.

27. Il faut remarquer que le populisme était aussi l'apanage du discours salazariste, bien exprimé, par exemple dans le cinéma financé par l'Etat: "Maria Papoila" (1937) de Leitão de Barros, "Aldeia da Roupa Branca" (1938) de Chianca de Garcia, ou "A canção da Terra" (1938), de Brum do Canto, entre autres.

28. Voir à ce propos Urbano TAVARES RODRIGUES, "O vento, coro da tragédia, signo do espanto e da violência em *Seara de Vento*", in **Um novo olhar sobre o neo-realismo**, Lisboa, Moraes Ed., 1981, p. 53.

29. Gérard GENETTE a défini le "paratexte" comme l'ensemble des éléments qui constituent l'entour du texte: titre, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, notes marginales, épigraphes, illustrations, etc., c'est-à-dire, tout ce qui fait exister le texte et qui fournit au lecteur une somme considérable d'informations souvent déterminantes pour sa lecture, in **Palimpsestes**, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

30. A propos de la fonction des préfaces et des dédicaces dans l'oeuvre d'Alves Redol, voir notre étude: "Dedicaces, épigraphes et préfaces: une pratique du paratexte dans l'oeuvre d'Alves Redol", in **Arquivos do Centro Cultural Português**, vol. XXVIII, Paris, Gulbenkian, 1990, pp. 421-434.

31. Selon Alexandre PINHEIRO TORRES: "Particularmente importante no Neo-Realismo é todavia o tema sempre presente da alienação. (...) O alienado é, em princípio, o indivíduo roubado a si mesmo.", in **O neo-realismo literário português**, Lisboa, Moraes, 1976, p. 36.

32. Cf. *op. cit.*, p. 37.

33. Raimundo rêve de posséder une mule, car il a remarqué que: "O mundo, visto de cima da alimária, é diferente, melhor, muito melhor...", in Carlos de OLIVEIRA, **Pequenos Burgueses**, 3^a ed., Lisboa, Pub. D. Quixote, 1970, p. 125.

34. Voir à ce sujet Carlos REIS, **O discurso ideológico do neo-realismo**, Coimbra, Almedina, 1983.

35. Fernando NAMORA, **Retalhos da Vida de um Médico** (1^asérie), 20^a ed., Lisboa, Pub. Europa-América, 1978, p. 21.

36. Cf. *op. cit.*, p. 112.