

PORTRAIT DE L'AUTEUR EN LECTEUR: MADAME BOVARY AU MIROIR DE VALE ABRAÃO

PREAMBULE

C'est sous l'égide d'un double avertissement que le lecteur est invité à s'engager dans le déchiffrement de *Vale Abraão*, le dernier roman d'Agustina Bessa-Luís. A la référence appuyée à *Madame Bovary* — la quatrième de couverture nous informe que le roman a pour origine "A recriação duma Bovary, destinada a servir de guião para um filme de Manuel de Oliveira" — le titre adjoint en effet la mention d'une autre genèse, plus proprement fondatrice celle-ci puisqu'il s'agit du récit de la création du monde et des premiers âges de l'humanité qu'emblématise le nom d'Abraão, Abraham, symbole de la première alliance entre Dieu et les hommes. Nous voici donc dès le seuil dans la position d'expectative du voyageur en arrêt au passage à niveau, où il peut lire: "un train, (un texte), peut en cacher un autre."

Or, si le texte d'Agustina Bessa Luís confirme massivement la présence "palimpsestueuse" de *Madame Bovary* dans *Vale Abraão* (1), l'inscription liminaire demeure plus énigmatique et ce n'est qu'à la toute fin du cinquième chapitre, au centre exact du roman qui en compte dix, que celle-ci paraîtra s'éclairer:

"No vale Abraão, lugar dum homem chamado inutilmente à consciência do seu orgulho, de vergonha, de cólera, passavam-se coisas que pertenciam ao mundo dos sonhos, o mundo mais hipócrita que há. O patriarca Abraão tinha um costume arcaico: o de usar a beleza da mulher, Sara, como solução das suas dificuldades. Para isso intitulava-a sua irmã, o que lhe deixava caminho para o desejo dos outros homens. Não entrava em competição sexual com os poderosos e não deixava de ser pretendente à justiça. Este comportamento obscuro vai muitas vezes a par duma alma dedicada e soberba; vai a par duma paixão profunda e desgarradora e da consciência lúcida." (161-162)

L'inscription liminaire ne fait que paraître s'éclairer, car au *Vale Abraão*, pays de Canaan où le vin de Porto aurait avantageusement remplacé le lait et le miel, la ruse du patriarche résonne comme un écho lointain dont

la signification n'est plus très assurée. Des saintes écritures de l'Ancien Testament aux méandres romanesques de **Vale Abraão**, le sens de l'épisode biblique bien connu (Genèse 12, 11-20), est devenu précaire, la réécriture introduisant un jeu imperceptible jusqu'alors dans l'édifice du texte premier: la dissimulation d'Abraham, "Comportement obscur", comporterait-elle donc, au delà de ses immédiates motivations pragmatiques, la dimension d'une ascèse ouvrant à la lucidité?

C'est par ce type d'interrogation que toute aventure transtextuelle d'envergure peut être considérée comme une remise en questions(s) des textes dont elle procède, l'hypertexte induisant dans ce cas une relecture de l'hypotexte auquel il renvoie. Selon cette perspective d'analyse, qu'illustrent notamment quelques magistrales études de Hans Robert Jauss ⁽²⁾, la réouverture du "dossier Bovary" suscite d'emblée quelques questions:

— Quel est le statut du texte de Flaubert dans le recyclage contemporain opéré par la romancière portugaise? (support de parodie, réservoir d'allusions, texte-repoussoir, matrice de schémas narratifs, etc.)

— Quelle lecture du bovarysme peut-on construire à partir de **Vale Abraão**? Et cette question implique que soit envisagé le difficile problème des écarts, suppressions, ajouts ou déplacements repérables d'un texte à l'autre, et ce bien sûr dès le titre, qui surimpressionne à la référence flaubertienne un autre paradigme d'interprétation ⁽³⁾.

— Enfin, et c'est peut-être le point qui distingue le cas de **Madame Bovary**, de celui, entre autres exemples de mythes littéraires, de Faust ou de Dom Juan, est-il possible, et le cas échéant quel en serait le sens, de traiter du bovarysme hors du dispositif romanesque dont il est solidaire dans le texte de 1857? Autrement dit, qu'en est-il de la figure littéraire créée par Flaubert, indépendamment des procédés, narratifs et stylistiques, qui la constituent: le bovarysme est-il concevable autrement que comme effet d'écriture?

BOVARY CÁ, BOVARY LÁ...

Dans ces grands lignes narratives, **Vale Abraão** se présente comme une version transposée mais relativement fidèle de l'histoire de **Madame Bovary**: Ema Cardeano, orpheline de mère à six ans, est élevée dans une institution religieuse puis chez elle au Romesal, domaine rural où, à l'invitation de Paulino Cardeano le père d'Ema, se rend un jour Carlos Paiva, jeune médecin de province rencontré à la foire de Lamego. Ema épouse Carlos devenu veuf entre-temps et part s'installer avec lui au Vale Abraão. Le couple se rend à un grand bal donné par les Lumières dans leur domaine des Jacas, événement central dans la vie d'Ema dont il vient rompre la médiocre monotonie. L'héroïne se détache progressivement de Carlos et prend pour

amant son cavalier d'un soir, Fernando Osório, homme d'affaires séduisant qu'elle rencontre dans sa propriété du Vesúvio mais qui, voyageant souvent à l'étranger, s'éloigne peu à peu d'Ema. Celle-ci connaît quelques autres aventures qui sont autant de désillusions, elle découvre l'existence dissolue des grands hôtels à Porto, fait des dettes, renonce insensiblement à ses velléités de vie meilleure et retourne finalement au Vesúvio où elle meurt, d'une façon certes accidentelle, mais qui prend dans le roman la signification d'une mort volontaire. Carlos, qui survit deux années à Ema, est un jour retrouvé mort sur un banc de jardin à Vale Abraão.

On reconnaît bien là, dans le contexte inédit du Alto Douro d'aujourd'hui, le roman de la femme adultère et des mœurs de province, tel que l'avait conçu Flaubert il y a près de cent-quarante ans.

De la variante

A ces analogies macro-structurelles, Agustina Bessa Luís adjoint d'autre part une multitude de détails empruntés ou adaptés de l'hypotexte flaubertien. Ces détails, que nous désignerons désormais par le terme de "bovarèmes", sont autant de points de référence qui assurent le lien entre le roman portugais contemporain et l'ouvrage de Flaubert. C'est notamment la fonction des bovarèmes qui balisent la trajectoire romanesque de Carlos Paiva et permettent d'en marquer la conformité au modèle original. On citera, entre autres exemples possibles, les bovarèmes de l'embourgeoisement post-matrimonial:

"... obeso, como ele estava agora, com patilhas que lhe davam um ar de taberneiro." (VA. p. 86):

"... comme il commençait d'engraisser, ses yeux déjà petits, semblaient remontés vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes." (MB. p. 64) (4).

— de la médiocrité professionnelle:

"Sabia-se que, depois das dez horas da noite, Carlos não estava muito sóbrio e que era preferível não o chamar para acudir a um doente. Ainda estava na memória de todos a carnificina que ele fizera numa mesa de cozinha operando uma mulher como um autêntico Jack Estripador e julgando estar a realizar uma cesariana. Morreu a mãe e morreu a criança, e Carlos disse, balbucinando: "Nunca vi tantas tripas na minha vida..." Era tão deplorável tudo aquilo, ele inundado de sangue e a mulher morta, com

os braços abertos e lívidos, que todos quiseram esquecer."
(VA. p. 169).

Tout l'épisode de l'opération du pied-bot d'Hipolyte pourrait être cité, mais on se contentera de cette phrase qui montre bien la parenté de ton entre les deux textes:

"Charles la (Emma) considérait avec le regard trouble d'un homme ivre, tout en écoutant, immobile, les derniers cris de l'amputé qui se suivaient en modulations traînantes, coupées de saccades aiguës, comme le hurlement lointain de quelque bête qu'on égorge." (MB. p. 190).

— et enfin de l'insignifiance, jusque dans la mort:

"dois anos depois, o encontraram morto num dos bancos do parque da Caverneira. Fumava cachimbo, como medida higiênica, porque lhe diziam que o cachimbo era menos nocivo à saúde: tinha o tabaco ainda nos dedos, uma pitada de tabaco que lhe caíra no colete, e a cabeça inclinada como se estivesse para abaixar-se e recolher a caixa que caíra par o chão. Era tão evidente a sua preocupação, que a primeira coisa que fez o jardineiro foi apanhar a caixa como se obedecesse a uma ordem. Era um homem tão medíocre, que até depois de morto as coisas secundárias lhe eram indispensáveis — disse Pedro Lumiares." (VA. p. 304).

"A sept heures, la petite Berthe, qui ne l'avait pas vu de toute l'après-midi, vint le chercher pour dîner. Il avait la tête renversée contre le mur, les yeux clos, la bouche ouverte, et tenait dans ses mains une longue mèche de cheveux noirs. — Papa, viens donc! dit-elle. Et, croyant qu'il voulait jouer, elle poussa doucement. Il tomba par terre. Il était mort. Trente-six heures après, sur la demande de l'apothicaire, M. Canivet accourut. Il l'ouvrit et ne trouva rien." (MB. p. 356).

Jouant à la fois sur la proximité des signifiants (reprise des prénoms) et sur la communauté des sens signifiés ("obesso"/"engraissait"/"carnificina"/"bête qu'on égorge" etc.), introduisant une variation sur tel motif (la vacuité de Charles "attestée" par l'autopsie qui "ne trouve rien" est reprise avec

une modulation dans la réplique de Pedro Lumières), la réécriture à laquelle se livre la romancière portugaise est un authentique exercice de réappropriation. La reprise des bovarèmes ne saurait en effet être littérale, compte tenu, d'une part et c'est une évidence, des contraintes de la traduction (à commencer par le nom d'Emma qui sans ses deux "m" n'est pas exactement le même), et d'autre part des phénomènes de création stylistique. L'emprunt d'un bovarème à peine modifié du début du roman de Flaubert illustre ce subtil jeu de la ressemblance et de l'écart qui fait tout l'art de la variante.

La veuve Dubuc, première épouse de Charles Bovary, est caractérisée par Flaubert comme ayant une anatomie anguleuse peu propice aux plaisirs charnels:

"... sa taille dure était engainée dans des robes en façon de fourreau" (MB. p. 20).

— un tempérament d'avare acariâtre qui se marque notamment dans les remarques dont elle persécute Charles:

"Quel entêtement que de ne pas vouloir porter de flanelle!" (MB. p. 20).

Ce dont Charles se souviendra au chapitre suivant:

"Ensuite il avait vécu pendant quatorze mois avec la veuve, dont les pieds, dans le lit, étaient froids comme des glaçons." (MB. p. 35).

L'ensemble de ces traits est, sous la plume d'Agustina Bessa Luís, condensé dans l'énoncé suivant:

"... a mulher tinha os pés frios e o coração enroupado de flanelas" (VA. p. 8).

On aperçoit ici que le passage d'un texte à l'autre s'accompagne d'une concentration en une seule formule d'éléments épars dans l'hypotexte, flaubertien, ainsi que d'une transformation stylistique, la comparaison de Flaubert disparaissant — "comme des glaçons" "frios" — alors qu'est introduite une métaphore — "coração enroupado de flanelas" — absente du texte premier mais pourtant motivée par celui-ci dans la mesure où elle reprend plusieurs de ses signifiants — "engainée", "enroupado", "flanelle", "flanelas".

La remise en jeu dans l'écriture de **Vale Abraão** du texte de **Madame Bovary** ne va donc pas sans manipulations, même lorsque le signifié global du bovarème — ici la caractérisation de la première épouse — n'est pas fondamentalement modifié.

Autre variante sur un bovarème, l'indétermination de la couleur des yeux de l'héroïne, qui sont tantôt noirs tantôt bleus chez Flaubert, et apparaissent plus ou moins obscurs selon les moments dans **Vale Abraão**:

“As longas pestanas carregavam a cor dos olhos, que pareciam negros. Eram, na realidade, claros, entre o verde e o loiro, o que, sem saber porquê, surpreendeu Carlos.” (VA. p. 31).

L'emprunt est ici plus problématique que dans le premier exemple, puisqu'il s'agit d'un trait qui participe chez Flaubert d'une stratégie d'écriture: l'hésitation relative à la couleur des yeux de l'héroïne impliquant en effet dans le récit une entorse à la règle de vraisemblance propre au code du roman réaliste, ce qui d'une certaine manière, confère à cette oscillation du regard d'Emma la valeur d'une affirmation du primat de la vision subjective. Par ailleurs, le bleu des yeux d'Emma s'inscrit chez Flaubert dans une vaste série de signes “en bleu” qui contribuent à caractériser l'héroïne, notamment à marquer son aliénation aux clichés du romantisme le plus convenu (5).

Signes errants

Retirer à la tresse sémantique élaborée par Flaubert des éléments ponctuels, ce serait donc prendre le risque de la citation gratuite au détriment des effets de sens que la récurrence assurait dans le texte premier. A cet égard, il faut signaler la présence dans **Vale Abraão** d'un certain nombre de “bovarèmes flottants” qui font appel à la mémoire textuelle du lecteur, sans que celui-ci puisse pour autant les intégrer aisément dans un rapport cohérent avec le roman de Flaubert. Indices de la présence de **Madame Bovary** dans **Vale Abraão**, ces bovarèmes isolés désignent la réécriture dans sa dimension ludique et viennent rappeler, çà et là dans le récit, que l'hypertexte est une libre manipulation de son modèle. Les exemples sont légion et il convient d'en présenter quelques uns en fonction de leur valeur typologique.

Il peut s'agir tout d'abord d'un simple clin d'oeil par lequel le lecteur se voit rappeler la relation entre les deux textes, comme dans cette phrase qui marque une différence entre les deux héroïnes et indique donc, par défaut, le lien intertextuel:

1. *"Mas um sem número de caprichos assaltaram-na. Quis viajar, mas não tinha paciência para correr as estradas nem admirar catedrais."* (VA. p. 70).

La référence à la visite de la cathédrale de Rouen, proposée par Emme à Léon, au chapitre premier de la III^{ème} partie n'est qu'indirecte, mais elle n'est pas sans malice si l'on se souvient que ce pèlerinage culturel précède immédiatement dans le roman de Flaubert la célébration d'un tout autre culte dans le fiacre...

Parfois, *l'allusion* est furtive, et qui plus est s'avère être une *fausse piste*. C'est le cas de cette phrase du chapitre I de *Vale Abraão*, qui programme une mort violente et rappelle la fin d'Emma Bovary par empoisonnement à l'arsenic bien sûr, mais aussi celle d'une autre femme adultère célèbre, Anna Karénine. Or, Ema Paiva, même si elle rêve à des rencontres ferroviaires (peut-être attend-t-elle son comte Vronski?), ne connaîtra pas l'issue tragique de ces deux héroïnes:

2. *"... uma criatura (...) livre da submissão que constringe o perverso, o mal visto, o apaixonado pelo seu próprio mérito, a lançar-se debaixo dum comboio ou a comer um punhado de arsénico."* (VA. p. 34).

Autre procédé, le *déplacement actoriel*, par lequel un bovarème caractérisant Emma est attribué à un autre personnage dans le roman portugais. C'est ainsi que par transmission héréditaire, c'est Lolota, la fille d'Ema Paiva, qui rêve aux familles royales, héritant ainsi d'un trait constitutif de l'imaginaire bovaryque:

3. *"Lolota (...) só gostava de ouvir música e de folhear revistas de casos sociais. Conhecia todas as famílias reinantes da Europa e os casamentos que faziam."* (VA. p. 193).

On se souvient d'Emma devant le vieux duc de Laverdière au bal de la Vaubyessard:

"et sans cesse les yeux d'Emma revenaient d'eux-mêmes sur ce vieil homme à lèvres pendants, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste. Il avait vécu à la Cour et couché dans le lit des reines!" (MB. p. 50).

Le bovarème peut apparaître également comme *coïncidence*, sans

qu'une motivation particulière ne soit décelable. Ainsi, Ema Paiva lit **Robinson Crusoé**, peut-être dans la version française, celle précisément dont s'inspirent Emma et Léon au chapitre IV de la III^{ème} partie, mais ce n'est pas de la même insularité qu'il s'agit, dans la retraite studieuse du Romesal et sur les bords de Seine où s'ébattaient les amants:

4. *"Ema voltou para casa com doze anos e o pai destinou-lhe um professor de latim, e a reitora do patronato falava com ela francês. Leram de parceira o Robinson Crusoé, o que, para programa, era insólito."* (VA. p. 256).

"et ils auraient voulu, comme deux Robinsons, vivre perpétuellement dans ce petit endroit, qui leur semblait, en leur béatitude, le plus magnifique de la terre." (MB. p. 262).

L'emprunt d'une image, que la tradition peut rendre difficile à identifier, ne s'exlique pas forcément autrement que comme la conséquence d'un phénomène d'innutrition, voire par un hasard, notamment dans le cas de ce détournement de comparaison où de sombres lépidoptères volent d'un texte à l'autre mais se posent dans des contextes fort peu comparables:

5. *"Quando ela passeava na quinta. (...) os homens paravam de sulfatar, tinham ditos vulgares: um brutal desejo voava como mariposas negras."* (VA. p. 25).

A la fin de la première partie, Emma regarde son bouquet de mariage, et...

"... les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque comme des papillons noirs, enfin s'envolèrent par la cheminée." (MB. p. 70).

Une *référence partagée* peut tenir lieu de signe de reconnaissance, telle cette vignette historique qui place nos héroïnes sous la tutelle lointaine et ironique d'une courtisane célèbre qui finit ses jours carmélite:

6. *"Pedro Lumiães olhava para ela com olhos semicerrados, pensando se Ema não seria, em tempo mais oportuno, uma Lavalière de muito boa apresentação."* (VA. p. 95).

"Lorsqu'elle eut treize ans, son père l'amena lui-même à la ville, pour la mettre au couvent. Ils descendirent dans une auberge du quartier Saint-Gervais, où ils eurent à leur souper des assiettes peintes qui représentaient l'histoire de mademoiselle de la Vallière." (MB. p. 36).

Enfin, on signalera les cas d'expansion d'un signifiant isolé du roman de Flaubert, qui connaît une fortune particulière dans l'hypertexte, ce qui se produit par exemple avec le nom de "Vésuve"/"Vesúvio". Ce nom, capté par Emma dans une conversation à la Vaubyessard, devient l'un des lieux-clé du roman d'Agustina Bessa Luís:

7. *"A trois pas d'Emma, un cavalier en habit bleu causait Italie avec jeune femme pâle, portant une parure de perles. Ils vantaient la grosseur des piliers de Saint-Pierre, Tivoli, le Vésuve, Castellamare et les Cassines, les roses de Gênes, le Colisée au clair de lune." (MB. p. 53).*

Intégré au réseau de l'italianité, qui participe lui-même de l'imagerie romantique dont se moque Flaubert mais qui fascine Emma, le nom du volcan se charge dans **Vale Abraão** d'une dimension symbolique absente du texte premier.

Dans ce dernier cas, la filiation entre textes est incertain et la reconnaissance du bovarème peut être contestée. Cependant, c'est précisément de cette incertitude et d'un doute systématique que s'alimente le lecteur intertextuel dont le pari, insensé mais nécessaire, consiste à faire comme si tout **Madame Bovary** se trouvait contenu dans **Vale Abraão**. C'est donc sous l'invocation de Pierre Menard, indépassable héros de l'hypertextualité, que nous devons nous placer, cherchant à ressusciter par une lecture minutieuse l'Atlantide flaubertienne enfouie au fond du **Vale Abraão** ⁽⁶⁾. Du reste, si notre savoir concernant **Madame Bovary** interfère inévitablement, et peut-être excessivement, dans la lecture de **Vale Abraão** (l'attraction intertextuelle est irrésistible), tout porte à croire qu'il est un bénéfice à ce déchiffrement par surimpression.

Réseaux

La lecture attentive du roman portugais permet en effet de déceler des réseaux qui doublent, sans forcément les reproduire littéralement, les chaînes signifiantes mises en place dans **Madame Bovary**. Il semble qu'Agustina Bessa Luís, écrivant **Vale Abraão**, ait cherché à réinscrire dans son oeuvre certaines des configurations qu'elle avait pu repérer à la lecture

du roman de Flaubert. L'usage des bovarèmes n'est plus dans ce cas décoratif (purement citationnel), il implique au contraire une assimilation profonde du texte de 1857, assimilation que le recours à des solutions de transposition met particulièrement en relief.

On voit par exemple Ema Paiva dérober la bourse à tabac de Fernando Osório au bal des Jacas, épisode qui correspond "mutatis mutandis" à la découverte du porte-cigares par Charles sur la route au retour de la Vaubyessard, objet qu'Emma imagine appartenir au Vicomte qui l'avait faite valser la veille au bal, et qu'elle s'empresse donc de dissimuler comme une relique précieuse au fond d'une armoire à Tostes. Métonymie virile par excellence (?), le tabac et les objets qui lui sont associés, ici la bourse et le porte-cigares, jouent donc le rôle, chez Flaubert comme chez Agustina Bessa Luís, de puissants supports fantasmatiques à partir desquels se cristallise la rêverie de l'héroïne:

"Como Fernando Osório se esquecera da bolsa do tabaco em cima duma mesa, Ema apoderou-se dela e meteu-a no saco de mão disfarçadamente. Durante muito tempo aspirava o cheiro do tabaco, e o ventre comovia-se com um desejo brutal, que ela só acalmava saindo de casa e dando pelos arredores um passeio que fatigava. Ia até ao rio e voltava, muito pálida, com um fio de febre, calada." (VA. p. 52).

"Charles se mit à fumer. Il fumait en avançant les lèvres, crachant à toute minute, se reculant à chaque bouffée. — Tu vas te faire mal, dit-elle dédaigneusement. Il déposa son cigare, et courut avaler, à la pompe, un verre d'eau froide. Emma, saisissant le porte-cigares, le jeta vivement au fond de l'armoire. (...) Souvent, lorsque Charles était sorti, elle allait prendre dans l'armoire, entre les plis du linge où elle l'avait laissé, le porte-cigares en soie verte. Elle le regardait, l'ouvrait, et même elle flairait l'odeur de sa doublure, mêlée de verveine et de tabac. A qui appartenait-il? ... Au Vicomte." (MB. p. 58).

Plusieurs opérations président à la réécriture de cette micro-séquence. Outre la transformation du porte-cigares en bourse à tabac, Agustina Bessa Luís condense deux moments distincts de la narration flaubertienne en un seul: la première partie de la citation de *Madame Bovary*, séquence de la dissimulation de l'objet, appartient au chapitre VIII de la première partie. La seconde, séquence de la fétichisation, apparaît au début du chapitre IX.

D'un roman à l'autre s'exerce donc une logique de resserrement, laquelle s'étendra également au personnel romanesque puisque sont rassemblés dans le seul personnage de Fernando Osório des traits qui sont, dans *Madame Bovary*, distribués sur deux personnages. Emma Bovary rêve au Vicomte mais c'est avec Rodolphe qu'elle fautera, le transfert de l'aventure fantasmée à l'adultère effectif étant scellé dans le roman par le cadeau qu'Emma offre à Rodolphe...

"un porte-cigares tout pareil à celui du Vicomte..." (MB. p. 195).

Or, dans *Vale Abraão*, le cavalier du bal des Jacas devient l'amant d'Emma Paiva, ce qui équivaut à une réduction parfaitement cohérente de deux figures romanesques en une seule, du moins si on fait une lecture interprétative du texte de Flaubert, lequel nous suggère que le Vicomte et Rodolphe, au fond, représentent un même fantasme pour Emma. Alors que Flaubert met en scène deux acteurs narratifs pour une même position d'actant — objet du désir romanesque d'Emma — Agustina Bessa Luís leur substitue un seul personnage qui synthétise les actions et traits distinctifs des deux créatures flaubertiennes: fumeur, valseur, amant.

L'épisode de la bourse à tabac dérobée n'est donc pas un simple clin d'oeil intertextuel, puisqu'il contribue à situer Fernando Osório dans la lignée de ses modèles flaubertiens — le Vicomte et Rodolphe — et qu'il nous donne en quelque sorte une clé de lecture du personnage. A ce titre, la circulation des objets d'un texte à l'autre est emblématique du rapport d'écriture entre les deux oeuvres: au delà de l'effet citationnel qui serait simple fétichisation de l'hypotexte, la transmigration des signifiants de *Madame Bovary* dans *Vale Abraão* permet d'articuler une lecture seconde du roman portugais, à partir d'une lecture première de la fiction matricielle dont procède l'hypertexte. Nombre d'éléments de *Vale Abraão* sont ainsi susceptibles de recevoir une double motivation, et donc de solliciter une double compréhension, selon qu'on les rapporte paradigmatiquement à une origine flaubertienne, ou que l'on s'intéresse à leur fonctionnement syntagmatique dans la narration portugaise. Cette situation pourrait être inconfortable, si elle ne donnait lieu à des gratifications, notamment lorsque le bovarème repéré, comme précédemment, correspond à une transposition cohérente.

C'est justement à ce type de transposition que ressortit la constitution par Emma Paiva d'une garde-robe assortie à sa voiture de sport:

"Carlos, para a contentar, deixou que ela comprasse um carrinho amarelo, em segunda mão, um carro de rapaz,

descapotável e muito rápido. Ema achou que devia usar roupa a condizer, e quis vestir-se duma maneira mais ousada. (...) Apareceram no seu guarda-fato os casacos de alpaca, de caxemira e de couro.” (VA. p. 53).

L'association du vêtement et de l'automobile se présente comme l'adaptation contemporaine du cheval et de l'amazone accordés par Charles au chapitre IX de la II^{ème} partie de **Madame Bovary**:

“Eh! Comment veux-tu que je monte à cheval puisque je n'ai pas d'amazone? — Il faut t'en commander une! répondit-il. L'amazone la décida. Quand le costume fut prêt. Charles écrivit à M. Boulanger que sa femme était à sa disposition, et qu'ils comptaient sur sa complaisance.” (MB. p. 161).

Dans les deux passages, on voit l'héroïne constituer la panoplie de ses futures aventures, avec l'active complicité du mari. Celle-ci d'ailleurs malicieusement soulignée par Flaubert, qui joue sur l'ambiguïté sémantique de l'expression “était à sa disposition” et sur l'ambiguïté syntaxique du “ils comptaient sur sa complaisance”. (Rodolphe et Emma apprendront très vite en effet à compter sur la complaisance de Charles). L'épisode de la voiture et de la garde-robe consentis par Carlos constituent donc bien un bovarème pertinent, car il indexe le rôle de mari complaisant attribué à Carlos-Charles et introduit, par anticipation, le motif des aventures extra-conjugales d'Ema Paiva.

La lecture du bovarème peut cependant être poussée plus avant. Dans **Madame Bovary**, le terme d’"amazone" est fortement connoté; il s'inscrit dans une série de notations dont le signifié commun est "la virilité d'Emma", ou du moins sa faculté à s'approprier et à transmettre les signes de la virilité. Emma jeune fille porte "le lorgnon comme un homme" (MB. p. 17), insigne que la maîtresse de Léon n'aura pas oublié (MB. p. 245); elle est placée sous le signe de Minerve, déesse virile (MB. p.17), et c'est elle qui distribue tout au long du roman des substituts phalliques que sont le nerf de boeuf ramassé pour Charles aux Bertaux (dans Bovary, il y a boeuf), le porte-cigares et la cravache à pomeau de vermeil offerts à Rodolphe (MB. p. 195), ou bien encore la jambe de bois qu'elle fait acheter pour l'infortuné Hipolyte (MB. p. 193). Ces signes disséminés dans le roman de Flaubert se combinent au comportement conquérant de l'héroïne pour suggérer, comme cela ne devait pas échapper à la sagacité de Baudelaire, l'androgynie d'Emma:

"Il ne restait plus à l'auteur, pour accomplir le tour de force dans son entier, que de se dépouiller (autant que possible) de son sexe et de se faire femme. Il en est résulté une merveille: c'est que, malgré tout son zèle de comédien, il n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin." (8).

Expansion

Pour le lecteur ayant identifié ce motif de l'androgynie dans le roman de Flaubert, l'opposition "carro de rapaz" insérée dans l'hypertexte portugais a valeur de signe de reconnaissance: elle atteste la prise en compte par l'auteur de **Vale Abraão** d'une dimension que seule une lecture interprétative, comme l'est celle de Baudelaire, peut faire apparaître. De fait, Agustina Bessa Luís s'avère fidèle au sens caché du texte, puisqu'elle émaille le portrait d'Emma Paiva, et le récit de ses actions, de notations qui développent ce motif selon une logique d'écriture comparable à celle de Flaubert. Ainsi, au chapitre II de **Vale Abraão**, Emma Paiva remise "o seu desenho de Minerva" (VA. p. 59) au grenier, puis s'adonne aux boissons fortes propres aux consommateurs masculins:

"Ficava, (...) nas esplanadas, a beber, como um homem, um whisky puro ou um café muito forte." (VA. p. 70).

L'hypertexte et l'hypotexte deviennent par conséquent analogiques dans leurs cohérences syntagmatiques, et la réécriture, aussi libre soit-elle, manifeste une intelligence du texte premier qui s'étend à la compréhension de certaines de ses structures sémantiques sous-jacentes.

L'analogie n'est cependant pas parfaite dans la mesure où Agustina Bessa Luís ne se contente pas de prendre acte du motif, à demi-cryptique dans le roman de Flaubert, de la virilité d'Emma, mais lui donne une expansion qui confine, dans la suite du roman, à l'explicitation: on voit en effet Emma Paiva porter des vêtements d'homme, "... tinha um fato de homem..." (VA. p. 93), puis posséder son très jeune amant Fortunato dans un rituel d'inversion sexuelle:

"ela violadora e autoritária, ele surpreendido nos seus

desejos mais profundos e deixando-se possuir (...) Parecia uma mulher e, visto de costas, não se podia distinguir.” (VA. p. 140).

La métamorphose de l'héroïne sera parachevée aux deux tiers du roman:

“Os desejos bizarros de comer fora de horas, de beber champanhe sem que nada o justificasse, de deitar fora roupas e objectos que outra teria aproveitado, punham Ema no número das mulheres cuja extravagância denuncia uma passagem dum sexo a outro.” (VA. p. 191).

A la lumière de ces indications, **Vale Abraão** peut se lire comme l'épopée de la transgression de la différence sexuelle par l'héroïne, ce en quoi la trajectoire romanesque d'Emma Paiva excède bien évidemment celle de son modèle flaubertien. La réécriture est donc ici nettement sur-signifiante par rapport au texte premier, et dans le passage d'une Emma virtuellement androgyne à une Ema explicitement virilisée s'inscrit le travail d'une lecture exégétique. Du reste, ce travail d'explication du texte flaubertien se trouve thématiqué dans le roman portugais pas les commentaires que différents personnages produisent sur **Madame Bovary**. Le lien intertextuel fait de la sorte l'objet d'une véritable mise en scène, en particulier dans les passages où Ema s'entretient avec son confident Pedro Lumières, lequel déclare par exemple que:

“A Bovary era um homem, penso eu.” (VA. p. 236).

De la transtextualité à la transsexualité, il n'y a qu'un pas (une lettre), qu'Agustina Bessa Luís n'hésite pas à franchir, faisant passer le motif de l'androgynie du registre de la suggestion à celui de la nomination. La logique du rapport intertextuel se relève alors être davantage celle d'un approfondissement des virtualités du texte premier par le texte second, plutôt qu'une logique de l'hommage, de l'adaptation au goût du jour ou de la variation érudite. En ce sens, le texte flaubertien est matrice d'une écriture supplémentaire, ce dernier terme désignant ce par quoi le texte second va au delà de l'écriture d'origine, pour faire apparaître, dans un mouvement de dépassement/déplacement, des questions et des enjeux nouveaux. C'est cette dynamique du déplacement que nous pouvons vérifier en examinant maintenant, avant de suspendre provisoirement cette chasse aux bovarèmes, le réseau de la claudication et du faux pas ⁽⁹⁾.

C'est par "un grand écart" de son cheval que Charles fait son entrée

aux Bertaux où il vient soigner le père Rouault qui s'est cassé la jambe (MB. p. 15). C'est donc cette jambe cassée qui est l'embrayeur (la béquille?), d'une fiction qui ne cessera plus dès lors d'être boiteuse: claudication du couple Emma/Charles que rien ne permet d'assortir; pied droit manquant du curé de plâtre qui se délite dans le jardin de Tostes (MB. p. 33, 66) et annonce la démarche infirme du garçon d'auberge Hipollyte dont l'amputation scellera la médiocrité de Charles et sa condamnation par Emma; chute de l'héroïne dans l'adultère après qu'elle a déjà "failli tomber" au bal dans les bras du Vicomte (MB. p. 54); faux pas des bêtes aussi qui, de la "jument couronnée" (MB. p. 166) offerte par Charles à Emma (laquelle vient de choir dans les bras de Rodolphe), au "bidet boiteux" sur lequel repart le père Rouault après l'enterrement (MB. p. 347), scandent de leur *tempo* disharmonieux les temps forts du roman.

Symboles d'une destinée vouée à l'échec et à la chute, les boitements et faux pas de **Madame Bovary** n'ont pas échappé à l'attention d'Agustina Bessa Luís. Celle-ci introduit doublement le motif de la claudication, dès les premières pages de son roman. Dans le premier chapitre, Carlos est présenté ironiquement comme un expert en orthopédie de vers boiteux, mettant son art au service des poétesses occasionnelles du Vale Abraão:

"Ele falava-lhes de livros e deixava-os crer que eram poetisas duns coxos em que ele efectuava uma ortopedia de rimas óbvias." (VA. p. 9).

A quelques pages d'intervalle, le lecteur apprend qu'Emma est restée marquée à la jambe gauche à la suite d'une maladie grave:

"Ema restabeleceu-se mas ficou lesionada da perna esquerda." (VA. p. 14).

Si la transposition ironique, par laquelle l'incompétence de Charles Bovary à soigner le pied-bot d'Hipollyte est convertie en virtuosité à redresser le boitement poétique, peut apparaître comme une pure fantaisie d'écriture, le motif de la claudication d'Emma va prendre en revanche une importance singulière dans le roman, puisqu'il fonctionne à la fois comme un facteur d'explication du comportement de l'héroïne, et comme un signe négatif d'élection:

"O seu defeito, a leve manqueira, era às vezes mais pronunciado, como quando estava mais perturbado e infeliz. E nunca parecia coisa que ela gostasse de privar-se: despertava, com a deformidade, uma inquietação

súbita nos outros, o que não poderia conseguir com uma presença banal.” (VA. p. 59).

“Sabia que, se não superasse o seu defeito, que a obrigara a usar aparelho de aço até aos dez anos, ia ter que suportar que a reduzissem a uma matéria inanimada, como um fantoche. Foi desenvolvendo o espírito de exibição escandalosa, para proibir ameaça da maldade humana pronta a lançar-se sobre o objecto de riso, a sua deformidade.” (VA. p. 223).

Le pied meurtri d’Ema Paiva se charge au cours du roman d’une signification ambivalente: marque infâmante et faiblesse — il empêche par exemple Ema de marcher sur des hauts talons, la mettant ainsi en danger de tomber au bal (VA. p. 48) — il est aussi une force qui permet à Ema de comprendre et d’assumer sa radicale altérité:

“Foi-lhe revelada a injustiça como o mais formidável dos poderes eróticos; percebeu que coxeava, e que isso era uma injúria à beleza de que dispunha, percebeu também que esse insulto a ia elevar aos olhos dos homens e que podia atrever-se a vencê-los, manejá-los e negociar com eles.” (VA. p. 154).

Faisant de la claudication la marque de son héroïne, et inversant le manque en élection singulière, Agustina Bessa Luís enrichit considérablement la signification d’un motif qui ne prenait sens chez Flaubert que comme métaphore de la destinée négative de l’héroïne et de la médiocrité du monde dans lequel elle évoluait. La réécriture aboutit donc dans ce cas à une transfiguration du motif auquel la mort de l’héroïne confère *in extremis* un surcroît de signification: c’est bien un faux pas et une chute qui provoquent la mort d’Ema, mais alors que ses bottes s’emplissant d’eau l’entraînent vers la mort, c’est dans un abandon qui ressemble à un consentement qu’elle se laisse engloutir, rejoignant peut-être dans les profondeurs du Vesúvio le dieu tutélaire du lieu, Vulcain, l’amant boiteux de Vénus, alter ego idéal de l’héroïne (10).

“UMA BOVARY, TU?”

Distorsions

L’évidence du lien généalogique qui permet d’inscrire Vale Abraão

dans la lignée de **Madame Bovary** ne saurait oblitérer que la filiation entre Ema Paiva et Emma Bovary fait l'objet d'un *questionnement* dans le roman d'Agustina Bessa Luís.

Em premier lieu, il faut remarquer que l'attribution du titre de "Madame Bovary" à Ema Paiva entraîne immédiatement son altération par l'adjonction du diminutif:

"Ema passou a ser pasto de maledicência e ainda não tinha feito nada de condenável. Foi nessa altura que lhe inventaram o título de madame Bovary. — A Boverinha — disse Lumières, divertido." (VA. p. 65).

La dérision qu'implique ici le suffixe a valeur d'avertissement: Ema Paiva n'est Emma Bovary que par approximation, ce qui revient à dire que comprendre le personnage selon le seul prisme du modèle flaubertien serait le condamner à n'être qu'une copie imparfaite, caricaturale, déformée. Du reste, l'héroïne portugaise résiste à l'identification bovaryque lorsqu'elle déclare:

"(...) Nunca percebi porque me chamam a Boverinha, e já li o livro duas vezes." (VA. p. 208).

Paraphrasant Flaubert, Ema Paiva pourrait donc s'interroger, "La Bovary, est-ce moi?", et c'est d'ailleurs comme question que le bovarysme d'Ema est thématiqué dans le roman:

"Merecia Ema a alcunha de madame Bovary? (...). A Bovary, tu? — disse Pedro Lumières. (...) Mas uma Bovary, como? Ema não sentia desejo senão em imaginação, e tudo o que reclamava dos homens era atribuir-lhe a ela um valor de objecto desejável." (VA. p. 127-128)

D'une question, celle de Pedro Lumières, aux deux autres, celles du narrateur, le centre de gravité du texte se déplace en direction d'une interrogation sur l'essence du bovarysme, le "quoi" et le "comment" du bovarysme l'emportant sur la question secondaire de l'identité parfaite ou non entre les deux héroïnes. Par ce déplacement de perspective, la romancière portugaise nous invite à lire **Vale Abraão** non comme la simple reproduction de **Madame Bovary** dans un contexte nouveau, mais comme un texte en dialogue avec le roman de Flaubert. Ce dialogue a certes pour point de référence **Madame Bovary**, mais il se construit et s'infléchit en

fonction de l'univers romanesque propre à Agustina Bessa Luís. C'est ainsi que le lecteur retrouve dans *Vale Abraão* la prépondérance des figures féminines déjà observable dans d'autres ouvrages de l'auteur, et que, d'une façon plus globale, le bovarysme est réintégré à une vision du monde suffisamment originale pour que l'on ne puisse pas considérer le roman portugais comme un vulgaire avatar de son modèle français (11).

Trois lignes de force se dégagent de *Vale Abraão* qui permettent de mesurer l'ampleur du changement de perspective effectué d'une fiction à l'autre:

— la prééminence du point de vue féminin qui aboutit à une remise en question du partage du monde tel qu'il est d'ordinaire établi à partir de la différence des sexes.

— la réorientation de la trajectoire de l'héroïne, et partant du roman, dans le sens d'un processus de révélation.

— la reconnaissance du mal comme principe actif dans la création.

Une affaire de femmes

Le bovarysme paraît être dans *Vale Abraão* une affaire entre femmes, et ce sont les figures féminines qui gouvernent la destinée d'Emilia Paiva, reléguant les hommes à des rôles secondaires plus ou moins insignifiants.

Emilia Paiva grandit dans un univers domestique essentiellement féminin, microcosme en forme de gynocratie au foyer dont elle est, en l'absence de la mère morte, la figure dominante:

"Vivia muito em casa e ganhou um gosto expansivo e um pouco selvagem pelo reino doméstico, onde ela dominava, no coro das criadas que a adulavam e que lhe rendiam toda a espécie de agrados." (VA. p. 14).

Enfant, Emilia subit les influences diverses de ces types féminins que sont les employées de maison — Branca, Alice et Marina — ou de tante Augusta, avant de se placer, adulte, sous la protection tutélaire de trois personnages féminins qui correspondent chacun à une phase de son expérience.

A la veille de son mariage avec Carlos, c'est face au portrait de sa mère, qui se prénomme également Emilia, que la jeune fille ressent pour la première fois, un peu confusément encore, la nécessité de sa destinée:

"E, ao olhar para o retrato da defunta, com cabelos soltos até a cintura, parecia-lhe ter que contribuir para algo que ela deixara incompleto, uma vida de prazer, em que o

coração faustoso e nobre pudesse ter o seu refrigerio.
(VA. p. 27).

La contemplation du corps de la défunte à travers la grille du confessionnal constitue par ailleurs une véritable scène primitive, à laquelle la narration revient à plusieurs reprises, soulignant la valeur épiphanique de ce tableau:

“A mulher, aos cinco anos, percebe o que há de exasperante e triste na vida, em todos os detalhes. E Ema, especialmente avisada ao ver pelo ralo do confessionário a mãe defunta, foi para sempre, e plenamente, impregnada de uma amargura horrível. Como alguém que sabia estar cumulada de riqueza e as vê perdidas. Nada mais ama: deseja apenas, mais é tudo parte da memória e não factor da concupiscência.” (VA. p. 267).

Personnage semi-légendaire, Tomásia de Fafel est la seconde figure féminine qui exerce sa fascination sur Ema:

“Ultimamente ela visitava muito Tomásia de Fafel, que era feia mas extraordinária em brios que só aos homens competiam. Era caçadora e bom ginete: e foi a primeira mulher da alta a ter um filho de solteira e a criá-lo à vista de todos, com honra e vagares de muita filosofia. Gostava de andar pela serra em tempo de trovoadas e cheirar o enxofre das descargas. Ema admirava-se, como admirava tudo que era desordenado e atrevido.” (VA. p. 58).

Enfin, c'est au miroir du portrait de feu "a Senhora do Vesúvio", qu'Ema déchiffra son destin singulier. En fait, "a Senhora", femme d'affaires conquérante et indomptable, synthétise l'ensemble des traits qui, distribués sur plusieurs figures féminines évoquées dans le roman, définissent un modèle d'identification possible pour Ema. C'est donc pour la "Senhora", dont le portrait domine le couloir de la résidence du Vesúvio, qu'Ema revient sur les lieux de sa liaison avec Fernando Osório:

“Ema perguntava-se quanto havia de amor saudoso naquelas visitas ao Vesúvio, ou se era a Senhora que ela queria cumprimentar, como uma criada que vai recorrer à casa da primeira servidão. Fernando Osório,

com a pasta de marroquim vermelho e o feitio alegre e convidativo com as mulheres, não a interessava muito. Excepto quando o via como um vassalo da Senhora, à qual não escapava e que o mutilava, proibindo-lhe tudo o que não fosse a submissão respeitosa.” (VA. p. 146).

Le récit de la liaison avec Fernando Osório — le côté roman de l'adultère du livre — est ainsi mis au second plan au profit d'une autre orientation narrative: la quête par Ema d'une vérité de son être qui ne doit rien aux hommes. Jusqu'à la fin, c'est en effet de la "Senhora" qu'Ema attend la transmission d'un savoir:

“Ema convenceu-se de que a Senhora tinha algo a confiar-lhe e que a olhava com particular insistência.” (VA. p. 288).

Si c'est encore par le regard des hommes qu'Ema prend conscience d'elle-même et de ses pouvoirs au début du roman, la perspective masculine va progressivement s'estomper dans **Vale Abraão** comme l'atteste la "liquidation" des représentants du sexe fort dès la fin du chapitre III:

“Lumières fornicava com a distância do que é humano: Pedro Dossém, com as suas manias aristocráticas: enfim, Osório, com as gatas dos congressos e as assistentes sexuais dos hotéis, sem mais tempo do que fazer gemer a cama e não as mulheres. Eram uns tagarelas e mais nada.” (VA. p. 105).

Renvoyés par Ema à l'ordre du bavardage inconsistant, les hommes sont proprement dépossédés de leurs qualités viriles au profit des instances féminines, dont le regard croise celui de l'héroïne, en un face à face symbolique, plusieurs fois dans le roman. La prégnance du regard féminin "virile" dans le roman est exemplairement marquée lors de l'épisode romain, au chapitre IV. Ema, qui accompagne Pedro Dossém à une soirée musicale et mondaine chez une princesse palatine, se trouve à un moment placée sous le regard terrible de cette créature dont les attributs quasi-mythologiques permettent de l'inscrire dans la lignée des femmes amazones qui jalonnent l'itinéraire d'Ema Paiva:

“(…) a princesa, uma Sforza, uma garibaldina, uma guerreira hereditária, (...) fazia frente ao aggiornamento

e com uma insolência tranquila, como se Deus lhe ficasse reconhecido. Estava sentada numa espécie de trono, e uma aia servia-lhe água muito fria, com uma gota de menta. Por um momento deteve o olhar em Ema e ela sentiu um gosto amargo duma senilidade que a via como o símbolo da beleza que não interessava mais admirar. "És bela..." dizia a princesa. Mas aqui não chegaste a tempo. A minha criada tem mais razão de ser do que tu. (...) Vai-te embora. A tua beleza é ansiosa e não terrível. Terrível era a beleza de Minerva porque nasceu do fanatismo pelos homens; não do amor por eles, isso é demasiado banal, mas do fanatismo, radical servidão e praxe militar como é própria de Minerva, a chapeada de bronze e sabedoria, com casco e gládio, e, no entanto, serva dos homens." (VA. p. 112).

La fonction d'élucidation du destin de l'héroïne, associée aux figures féminines, est explicite dans le passage précédent, où la parole de la princesse résonne à la façon d'un oracle. Inapte aux grandeurs de la servitude volontaire (ce paradoxal héroïsme attribué à Minerve, qui lui est indiqué comme un exemple impossible à suivre), Ema va se trouver engagée dans un processus de quête de sa propre identité qui l'amène, comme on l'a vu plus haut, à brouiller les signes d'appartenance sexuelle.

En fait, l'instabilité des représentations sexuelles est l'un des éléments constitutifs de l'univers romanesque de **Vale Abraão** (11). La dévirilisation des hommes et l'appropriation corrélative des signes virils par les femmes se présentent comme deux motifs complémentaires et récurrents que la romancière, avec une insistance presque suspecte, ne cesse de marteler:

— Carlos Paiva recule deux fois le mariage, effrayé par la détermination d'Ema:

"Pressentia nela alguma coisa que nada podia suspender, algo que era questão de vida ou de morte. Adiou duas vezes o casamento, sem pretexto quase, como para provar que resistia a essa mulher que o amava e que, no fundo, lhe fazia medo." (VA. p. 35).

— Nelson, le séminariste fin rhéteur en lequel on pourrait reconnaître Léon, à la faveur d'une lecture anagrammatique soufflée par le démon de l'intertexte, se fait violer et "objectaliser" par sa fiancée:

"Constou que a noiva quase o violou antes e depois de

casar, e que morreu cedo, deixando-o a uma amiga, como quem deixa um colar de pérolas.” (VA. p. 37).

— Pedro Dossém — page d’Ema (VA. p. 53) — est qualifié d’eunuque et de “castrato sentimental” (VA. p. 148), le premier titre échoyant en partage à Pedro Lumières:

“Mas recompunha-se, admirada como era por Pedro Dossém, polida por Pedro Lumières, eunucos que a moralidade creditava como suporte dos casamentos menores.” (VA. p. 137).

Peu nombreux sont les personnages masculins qui réchappent de la mutilation symbolique que leur inflige la romancière, puisque non seulement Fortunato, mais encore Carlos lui-même, rejoindront la peu glorieuse corporation des gardiens de harem. Au chapitre IV, Fortunato, neveu de Caires, le majordome du Vesúvio, et lointain parent du Justin de Flaubert, fait l’objet d’un rituel de consommation érotique qui culmine en une parodie de communion aux accents cannibales:

“Não o deixou possuí-la, tratou-o como a um eunuco trataria no serralho a sua sultana: permitindo-lhe carícias que a surpreenderam pela força de domínio que era como um ferimento no sexo dele. (...) Ema disse que Fortunato era ela própria, a sua comunhão pascal de corpo e sangue” (VA. p. 123).

Au dernier chapitre, enfin, Carlos est à son tour frappé:

“Ele ficava ao lado dela na cama, deliberadamente eunuco desse amor profundo que não queria confessar.” (VA. p. 290).

Si la mise en cause de la virilité des hommes est reliée aux comportements androgyniques d’Ema, il est à noter que le phénomène s’étend hors de la sphère de l’héroïne. A cet égard, le personnage de Maria Semblano, qui règne sur la propriété de la “Caveneira”, est révélateur. Contrôlant les aventures extra-conjugales de son mari et les amours de son fils, elle subvertit le principe d’autorité et détourne à son profit la dévotion des femmes, grâce à un habile système contractuel réglant les activités sexuelles des hommes:

“Quando Maria se apercebeu de que o marido, não só

a enganava, como só assim lhe impunha a crença no princípio da masculinidade, dependente que este é do princípio da autoridade. Maria deu-se por informada e tomou precauções geniais. (...) Acho que eles se degradavam em camas pouco limpas e casas desprezíveis: mandou fazer um pavilhão nos fundos do jardim e velava para que o conforto não faltasse; tudo estava previsto, tanto a higiene como o prazer do luxo, e os Semblanos habituaram-se a receber amigas naquele recato bem servido (...) As moças ficavam-lhe gratas e, embora se dessem aos desejos carnavais dos homens, não cediam menos à aventura moral que Maria lhes impunha (...) Ficavam assim implacavelmente unidas à vontade da esposa, que agia como um torniquete nas relações do sexo e apenas isso.” (VA. p. 176).

C'est d'ailleurs entre Ema et Maria Semblano que s'instaure à distance une rivalité de pouvoir dont Carlos, copiste de Maria (la copie ou le degré zéro de la fonction reproductrice), n'est que le pâle prétexte. Depuis la "Caverneira", territoire interdit à Ema, Maria Semblano ourdit ses intrigues contre l'héroïne, et rédige ses contes moraux — "Os Contos da Caverneira" — qui lui permettront d'avoir, aux côtés de la sulfureuse Ema Paiva, le dernier mot dans le roman. Texte caché dans le texte de **Vale Abraão**, les contes de Maria Semblano constituent le négatif de l'histoire d'Ema, et si l'une, Ema, échoue finalement à être pleinement héroïne — "centro vivo duma história, mas não heroína dela." (VA. p. 204) —, l'autre, Maria, demeure gardienne d'une orthodoxie narrative dans laquelle la protagoniste ne s'inscrira pas:

"Maria Semblano publicou outro livro. A sua tenacidade literária era surpreendente." "Nada disto é importante" — disse ela. "Mas ninguém imita melhor do que eu uma bela vida". Ema já não era deste mundo, senão fazia questão em chamar-lhe uma desalmada. E, o que é mais: um advogado para vencidos, culpados, injustos e tristes. Esforçava-se por mantê-los vivos e ilesos, mesmo à custa de teorias desesperadamente falsas. Ema diria que isso não era para ela, e que estava muito bem como estava — no fundo do Vesúvio." (VA. p. 305, dernières lignes du roman)

Parallélisme supplémentaire, Agustina Bessa Luís contresigne l'an-

drogynie active d'Ema Paiva, par l'androgynie asséxuéée de Maria Semblano, que la narration place, dès le départ, sous l'emblème solaire d'Apollon d'une part, de l'angélisme d'autre part, en parfait contrepoint donc à la sensualité et au diabolisme de la belle boîteuse:

"Um dia, na juventude solar que ela/Maria Semblano/tivera, inquieta das paixões que entendera cristalizar no amor pelo marido, ela vira o Auriga no museu de Delfos e contemplara-o com pasmo. (...) Maria Semblano (...) não se parecia a ninguém, como um anjo hebreu, de cabelos ardentes e uma brancura de queijo fresco." (VA. p. 135-136).

Le renouvellement du personnel romanesque dans **Vale Abraão** se fait clairement sous le signe de la promotion féminine, promotion dont la condition semble être cependant l'effacement des marques traditionnelles de la féminité.

De la subversion

C'est ainsi que la maternité d'Ema est reléguée, selon ses propres termes, à "um acidente de trabalho" (VA. p. 165), avant d'être paradoxalement présentée par le narrateur, en conclusion à des réflexions portant sur "a natureza feminina", comme la marque d'un déficit ontologique:

"Enquanto mulher, está condenada à usurpação dum território, dum pensamento, dum prazer, que não são os dela. (...) Que quer dizer saída da costela de Adão? Que ela é algo de semi-real, que é nascida de um significado incompleto, como um costado a que falta uma costela. A sua diferenciação fica imaginária, como "coisas de mulher, como um organismo que absorve outro e o expulsa por ser estranho: a maternidade simboliza esse falso portador em ligação com o ausente, o vazio do mundo para onde tende o desejo." (VA. p. 232).

Refusant la fausse logique de l'imposture — Ema n'usurpe pas de territoire, elle est déterritorialisée, "Não estou bem em nenhum lugar, não há um território social e mental para alguém como eu;" déclare-t-elle à Pedro Lumiares (VA. p. 139) — l'héroïne de **Vale Abraão** déjoue les mécanismes de l'identification, et par là-même perturbe le jeu bien réglé de la signification:

"Querem ver uma lógica no que faço/disse Ema/. Maria Semblano dizia: "Ela vai acabar no muro da estação". Não era especialmente cruel dizer isto. Era a maneira de achar lógica no que parece desarticulado e sem significação. Ninguém suporta a não significação. (...) Maria Loreto não se cansa de me chamar nomes, mas não são insultos, são significados, que lhe escapam, essa é a verdade." (VA. p. 283-284).

A la lumière de cette remarque d'Ema sur le caractère insupportable de l'absence de signification, la transgression de la différence des sexes s'avère être une forme, symptomatique certes, mais non exclusive, d'une stratégie d'ensemble qui vise à dénoncer, à partir de ce site propice qu'est la féminité, le scandale plus global du sens. Dans un bref dialogue philologique portant sur le nom "rosa", Ema, qui ne parvient pas à adhérer à l'ordre de la signification, pose cette question d'apparence anodine, "— Porquê rosa?", question cependant suivie d'une conclusion de portée bien plus subversive: "Nenhuma linguagem é definitiva." (VA. p. 211).

En questionnant l'ordre du monde à partir de ces deux piliers que sont la nomination et la différence des sexes, Ema s'affirme donc plus radicalement scandaleuse que ne le supposent les bien-pensants, et c'est parce qu'elle récuse le pouvoir de définition du langage qu'elle est mise au ban par la communauté masculine dont elle menace le pouvoir établi:

"Nenhuma linguagem é definitiva. Ema procedia dentro dessa noção: e causava repugnância por isso. Os homens não tinham por ela o desejo que seria para esperar. Surpreendiam-se com a sua beleza e quase se interrogavam entre eles quando Ema aparecia. "Será que algum de nós vai dar o exemplo de corresponder à nossa categoria de homem? Será que algum a vai seguir e consumir o coito com ela?" Um acordo mútuo era reconhecido ali, mas não alterava muito as suas intenções. Afastavam-se dela." (VA. p. 211).

Cette mise à l'écart de l'héroïne désigne une différence essentielle entre les destins d'Ema Paiva et d'Emma Bovary.

Dans le roman de Flaubert, la féminité d'Emma n'est jamais porteuse de menace, dans la mesure où les excès du personnage — érotiques ou consuméristes — demeurent à l'intérieure des limites sociales et idéologiques établies. La nomination de ces excès permet de les circoncrire, et c'est sous le double signe de l'adultère et de la dette que succombe Emma, victime

exemplaire sur le cadavre de laquelle se réconcilieront les hommes ⁽¹²⁾. C'est sans doute parce que l'héroïne flaubertienne ne parvient pas à formuler son désir d'absolu, donc à le maîtriser, que celui-ci peut être neutralisé par les bourgeois de Yohville: Emma reste prise à l'intérieure du bovarysme, et c'est d'ailleurs cette situation d'aliénation qui définit le mal dont elle souffre et explique son enlèvement final dans les réalités. Inversement, Ema Paiva est engagée très tôt sur la voie d'une compréhension de sa condition, ce qui contribue à la séparer du monde dans lequel elle évolue et confère à **Vale Abraão** la structure d'une quête (presque) solitaire de la vérité.

Révélation

Des premières aventures sentimentales d'Ema Paiva comme découverte de l'inanité masculine, aux tentatives de transgression dénoncées pour leur vanité, chaque épisode narratif dans le roman pourrait être interprété comme une étape du parcours de l'héroïne sur le chemin de la lucidité. Action/réflexion sont en effet indissociables dans l'itinéraire d'Ema, que scandent les entretiens avec Pedro Lumières, personnage qui n'a pas d'équivalent flaubertien.

Oisif et cultivé, le propriétaire des Jacas joue auprès d'Ema le rôle d'un maître esmaïeutique:

"Pedro Lumières revelou-se um bom conversador e um mestre que lhe serviu para não ter de se ignorar a ela própria." (VA. p. 76-77).

Détenteur d'un savoir que symbolise son rapport aux livres il se situe hors de la sphère des passions, et n'intervient dans le roman que comme observateur:

"Lumières aparecia à entrada, alto e desengonçado, sempre com um livro na mão." (VA. p. 66).

"Lumières nunca ia ficar tocado por ela, uma vez que só a libido livresca lhe interessava." (VA. p. 76).

Du fait de cette situation en retrait du monde, les rencontres des Jacas sont dans **Vale Abraão** autant de commentaires méta-narratifs au miroir desquels vient se réfléchir l'itinéraire d'Ema:

"/Ema/ — Não aguento mais e acho que estou a perder o meu tempo. /Pedro Lumières/ — Que tempo, que nada!

És uma trfulha e há-de ser sempre assim. Acumulas pontos de vista, como nos romances e és uma escritora sem escrita” (VA. p. 92).

Ce dédoublement de l'action par la réflexion fournit un filtre à la lecture qui devient peu à peu aussi important que la référence flaubertienne. Le *rapport intertextuel* constitue d'ailleurs, comme on l'a vu, un des sujets des conversations d'Emma et Pedro, et se trouve de ce fait compris à l'intérieure du roman dont il est à la fois un principe structurel et un motif. Tout contribue alors à la réflexivité du texte, et l'on ne doit pas s'étonner que la rêverie d'Emma Bovary ait cédé la place à une activité mentale d'une toute autre nature, puisqu'il s'agit pour Emma Paiva de déchiffrer le sens de sa destinée, et non plus de fantasmer un ailleurs possible.

La fonction critique du lecteur se trouve de la sorte prise en charge partiellement par l'héroïne, dont le comportement intègre une forme d'auto-analyse à laquelle son modèle flaubertien n'avait pas accès. Si cette quête de sens s'avère pour une part décevante — “Não tenho linha do destino — disse Emma.” (VA. p. 241) — la compréhension et la formulation par l'héroïne de ce processus de déception désignent une différence fondamentale avec le roman de Flaubert.

Emma Bovary est en effet tout au long de ses aventures normandes la proie d'illusions successives, avant de se retrouver doublement piégée par le réel: c'est d'abord le système économique dont elle n'a pas compris les règles qui, pas le biais des dettes consenties au négociant Lheureux, précipite l'issue fatale du roman; c'est ensuite la médiocrité des êtres qui, d'une certaine façon, vient justifier cette issue tragique. Le déterminisme de Flaubert s'exerce donc sur les deux plans, psychologique et social: l'histoire d'Emma Bovary, née Rouault, illustre exemplairement la conjonction d'un tempérament forgé par une éducation — l'aspiration romantique au bonheur — et d'une condition — la médiocre existence de la femme de province. La fusion de ces deux thèmes définit le bovarysme et lui confère son originalité, comme ses ambiguïtés d'ailleurs, car si Emma est en un sens médiocre — elle a la bêtise de qui croit au bonheur — elle est malgré tout supérieure aux être veules qui l'entourent. Ambiguïté encore, dans la mesure où Emma Bovary peut être tour à tour vue comme l'héroïne d'un combat contre la médiocrité — c'est la lecture que fait Claude Chabrol dans son film — ou l'archétype de la crédulité et de la pensée par clichés.

Flaubert cependant nous interdit de choisir entre les deux dimensions du personnage, car il maintient jusqu'au bout les deux ordres de signification. La mort d'Emma et la fin du roman inscrivent en effet à la fois la défaite du personnage face au monde — c'est la négativité du bovarysme comme forme d'aliénation — et la possibilité d'une transcendance: d'une part

l'héroïne subit une atroce agonie sous le regard des médiocres (les médecins, Charles, Homais, Bournisien etc.), avant que le cortège de son enterrement, faisant écho au cortège de la noce au début du roman, ne boucle sa destinée en scellant l'impossibilité de sortir d'un ordre social dont le triomphe est assuré, à la dernière phrase, par le remise de la croix d'honneur au pharmacien Homais (MB. p. 356); d'autre part, l'éclat de rire d'Emma passant de vie à trépas (MB. p. 332) résonne comme un ultime défi à cette société de médiocres et suggère, *in extremis*, l'illumination de l'héroïne (13). Le désir d'absolu d'Emma, avec ce qu'il contient de subversion virtuelle, vibre ainsi une dernière fois, mais il est enseveli sous le poids du réel, et Yonville continuera de vivre, comme si l'histoire de Madame Bovary n'avait pas eu lieu. Au lecteur de Flaubert d'effectuer alors le travail critique que l'héroïne ne pouvait pas prendre en charge.

Inversement, **Vale Abraão** s'achève sur l'image réconciliatrice d'Emma trouvant enfin son lieu, hors du monde certes, mais par là-même hors de toute récupération sociale:

"(...) estava muito bem como estava — no fundo do Vesúvio." (VA. p. 305).

Cet englobissement clôt un dernier chapitre — "Um rio chama outro rio" — qui a pour fonction de marquer le terme du cycle des révélations dans le roman: Emma Paiva se rend à une soirée qui, toutes proportions gardées, n'est pas sans évoquer la fameuse soirée chez la princesse de Guermantes à la fin de la **Recherche** de Proust. Comme pour le narrateur proustien, cette ultime soirée va être pour Emma celle d'une prise de conscience. Face au spectacle de la médiocrité provinciale, confrontée aux jugements cyniques de Pedro Lumiares, Emma comprend qu'elle n'appartient pas à ce monde borné, prise de conscience qu'enrichit la référence au premier bal du roman:

"Ele /Pedro Lumiares/ levou-a uma noite a uma festa que Emma não imaginava acontecer-lhe: uma festa kitsch, com gente moldada em volta de um sebo duro e amarelo, que era a alma passiva dos séculos. (...) — Deste cabo da tua vida, Emma porque teimaste em ser a esposa viciosa de um homem razoavelmente digno. Nem ele é digno, nem tu viciosa. As volúpias do desprezo não as conheces. Se ele deixa morrer um doente, dizes que foi azar e não que foi uma asneira. Sabes o que tu és, Emma? Uma noiva arrependida do casamento. Não tens vocação, tens só tiques. Um deles é o de ter amantes. (...) No meio

da festa, tão diferente do baile que assombrara a sua provinciana dimensão, e em que ela quisera adivinhar dons de amante supremo no seu par, ao abraça-lo pela cinta, Ema perguntou-se o que estava ali a fazer. (...) A província, irremovível, com as suas almas capazes ainda de escalar castelos ameaçados e suportar cercos, comendo ratos e ervas beldroegas, mantinha-se com algo de cavalheirismo à mistura.” (VA. p. 281-282).

D'un bal à l'autre, le parcours d'Ema est bien celui d'un progressif dévoilement de l'insignifiance, et d'une radicalisation du sentiment de l'étrangeté au monde. Le retour final au Vesúvio montrera une dernière fois l'héroïne au miroir, cérémonie qui appose sur le destin d'Ema le blanc-seing de la lucidité conquise:

“Ema tirou um a um os anéis e pousou-os na beira do lavatório. Toda ela era um longo pensamento que renunciava à vida. (...) Agora estava no Vesúvio, onde tudo sofria uma transformação insidiosa. Os espelhos refletiam-lhe ainda o rosto de uma beleza total, -mas a contradição do seu ser executava um trabalho interior que a arruinava e a punha à mercê do primeiro passo em falso. As suas ilusões escorriam-lhe pela cara como se fosse um pranto que não se pudesse ver.” (VA. p. 287 e 299).

Le travail intérieur dont Ema est le théâtre permet de situer le personnage dans le camp des héros de la désillusion, et désigne une paradoxale fécondité du désenchantement. Oubliant la petite bourgeoise rêveuse du roman de 1857, Agustina Bessa Luís introduit une nette rupture par rapport au bovarysme tel que l'avait conçu Flaubert. En se surimpressionnant à l'hypotexte, l'hypertexte propose une nouvelle perspective, à la faveur de laquelle la trajectoire bovaryque est réévaluée comme dévoilement, l'épopée de l'aveuglement s'inversant en épopée de la lucidité. Ce dévoilement s'appuie toutefois sur une vision du monde qui préexiste aux expériences de l'héroïne, lesquelles viennent s'inscrire dans un cadre déjà déterminé.

Explications

Tout se passe en effet dans **Vale Abraão** comme si le parcours romanesque d'Ema Paiva avait pour essentielle raison d'être, d'étayer, par

les moyens du roman, la démonstration d'une philosophie qui pourrait tenir en quelques axiomes:

— La femme est un être-pour-l'échec.

— Les relations entre l'homme et la femme sont vouées au malentendu.

— Il n'est d'autre voie, en ce monde d'après la chute, que celle d'une ascèse lucide, en pleine conscience de la domination du mal.

La volonté didactique de l'auteur de **Vale Abraão** se traduit par l'éboration d'un dispositif d'écriture qui établit une homologie entre les propos du narrateur et ceux de l'héroïne. La vision négative du monde est par conséquent exposée à deux niveaux d'énonciation dans le roman — le commentaire du narrateur et la conscience de la protagoniste — si bien que les deux instances finissent par se confondre: telle maxime insérée dans la narration sera par exemple l'exact pendant des sentiments, pensées ou paroles attribués aux personnages: "A mulher ama ver falhar, é essa a sua volúpia favorita." (VA. p. 217), reprend ainsi presque littéralement, mais sur un mode généralisant, deux notations antérieures du même chapitre, concernant Pedro Lumières et Ema:

"Lumières amava em Ema a sua energia para o fracasso em que ela convertia os encontros mais prometedores." (VA. p. 195).

"Ema era inteligente, mas não se curvava aos pensamentos; tendia para o fracasso como um fio de água para o oceano." (VA. p. 204).

Le "trucage" consistant à faire cautionner par le comportement des personnages la vision du monde exposée par le narrateur ne fait pas il est vrai l'objet d'un quelconque camouflage dans **Vale Abraão**, et l'on voit sans cesse le démon de l'explication se manifester, sous la forme d'un narrateur toujours sur le point de souffler aux acteurs de la fiction quelque vérité définitive:

"Aborrecia-a /Ema/ que alguém a perturbasse tão pacamente quando o seu estado era o de alguém que sabe ter a vida por um fio. Que se pode dizer a alguém, nesse caso? Não podia explicar-lhe que uma mulher, ao ser engendrada no ventre da mãe, está já marcada para o insucesso. Enquanto o homem trata de se aplicar à vida por diferentes meios, a arte, a guerra e os negócios, a mulher não tem hipótese de escapar ao braço de ferro que acabará por destruir todas as suas partículas. Ela

sabe que está protegida da matéria exterior pela manipulação dos sentidos e pelas fraudes da oposição a si mesma. Mas tudo é inútil.” (VA. p. 72).

Ces interventions appuyées du narrateur, “aggravées” par la tendance de l’héroïne à l’auto-analyse, contribuent à saturer le texte de significations, au point que le romanesque est menacé de se dissoudre dans une prose unilatéralement démonstrative. A la façon d’un moraliste du grand siècle, Agustina Bessa Luís prodigue à profusion des aphorismes, que narrateur et personnages énoncent à tour de rôle, sans qu’il soit possible au lecteur de distinguer nettement l’origine de cette “bonne parole” qui lui est dispensée et dont voici un florilège succinct:

“/sur Pedro Lumières et sa femme Simona/ Era o amor a dois, tão maligno como um ódio puro.” (VA. p. 49).

“Ema queria fazer do seu adultério uma instituição. Mas não chegava senão ao vício racionalizador: o resto era parte da inocuidade com que o mundo se protegia. (...) Mas o amor não era mais uma ilusão ou uma desordem. Era um tráfico.” (VA. p. 120).

“Pedro Lumières não a amava, mas o que é afinal o amor senão um sem número de envenenamentos a que se resiste para experimentar outros mais letais.” (VA. p. 161).

“/Ema/ — Queres dizer que não serei feliz no amor? /Pedro Lumières/ — Quem é feliz no amor é um imbecil.” (VA. p. 209).

“Carlos era como a mulher, na função de receber o insulto do sexo: e ela, a apavorante imposição ao desejo que se furtava a ser mais uma vez acendido. Parecia que não ia acabar nunca o castigo do sexo: que Ema, ou outra, não ia perdoar-lhe nunca mais a sujeição, a fome, a repetição nauseabunda do sexo. Toda a memória desqualifica o amor: a vergonha, o ódio de partilhar esse flagrante desnudar do corpo, eram obstáculos à liberdade de ambos.” (VA. p. 244).

La disqualification de la relation amoureuse est, on le voit, prise en charge alternativement par le narrateur et les personnages, dans un texte

qui fonctionne selon une logique expositive exigeant une homogénéité des discours tenus par les différentes instances d'énonciation du texte. Conformément à cette organisation monologique, Ema confirme par son engagement ce qui est d'abord donné comme un objet de savoir par le narrateur, la prépondérance du mal:

"O mundo repousa sobre um imenso espaço de matéria inerte; só a injustiça o faz balouçar no desejo dos seus direitos. O que triunfa é o anti-valor, ou seja, o mal incorruptível." (VA. p. 155).

Beauté corruptrice, comme le rappelle son boitement diabolique, mais consciente de vivre dans un monde où la corruption s'est généralisée, Ema relate le narrateur pour se faire le hérault d'un monde condamné où les seules motivations psychologiques adéquates sont désormais l'envie et le désir de vengeance: "Ninguém tem alma" (VA. p. 164) déclare Ema à Pedro Lumiares, qui se verra répondre, lorsqu'il s'interrogera, plus tard dans le roman, sur les motivations de son interlocutrice: "A vingança, essa, fica sempre." (VA. p. 215).

L'omnipotence du mal sera une dernière fois affirmée dans le roman, quand l'héroïne, trouvant là une caution définitive à son épopée transgressive, découvre en l'image de "a Senhora" son portrait de Dorian Gray:

"A Senhora sabia que o mal era constante e absorvente; que lhe fizera saltar os pêlos das sobrancelhas e do queixo; que lhe aguçara as orelhas e marcara as olheiras como o debrum duma máscara. O mal descosia as costuras da juventude, desmanchava o corpo com o seu estilete e fazia-o nodoso, ediposo, verde de bilis, roxo de sangue venoso, coberto de sinais que cresciam, sardas que brotavam na escorrência da parda melinita. As verrugas, os cabelos mortos, as unhas duras, os tiques, as névoas, os decolamentos, as calosidades, tudo o que é um oceano de morte ainda em repouso, mas que esconde a sua profundidade, a sua totalidade inchada pelo mal." (VA. p. 286-287).

Au risque de minoriser les identifications féminines qui lui sont attribuées au fil du roman — Emma Bovary, mais aussi Lola Montes (VA. p. 87), Cléopâtre (VA. p. 146), Judith (VA. p. 183), Didon, Iphigénie et la Duchesse de Praslin (VA. p. 194), la Dame aux camélias (VA. p. 225) ou encore Nefertiti (VA. p. 270) — c'est peut-être sous le patronnage sulfureux

du libertin vénitien et du divin Marquis qu'il faudrait placer Ema, comme nous y invite cette réplique de Pedro Lumiares:

"— És pior do que Sade e Casanova juntos, Eles nunca falavam de prazer; a dor que causavam era mais importante. Tens a mesma maneira de viver." (VA. p. 215).

Tout l'épisode de la visite au Carlão pourrait être lu dans la perspective sadienne d'une anti-création dominée par le mal. Au coeur du roman, Ema Paiva reçoit en effet chez les femmes — sorcières des montagnes la révélation du principe négatif qui l'anime:

"Não eram as regras menstruais que afectavam os seus sentidos, que embotavam o paladar, que as tornavam extraordinariamente finas para se ajustarem aos acontecimentos ainda em perspectiva. Não era a vibração uterina que decidia dos venenos exalados pela pele, fazendo com que destalhassem os caldos e o pão não levedasse. Era a inveja. (...) Subitamente Ema entrou na sua área; o medo não a tocava, seria capaz de percorrer a montanha como se passeasse numa avenida, à luz do dia. Ela era uma invejosa, uma delas." (VA. p. 152-153).

L'omnipotence du mal, théorisée par le narrateur et reprise dans le discours de l'héroïne, confère au bovarysme d'Ema la dimension d'une révolte contre le créateur:

"O prazer estava em ousar para pôr à prova o criador do próprio pecado; havia um diálogo permanente entre Ema, que aceitava a oferta do mal, e o seu criador. De facto, os homens eram o seu meio de captar o mal e assegurar-se da existência de Deus (...) A Boverinha, tal como a designavam, não era outra coisa senão esse desejo de compromisso, essa raiva de atingir o criador do pecado e pedir-lhe explicações. Os amantes, tal como, Osório, não lhe serviam senão para através deles consagrar o pecado." (VA. p. 117-118).

Tel Don Juan défiant l'ordre divin, ou Sade démontrant méthodiquement l'existence d'un dieu mauvais, Ema adopte dans ce passage la pose luciférienne de la révolte absolue, s'élevant par là-même au rang des grands

héros transgressifs qui hantent le panthéon de la culture occidentale.

Ce changement de registre ne va pas sans poser des difficultés relativement au rapport intertextuel, dans la mesure où, au cours de son cheminement sur les pentes escarpées de la rébellion contre l'ordre du monde, c'est l'essentiel de ce qui constitue le bovarysme qui a été abandonné par l'héroïne de **Vale Abraão**. Cet abandon se marque essentiellement dans le passage d'un mode d'écriture à un autre.

L'anti-Flaubert

Chez Flaubert, le bovarysme est porté par un effet d'écriture. Il est, pourrait-on dire, cet effet d'écriture, dont les supports essentiels sont l'impersonnalité de la narration et le style indirect libre.

Parce qu'il nous donne à voir le monde tel que le voit le personnage, tout en maintenant la distance du récit, le style indirect libre permet dans **Madame Bovary** de faire tenir ensemble, la vision subjective du personnage engagé dans la fiction (focalisation interne), et un point de vue sur cette vision. C'est ainsi que Flaubert réussit à représenter cette "perpétuelle fusion de l'illusion et de la réalité" (14), qu'il admirait dans le **Don Quichotte** de Cervantès, et qu'il parvient à respecter le principe d'impersonnalité qu'il assigne à l'auteur:

"L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part." (15).

Autrement dit, et pour se référer à Jean Paul Sartre cette fois-ci, on estime que, "Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier" (16), et que les solutions techniques apportées à la question du point de vue dans **Madame Bovary** engagent la vision du monde selon Flaubert.

Or, faisant fi de cette solidarité entre le bovarysme et les choix d'écriture flaubertiens, multipliant d'une part les interventions d'un narrateur omniscient dont les propos sont ceux d'une instance auctoriale, attribuant part à l'héroïne des réflexions qui ressortissent davantage à la sphère du commentaire qu'à celle de la conscience d'une subjectivité limitée par son engagement dans la fiction, Agustina Bessa Luís anihile toute la polyphonie romanesque sur laquelle repose le système de **Madame Bovary**, et vide ainsi de sa substance le bovarysme lui-même.

De plus, l'omniprésence du narrateur comme instance de jugement joue à contresens du roman de Flaubert dans ce qu'il comporte de dimension critique. Tandis que l'écrivain du XIX^{ème} siècle, donnant la parole aux représentants des idéologies, laisse le soin au lecteur de déconstruire les

discours de façon à déceler l'imposture ou le cliché — et il y a une indéniable virtuosité flaubertienne dans le maniement de l'ironie — Agustina Bessa Luís attribue au commentaire narratif toute la charge de configurer le sens critique de son oeuvre. C'est donc à un véritable discours de censeur des moeurs contemporaines que se livre le narrateur dans **Vale Abraão**:

"De resto, a revolução de 1974 sepultou essas vistosas marcas de elegância feudal e substituiu-as pela devoção partidária. Não se admirava mais ninguém, trocava-se o voto pelos benefícios do supermercado e os serviços sociais." (VA. p. 61).

"Não se vivia para ser feliz, para suportar uma angústia, para medir forças com o destino; vivia-se para entrar numa estatística." (VA. p. 73).

"Os tempos eram pouco próprios para situações romancescas; o discurso igualitário, puramente tagarela, dominava tudo. O povo estava entregue à sua desilusão, perante o acontecimento histórico da revolução que o ultrapassava, como sempre acontece." (VA. p. 94).

"Era um tempo sem heroísmos, só com a má consciência da perda das colónias e a sua guerra policial sem batalhas, com armadilhas e liamba." (VA. p. 125).

"A futilidade era o melhor meio de escapar ao horror constante de ser inútil." (VA. p. 164).

"O sexo era controlado, mais do que se podia supôr, por essa liberdade que o infantilizava, retirando-lhe a perturbação como presa, ou a objectividade do caçador." (VA. p. 192).

"A Revolução abalara os princípios da culpa e da honra como compromisso social. Os jovens empresários, não, sem a indignação pomposa dos filhos-família, impunham agora uma atitude mais franca, visando o triunfo a todo o custo. (...) O mundo mudava." (VA. p. 268).

"A cópia invade tudo; era o tempo da barateza choruda, da bugiganga, do brandy zurrupal, do Porto de bar e das

aventuras que não se distinguem de tristes fricções da carne.” (VA. p. 282)

Post-scriptum

Face à cet empilement des discours d'autorité, le lecteur, d'abord excité par le jeu de pistes intertextuel, pourrait en venir à "bovaryser" à son tour et déplorer, avec le narrateur, la saveur perdue de l'original dans la copie. "Mais où sont les jeunes filles rêveuses et romantiques d'antan?", soupierait ce lecteur-là, regrettant que, dans le fond comme dans la forme, **Vale Abraão** soit en définitive un livre si peu flaubertien.

Pourtant, et nous pouvons l'affirmer d'autant plus sereinement que nous avons formulé précédemment certaines réserves, éprouver une quelconque "*Saudade* flaubertienne" à la lecture du roman portugais serait parfaitement déplacé. En effet, c'est en raison même des écarts qu'il manifeste et des libertés qu'il s'octroie vis-à-vis de son prestigieux modèle que le livre d'Agustina Bessa Luís nous sollicite. A l'impossible pari d'une recreation fidèle de l'héroïne de 1857, l'écrivain portugais a préféré la solution plus satisfaisante d'une transposition, à l'intérieur de son propre univers romanesque, de l'histoire imaginée par Flaubert.

C'est pourquoi, en dernier ressort, la somme des emprunts, adaptations, transpositions ou allusions, revient à une question du texte d'origine, dans le jeu spéculaire des écritures et des lectures en miroir.

Ce que nous donne finalement à voir le texte de **Vale Abraão**, c'est une image assez convaincante de ce qu'est l'écriture, et que l'on pourrait intituler: le portrait de l'auteur en lecteur.

Teresa Ribeiro da Silva et Régis Salado
Université de Pau

NOTES

(1) Nous nous plaçons ici sous l'autorité de Gérard Genette dont l'ouvrage **Palimpsestes** (Paris, Seuil, 1982) demeure une référence pour l'étude des phénomènes de "paratextualité". Les notions d'hyper et d'hypotexte lui sont notamment empruntées, ainsi que cette remarque de sa conclusion que nous faisons nôtre: "L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune: lecture palimpsestueuse. Ou, pour glisser d'une perversité à une autre: si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois." (p. 452).

(2) Voir en particulier **Pour une esthétique de la réception**, Paris, Gallimard, 1978).

(3) Le choix d'un nom de lieu, réel de surcroît puisque Vale Abraão est un lieu-dit situé dans la freguesia de Samodães, peut rappeler le sous-titre "Mœurs de province" choisi par Flaubert pour **Madame Bovary**. Cependant, l'inscription réaliste est contrabalancée par la dimension symbolique de la référence biblique dans le titre portugais, dimension que renforce encore le commentaire déjà cité qui clôt le chapitre V.

(4) A partir de maintenant, VA désigne Vale Abraão, Lisboa, Guimarães Editores, 1991, et MB désigne **Madame Bovary**, les références de pages correspondant à l'édition "Classiques Garnier", établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Bordas 1990.

(5) Voir à ce sujet l'entrée "bleu" dans l'index thématique de la précieuse édition de **Madame Bovary** établie par Gérard Gengembre dans la collection "Texte et contexte", Paris, Magnard, 1988.

(6) L'hypertextualité fictive dont il est question dans le texte de Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", désigne la limite idéale du genre: la réécriture littérale de l'hypotexte.

(7) Entre autres preuves de ce fonctionnement, on peut se référer à l'attitude de Rodolphe, qui "affiche la couleur" en arborant le fétiche phallomorphe juste après qu'il a culbuté Emma dans les sous-bois: "Rodolphe, le cigare aux dents, raccomodât avec son canif une des deux brides cassée." MB. p. 166).

(8) L'article de Baudelaire, "Madame Bovary par Gustave Flaubert" a été publié dans **L'artiste** du 18 octobre 1857. Il est repris dans **L'art romantique**, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 219-230.

(9) D'autres motifs récurrents auraient pu être étudiés dans une même

perspective comparative, tels ceux de la vision ou de l'eau qui, du roman de Flaubert à celui d'Agustina Bessa Luís, connaissent une expansion intéressante. Pour ce qui concerne cette approche du réseau de la claudication, on se fonde en partie sur le relevé d'occurrences présenté dans l'article de Jean Maurel "Une dame bête comme ses pieds" cité p. 465-467 de l'édition de Gérard Gengembre. Les boitements chez Flaubert trouveront un écho dans *L'Assommoir* de Zola dont l'héroïne, Gervaise, est affectée de ce défaut.

(10) L'interprétation de la mort de l'héroïne en fonction d'un "paradigme mythologique" est suggérée par la romancière portugaise à plusieurs reprises dans le roman, notamment lorsque Pedro Lumiares met prophétiquement en garde Ema contre le courroux de Vénus: "— Não voltas ao Vesúvio — disse Pedro Lumiares, Vénus não ama as mulheres como tu, que não conheces o ofício da ilusão." (VA. p. 208). Entre Ema et la déesse de l'amour, la rivalité tiendrait à ce que l'héroïne ne reconnaît pas son rôle féminin, échappant ainsi à la juridiction de Vénus dont elle devient l'égal dans cette mort qui la réunit au maître des profondeurs volcaniques dont elle partage la marque. La claudication participe aussi il est vrai, mais ce n'est pas exclusif de l'explication précédente, d'un réseau d'éléments qui suggèrent une "diabolisation" d'Ema Paiva. Cf. cette indication au chapitre VIII: "Tinha a asa dum génio e o pé dum diabo manco." (VA. p. 230).

(11) La postérité du roman de Flaubert est trop nombreuse pour que l'on cite l'intégralité des pièces à conviction du dossier "Bovary". Un simple survol des textes concernés permettrait toutefois de constater la domination du genre parodique, évidente à la seule lecture des titres de deux adaptations théâtrales produites dès 1857: *Les vaches landaises* de Delecour et Lambert Thiboust, et *Ohé, les petits agneaux* de Cogniard et Clairville. Plus récemment, on signalera une *Emma Bovary est dans votre jardin* de Mariette Condroyer (1984) et une *Mademoiselle Bovary* de Maxime Benoit-Jeannin, où l'on suit les aventures de Berthe, successivement élève de Bouvard et Pecuchet, maîtresse, épouse puis veuve de Rodolphe, et pour finir en digne vengeresse de sa mère, meurtrière de Lheureux à qui elle administre de la mort aux rats! Il va sans dire qu'au regard de ces variations fantaisistes sur le nom de Flaubert Vale Abraão présente un intérêt bien supérieur, précisément parce qu'il s'agit d'une oeuvre à part entière, quel que soit le tribut payé à Flaubert.

(11) Dans une pénétrante analyse, "Ema P., dita Bovary", publiée dans la "Revista" du journal *Expresso*, août 1991, António Guerreiro commente avec brio ces variations "sexuelles" et leurs implications symboliques dans le roman.

Notre collègue et ami João Fernandes nous suggère pour sa part un intéressant rapprochement avec le roman *O Mosteiro*, dans lequel Agustina Bessa Luís imagine un personnage écrivant une monographie de D. Sebastião où il s'avère que ce héros mythique de l'histoire portugaise n'est autre qu'une femme!

(12) Cette réconciliation est à la fois celle des idéologies antagonistes — Homais le pharmacien anticlérical et Bournisien le prêtre trinquant ensemble durant

la veillée funèbre — et celle du mari trompé et de l'amant. Rodolphe venant consoler Charles dans son veuvage.

(13) C'est en entendant la chanson de l'aveugle, personnage-symbole du roman, qu'Emma "sort de l'aveuglement", mais ce sens est, tout au plus, une interprétation du lecteur.

(14) in "Lettre à Louise Colet" du 22 novembre 1852. **Correspondance**, tome II, Pléiade, Paris, Gallimard, 1980, p. 179.

(15) in "Lettre à Louise Colet" du 9 décembre 1852, **ibidem**, p. 204.

(16) in "La temporalité chez Faulkner", recueilli in **Critiques littéraires**, Paris, Gallimard, 1947, p. 86.