

Os meus sentimentos de Dulce Maria Cardoso, entre ordre et subversion

Maria Araújo da Silva

Université Paris-Sorbonne – Paris IV CRIMIC (EA 2561)

Résumé : Dans *Os meus sentimentos*, roman publié en 2005 et couronné en 2009 par le Prix de littérature de l'Union européenne, Dulce Maria Cardoso développe une rhétorique de la subversion que nous nous proposons d'analyser ici à la lumière de la théorie *queer*. Il s'agira de voir comment l'héroïne du récit, Violeta, construit et revendique son existence en s'érigeant contre les formes de domination et d'oppression par des prises de position déviantes et subversives qui sont autant d'actes de résistance qui visent le renversement de l'ordre établi.

Mots-Clés : Dulce Maria Cardoso, genre, sexualité, théorie *queer*.

Resumo: No romance *Os meus sentimentos* publicado em 2005 e coroado com o Prémio da União Europeia para a Literatura em 2009, Dulce Maria Cardoso desenvolve uma retórica da subversão que procuraremos analisar à luz da teoria *queer*, evidenciando a forma como Violeta, a protagonista, constrói a sua existência assumindo posições marginais e transgressivas que se erguem contra as formas de dominação e opressão e funcionam como atos de resistência à ordem estabelecida.

Palavras-chave: Dulce Maria Cardoso, género, sexualidade, teoria *queer*.

Todo o corpo é o luto de
um Anjo.

Alexandre Melo

Je suis mon corps.

Merleau-Ponty

L'enfer, c'est les autres.

Jean-Paul Sartre

Si nous nous proposons d'aborder le deuxième roman de Dulce Maria Cardoso, *Os meus sentimentos* (2005)¹, à la lumière de la théorie *Queer* c'est parce qu'il nous semble que l'auteur y développe une rhétorique de la subversion qui n'est pas sans rappeler les différentes formes de contestation de l'ordre placées au centre de la pensée *queer*. En effet, constituant à la base une insulte à l'encontre des homosexuels puis récupéré et réhabilité dans les années 90 par les études gaies et lesbiennes pour désigner tout ce qui remet en cause l'ordre hétéronormatif, le terme anglais « *queer* » (signifiant étrange, peu commun, par opposition à *straight* : normal, en ordre) investit aujourd'hui le champ des études de genre par une critique qui se focalise sur différentes problématiques ayant trait au subversif, à la différence ou la marginalité. Dans un sens plus général, la notion regroupe toutes pratiques et stratégies qui visent à remettre en cause les catégorisations sexuelles et le système de genre, tout en bousculant les valeurs et les codes dominants. La critique *queer* s'interroge ainsi sur les trajectoires et les relations entre les individus tant du point de vue socioculturel que sexuel, tout en défendant une politique émancipatrice vis-à-vis des dispositifs placés sous l'égide d'institutions taillées pour servir le patriarcat différentialiste et hiérarchisé, instaurant un « trouble dans le genre », pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Judith Butler².

En s'insurgeant, comme nous aurons l'occasion de l'observer, contre la domination du patriarcat et en dénonçant les violences réelles ou symboliques exercées à l'égard des femmes, Dulce Maria Cardoso s'inscrit dans la lignée des grandes écrivaines portugaises qui, de façon bien plus significative dans la période postrévolutionnaire, se sont attachées à décrire et à interroger les territoires du féminin, pointant du doigt les valeurs et les institutions établies, dénonçant l'autorité patriarcale et les traditions oppressives ancrées dans une société profondément marquée par le poids du catholicisme.

Emboitant le pas des « trois Maria » (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa), accusées pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs lors de la parution, dans le Portugal dictatorial d'avril 1972, des *Nouvelles Lettres Portugaises*³, de nombreuses écrivaines

1 Dans la traduction française : CARDOSO, Dulce Maria, *Les anges, Violeta*, trad. de Cécile Lombard, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2006.

2 BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.

3 En écho aux fameuses *Lettres de la Religieuse Portugaise* datées du XVII^e et attribuées à Guilleragues, ce livre subversif s'insurge contre l'idéologie en vigueur sous l'« État Nouveau » et dénonce l'oppression et l'aliénation des femmes dans un Portugal fermé et marqué par le poids de la tradition. Les trois

ont investi le champ littéraire et rempli « les vides du pouvoir, les blancs de l'Histoire⁴ », mettant en exergue les stratégies de violence exercées à l'endroit de « l'autre-différent⁵ ». Parmi les nombreuses voix qui ont participé à la construction d'une « her-story », pour reprendre le concept proposé dans les années 70 par la féministe américaine Robin Morgan⁶, comment ne pas citer Maria Judite de Carvalho, Lídia Jorge, Olga Gonçalves ou encore Maria Ondina Braga, qui ont réhabilité le rôle historique des femmes et adopté une posture critique vis-à-vis des diverses formes de domination et d'oppression longtemps exercées à l'encontre des femmes, prônant l'autonomie et l'affranchissement dans la diversité des fonctions exercées au sein de la famille et de la société⁷. Sous la plume de Dulce Maria Cardoso, dont l'écriture se construit dans un entrelacement entre mémoire, imagination, exils identitaires et mouvements en quête de reconnaissance, le vécu des femmes – dont l'expérience de la maternité et de la sexualité – participe tout particulièrement à l'affirmation émergente d'une émancipation qui brave les entraves et les interdits ancrés dans un pays profondément fondé sur une culture de la domination telle que l'a théorisée Pierre Bourdieu⁸.

Si nous envisageons de questionner la représentation des genres et des sexualités dans ce roman de Dulce Maria Cardoso, nous devons avant tout tenir compte de l'évolution de la société portugaise au siècle dernier, marquée par une dictature de quarante-six ans à laquelle la Révolution des œillets a mis fin en 1974, entraînant de profondes mutations dans le pays, dont la décolonisation et l'exil massif de cinq cent mille portugais vers la métropole, connus sous le nom de *retornados*. Un mouvement d'intégration populationnelle magnifiquement illustré par l'écrivaine dans son dernier roman *O retorno*, (2011, *Le retour* dans la version française), qui raconte, à travers la voix d'un jeune adolescent, la déchirante expérience des rapatriés d'Angola par le pont aérien de 1975, plongés dans une spirale de perte et de reconstruction identitaire. Il faut avoir à l'esprit ce volet socio-historique pour mieux saisir la portée du roman que voulons ici étudier, où se confrontent trois générations d'une même famille issues de la bourgeoisie dans un Portugal démocratique encore très marqué par les préjugés sociaux et raciaux. C'est à cette bourgeoisie puritaine que Dulce Maria Cardoso s'attaque dans un discours teinté d'ironie, en la confrontant aux minorités qui peuplent l'univers de l'intrigue : Noirs, *retornados*, homosexuels et autres marginalisés et subalternes assignés aux marges et dont l'écrivaine dénonce l'exclusion. On remarquera, à cet égard, l'importance de la figure aliénée de la bonne Maria da Guia, un être à l'apparence irréprochable et réduit au silence, sans cesse remis à sa place de perdant par la voix humiliante et cruelle des bourgeois qu'elle sert et côtoie.

Articulant histoire privée et collective, ce roman composé d'une phrase ininterrompue qui s'étend sur près de 400 pages nous offre le portrait d'une femme transgressive et subversive, Violeta (« um nome de flor que também é uma cor⁹ »), victime d'un accident de voiture par une nuit

romancières ont été acquittées le 7 mai 1974, immédiatement à la suite du coup d'état du 25 avril 1974, à l'origine du changement de régime politique au Portugal.

4 PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998, p. II.

5 WITTIG, Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 58.

6 MORGAN, Robin, *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, Random House, 1970.

7 À ce propos, voir RECTOR, Mónica, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999 et BESSE, Maria Graciete, *Percursos no feminino*, Lisboa, Ulmeiro, 2001.

8 BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

9 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, Alfragide, Asa, 2009, p. 14.

d'orages et présentée, dès les premières pages, la tête à l'envers et le corps immobilisé par la ceinture de sécurité, fixant une goutte d'eau dans laquelle elle revoit, en cet ultime instant qui précède la mort, sa vie insipide de représentante en cire dépilatoires, entourée de proches avec qui elle n'entretient en réalité que des rapports superficiels et froids, à commencer par son père Baltazar, un passionné d'oiseaux rendu fou par de lourds secrets de famille, sa mère Celeste, accrochée au monde des convenances et des apparences, Ângelo, son demi-frère bâtard qui, hanté par un obsessionnel désir de vengeance, l'entraîne dans des rapports incestueux, sa fille Dora avec qui elle entretient une relation d'amour-haine ainsi que toutes ses clientes opportunistes, dont Denise et Betty, enrôlées dans la trame d'un quotidien banal et sans horizons. Des êtres réduits à leur triste médiocrité par le discours mordant, souvent cru, de Violeta.

Se définissant par la subversion, ce roman couronné en 2009 par le Prix de littérature de l'Union Européenne nous incite à réfléchir et penser les identités et les rôles sociaux, notamment sexuels, dans un rapport au modèle sociétal phallogocentrique. L'héroïne de ce récit entrecoupé de digressions et de multiples *flashbacks* qui vont du présent le plus proche aux lointains de l'enfance construit et revendique son existence en s'érigant contre les formes de domination et d'oppression par des prises de position déviantes qui sont autant d'actes de résistance qui visent le renversement de l'ordre établi. Maîtresse de son destin et de son espace, Violeta choisit de ne pas se plier aux convenances, suscitant autour d'elle l'aversion et le mépris. Au nom de la liberté mais au prix d'une solitude amère, elle livre une véritable bataille contre les normes, principes et systèmes de valeurs hérités de la tradition qui font obstacle à l'affirmation de sa vérité singulière : « quero voar até ao céu, tocar no céu¹⁰ », revendique-t-elle à plusieurs reprises.

Dans son long soliloque en sourdine (« as mulheres infelizes ganham o hábito dos monólogos¹¹ ») où s'entrelacent mémoires, pensées et sentiments, Violeta nous fait part de son combat contre la morale familiale largement moulée par la longue dictature menée sous l'égide de l'église catholique. À l'instar de la religion, la famille constitue l'un des piliers de l'idéologie cléricale et fasciste de l'État Nouveau salazariste, fondée sur la devise « Dieu, Patrie, Famille », toujours de mise dans le Portugal post-révolutionnaire. Au sein de celle-ci, le rôle réservé à la femme est celui de bonne mère et épouse à qui l'on dicte un comportement propre à son infériorité, tempéré de résignation et de silence. La femme se doit d'être une mère digne et une douce compagne et sa vocation doit s'accomplir dans une constante et perpétuelle soumission : « a tua obrigação principal, assim como a minha e a de todas as mulheres casadas, é a de acompanhares o teu marido para onde quer que ele vá e deves fazê-lo sem queixumes porque já bastam as dificuldades que ele enfrenta fora de casa¹² » conseille-t-on à Alice, une épouse malheureuse et frustrée qui, ne supportant plus de souffrir en silence, finira par mettre fin à ses jours.

Dans son roman, Dulce Maria Cardoso introduit du trouble dans la parenté et la sexualité normatives. La structure familiale basée sur des liens étroits et durables, longtemps fondée sous la souveraineté du père et accordant à la maternité une place centrale, s'y inscrit dans une perspective de dysfonctionnement, voire de dissolution. Atteinte de désordre, la dynamique de la famille décrite par la romancière brave l'idéologie dominante : conflits conjugaux, défaillances des liens intrafamiliaux,

¹⁰ *Ibid.*, p. 204.

¹¹ *Ibid.*, p. 161.

¹² *Ibid.*

violences verbales et symboliques déclinées de maintes façons, pratiques sexuelles déviantes et transgressives se conjuguent pour nous donner l'image d'une famille éclatée, largement accaparée par les règlements de comptes internes. Le bonheur familial est une illusion, une pure invention figurée par la deuxième clerc du notaire s'imaginant rentrer à la maison et y rencontrer ceux avec qui elle aurait pu former une famille heureuse¹³.

La crise de l'institution familiale et du principe d'autorité sur lequel elle repose est également incarnée par Baltazar, ce père et chef de famille destitué de sa puissance tutélaire et dévoré par l'autorité absolue d'une mère phallique qui réduit à la soumission tous ceux qui l'entourent. Par ailleurs, ses relations avec son fils bâtard sont frappées du sceau de l'interdit : « aquele homem não é teu pai, o teu pai morreu¹⁴ ». La figure du père effacée ou reléguée dans l'ombre fait quelque peu vaciller le long règne de la puissance paternelle et maritale amplement décrit par Elisabeth Badinter¹⁵. Accomplis dans le secret et relevant du non-dit, les liens adultérins de Baltazar qui donnent naissance au fils bâtard et les rapports incestueux entre ce dernier et sa sœur Violeta prennent place au sein de la constellation familiale qu'ils menacent insidieusement : « somos uma família, mal de nós quando deixarmos de nos portar como uma família¹⁶ », rappelle l'héroïne du récit dans un discours piqué de cynisme qui nous démontre combien la vie conjugale classique réunissant, dans un nid affectif, mari, épouse et enfant se trouve largement perturbée. Dans cette sphère familiale, on assiste à un renversement des rôles traditionnels, particulièrement incarné par Ângelo, le frère bâtard et compagnon de Violeta qui, obnubilé par le rangement et la propreté, s'assume comme véritable fée du logis :

a primeira coisa que o Ângelo faz é abrir as janelas para que a casa receba o ar limpo da manhã, [...] depois lava a cozinha e a casa de banho com lixívia e quando é altura encera os soalhos da sala e do quarto, se não tivesse a casa para cuidar a vida do Ângelo era muito mais triste ou nem sequer existia de tal maneira estas duas assoalhadas o prendem à vida¹⁷

Loin d'être synonyme de virilité, l'attention portée au foyer et la prise en charge des tâches domestiques de ce personnage se placent ici dans une logique d'affaiblissement des normes rigides de genre du modèle traditionnel et de déconstruction des dualismes sur lesquels reposent la construction des identités et des rôles sociaux, ainsi que l'envisage la culture *queer*.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'aucun homme imposant ne s'affirme sous la plume de Dulce Maria Cardoso. L'écrivaine nous campe des personnages masculins chétifs et grotesques qui endossent l'image d'êtres faibles dont l'insignifiance contribue à dégager la force des femmes. Aussi avons-nous affaire à des figures masculines falotes, tantôt assimilées à des chiens dociles (Jardel, l'ukrainien soumis aux ordres de Denise, l'esthéticienne), tantôt à des épouvantails imparfaits et incomplets (Ângelo, le bâtard pathétique, inutile et incapable, reclus dans le silence, comme son père) ou à des proies craintives et fragiles, des hommes-objets instrumentalisés par le désir de

13 « iludida com a possibilidade de regressar a uma casa diferente, quando sai pensa que mais logo o marido e os filhos vão ser amáveis com ela e que todos vão parecer uma família feliz », *ibid.*, p. 145.

14 *Ibid.*, p. 183.

15 BADINTER, Elisabeth, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel – XVII^e-XX^e*, Paris, Flammarion, 1980, p. 19.

16 CARDOSO, Dulce Maria, *op. cit.*, p. 58.

17 *Ibid.*, p. 27.

femmes dominatrices, à l'instar des camionneurs croisés par Violeta sur les parkings d'autoroute qui lui font dire que « os homens são os animais mais medrosos que conheço¹⁸ ». Ou encore, plus loin : « estes homens quanto mais indefesos mais confiantes se tornam, um absurdo¹⁹ ». En établissant ce brouillage entre les valeurs masculines et féminines (fragilisation du modèle masculin et masculinisation de la figure féminine), Dulce Maria Cardoso procède à une déstabilisation des repères d'assignation. Les frontières se font poreuses, elles deviennent malléables, vouées à être bouleversées.

En affichant une identité fortement provocatrice, Violeta bouscule la culture de la conformité. Objet de moqueries et de désapprobations de la part des uns et des autres, elle assume pleinement son air « ordinaire, très ordinaire²⁰ » qui contraste avec la coquetterie de sa mère, une femme « chic, très chic²¹ » obnubilée par les apparences et le souci du qu'en dira-t-on. Nourrissant des sentiments de haine qui la pousse à se débarrasser de la maison familiale hantée par les fantômes encombrants de ses parents (qui incarnent l'ordre salazariste), la protagoniste adopte une posture scandaleuse visant à atteindre celle qui la répudie et qu'elle voit comme une figure pathétique figée dans un passé conservateur et puritain, une femme jalouse de ses privilèges et hostile à la révolution qui n'est, à ses yeux, qu'une mauvaise et triste mise en scène. La vente de la maison familiale qui étouffe ses cris équivaut à une mort symbolique de cette mère écrasante et castratrice, seule ouverture possible vers le chemin de la délivrance : « a mãe quer uma desculpa mas vou dizer-lhe a verdade, vendi esta casa para me livrar definitivamente de si e do pai²² ». Celle qui est censée émerger comme pôle identificatoire fait ici l'objet d'un véritable rejet. Chacun des actes de Violeta constitue un affront envers cette mère dévoratrice et rivale qui ne cesse de la menacer et de l'exposer à l'humiliation. Aussi bien dans le rôle de fille que de mère, Violeta place ses relations avec les figures de l'ascendance et de la descendance sous le signe de la confrontation et l'hostilité, soulignées de manière réitérative :

ninguém nos consegue magoar tanto como um filho/ uma mãe
o privilégio de ter no mundo alguém capaz de nos magoar, é para isso que
os filhos servem
não sabemos estar uma com a outra sem nos magoarmos
sei como magoar a minha filha, somos boas adversárias, a Dora sabe como
magoar-me
ninguém nos magoa tanto como um filho²³

Équilibre et bonheur n'ont aucune place dans ce discours qui ne cesse d'évoquer l'échec de l'expérience maternelle et des relations mère-enfant. À cet instar, il est intéressant d'évoquer un épisode du plus jeune âge remémoré par l'héroïne qui se voit, dans un élan destructeur, mutiler ses propres poupées :

eu retalhei as minhas bonecas, não, não foi assim, comecei por lhes ar-
rancar os olhos, uns pedaços de plástico coloridos que ficavam no chão a

18 *Ibid.*, p. 28.

19 *Ibid.*, p. 31.

20 *Ibid.*, p. 176.

21 *Ibid.*, p. 62.

22 *Ibid.*, p. 169.

23 *Ibid.*, p. 61, 63, 74 et 193, respectivement.

olhar para mim, não queria que as minhas bonecas vissem os carços que me doiam no peito, ou os meus inimigos que me furavam a pele [...] desmembrei-as com as minhas mãos, peguei numa tesoura e retalhei cabeças, barrigas, pernas²⁴

Nous sommes bien loin de l'enfant-fille qui joue avec ses petits poupons et apprend à en prendre soin comme de vrais enfants, ainsi qu'on le lui enseigne dès sa plus tendre enfance. Les humiliations et les gestes emprunts de dureté sont bien là pour destituer « la sacro-sainte harmonie préétablie entre la mère et l'enfant²⁵ » longtemps exaltée. Dans la mise en scène d'une maternité teintée de tensions et de rancœurs, Dulce Maria Cardoso transgresse l'ordre symbolique du patriarcat, rompant franchement avec l'image traditionnelle de la mère et épouse sensible, élevée dans l'esprit du dévouement et du sacrifice. L'élan transgressif de l'héroïne imprègne également son discours parfois empreint de grossièreté, voire de brutalité, situé dans un registre violent et infracteur par rapport à la moralité et l'éthique dominantes : « quero que o meu pai e a maneira dele gostar se fodam²⁶ », dit-elle à un moment donné, empruntant à un registre de langue traditionnellement conjugué au masculin.

Placé au centre de toute relation de pouvoir, comme l'a longuement illustré Foucault²⁷, le corps joue un rôle significatif dans la construction des identités, la régulation sociale et l'évolution des normes de beauté qui assujettissent tout particulièrement le corps des femmes : « Leur apparence, leur beauté, leurs formes, leurs vêtements, leurs gestes, leur façon de marcher, de regarder, de parler et de rire [...] font l'objet d'un perpétuel soupçon », nous rappelle Michèle Perrot²⁸. Nourrissant l'espace du désir, l'esthétique peut revêtir la forme d'une violence, d'une tyrannie envers celles à qui il appartient de se conformer ou se dérober aux modèles proposés, voire souvent imposés comme « schème de salut²⁹ ». De par son physique, Violeta n'obéit pas aux canons de beauté conventionnels qui accentuent les stéréotypes et renforcent les préjugés à l'égard des femmes. Loin d'obéir à l'image d'un être au corps de rêve, elle se range, avec son visage exagérément rond et son corps tristement gros, dans la catégorie des obèses de types I et II, faisant l'objet de moqueries et de plaisanteries :

era uma mulher tão gorda tão gorda, que quando caía da cama caía para os dois lados
era uma mulher tão gorda tão gorda, que conseguia estar em dois sítios ao mesmo tempo³⁰

Cette femme corpulente et pleine d'énergie n'entre nullement dans le moule de la maîtresse de maison docile et délicate soumise aux règles et aux activités dictées par le patriarcat à la condition féminine. Dulce Maria Cardoso nous dépeint une femme d'instinct, déterminée et agressive qui s'insurge contre la conformité et la marchandisation du corps visant à nourrir les fantasmes masculins. Celle qui, par ironie, se considère une excellente vendeuse en cires épilatoires dénonce

24 *Ibid.*, p. 66-67.

25 BADINTER, Elisabeth, *L'amour en plus*, op. cit., p. 275.

26 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, op. cit., p. 189.

27 FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, tome 1, Paris, Gallimard, 1976.

28 PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, op. cit., p. 369.

29 BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 212.

30 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, op. cit., p. 21 et 64, respectivement.

les processus de chosification par lesquels le corps des femmes est appelé à être modelé pour correspondre à un modèle unifié : « a praga do prêt-à-porter, a maldita praga do prêt-à-porter [...] a praga do laser, a maldita praga dos laser dos centros espanhóis³¹ », crie-t-elle contre ce que les industries de la mode et de la beauté proposent et vendent pour répondre à un idéal qui n'est autre que le « symbolique triomphe de la norme³² ». L'exaltation de son corps grotesque (« *large, extra large*³³ ») s'affirme comme élément de contestation contre cette tyrannie des normes sociales et corporelles rigides et oppressives qui portent atteinte à la liberté des femmes et les empêchent de définir leur identité et leur sexualité par et pour elles mêmes. Assumant pleinement son corps de monstresse, Violeta ne cède pas à l'instrumentalisation contrainte et forcée pour répondre à la norme physique ou vestimentaire que son statut social lui impose :

não lamento o meu corpo gordo, feio, o meu desmazelo, as minhas unhas mal pintadas [...] as pregas da barriga, dois sacos de carne arrepanhados por mamilos demasiados escuros [...] as minhas pernas dois ceptos arroxeados, conheço de cor o meu aspecto de puta barata³⁴

En campant ce personnage, Dulce Maria Cardoso crie son aversion envers les formes contemporaines de domestication, d'aliénation et de servitude du corps de la femme dans une société où l'embonpoint et l'obésité sont devenus synonymes d'échec et sujets de honte. Violeta nous raconte son corps-chair qui projette une vive lumière sur l'histoire de souffrance qu'elle vit de l'intérieur. Ce « corps bavard³⁵ » (« os corpos falam sempre muito, são indiscretos por natureza³⁶ ») est le miroir des tumultes qui l'assaillent en profondeur. Le mal-être résultant des fractures du passé qui la hantent est figuré par ce corps morcelé, couvert de blessures symboliques et fragmenté en multiples dommages, qui s'offre au regard et au contact de l'Autre dans une quête incessante de reconnaissance et de plaisir : celui de s'exhiber pour finalement se sentir exister. Vécu dans une dialectique de la souffrance et du plaisir, le corps est pour elle un moyen de se construire et de vivre une identité propre, dégagée des contraintes de l'ordre bourgeois et patriarcal que la romancière dénonce avec beaucoup d'ironie.

Si le corps occupe une place prééminente au sein du récit, c'est aussi par la sexualité à laquelle Violeta se livre et nous décrit parfois de façon impudique : « *queriam as minhas mãos a afagar-lhes as pilas recém-iniciadas no prazer*³⁷ ». Contrairement aux écrits où, bien souvent, le corps sexué féminin est objectivé par le regard masculin qui reprend généralement des stéréotypes ancrés dans la tradition, c'est une voix féminine qui met ici en mots l'expérience de son corps et son appétit sexuel désarmant. Dulce Maria Cardoso expose toute la crudité d'une femme prédatrice qui se sert de son corps pour repousser les frontières normatives. Exercée de manière autonome et délibérée, la sexualité est ici pleinement assumée et envisagée comme forme d'émancipation permettant d'exister positivement, ainsi que le défend Robert Castel : « Exister positivement comme un individu c'est [...] avoir la capacité de développer des stratégies personnelles, disposer d'une certaine liberté de choix

31 *Ibid.*, p. 177.

32 PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, op. cit., p. 37

33 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, op. cit., p. 20.

34 *Ibid.*, p. 50.

35 Nous empruntons le titre de l'ouvrage de MARINOPOULOS, Sophie, *Le corps bavard*, Paris, Fayard, 2007.

36 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, op. cit., p. 223.

37 *Ibid.*, p. 192.

dans la conduite de sa vie parce qu'on n'est pas dans la dépendance d'autrui³⁸ ». Violeta incarne « la libre disposition de son corps³⁹ » contre « l'imposition générale d'une conception univoque de la sexualité⁴⁰ » dans le Portugal postrévolutionnaire où le tabou est omniprésent et les discriminations nombreuses. Notons que le Général Galvão de Melo est venu à la télévision au lendemain de la Révolution rappeler que le 25 avril ne s'était pas fait pour que les homosexuels et les prostituées expriment leurs revendications⁴¹. Les préjugés persistent et l'homophobie est encore très vive. Ecœurée par le corps malade et vieilli d'un acteur homosexuel atteint du sida, la mère de Violeta tiendra les propos suivants : « nesta figura este homem é patético, devia ter vergonha de aparecer assim, não tem o direito de aparecer assim⁴² ». Parce qu'elles remettent en cause les fondements d'une société fortement patriarcale, la prostitution et l'homosexualité (qui ne sera dépénalisée qu'en 1982) font l'objet de culpabilisation, de discrimination et d'abandon. Face aux injures et aux calomnies qui s'abattent violemment sur elle, Violeta ne manifeste aucun sentiment de honte et de culpabilité, allant même jusqu'à déprécier le rôle de la femme vertueuse :

Não me admirava que andasse na vida, parecia uma puta barata, discordo, disse é que tenho de discordar, uma puta cara como devem ser todas as putas, as virtuosas é que ficam em casa, um arozinho de ouro no anelar esquerdo... as virtuosas é que são baratas, as putas têm a obrigação de serem caras⁴³

L'héroïne du roman ne connaît pas l'amour. Situé au niveau du besoin physiologique, celui-ci s'assimile, tout au plus, à la soif assouvie d'un corps machinal et désirant dont la jouissance est le but ultime : « pode o amor [...] ser esta paz de carne saciada⁴⁴ ». Il est intéressant de remarquer, comme nous l'avons évoqué ailleurs⁴⁵, la façon dont le corps et la bouche se rejoignent dans ces pulsions boulimiques avides de comblement qui ne sont qu'une manière de taire les angoisses et de combler les carences ressenties en profondeur.

Dans ses rencontres furtives totalement dénuées d'affects, Violeta inverse les codes de domination supposés réguler les relations entre les deux sexes et expose aux yeux des lecteurs des comportements considérés comme typiquement masculins. L'idée selon laquelle le rôle actif serait l'apanage de la gente masculine et que la femme serait réduite à la passivité est réfutée par ses gestes lorsqu'elle entre en action, usurpant à la masculinité les codes de la prédation sexuelle pour mieux les utiliser contre ceux qui en sont généralement les agents et les considèrent comme leur privilège. Telle une Diane chasseresse, Violeta brise la pudeur et mène le jeu où l'homme n'est qu'une proie soumise au caprice féminin ou un objet comestible de plus. Elle inverse les rapports de pouvoir et se

38 CASTEL, Robert, *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi*, Paris, Fayard, 2001, p. 48.

39 BADINTER, Elisabeth, « Rendons la parole aux prostituées », in *Le Monde*, 31 juillet 2002, p. 10.

40 MATHIEU, Lilian, *La condition prostituée*, Paris, Les Éditions Textuels, 2007, p. 23.

41 ALMEIDA, São José, *Os homossexuais no Estado Novo*, Lisboa, Sextante Editora, 2010, p. 223 : « O Almirante Galvão de Melo, membro da Junta de Salvação, foi à televisão assegurar a moral e os bons costumes da revolução e garantir que esta não tinha sido feita para as prostitutas e os homossexuais ».

42 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, op. cit., p. 124.

43 *Ibid.*, p. 199.

44 *Ibid.*, p. 41.

45 SILVA, Maria Araújo da, « Mémoires de la perte chez Dulce Maria Cardoso », in *Les Langues néo-latines*, n° 369, juin 2014, p. 63-78.

saisit d'armes (signes vestimentaires, gestuelle et stratégies corporelles visant à répondre aux attentes érotiques d'autrui) pour mener à bien sa chasse qu'elle sait gagnée d'avance :

sempre encontrei o que preciso nos parques dos camionistas, não me queixo, também não me orgulho, devo-o apenas à gula que todos os corpos têm, estaciono num local estratégico [...] reponho-me no aspecto assustado e coloco as mãos ansiosas sobre o mapa, tive o cuidado de mudar a cassette e a canção pegajosa que se ouve é um facto nesta noite escura à espera do significado óbvio que lhe dão, espero, sinto nesta espera, neste tempo que antecede a descoberta da presa, um prazer indescrevível, acendo um cigarro, nenhum homem enjeita a sedução que um cigarro possui nas mãos de uma mulher [...] estou perfeita no meu papel, saboreio o prazer da espera com a certeza que vou ser bem sucedida, os corpos nunca me desiludiram na fome que têm de outros corpos⁴⁶

Face à cette femme qui endosse la masculinité dans l'exercice de la prédation⁴⁷, le lecteur est amené à penser en termes de bouleversement des hiérarchies et des catégories traditionnelles. Le libre déploiement de la sexualité et le renversement des codes sont ici envisagés dans une perspective *queer*, en réponse aux valeurs dominantes, orthodoxes et conservatrices. Au centre de ce roman, se dessine finalement une femme provocatrice qui cherche à se libérer des carcans d'une société morcelée et aliénée par des modèles ordonnés et régulateurs, une femme dont le parcours ponctué de ruptures et les actes de liberté s'érigent contre le pouvoir disciplinaire et asservissant.

Portée par la pensée *queer*, Dulce Maria Cardoso subvertit l'ossature du système dominant en plaçant au centre de son roman une héroïne envisagée non dans son rôle traditionnel de femme objet d'appropriations et d'oppressions mais en tant que sujet de sa propre histoire, qui maîtrise son corps et sa sexualité libre et conquérante, défiant l'hypocrisie régnante observée par Alexandre Melo :

os discursos maioritários [...] não abordam a sexualidade e sobretudo as questões de diferenciação, discriminação e repressão sexual que constituem a sua dimensão polémica. [...] O corpo não tem lugar nos discursos correntes e dominantes na sociedade portuguesa e por isso tudo se passa como se os portugueses não tivessem corpo⁴⁸.

Os meus sentimentos nous dresse finalement le portrait d'une féminité nouvelle, décomplexée et anticonformiste dans une société en pleine mutation, nous incitant à interroger les enjeux de la modernité et « à penser l'individu dans sa particularité plutôt que dans son genre⁴⁹ ».

46 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, op. cit. p. 26-30.

47 À travers cet acte, l'héroïne incorpore finalement les normes du pouvoir auquel elle s'oppose. Voir à ce propos BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 193.

48 MELO, Alexandre, *Velocidades contemporâneas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 174-175.

49 JAQUET, Chantal, *Le corps*, Paris, PUF, 2001, p. 296.

Bibliographie :

- ALMEIDA, São José, *Os homossexuais no Estado Novo*, Lisboa, Sextante Editora, 2010.
- BADINTER, Elisabeth, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel – XVII^e-XX^e*, Paris, Flammarion, 1980.
- , « Rendons la parole aux prostituées », in *Le Monde*, 31 juillet 2002.
- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.
- BESSE, Maria Graciete, *Percursos no feminino*, Lisboa, Ulmeiro, 2001.
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.
- , *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, Alfragide, Asa, 2009.
- , *Les anges, Violeta*, trad. de Cécile Lombard, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2006.
- CASTEL, Robert, *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi*, Paris, Fayard, 2001.
- MORGAN, Robin, *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, Random House, 1970.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, tome 1, Paris, Gallimard, 1976.
- JAQUET, Chantal, *Le corps*, Paris, PUF, 2001.
- MARINOPOULOS, Sophie, *Le corps bavard*, Paris, Fayard, 2007.
- MATHIEU, Lilian, *La condition prostituée*, Paris, Les Éditions Textuels, 2007.
- MELO, Alexandre, *Velocidades contemporâneas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.
- PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.
- RECTOR, Mónica, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999.
- SILVA, Maria Araújo da, « Mémoires de la perte chez Dulce Maria Cardoso », in *Les Langues néo-latines*, n° 369, juin 2014, p 63-78.
- WITTIG, Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.