

Pro loco et tempore

La littérature portugaise à l'épicentre de la crise économique

Serafina Martins

Universidade de Lisboa, Portugal
ORCID ID: 0000-0002-4776-998X

Au Printemps 2011, les portugais ont marché tout au long de Avenida da Liberdade (Avenue de la Liberté), à Lisbonne en protestation contre l'inquiétude qui gagnait du terrain dans le pays, à la suite de la chute de Lehman Brothers. La manifestation n'avait, en arrière-plan, ni des partis politiques ni des syndicats ; la société s'organisait, à ce moment-là, pour contester le chômage surtout parmi les jeunes et leur conséquente émigration massive, principalement vers l'Angleterre ; on parlait – et ceci est devenu un cliché productif – de la génération la plus qualifiée du Portugal' : des infirmiers, des médecins, des chercheurs en sciences exactes et en sciences humaines ; dans l'un des plusieurs panneaux, une jeune femme avait écrit qu'elle voulait rester au Portugal, tomber

enceinte, avoir sa famille, un slogan qui, en portugais, avait un effet de rime : « Eu não quero emigrar, eu quero engravidar. »

Surtout parmi les classes sociales urbaines et plus informées, on pourrait déjà reconnaître une prise de conscience des grandes transformations qui troublaient l'esprit triomphale de la fin du xx^e siècle ; à cette époque-là, le chômage était résiduel, le crédit bancaire finançait l'achat de maisons, de voitures, de voyages exotiques, de petits-riens ; la consommation absorbait les pensées et les actions. On peut dire que la Grande Exposition Mondiale de 98 (Expo 98) a été l'acmé de cette façon de vivre, compte tenu du fait que sa réalisation a transformé la décadente zone orientale de Lisbonne en un quartier de luxe et nous a fait envisager sans inquiétudes idéologiques l'esprit collectif de fierté nationale.

Douze ans après – en 2010 – le chômage avait atteint 10.9 % de la population et les jeunes – mais pas seulement – percevaient le départ pour l'étranger non comme une solution, mais particulièrement comme une conséquence de la crise économique qui a vu le jour en 2008 et qui s'est, progressivement, enracinée au Portugal ; au mois de Mars 2010, le premier ministre, José Sócrates, présenta le PEC 1 – c'est-à-dire, Programme de Stabilité et Croissance (économique). Le départ des jeunes était une réponse aux événements du présent au Portugal et non pas une démarche obéissant à un plan pour l'avenir. Le futur se dissipait entre le manque d'emploi, l'appauvrissement et la fin du pacte fiduciaire qui, pendant quelques années, avait rapproché l'État et les citoyens. Dans le texte-manifeste du petit groupe organisateur (Geração à Rasca) de la manif historique de 2011 (diffusée sur Internet), on parlait de trahison du présent, d'insulte du passé et de confiscation de l'avenir. Les milliers de personnes qui, partout au Portugal, sont sorties de leurs maisons protestaient contre une vague de circonstances résumées dans ces trois acerbes métaphores.

La littérature portugaise contemporaine et la crise

Il n'est pas possible d'imaginer l'art et, en particulier, la littérature de cette décennie éloignée de la fissure humaine et historique provoquée par la crise. Il ne s'agit pas d'un procès affolant comme une guerre ou des cataclysmes naturels qui ont des conséquences massives, mais de l'effondrement de notre capacité pour prendre des décisions confortables sur notre vie, une façon de sentir tragique et inductrice de réactions dissidentes. Le lieu commun selon lequel la littérature n'a plus un rôle dans les constructions politiques – c'est-à-dire, il n'y a plus de littérature d'intervention – a été conçu, peut-être, ayant comme modèle les démarches artistiques qui envisageaient les projets sociaux selon un dessin idéologique très défini – c'est le cas du socialisme. La dégradation des idéologies et des formes utopiques enracinées dans le processus historique, la réification d'un monde global et, surtout, le combat politique en dehors d'une construction projective et tout à fait compréhensible (pensons, par exemple à l'activité des Anonymous) peuvent faire croire que la littérature de résistance a perdu sa voix dans le monde contemporain. On ne peut pas oublier, quand-même, que l'engagement est, avant tout, un enregistrement de la réalité, un tableau des forces supra-individuelles qui conduisent la vie, des réseaux du pouvoir, des déséquilibres. Paulo de Medeiros, dans un article publié en 2013, nous présente cette déclaration : « it has always been one of the roles of literary representation and of the poetic voice to speak to power, that is, to denounce the abuses of power that constantly threaten to engulf human societies » (82).

Il faut aussi tenir compte que l'activisme politique dans la littérature n'est pas éloigné des transformations qui se produisent dans les processus esthétiques. De même, il n'est pas

raisonnable de comprendre les textes littéraires du *xxi*^e siècle ayant un propos interventionniste par la reprise des tableaux interprétatifs du siècle précédent ; le réalisme social, qui, au Portugal, a pris le nom de « néoréalisme » (contemporain du mouvement cinématographique du même nom en Italie), a vu sa fin vers les années 60, non à cause de la cessation des problèmes sociaux, mais parce que les écrivains cherchaient alors un autre langage et prétendaient affirmer leur vitalisme générationnel. Dans la transition entre les deux siècles, il n'était pas difficile d'identifier la prédominance de traces postmodernistes tantôt chez des auteurs reconnus, tel que José Saramago, ou António Lobo Antunes, tantôt chez des auteurs nés dans les années 70 qui cherchaient à gagner leur place, tel que Afonso Cruz (1971), Valério Romão (1974) et Gonçalo M. Tavares (1970). L'hybridation génologique, le néo-fantastique, le manque de territoire explicite, l'indéfinition temporelle et la sécheresse stylistique sont partout, comme des signes de leur temps artistique.

Aujourd'hui, à la seconde décennie du *xxi*^e siècle, il faut se poser des questions. Le corpus de cet essai est totalement rempli par des textes publiés après 2011 et leurs auteurs n'avaient encore pas atteint la quarantaine, à l'exception de Luís Filipe de Castro Mendes. Sont-ils différents de ceux de leurs prédécesseurs immédiats? Est-il acceptable de faire des distinctions quand l'intervalle temporel est presque exigü?

Dans la critique portugaise, on ne trouve pas encore de réponses pour ces interrogations. À vrai dire, la réception de l'art de la crise économique est bien plus développée dans le cinéma que dans la littérature ; les auteurs, non plus, n'appartiennent pas encore au premier cercle de l'univers littéraire portugais. Je crois, quand-même, que le trauma de la crise économique et de ses effets démentiels a provoqué un décalage thématique, aussi bien qu'idéologique, en présentant la mimesis pour la rapprocher

beaucoup des problèmes en cours, d'un lieu – un État – et d'un temps. Dans un très intéressant article, Peter Boxall (2012) nous explique comment dans le roman anglophone s'est mis en page, après le 9/11/2001, le mouvement de rupture vis-à-vis les orthodoxies du xx^e siècle. *Mutatis mutandis*, la crise a été notre surface pour déplacer les tendances artistiques vers le nouveau millenium, notamment par une transmutation de thèmes et d'idéologie.

Quelle idéologie ? Celle de l'action contre les corporations globales, la dictature du profit, les forces économiques non humanistes, la disparition du sujet. L'amplification et la transformation du subjectif est, me semble-t-il, l'étape finale souhaitée par les auteurs que nous verrons dans les pages suivantes, et qui envisagent la transformation des émotions pénibles, comme celle de l'insécurité. Où se trouve le travail, le bonheur, ou l'onirisme un peu magique de faire des projets ? Les œuvres analysés dans ce texte extériorisent des mots et des sentiments qui peuvent nous approcher d'un autre tableau mental. Je cite Nykänen et Samola : « Even though reading fiction does not necessarily make us more moral or empathic human beings as some scholars have suggested [...], fiction reading can offer possibilities to practice our empathic and emotional sensibilities through mental projection » (2020).

Nous et notre circonstance : Quoi faire ?

La pièce de théâtre de Rui Pina Coelho *Combien d'années se sont déjà passées, a-t-il demandé* (*Já passaram quantos anos, perguntou ele*, 2013) est à l'avant-garde de la production littéraire/artistique qui dessine les pas de la crise au Portugal. L'action principale se passe dans un temps parfois imprécis, parfois identifié – 2011 y

prédomine ; il faut souligner que la pièce a débuté justement au mois de Novembre 2011. Sur scène, quatre adultes encore jeunes – deux hommes et deux femmes – déploient devant le public un quotidien où l'échange de paroles se substitue à l'action, plus exactement au travail, qu'ils n'ont pas. La situation de chacun des personnages – Cláudio est un stagiaire, Alice prépare une thèse de doctorat et dépend d'une bourse de recherche, Jaime est au chômage, Helena est actrice – nous permet de dévoiler un premier et général apport de la crise, à savoir, la fin d'une vie organisée en fonction de trois étapes que l'État sociale nous a garanti : acquisition de savoir, apprentissage et travail. La transformation économique et sociale a provoqué, avant tout, un changement générationnel qui consiste dans le clivage entre la vie des *baby-boomers* et les attentes manquées de ceux qui sont nés vers 1980.

C'est justement de cette génération que Rui Pina Coelho nous parle dans la pièce. Les spectateurs et lecteurs qui connaissent la jeunesse portugaise, son histoire récente, peuvent même y trouver des références à une démarche de protestation, historique, qui commence, selon Seixas (2005), en 1994, avec un mouvement contre les épreuves obligatoires pour accès aux Études Supérieures, qui se développe à la fin du siècle et aboutit à la manifestation de 2011. Dans un épisode qui se passe le 24 Avril 1999 (donc, la veille de l'anniversaire de la révolution démocratique), Jaime et Cláudio écrivent sur des panneaux un pot-pourri de phrases-slogans que notre mémoire collective reconnaît ; par exemple : « Não pagamos ! Não pagamos! » ; « ou bien « Propinas não! », que je traduis au pied de la lettre : « Nous ne payons pas! Nous ne payons pas ! » ; et « Non aux frais d'inscription ! ». La traduction de la première phrase, malheureusement, annule les effets rythmiques originaux et, surtout, la mélodie du quatrain au long duquel elle se répétait.

Les phrases antérieures sont écrites avec un enthousiasme qui, pour un moment, soulage les problèmes qui prennent place dans l'œuvre. Quand même, petit à petit et jusqu'au bout de la scène, Jaime et Cláudio s'interrogent sur les bénéfices de leur activisme, ils comprennent peut-être que le revivalisme n'ajoute rien au présent – « Trouves-tu que ceci sert à quelque chose ? »¹ (63) – et retournent à leur passivité. On trouve ici un double renoncement : à la parole et à l'expression sociale de la dissidence.

À ce moment-là, l'œuvre semble plonger dans les *topoi* contemporains de la fin des idéologies et de l'incapacité pour édifier des doctrines et formes d'action envisageant la justice sociale. Les personnages semblent accomplir deux ou trois pauvres rôles que le déclin économique, aussi bien que le mépris des droits humains, ont forgés: la plainte, les efforts un peu agoniques pour avoir un emploi, la perte de l'identité, impressionnant chez Cláudio à cause des humiliations qu'il subit en tant que stagiaire.

C'est pourquoi le premier acte de la pièce est tellement frappant. Les personnages habitent tous dans un petit appartement (Hélène n'est pas permanente) ; au début, Jaime, Cláudio et Alice parlent, parfois entre eux, parfois s'adressant plutôt au public, comme s'il agissait d'un soliloque. Le mélange entre les différents modes communicatifs souligne l'individualité des cas, c'est-à-dire, le drame qui résulte d'une projection des effets de la crise sur la personne; ce mélange permet, aussi, la participation du public et, à l'époque ou la pièce fut mise-en-scène, une identification qui résultait de l'expérience, car chacun des spectateurs connaissait quelqu'un comme Jaime, Alice, etc.

Au premier acte, Jaime rapporte un entretien d'embauche, en reproduisant les questions et les réponses. Ce qui pourrait être

¹ La traduction des textes portugais est personnelle, révisée par une traductrice bilingue.

simplement une parodie ayant comme cible les questionnaires typiques des ressources humains nous révèle l'inhumanité du pouvoir économique et la fin des expériences plurales et de l'imagination qui s'ensuit. Les questionnaires, dont j'ai fait mention, se répètent dans l'œuvre, tel que les idées apocalyptiques de Cláudio, qui nous annonce la fin du monde évoquant : des faits incertains pris sur Internet (mort massive d'animaux) ; des prophéties bibliques ; la multi-médiatique prophétie maya selon laquelle le monde prendrait fin le 21 Décembre 2012.

Face à ceci, nous serions portés à croire que ce texte est le porte-parole d'idées sur la victoire d'une nouvelle soumission au destin: l'argent, le profit des corporations, l'oubli des droits humains, l'inaction, l'effondrement des communautés réelles sont ce destin que les faits renouent. Cependant, dans le dernier acte, après une très belle litanie dont le thème est « Mon monde est fini » (98), Jaime et Alice sont pris par un élan qui envisage l'effort contre la débâcle ; Jaime parle « d'une certaine virilité de la pensée et de l'esprit » (100) en expliquant qu'il s'agit d'une « certaine force de la pensée qui puisse se transformer en actions » (100). Il est très important de noter que le langage qui transmet le désir d'intervention n'a rien à voir avec les mots technocratiques des entretiens ; l'épilogue dispense les mots et les répétitions ; les dernières paroles font usage de métaphores, pour montrer, peut-être, la valeur de l'imagination. Pour respecter l'apparat scénique, il faut qu'il y ait un écran où se projette ce titre des R.E.M. : « It's the end of the world as we know it ». La projection doit inclure aussi la phrase complète, traduite en portugais : « É o fim do mundo tal como o conhecemos, e eu sinto-me bastante bem ! ». Donc, « It's the end of the world as we know it, and I feel [quite] fine ».

Les personnages de *Combien d'années se sont déjà passées, a-t-il demandé* ont des nuances qui empêchent leur typification.

Toutefois, on les reconnaît comme les représentants d'un groupe ou plutôt d'une génération encadrée dans un contexte historique qui lui a refusé une vie en plénitude. Les événements que la pièce représente sont tellement récents qu'il est difficile d'en parler sans mélanger l'art et les circonstances empiriques (pour nous tous, surtout les portugais). Le regard critique ne peut pas être ici indépendant des préoccupations sociologiques et Jaime, Alice, Cláudio, Helena ... sont nos fils, nos amis, nos cousins.

Aujourd'hui, le dénouement de la pièce – la prise de conscience que l'action transformatrice est possible – nous fait penser au jeu des possibles duquel la vie dépend. Que s'est-il vraiment passé entre 2011 et 2020? Cette « génération offensée » (selon les mots de l'auteur de la préface du livre, Maria Helena Serôdio) n'a peut-être pas enlacé l'enthousiasme révolutionnaire; cependant, la pièce constitue artistiquement une réponse, la construction intellectuelle d'une variation pour un *modus vivendi* qui dépend d'une autre architecture morale. J'accompagne des déclarations de José Jiménez (1997), selon lequel l'art a la capacité d'ériger « des univers de valeurs alternatifs à ceux qui dominent socialement » (95).

Et s'il s'agissait non pas seulement d'une génération (l'épithète qui la qualifie, au Portugal, est très difficile à traduire), mais d'un pays, y compris ses systèmes de classes, son organisation politique, son histoire, langages, symboles, préjugés, territoires, son insertion institutionnelle ? En fait, tout ceci s'agglutine dans le roman de Pedro Sena-Lino *Dépays : Comment suicider un pays*, publié en 2013, donc, à l'épicentre de la crise économique. Le chômage total atteint 16.2%, 38.1% parmi les jeunes (moins de 25 ans), et le taux de fécondité était aux 7.9 %, le plus bas niveau dès 2000². En 2012, le 15 Septembre, une énorme manifestation a occupé les rues de

² La source de ces informations est l'important site web PORDATA – Base de Dados do Portugal Contemporâneo : <https://www.pordata.pt/Home>

plusieurs villes portugaises, contre la *troika* (conciliation du FMI, Union Européenne, Banque Centrale Européenne) et les projets fiscaux du gouvernement. Organisée dans les networks, elle a eu comme points de départ, génériquement, les circonstances socio-économiques et, particulièrement, la nécessité de « faire quelque chose d'extraordinaire », selon une déclaration proclamée dans le blog du mouvement. On peut y lire aussi : « Ce silence nous tue. ... Il faut faire quelque chose contre la soumission et la résignation, contre le platement des idées, contre la mort de la volonté collective³ ».

Dépays : Comment suicider un pays est un roman à plusieurs voix. Entre elles, nous trouvons Bartolomeu Henriques, un journaliste, l'historien, dont le nom est inconnu, Mark, un photographe et journaliste américain, et Sebastião Afonso, le premier ministre ; d'autres personnages circulent devant nous, ayant des rôles secondaires, mais dépliant l'ensemble d'une population abimée par la destruction de sa vie et des possibilités d'ancrage. Le tourbillon financier, le chômage, les maisons hypothéquées et perdues, la chute de l'État social, le déséquilibre moral, les élites corrompues – ce tout interrompt un pays où la crise prend la face d'un décès. L'atmosphère tragique impliquée dans l'œuvre est le résultat d'une amplification des faits connus et d'une construction dystopique dont l'action prend place à l'année 2023. Le processus de destruction du pays est irréversible ; sa dissolution formelle est proposée par un groupe de l'extrême droite qui veut un référendum ; le gouvernement vend des morceaux du pays à des entreprises étrangères.

Ce texte part de la constatation selon laquelle l'idée d'état et son programme d'organisation sociale ont échoués. Après le chapitre 0, une prolepse qui devance le quasi-dénouement de l'œuvre et où

³ Cf. le site web *Que se lixe a troika* : <http://queselixeatroika15setembro.blogspot.pt/>

il est dit que le dernier km² du pays a été vendu à une entreprise asiatique, le chapitre 1 accueille plusieurs déclarations d'une multitude de personnages que le lecteur ne connaît pas encore – comme nous n'avons pas un narrateur externe pour arbitrer une histoire brisée en fragments, on dépend de la progression du texte pour comprendre l'action. Parmi ces déclarations, trois – du gestionnaire, de Manuel Sancho, leader du referendum, et de l'historien – semblent commencer le récit de l'histoire du pays, mais on vérifie qu'il s'agit plutôt d'un concert à trois voix pour signaler la dissimilitude de points de vue, organique dans le texte. La voix à mettre en relief est celle de l'historien, où se dévoile un très important parti-pris idéologique :

Voici l'histoire du plus vieux pays de l'Europe. Et du seul qui va ressusciter, sous une autre forme. C'est le début d'un nouvel ordre [...] C'est l'histoire d'un pays, qui s'est transformé seulement en peuple, seulement une énorme masse humaine qui va changer pour toujours le chemin de l'Histoire. Un mouvement d'êtres qui va effacer pour toujours l'Histoire équivoquée des pays-nations, le grand mensonge historique des états (18).

L'historien résume ici la solution pour le cataclysme qui va se déplier au long des 300 pages suivantes. Très éloigné, du point de vue structurel, de la narrative commune, modelé par le XIX^{ème} siècle, il s'agit, tout de même, d'un roman à thèse dont la formulation est bien claire. Selon l'idéologue du texte, faisant partiellement écho de la pensée rousseauienne, « L'État, comme groupe de tous les individus » (55), était tombé et demeurerait, en 2023, « une machine contre le peuple et chaque individu » (55).

Le décès du contrat social se manifeste dans l'imposition du pouvoir économique, dont la seule valeur à protéger est d'ordre monétaire. Les gens ont tout perdu, l'emploi, les commodités –

la vie d'un couple avec ses deux enfants nous montre ce tableau –, la retraite. On trouve les coupables : d'abord, les forces abstraites des finances globales – qui sont prétexte d'action pour quatre organisations : la Banque Centrale Européenne, l'Union Européenne, le Fond Monétaire International et la FICO, acronyme de Financial International Corporation ; ensuite, ceux qui imposent les *dictata*, en participant, en pleine conscience, de la fin du pays. Pedro Sena-Lino rassemble les caractéristiques vraisemblables de ce type d'agents surtout dans deux personnages – la représentante de la FICO et le ministre des Finances, une figure putride, point de convergence de tout ce que l'on conçoit comme abus de pouvoir et d'abjection.

On y trouve aussi, naturellement, les conséquences de la crise, l'objet principal de *Dépays*. Le lecteur se choque, très probablement, quand un père est obligé de prostituer sa fille. Il n'est pas moins choqué avec l'importance croissante de l'hypothèse du referendum, saisissant progressivement le peuple, les anonymes, au même temps que les groupes politiques de la gauche à l'extrême droite. On doit joindre aux supporteurs, non exactement du referendum, mais de l'idée de refondation du Portugal, les voix de sagesse, y compris le président de la République et Bartolomeu Henriques, qui constitue le noyau de la raison et de la sensibilité tragique du roman.

Il faut dire que cette œuvre de Pedro Sena-Lino, comme pièce littéraire, a une qualité moyenne ; on vérifie, par exemple, un manque de connaissance plus solide de l'histoire du pays, aussi bien que l'enfermement dans quelques références culturelles contemporaines (Zigmaunt Baumun, Pierre Bourdieu). Cependant, le mélange entre histoire et philosophie sociale permet à l'auteur de dessiner une thèse – la fin de l'État, mentionnée auparavant, l'État et son rôle comme agent de violence symbolique – et surtout de concevoir une réponse

extrême pour la méga-crise portugaise. Le paroxysme des évènements mène la diégèse à une solution radicale. Les utopies anarchiques, la reconfiguration de la vie en société (devenue plus au moins primitive), la violence physique – tout ceci y est présent, mais ne triomphe pas, car il faut une autre imagination pour dépasser les problèmes. Un speech du président nous éclaire :

En cette heure grave, en cette heure gravissime, notre pays meurt. Détruit par la dette, massacré par les politiques de récession, blessé par la division interne que le referendum représente. [...] C'est l'heure, l'heure gravissime, où les états finissent et les nations commencent. C'est l'heure, l'heure définitive où chacun désobéit ... pour refonder son pays (201).

Cette exhortation constitue l'antichambre du dénouement ; ensuite, le referendum prend place, les institutions s'effondrent, le pays est vendu. À la disparition du territoire correspond, au long du récit, la suppression des symboles, comme le Monastère des Jerónimos et les panneaux de S. Vicente. À cause de tout cela, Bartolomeu Henriques, le journaliste, débuche et perfectionne le départ des gens de la terre solide pour aller en mer – les portugais deviennent, selon le roman, des « nomades maritimes », entreprenant un voyage dont la fin est inconnue. Les « lusomades » (un néologisme) sont part d'un peuple qui, selon l'auteur dans un entretien, ont perdu leur avenir – la crise « nous a volé le futur et nous a emprisonné dans un présent immédiat de survivance » (324).

La crise économique au Portugal a permis, d'une façon plus au moins subliminaire, de transmettre des messages moralistes qui nous impliquaient à tous dans les évènements. La plus pénible et aussi la plus simpliste nous disait que nous étions tous coupables – c'était l'expression littérale. La culpabilisation

des citoyens exigeait implicitement l'acceptation des mesures prises par les institutions pour faire la « traversée du désert », une métaphore biblique convenable dans cette ambiance de culpabilité bâtie notamment par le discours politique. Le point d'arrivée à atteindre était l'acceptation de la pensée prépondérante d'une forme pacifique – la reconnaissance des impositions.

À l'année 2011 et jusqu'à aujourd'hui, l'autorité de la littérature, outre sa force interprétative, son pouvoir de représentation et son universalité, est le résultat de l'incorporation que les écrivains (et d'autres artistes, comme les metteurs en scène) ont fait du discours dominant pour le déconstruire. Cette intéressante caractéristique est visible dans *Combien d'années se sont déjà passées, a-t-il demandé* et dans le roman visé plus haut. Les mots économiques, la novlangue des bureaucrates, les pléonasmes des commentateurs sont partout dans ces deux textes, en dégageant des effets variables, entre la satire et la mélancolie. C'est le cas, aussi, d'un très beau livre de poésie dont le titre associe le langage de la crise et le travail du poète ; il s'agit de *La miséricorde des marchés* (*A misericórdia dos mercados*, 2014) – par Luís Filipe Castro Mendes, ministre de la culture au Portugal. D'une façon non narrative, il nous raconte le drame ouvert de la chute économique. Les protagonistes sont parfois le « je » du poète, parfois un « nous » qui projette le collectif, où bien les deux.

On y trouve des textes qui thématissent explicitement les problèmes, non moins intéressants que ceux écrits par Luís Filipe Castro Mendes d'une façon allusive, mais sans aliéner le sens ; c'est justement le cas de « Réveiller » (« Acordar »): « Je ne reconnais pas les matins / nous sortons du sommeil et du rêve pour entrer dans un monde / étranger et divers / composé d'angles droits et de brouillard dense. // Seule la coutume nous fait croire doucement / que ceci est la réalité. Peut-être » (30). Dans le poème « Essai sur le quotidien » (« Ensaio sobre o quotidiano »),

le sujet principal c'est l'attribution de la culpabilité par ceux qui commandent les consciences: « La vie nous fait mal, mais on dit que nous le méritons » (24). Les vers cités et des poèmes entiers manifestent l'intériorisation du discours général ; l'autonomie du sujet semble être limitée à un exercice verbal mélancolique, embellit par les métaphores : « Tout en nous s'est fermé dans une conque si froide / que personne ne sait plus comment adjurer sa fortune » (42).

Ces poèmes nous présentent un simulacre, celui de la réciprocité entre langue extérieure et vie intérieure de l'homme construite par les instances sociales qui cherchent, par des exercices de pouvoir, la symétrie et le nivellement des mentalités – la pensée unique. La littérature de la crise, comme j'ai dit plus haut, s'insurge contre le discours dominant faisant usage de ce discours. Dans *La miséricorde des marchés*, on observe une démarche contre la situation dont les ustensiles principaux sont : i) la démonstration que les mécanismes verbaux de la politique peuvent être utilisés pour rendre visible leur écart des citoyens; ii) la défense de la poésie comme instrument de résistance. Luís Filipe Castro Mendes éclaircit ce principe citant Hölderlin : « À quoi bon des poètes en temps de détresse ? » (10). Il s'agit du titre d'un texte où le poète hésite ; il y a un doute sur l'importance de la parole poétique « en temps de détresse ». Cependant, l'évolution du texte et surtout les derniers quatre vers révèlent une réponse contre l'indigence contemporaine : « Résister, tel que les humiliés ont toujours fait. / Retenir des mots anciens. / Les répéter, pour qu'ils ne soient pas oubliés, / à ceux qui sont à venir » (10).

Il n'est pas possible de faire un bilan uniforme de ce livre. La tristesse du poème « La miséricorde des marchés » déséquilibre l'espoir – « Nous vivons de la miséricorde des marchés. / Nous ne sommes pas nécessaires » (81) –, mais la verve d'ironie et opposition déstabilise le renoncement : « je me refuse à

penser comme vos esprits, / vous me regardez et je ne suis qu'indifférence » (87). L'intensité de l'œuvre, au-delà de sa beauté, provient de la position excentrique prise vis-à-vis la chute du pays et les blessures symboliques dans les gens. Je crois que l'un des plus sérieux messages de cette anthologie est l'importance donnée par l'auteur à la subjectivité, c'est-à-dire, à l'autonomie cognitive et à l'authenticité personnelle. Il ne faut pas perdre l'identité, ce qui chez nous est vraiment solide, dès que nos yeux soient ouverts. C'est pourquoi il faut dénoncer la rhétorique du pouvoir et faire des jeux de mots avec les paroles qu'elle utilise, parler poétiquement pour contrarier le propos d'apprivoiser les signes, leurs attribuer un sens unilatéral.

Je crois qu'il y a des similitudes entre ce livre de Castro Mendes et *Dette souveraine (Dívida soberana)*, publié par Susana Araújo en 2012. L'utilisation du jargon économique – le titre en est l'exemple – fait un parcours systématique dans l'œuvre, en renouvelant les aspects sémantiques d'une terminologie spécialisée dont le partage social n'a pas été, malheureusement, arbitraire. La crise n'a pas imposé uniquement l'austérité ; la période qui commence en 2008 ou peut-être en 2011 a élargi notre vocabulaire et Susana Araújo en fait le répertoire: « dette souveraine », « impôt », « macroéconomique », « montant de change », « *spread* », « austérité », « durabilité économique », « programme de stabilité et croissance », etc. Ce sont des mots sans histoire, quelques-uns ; d'autres sont étrangers à cause des exigences de la communication globale. Toutefois, l'auteur refuse ce vocabulaire pénible en l'utilisant comme dispositif esthétique ; on peut observer ceci, par exemple, dans un très beau poème érotique, intitulé « *Spread* », où l'abondance d'expressions bancaires (« change », « extrait », « capital », « investissement ») traduit le rapport dual. Encore une fois, il s'agit de manifester la

voix individuelle et sa prévalence vis-à-vis la déshumanisation des circonstances.

Naturellement, c'est aussi par la métamorphose poétique que l'écrivain nous représente les faits collectifs, comme la performance de l'État et des institutions européennes pendant les années les plus graves de la crise (2011–2015), dans le poème « Spéculation » (« Especulação »), qui se développe à partir du poème de William Blake « Europe : a Prophecy ». Un « nous » communautaire (symétrique du « nous » que l'on trouve dans le roman et dans *La miséricorde des marchés*) partage les stigmates que le contexte nous a infligé : « La Tropix agrège les titres du marché, nous / sommes le produit humain gaspillé » (25). Un regard panoramique fait des synthèses et manifeste la durée des choses : « La terreur c'est ce qui commence ici / la foule se réunit en vain dans / les balcons aveugles pour ce que deviendra // L'homme jeté sur la ligne du tram / Ne prend pas sa médication depuis des mois / il sourit absent, ses bras tendus sur le goudron // Il n'existe pas d'anesthésie pour disséquer / ces membres sans nation / Européens qui respirent encore » (24).

Dans toutes ces œuvres, on trouve un impératif, celui de l'articulation de l'écrivain avec la réalité. Leur absolue contemporanéité, le fait d'avoir été écrits à l'époque où tout se passait créent un mix de sociologie et littérature et ces quatre livres se ressemblent comme entreprise pour dénoncer les mécanismes et les effets de la crise ; cependant, ils se séparent parce qu'ils proposent des stratégies différentes. Le roman, à cause de son radicalisme, nous présente une demi-solution qui, en bonne vérité, est un peu aporétique ; le voyage des lusomades, où va-t-il aboutir ? ; la pièce de théâtre convoque la révolution ; *La miséricorde des marchés*, le plus idéaliste des textes, envisage la poésie comme réponse à l'indigence ; *Dette souveraine* utilise la

parodie du langage pour miner le processus social et économique à partir des stratégies de communication.

Bilan final

On ne peut pas dire que la littérature portugaise s'est renouvelée massivement pendant les années de la crise. Elle a, tout de même, reçu un nouveau filon qui sera très probablement autonomisée par l'histoire littéraire. La contribution des écrivains pour ce filon n'a pas encore terminé, ce qui signifie qu'il faut laisser passer le temps pour que l'on puisse faire une histoire plus précise de ce processus ; des livres comme *L'installation de la peur* (*A instalação do medo* ; Rui Zink 2012), *Si tu ne peux pas les joindre, tu dois les vaincre* (*Se não podes juntar-te a eles, vence-os* ; Filipe Homem da Fonseca 2013) *Du mouvement ouvrier et autres voyages* (*Do movimento operário e outras viagens*; Ernesto Rodrigues 2013), *Les voilà ceux qui partent* (*Ei-los que partem* ; Júlia Nery 2017) élargissent le corpus minimal choisi pour cette étude. On doit aussi envisager la nécessité d'établir un network comparatif entre différentes expressions artistiques de la même période, parmi lesquelles la plus remarquable est le cinéma. J'utilise le mot remarquable au sens littéral, à cause de la diffusion plus ample des films dans le pays et à l'étranger – le langage cinématographique est universel, la traduction plus agile, l'information et la critique plus immédiates, le circuit des festivals a un impact global. Aujourd'hui, à 2020, les plus importants « films de la crise » au Portugal sont *Les mille et une nuits* (*As mil e uma noites* ; Miguel Gomes 2015), *Saint George*, luso-français (*São Jorge* ; Marco Martins 2016) et *La fabrique du rien* (*A fábrica do nada* ; Pedro Pinho 2017).

Hormis le croisement des différents arts portugaises, il faut franchir les frontières nationales et suivre les démarches créatives sur la crise économique récente autour du monde; en imaginant, par hypothèse, des cercles comme celui qui inclurait les pays qui ont subi l'intervention de la *troika* (Grèce, Espagne, Italie) ou ayant comme point de départ la chute du Lehman Brothers et ses conséquences mondiales. Il faut aussi réfléchir sur des sujets méta-textuels ou plutôt méta-artistiques : le rapport entre les œuvres de la crise et les plus notables caractéristiques de la figuration contemporaine, par exemple, la multiplication des voix dans les narratives, le récit fragmentaire, la représentation néo-fantastique – comme en *Dépays* et *Les milles et une nuits* –, l'absence de dénouements, la parodie linguistique ; la prévalence d'un *imago mundi* dystopique. Finalement, il faut penser sur nouvelles déclarations politiques, liées directement aux faits économiques et sociales de la crise. Le repérage du présent et l'immédiatisme des réponses artistiques nous dévoilent des artistes-témoins qui mettent au premier plan les faits empiriques, portant sur scène le rôle social de l'art en tant que véhicule d'information et de questionnement du réel, ayant donc une forte intensité vitale.

Cette dernière question a des liaisons avec un sujet classique, celui de la capacité de l'art pour intervenir pragmatiquement dans la vie communautaire. La lecture de « Failed-state fiction » (2008), un essai où l'auteur, John Marx, analyse le roman de Chimamanda Ngozi Adichie *Half of a yellow sun*, nous présente une comparaison entre la littérature et les sciences sociales, d'où peuvent se distinguer deux arguments : 1) les sciences sociales envisagent la réalité comme matière quantifiable traduite en statistiques, la littérature, pour sa part, humanise cette réalité : « Social scientists who acknowledge literary efforts tend to think of fiction as giving crisis a human face » (598) ; 2) les sciences

sociales vérifient et valident les *data*, la littérature présente des alternatives à la neutralité des numéros : « ... fiction does not simply flesh out social-scientific practice. Instead, it shapes a counter discourse » (599).

La description des textes qui a été faite auparavant a eu justement l'objectif de proposer que la littérature de la crise, en tant que *case study* de l'art, constitue une réaction à la pensée unique et, pourrait-on dire, aux mots-clés qui la constituent. La crise, comme bien d'autres événements traumatiques, déclenche l'urgence du changement, de la résolution des choses au nom de la paix. Dans les pays démocratiques, comme c'est le cas du Portugal, les citoyens ont bien compris que la chute économique a eu comme conséquence une suspension de la démocratie, car le gouvernement était fait par des gens qui n'avaient pas été élus selon un programme soumis à suffrage ; on méconnaissait la main invisible du pouvoir, on était invisibles pour le pouvoir. Parmi d'autres importants aspects, les œuvres analysées prétendent la restauration de la démocratie, et pour cela il faut éloigner les oligarques et la culture abstraite des chiffres – un recentrage dans l'individu, dans la vie collective, dans la parole efficace.

Un recentrage aussi dans l'Histoire contemporaine et dans des faits qui, malgré les terribles vicissitudes qu'ils provoquent, ont quand-même un intérêt intellectuel et créatif. On dirait que les œuvres *supra* interrompent la poétique de la littérature globale, en particulier les traits de déterritorialisation et atemporalité, parce qu'ils nous parlent de situations concrètes. Cependant, la crise économique a été transnationale ; la situation portugaise est peut-être méconnue (pour des raisons faciles à concevoir), mais je crois que l'on peut y trouver un index des événements qui ont bouleversé le monde entre *circa* 2008, *circa* 2016. La séparation des espaces, pour des raisons géographiques et géopolitiques, est de plus en plus imaginaire. Un effondrement financier, le Brexit, un

papillon et ses effets, un virus funeste – tout cela peut provoquer, disons, la faillite d'un producteur de vin en Argentine ou bien la naissance de plusieurs films. L'art de crise, indépendamment de sa nature, nous permet de dialoguer et de soulager nos effrois.

Bibliographie

- Alves, J. A. dos S. (2011). Da utopia à distopia: A dissolução do espaço público democrático. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*, 28, 153–168. <https://doi.org/10.4000/cultura.227>
- Araújo, S. (2012). *Dívida soberana*. Lisboa: Mariposa Azul.
- Boxall, P. (2012). Late: Fictional time in the twenty first century. *Contemporary Literature*, 53 (4, Winter), 681–712.
- Coelho, R. P. (2013). *Já passaram quantos anos, perguntou ele e outros textos (A irrisão das flores / Fall collection /Ainda assim)*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- Jiménez, J. (1997). *A vida como acaso*. Trad. de Manuela Agostinho. Lisboa: Veja.
- Marx, J. (2008). Failed-state fiction. *Contemporary Literature*, 11 (4, Winter), 597–633.
- Medeiros, P. de (2013). « Poetry shall not serve » : Poetry and political resistance. *eLyra*, 1, 81–94. Retrieved from <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/15>
- Mendes, L. F. C. (2014). *A misericórdia dos mercados*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Nykänen, E. & Samola, H. (2020). Affective spaces in European literature and other narrative media. In K. Kaukiainen, K. Kurikka, H. Mäkelä, E. Nykänen, S. Nyqvist, J. Raipola, A. Riippa & H. Samola (Eds), *Narratives of Fear and Safety*. Tampere : Tampere University Press.
- Seixas, A. M. 2005. Aprender a democracia: Jovens e protesto no Ensino Secundário em Portugal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 72, 187–209. <https://doi.org/10.4000/rccs.988>
- Sena-Lino, P. (2013). *Despaís: Como suicidar um país*. Porto: Porto Editora.
- Serôdio, M. H. (2013). Préface. Vozes ampliadas / Vidas diminuídas: Uma geração ofendida. In R. P. Coelho, *Já passaram quantos anos, perguntou ele e outros textos (A irrisão das flores / Fall collection /Ainda assim)* (pp. 19–22). Vila Nova de Famalicão: Húmus.