

BRIGITTE PAULINO-NETO ET LA MISE EN VITRAIL DE L'ORIGINE¹

ANA PAULA COUTINHO
Un. Porto – ILC Margarida Losa
amendes@letras.up.pt

Résumé : Écrivain français d'origine portugaise, Brigitte Paulino-Neto a publié quatre romans, dont trois se passent majoritairement au Portugal. Même si elle n'est pas un écrivain étranger, il lui arrive d'être présentée, aussi bien en France qu'au Portugal, comme un écrivain migrant, ce qu'elle n'est pas non plus, sauf au sens figuré du terme. À savoir en tant que « passeur » entre deux mondes et deux langues, bien que sa langue d'écriture soit, tout d'abord, celle du pays où elle née et où elle a toujours vécu, avec un court intervalle passé au Portugal comme enseignante.

Après avoir déjà consacré des études aux autres romans de Brigitte Paulino-Neto, je me penche ici sur son dernier *Dès que tu meurs, appelle-moi* (2010), pour y relever non seulement le croisement d'une mémoire collective encore assez silencieuse du point de vue littéraire – celle de la présence des Portugais en France au XX^{ème} siècle - et d'une mémoire individuelle par le biais d'un très profond livret de famille, mais aussi et surtout pour y analyser la fonction symbolique des rapports entre la narratrice et la figure de la mère.

Tissant avec une sensibilité linguistique (et artistique) notable les rapports les plus matriciels du sujet de l'écriture, Brigitte Paulino Neto nous montre que son indiscutable appartenance à la littérature française, au sens non seulement de littérature en français mais aussi inscrite dans le champ littéraire français, est travaillée, et non pas dissimulée, sous/sur une étrangeté essentielle

¹ Cet article a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de L'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500) ».

et structurante vu son affiliation à un héritage portugais ; ce qui rend sa voix/voie esthétique fortement singulière.

Mots-clés: Brigitte Paulino-Neto - filiation inversée – double appartenance - écrivains migrants – écrivains français d’origine portugaise

Abstract: French writer with Portuguese origins, Brigitte Paulino-Neto has published four novels mainly in Portuguese narrative context. Though she is not a foreign writer, she happens to be presented, both in France and Portugal, as a migrant writer; which she is not either, except in a metaphoric meaning i.e. as a *porteur* between two worlds.

After two papers about Brigitte Paulino-Neto’s other novel, I would like to propose an approach of her latest one *Dès que tu meurs, appelle-moi* (2010), in order to highlight the role of individual and collective memory, as well as the relevance of the symbolic function of the relationship daughter-mother.

It will appear clearly that Brigitte Paulino-Neto does belong to French literature in all its extension though her work is deeply influenced by her Portuguese roots.

Keywords: Brigitte Paulino-Neto - inverted filiation– double belonging - migrant writers – French with Portuguese origins writers

La Parque n'a coupé notre fil qu'à moitié,
Car je meurs en ta cendre et tu vis dans ma
flamme.

Tristan L'Hermite

Guardo a tua voz dentro de mim.
E deixo as rosas
Boa noite. Eu vou com as aves.

Eugénio de Andrade

L'appartenance en ligne de fuite mineure

Comment peut-on être un écrivain français ? - Cette adaptation d'un titre de l'auteur d'origine iranienne, Chardott Djvann², et qui, à son tour, paraphrase la célèbre interrogation d'une des *Lettres Persanes* de Montesquieu, sert ici à lancer une question complexe, dont il faut tenir compte des contours fortement sociologiques et politiques, que je ne vais pas approfondir, ceux-ci n'étant pas mon angle d'étude privilégié. Il ne faudra pourtant pas feindre d'ignorer que l'intégration ou l'assimilation à la littérature française, tout comme les obstacles à cette affiliation, ont depuis longtemps révélé bien des ambiguïtés ou des incohérences, comme le ressentent bien ceux qui sont concernés ou ceux qui regardent du dehors en essayant d'y trouver une logique.

Au cours du siècle dernier, dans la foulée des décolonisations et de plusieurs types de déplacements, forcés ou volontaires, la littérature en langue française, comme bien d'autres littératures, s'est enrichie des apports de nombreux auteurs qui non seulement ont été amenés à, ou qui ont choisi d'écrire dans cette langue, mais qui ont aussi publié en France et pour un public avant tout français. Il n'empêche que beaucoup d'entre eux ne sont pas considérés comme appartenant à la littérature française, étant plutôt rangés du côté des littératures francophones, du côté des auteurs immigrés, des écrivains de « deuxième ou troisième génération » ou, tout au plus, et pour reprendre une expression à la fois bien générale et évasive, des écrivains français *venus d'ailleurs* (Delbart, 2005). D'un côté, nous décelons facilement dans ces catégorisations une

² Cf. Chardotte Djavann, *Comment peut-on être français ?*, Paris, Flammarion, 2006.

confusion entre nationalité de l'écrivain et appartenance littéraire, tantôt un objectif de « distinction », pour des raisons plus ou moins (in)avouables, qui règle les dynamiques du champ littéraire ou de « la condition littéraire» (Lahire, 2006³) ; de l'autre, le résultat du constat de rapports, parfois fort différents, à la langue, à l'espace-temps, ou à la culture française, quelque hétérogène qu'elle soit toujours et quelque étrange(r) que s'avère toujours, par définition, le rapport d'un écrivain à la langue.

Dans l'acte d'affiliation d'un écrivain à telle ou telle littérature, on tient tout d'abord compte de la reconnaissance extérieure, à savoir, en somme, de la légitimation d'un groupe de lecteurs-critiques symboliquement autorisés, ainsi que de la décision de l'écrivain lui-même, tout d'abord de par son choix linguistique (en particulier, s'il s'agit d'un écrivain qui écrit dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle). Dans tout ce processus, le cas des écrivains qui, pour des raisons biographiques, sont directement liés à plus d'une langue et culture, s'avère fort intéressant, car ils finissent presque toujours par devenir des «étrangers intimes»⁴ par rapport à l'une et à l'autre langues-cultures-littératures en question. Même quand le statut officiel d'im/émigrés ne leur est pas, ou plus, applicable, ils continuent à fonctionner, du point de vue littéraire, comme des écrivains migrants dans le sens où ils remettent en cause une association qui a marqué toute une tradition moderne érigée sur l'équivalence entre l'ancrage dans un territoire au sens de nation moderne, l'appartenance collective (sous la forme d'une culture homogène, voire hégémonique) et l'identité subjective⁵.

Le concept de « littérature mineure » que Deleuze et Guattari ont forgé pour définir ce qui s'est passé avec la production littéraire de juifs pragois au début du XX^{ème} siècle, et très particulièrement chez Franz Kafka, n'avait pas du tout un sens dépréciatif, elle visait en fait « les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celles

³ Il s'agit d'une étude qui montre que l'univers littéraire ne fonctionne pas comme les autres univers, en présentant ses spécificités par rapport à la fameuse théorie sociologique des champs.

⁴ Traduction littérale d'une expression que j'ai déjà utilisée, en portugais, dans d'autres études sur des écrivains exilés ou de « double-appartenance », dont ceux réunis dans Mendes, 2009. Peut-être en français, faudrait-t-il dire plutôt: « intimement étrangers ».

⁵ Mais souvent, dans le terrain - il faut le signaler- les désignations d'auteur émigré/immigré ou auteur migrant ne provoquent que des ghettos identitaires ou des catégorisations qui servent autant à l'affirmation ou à la reconnaissance qu'à l'auto- ou hétéro-ségrégation...

que l'on appelle grandes» (Deleuze & Guattari, 1975: 14) de façon à « trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi » (*idem*: 34). Des trois caractéristiques associées par les deux philosophes au concept de « littérature mineure », « la déterritorialisation de la langue » est celle qui touche le plus transversalement tout « auteur migrant » même s'il ne s'agit pas ou plus d'un individu officiellement immigré. Pour celui-ci, les deux autres caractéristiques, à savoir « le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique » et « l'agencement collectif d'énonciation » peuvent commencer par être très importantes mais c'est la « déterritorialisation de la langue » qui demeurera dans le meilleur des cas, lorsque un écrivain n'est plus un « écrivain immigré », pour de multiples raisons, c'est-à-dire, grâce à un processus de naturalisation ou d'obtention de nationalité, grâce aussi à une intégration linguistique et culturelle.

Si, par principe et dans un sens métaphorique, tout écrivain est un étranger ou un exilé de la langue qu'il doit travailler et (faire) redécouvrir, il est normal que ceux qui ont l'expérience de vivre entre deux langues ou deux cultures, aient une sensibilité accrue par rapport à cette « déterritorialisation de la langue » qu'ils réussissent (ou pas) à transformer en projet esthétique.

Dans le cas de l'écrivain dont je m'occuperai ici, Brigitte Paulino-Neto, qui a jusqu'à maintenant publié quatre romans, le fait d'avoir des origines portugaises (son père était portugais, sa mère française, elle aussi descendante de Portugais) et dont trois de ses titres sont inscrits dans la « matière du Portugal », l'a rapidement associé, en France comme au Portugal, soit à l'écriture de l'immigration soit à la présence de la culture portugaise en France), bien qu'elle écrive en français, et ce non pas vraiment par choix, mais parce que c'est de naissance et du fait de sa socialisation, sa première langue. Le roman dont je m'occuperai ici *Dès que tu meurs, appelle-moi*⁶ a même intégré la Sélection 2011 du Prix Littéraire de la Porte Dorée (Musée de L'immigration à Paris)⁷ et, par ailleurs, Brigitte Paulino-Neto est souvent invitée à participer à des

⁶ Brigitte Paulino-Neto, *Dès que tu meurs, appelle-moi*, Paris, Verticales, 2011. Désormais, les citations de ce roman seront identifiées uniquement par le numéro correspondant à la pagination.

⁷ Son premier roman avait été aussi finaliste du Prix Médicis en 1994.

rencontres réunissant des auteurs portugais installés en France. Lors d'une interview accordée, en 2011, à Alain Veinstein sur France Culture, elle déclare : « Au fond je me considère un auteur portugais d'expression française, au sens où mon français est habité par la langue portugaise »⁸.

Cette « auto-identification » pourra surprendre non seulement ceux qui, en général, sont habitués à associer l'identité littéraire des écrivains à leur nationalité et à la langue qu'ils utilisent, mais aussi, en particulier, ceux qui connaissent les livres précédents de Brigitte Paulino-Neto, où l'on ne reconnaît aucun projet d'affirmation ou de revendication communautaire, autrement dit, aucune « bouée de sauvetage identitaire » (Harel, 2005: 150), contrairement à ce qui se passe chez bien des auteurs immigrés ou issus de l'immigration et de l'exil. D'ailleurs, il est aussi intéressant de noter que Brigitte Paulino-Neto précise dans la même interview que le Portugal l'intéresse en tant que « périphérie » et « impuissance », c'est-à-dire, qu'elle ne cherche pas à faire reconnaître ou à faire valoir ses origines portugaises comme un atout, comme une espèce de drapeau hissé dans le grand champ multiculturel de la société contemporaine, afin de signaler la valeur d'un pays et d'une culture encore assez méconnus en France. Loin de cette frénésie socioculturelle, elle poursuit un projet littéraire qui travaille les origines en profondeur, au niveau de l'intimité du sujet d'énonciation, c'est-à-dire, en tant qu'origine de la condition d'écrivain, sans que l'origine signifie ici une ou *la cause*, au sens positiviste du terme. Dans ce cas, au lieu d'être en amont, l'origine se trouve plutôt rendue à la faveur de l'écriture, c'est-à-dire « en aval », comme signe d'une « ligne de fuite » et condition de « littérature mineure », toujours au sens deleuzien de ces expressions.

L'exemple de l'œuvre littéraire de Brigitte Paulino-Neto s'associe donc à tous ces cas qui rendent évident que la littérature française contemporaine, comme bien d'autres littératures, dont la portugaise, est davantage constituée d'hétérogénéité que ne le supposent les frontières géographiques, politiques aussi bien que d'autres délimitations institutionnelles. À la suite des différentes déterritorialisations, au sens

⁸ Interview de Brigitte Paulino-Neto accordée à Alain Veinstein, le 11.04.2011, pour France Culture. Accessible sur <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=3818501>

physique du terme, il est d'autres déterritorialisations de la langue et d'autres actes individuels d'« émancipation face aux contraintes du collectif » qui sont en train de se (re)produire, provoquant des métamorphoses dont toutes les conséquences, au niveau linguistique et culturel, sont loin d'être connues. La seule chose que l'on sache est que le changement est, ici comme dans tout système vivant, garant même de pérennité.

Une longue histoire à raconter

Publié en France, et donc tout d'abord accessible au public-lecteur français, *Dès que tu meurs, appelle-moi* révèle non seulement quelques angles de la présence des Portugais en France, mais aussi de l'Histoire du Portugal au cours du XX^{ème} siècle (la Dictature, la Révolution des Œillets et ses lendemains). Il ne s'agit pourtant pas d'un roman historique, même selon les stratégies de déconstruction ou de parodie, dites postmodernes, qui ont envahi ce genre depuis les dernières décennies du XX^{ème} siècle. Le « travail de mémoire » autour des Portugais en France ou des luso-descendants, mené au sein de la littérature, présente des dimensions encore très modestes qui peuvent être interprétées comme, à la fois, cause et effet du silence ou de l'invisibilité qui continuent d'être associés à la « communauté portugaise » en France⁹ et ailleurs, du reste.

Il est vrai qu'il existe déjà nombre d'études à ce sujet, surtout du côté de la sociologie et ou de l'anthropologie¹⁰, mais il n'en est pas moins évident que les textes littéraires, et par conséquent les analyses, n'abondent pas sur les représentations

⁹ Cf. Michel Oriot, « Éditorial. Vingt ans après : la « portugalité » introuvable », *Cahiers de l'Urmis* [En ligne], n° 9 | février 2004, mis en ligne le 15 février 2005, URL : <http://urmis.revues.org/index30.html> [consulté le 25 janvier 2012]

¹⁰ À simple titre d'exemple, voir les travaux de Victor Pereira, dont « La politique de l'émigration sous Salazar : étude de l'État Portugais et des Portugais en France », *Recherches en Anthropologie au Portugal*, n° 8, pp. 1-16, 2002 ; de Maria do Céu Cunha, *Portugais de France, essai sur une dynamique de double appartenance*, Paris, CIEMI-L'Harmattan, 1988 ou *O Telegrama do Outro Lado do Rio. Histoire de l'Émigration Portugaise vue par la Deuxième et Troisième génération*, Paris, Cap Magellan, 2009. Pour d'autres indications bibliographiques, consulter notamment <http://www.observatorioemigracao.secomunidades.pt/np4/1744.html>

littéraires ou artistiques des différentes facettes de l'émigration (ou diaspora) portugaise. Peut-être le moment n'est-il pas encore venu, de la part et des écrivains et des lecteurs, pour travailler et reconnaître, du côté des processus de subjectivation propres à la littérature, cette dimension de l'identité culturelle de la France du Portugal. Peut-être les lecteurs français (comme bien d'autres) voudraient-ils entendre surtout des récits exotiques sur le Portugal et les Portugais, à l'instar de ce qui est arrivé (ou continue d'arriver) dans des pays habités par des communautés immigrées (Harel, 2005). Peut-être les écrivains ne sont-ils pas prêts à produire des histoires à partir d'un passé qui inclut toujours un certain trauma, c'est-à-dire une souffrance qui résiste à la représentation symbolique, et ce, sans sombrer dans un certain misérabilisme issu du simple rapport des circonstances et des émotions plus ou moins figées.

Or, Brigitte Paulino-Neto, dans ses romans intérieurs, avait déjà montré que son projet littéraire s'écartait aussi bien de ce genre documentaire, que de l'exaltation nostalgique et/ou de la glose de l'apitoiement ou du ressentiment par rapport à ses origines portugaises¹¹. Certaines images particulièrement crues du Portugal et/ou des Portugais qu'elle laissait éparses dans *La Mélancolie du Géographe* et *Jaime Baltazar Barbosa*, donnaient à percevoir un rapport basé sur une ancre de miséricorde, au sens étymologique de ce terme, et qui était déjà développé à la fin de son premier roman, lorsque le narrateur regarde Morgado en train de donner un bain à Rosa Maria, la personnification même d'un Portugal rude, analphabète, et pourtant mystérieusement attirant:

Cela, à cause de cette peau extraordinairement blanche qui donnait à penser.

Et, à cause de cela, je pensais encore fuir, je pensais gagner le large, puis je pensais arrimé, fixé au port. Jusqu'à ce que toutes ces pensées épuisées une seule d'entre elles me restât à l'esprit, une seule pensée nette et précise que, faute de me l'expliquer à moi-même, je livre telle qu'elle me vint alors ; je n'y reviendrai plus : la pensée que de toutes, l'ancre de miséricorde est la plus forte d'un navire. (Paulino-Neto, 1994: 222s)

¹¹ Voir, à ce sujet, une de mes autres études sur Brigitte Paulino-Neto - « A sombra familiar de Barba-Azul numa encenação luso-francesa », *Cadernos de Literatura Comparada*, n°s 10/11, 2004, pp.73-95.

Si l'immigration des Portugais en France était déjà subtilement sous-jacente dans les deux romans cités plus haut, elle devient une question particulièrement marquante dans *Dès que tu meurs, appelle-moi*. Pourtant, contrairement à d'autres textes qui abordent ce phénomène social par le biais de l'émigration massive des années 60 et 70, Brigitte Paulino-Neto remonte un peu plus dans le temps, à la rencontre de l'audace de ces individus pionniers qui ont quitté la misère de la vie au Portugal au lendemain de la Première Guerre Mondiale. Elle se lance ainsi dans l'univers de ces « vies minuscules », au sens et tonalité michoniennes¹², à partir de la présentation du grand-père de la narratrice, António de Sousa Amen qui, ayant émigré en 1921, tout seul et encore jeune, « L'orgueil bombé au torse de ses dix-sept ans » (16), sera le protagoniste d'une histoire de réussite et de prestige quelques années plus tard :

Personne n'avait de voiture à Grand-Quevilly avant les années trente. Personne, sauf lui, le Portugais, António de Sousa Amen. Seul, avant guerre, à posséder le téléphone, deux voitures, un permis de port d'arme et, comme une prise de guerre, deux petites filles en bas âge.

L'argent venait du commerce. Le prestige ? parce qu'il œuvrait comme interprète auprès des tribunaux. (...) » (17)

Mais, dès le tout début de son existence d'immigré, Antonio Sousa Amen en France est indélébilement marqué par un accident (de travail) qui défigure son visage, fonctionnant donc comme un stigmate, une « marque ostentatoire » qui déterminera tous ses rapports aux autres, dont – très significativement, quoique d'une façon « invisible » - la narratrice elle-même :

Alors, comme si cette face ravagée, il l'eût commandée lui-même et sur mesure, il décidait que cet accident lui donnait son vrai visage. Tanné au fiel. Couturé au point de croix de la

¹² Cette tonalité qui fait penser à l'auteur de récits si marquants comme, justement, *Vies Minuscules*, est particulièrement évidente dans le premier chapitre du roman, au niveau, par exemple, de l'interpellation du lecteur qui, dans un premier temps, est invité/mené à entrer dans la scène initiale et puis gentiment retiré. Il s'agit là d'un effet de proximité et d'auto-démystification qui scelle le statut de la voix narratrice et le rapport avec le personnage initial : « Je dis 'vous' par commodité. N'y voyez pas d'offense. Je sais bien que vous n'étiez pas né(e) en ce début des années trente. Ni moi non plus. Du reste, quelle raison auriez-vous de m'accorder votre compagnie pour aller y voir de près ? Dans une histoire qui n'est pas la vôtre ? Où je prends le pari que vous n'échangeriez pas le moins aimable de vos aïeux contre celui-là qui est le mien » (14).

cruauté dont, crâneur, il affrontait la marque ostentatoire. Ignorant la supériorité de ce qui s'instille en dedans, il ne voit pas la mienne, faite à sa ressemblance mais invisible. (17).

À travers l'association de mémoires individuelles et de quelques épisodes de l'Histoire collective concernant la France et le Portugal depuis la Deuxième Guerre Mondiale, Brigitte Paulino Neto réussit à intégrer dans la trans-temporalité propre à la fiction, des personnages historiques tels qu'Aristides de Sousa Mendes, le consul du Portugal à Bordeaux pendant la Deuxième Guerre Mondiale, et dont l'insoumission et le courage ont sauvé des milliers de réfugiés, en leur permettant de fuir le nazisme par la frontière franco-espagnole. Le roman évoque aussi le destin de ces premiers émigrés portugais en France, dont la famille de la narratrice, qui, pendant la Guerre, se réfugient au Portugal et qui ne seront de retour en France qu'en 1945, brouillant en même temps le(s) sen(s) de leur émigration, serrés entre « ici » et « là-bas », une condition liminaire qui ne devait plus les quitter.

Contrairement à certaines images ou clichés sur les immigrés portugais de l'après-années 60, presque toujours, invariablement, maçons ou concierges, nous avons ici affaire à des individus qui régnaient à Grand-Quevilly, grâce au commerce de riz, du vin de Porto, du pyrite et aussi des clandestins portugais (45) : « En 1948, tickets de rationnement toujours en vigueur, les Portugais ne se privaient pas de parader dans Rouen et Grand-Quevilly en arborant la muflerie de leurs chaussures en vrai cuir. » (46). De par l'attitude de son grand-père, la narratrice n'hésite pas à faire voir le racisme intra-communautaire, ces distinctions et incompatibilités plus ou moins subtiles qui surviennent entre les Portugais eux-mêmes : « aux yeux d'Antonio de Sousa Amen qui, pourtant, en était, ces types-là, les Portugais de l'Algarve, étaient infréquentables » (49). En outre, nous trouvons aussi la mémoire impitoyable des bidonvilles de la banlieue parisienne où ont logé des milliers d'immigrés dans les années 60-70, mais qui, dans ce roman, surgissent surtout pour mettre en évidence un contraste, c'est-à-dire, l'attitude (littéralement) d'exception de Faustine, la cadette d'Antonio de Sousa Amen, lorsqu'elle y rendait visite à quelques membres de sa famille :

Là, dans cette auge, Elle apportait des roses. À Meudon, au Petit-Clamart ou à Champigny.

Elle apportait des roses ! (96).

Le roman couvre une période assez large (en gros, dès les années 20 jusqu'aux années 90 du siècle dernier) ; ce qui fait que le lecteur accède à des fragments de mémoires d'événements aussi bien publics qu'individuels ; des événements que la narratrice n'a pas forcément vécus ou dont elle aurait recueilli le témoignage direct, mais dont elle se souvient, comme elle insiste pour le souligner : « Comment est-ce que je sais cela si je n'y étais pas ? Parce que *je m'en souviens*. » (21), mais aussi d'interroger dans un passage de méta-narrativité :

Peut-on se figurer cela qu'on n'a pas vécu ? Si personne ne vous en a rapporté le témoignage de vive voix ?

Il suffit de se rappeler (173)

Nous avons donc affaire à des « postmémoires », selon un processus équivalent à celui sur lequel s'est penchée Marianne Hirsch (1997) et qui concernait, très concrètement, les descendants de la *Shoah*. Plus loin, je me concentrerai davantage sur les conséquences esthétiques et symboliques de cette « mémoire de l'après », qui suppose aussi une confusion ou un *transvasement*, mais pour le moment je voudrais surtout souligner l'effet d'interpénétration entre l'Histoire collective et l'histoire individuelle qui est l'un des aspects où, selon moi, Brigitte Paulino-Neto joue le plus directement le rôle de *porteur* entre la France et le Portugal. N'étant pas historienne, comme elle le fait dire à sa narratrice (« Qu'est-ce que je fabrique avec ça si je ne suis pas historienne. » (172), elle n'en a pas moins conscience de l'espace-temps historique qui l'entoure et des circonstances du « vous » (du lecteur), qu'elle interpelle au début du roman, c'est-à-dire qu'elle sait très bien qu'elle s'adresse à des lecteurs qui connaissent très peu, voire ignorent, l'Histoire du Portugal... Elle ne se propose pas de faire, pour autant, œuvre d'historienne, mais elle glisse quelques traces, quelques noms, quelques événements entrelacés d'une façon très suggestive avec l'histoire individuelle, affrontant pour cela, et d'une façon aussi bien consciente, « les absences, les creux, les oublis » (177), qu'ils soient volontaires ou pas.

Je retiendrais ici deux exemples de cette interpénétration des plans – le public et le privé - qui me semblent particulièrement significatifs. Le premier renvoyant au temps de l'après-révolution au Portugal, où la fin du pouvoir dictatorial est accompagnée de

toute une remise en cause des modalités du pouvoir patriarcal, notamment celles qui se manifestaient entre les murs de la maison. Ainsi, à la page 149, reconnaît-on un bout de dispute conjugale entre Faustine et son mari : « Ça suffit maintenant, je gagne ma vie, je travaille, je paye les factures, tu me parles autrement », coincé, sans aucune identification diacritique et sans transition discursive, entre l'allusion aux travaux et politiques de l'Assemblée constituante en 1975. Le deuxième renvoie directement à la dernière partie du roman qui a pour titre « La bataille de la Lys ». Nous y retrouvons la narratrice littéralement tirillée entre, d'un côté, un projet d'écriture autour de cette bataille en Flandres qui, en 1918, dura à peine quelques semaines, mais tout à fait tragique pour les troupes portugaises qui y ont subi la plus grave défaite après celle d'Alcácer Quibir, au XVI^{ème} siècle, et, de l'autre côté, la découverte du cancer de la mère. Faisant appel à des blocs de textes séparés aussi par le type de caractères, la narration va alternant jusqu'à l'enchevêtrement final, symboliquement parfait, entre les deux « offensives » :

(...) *Une division attaque et pénètre dans l'intervalle entre flanc droit et flanc gauche.*

Cancer de l'uretère est le nom de cette offensive. (175)

La longue histoire pluridimensionnelle à raconter, sous le signe de laquelle se développe le roman, comprend aussi une histoire maintenue sous silence ; celle qui relève du plus intime, du secret et qui représente le noyau, le catalyseur de tout le reste, le fond de l'interdit, à savoir, ce qui est, simultanément, défendu et dit entre les plis du discours. Il sera question de cette autre histoire dans la section suivante.

Livret de famille et *filiation inversée*

En 2000, Brigitte Paulino-Neto publie au Portugal un texte intitulé « Túmulo de Faustina de Sousa Amen – Grand-Quevilly 1929 – Loulé 1999 », intégrant un ouvrage collectif sur l'émigration portugaise (AAVV, 2000)¹³. Même s'il est légitime d'y lire

¹³ C'est le seul texte que Brigitte Paulino-Neto ait publié en portugais, du moins à ce jour.

des incidences autobiographiques - sans que le texte s'attarde sur l'« aveu » ou sans que les interventions paratextuelles de l'auteur aient jamais stimulé ce genre de rapports -, il importe de remarquer que ce texte amorçait une réflexion finale très fine et intéressante sur la coïncidence temporelle et symbolique entre la mort de la mère et la conscience linguistique de la division, de la duplicité. Le sujet narrateur reconnaissait alors que son statut de « orfã » (orpheline en portugais) lui donnait accès, par jeu d'homophonie à une matière précieuse, un « or fin », ce qu'elle recevait comme une « bénédiction », voire comme une « prenda » (cadeau en portugais) qui découle d'une (« perda ») (perte en portugais).

Ne serait-ce que par le retour de ce nom, ici en version française – Faustine de Sousa Amen - (véridique ou pas, peu importe) mais indubitablement suggestif¹⁴, il est impossible de ne pas lier ce texte à *Dès que tu meurs, appelle-moi*, non seulement parce que la figure de la mère de la narratrice y revient de plus belle, mais aussi et très concrètement, parce que, à nouveau, il y a, vers la fin du roman, la référence au dernier voyage de la mère, déjà morte, accompagnée par la narratrice, pour être enterrée au sud Portugal, à l'Algarve (pp.194-195). Bien que le dernier roman commence par l'histoire du grand-père, remontant donc dans la généalogie et donnant par là une première impression de livret de famille ou de « roman de filiation »¹⁵, le fait est que la scène *matricielle* (au sens propre et figuratif de cet adjectif) du roman est la mort de la mère, annoncée dans le titre du roman, à travers, non pas l'identification de celui/celle qui meurt, mais par l'énonciation d'une relation (entre un « je » et « tu ») qui, au-delà du

¹⁴ Songeons, bien sûr, à la version féminine de Faust, en tant que nom propre, et à l'ambivalence scellée dans ce nom, étant donné que c'est un prénom qui dérive d'un adjectif latin signifiant heureux et prospère, mais qui s'est trouvé, par la suite, associé au diable du fait d'une légende médiévale, qui sera immortalisée surtout par le *Faust* de Goethe. De même, le patronyme « Amen » renvoie directement à la formule avec laquelle terminent plusieurs prières des religions dites du Livre (judaïsme, christianisme et islamisme) et qui signifie de la part du sujet qui l'énonce une croyance, un consentement et aussi un désir. En outre, il existe aussi une coïncidence phonique entre la prononciation, en portugais, de « Amen » et « À mãe », c'est-à-dire, à la mère, comme une dédicace.

¹⁵ Comme Dominique Viart (2008) l'a souligné, il s'agit là d'un vrai filon dans la littérature française au présent, qui correspond à un « retour » autobiographiques et autofictionnel dans la littérature contemporaine, et ce, un peu partout, pour plusieurs raisons qu'il serait long et inopportun d'exposer ici, mais dont une de plus importantes tient, sans doute, à la récupération de la figure du sujet dans l'Histoire, à partir des individus « anonymes » et d'un « je » déclaré d'énonciation.

vraisemblable (comment celui/celle qui meurs peut-il/elle appeler ?), s'ouvre à l'ordre du symbolique, du désir, appelant ainsi à un acte de transmission, à un passage de témoignage, à une émergence du sujet (« moi ») dont la mort de l'autre est signe d'une condition, plus que de la fin.

Contrairement à ce qui est arrivé dans d'autres textes qui ont été écrits et publiés tout de suite après la mort de la mère de leurs auteurs, et je songe ici très concrètement soit à Simone de Beauvoir et à son *Une Mort très Douce* (1964)¹⁶, soit à *Une Femme* d'Annie Ernaux (1987), *Dès que tu meurs, appelle-moi* n'est pas exactement un récit de deuil, au sens rigoureusement chronologique, autobiographique ou confessionnel du terme. Si l'on pense à la mort de la mère Faustine(a), datée de 1999 dans le texte ci-dessus évoqué, et la publication de *Dès que tu meurs, appelle-moi*, il y a environ dix ans de séparation et un autre roman publié entre-temps (en 2003). Cette distance temporelle peut, certes, ne pas éliminer un « deuil », disons intrinsèque ou essentiel pour la re-création du sujet¹⁷, mais elle fait sûrement accroître un écart représentant, en fait, un « deuil symbolique », condition même de la création. À ce propos, il est aussi symptomatique que Faustine soit, dès le début, désignée presque toujours par le seul pronom « Elle » ; ce qui creuse une distance par rapport au sujet « je » alors que, simultanément, émerge un personnage absolutisé, idéalisé, par l'utilisation des majuscules.

Qu'il y ait là, ou pas, des coïncidences biographiques avec l'écrivain Brigitte Paulino-Neto (dont l'année de naissance révélée au cours du roman est, peut-être, une des plus fortes marques de la très subtile pente ou ligne de frontière que l'auteur a choisi de parcourir ici), ne me semble pas une question pertinente, féconde, pour aborder une œuvre dont le pacte de lecture initial est celui de la fiction (le paratexte indiquant « roman » et non « mémoires » ou « autobiographie ») et qui, ensuite, configure aussi

¹⁶ A un moment donné, il y a même une allusion à ce livre de Beauvoir : c'est un cadeau d'anniversaire que la narratrice donnera à « Maman », curieusement ou symboliquement, à l'entrée de la puberté, vers « onze, douze ans » (91).

¹⁷ « un deuil, ça dure deux ans, dit le médecin. Un peu plus, un peu moins. Et si mon deuil dure pour l'éternité ? S'il faut qu'il dure ? Qu'est-ce qu'elle dit à ça, ta norme d'expert-comptable ? » (214).

tout un travail de représentation bien plus qu'une simple présentation des réalités ou des expériences qui lui auront servi d'ancrage dans le concret. Bref, la lecture herméneutique que je mène essaie d'accompagner les (ou des) sens qui viennent *après* le texte, plutôt que de dévoiler ce qui est du domaine de l'*avant* texte.

Du processus de configuration littéraire fait aussi, ou surtout, partie la mémoire de la figure de la mère qui, dès le début, dépasse les limites de la mémoire, selon les aveux mêmes de la narratrice (« (...) non que j'aie du mal à imaginer Faustine avant moi puisque, précisément, *je me souviens d'Elle avant moi* ») (27) ; pour atteindre le champ de l'imagination ou même, si l'on regarde du côté psychanalytique, les domaines tant de la projection que de l'idéalisation, en tant que mécanismes de défense essentiellement imaginaires par lesquels le sujet tantôt déplace sur un autre des pulsions, des pensées ou des désirs, tantôt se défend des pulsions destructives que cet autre lui cause.

Le fait que la mère, « Elle », soit engendrée par la fille, si clairement énoncé dans une déclaration comme « J'accouchais d'Elle en 1953 » (190), transgresse la succession temporellement ordonnée suivant l'axe des générations, et nous introduit dans le domaine d'une *filiation inversée*. Cette notion a d'abord été utilisée par l'ethnologie et par la sociologie (voir, par exemple, Jean Pouillon et Jean Davallon) pour désigner le processus de tradition dans notre culture où les héritiers choisissent de fait ce qu'ils ont hérité ou de qui ils héritent. En particulier pour les enfants des immigrés, cela est souvent lié à une « influence à rebours » ou à une « socialisation ascendante », à partir du moment où, grâce à la scolarisation ou au contact avec le milieu d'accueil, ils fonctionnent comme des interprètes culturels auprès des parents. Parfois encore, ce sont les descendants d'émigration ou d'exil qui se voient forcés (ou qui choisissent) d'inaugurer une nouvelle lignée. Mais, du point de vue spécifiquement littéraire, nous pouvons dire que la *filiation inversée* signifie, tout d'abord, une libération de la biographie ou, plus exactement, le passage d'une filiation biologique à une filiation symbolique.

Dans *Dès que tu meurs, appelle-moi*, nous avons donc affaire à un « portrait » d'« Elle » (au sens pictural, créatif, du terme) dans lequel, et comme d'habitude, il y a aussi des traces d'autoportrait, donnant par conséquent origine à une (con)fusion entre mère et fille. Les rapports entre « cette mère » et « cette fille » sont d'autant plus intéressants à analyser que c'est la littérature qui, comme l'on sait, a en quelque sorte forcé l'approfondissement de cette relation du côté de la psychologie et de la psychanalyse. Jusqu'à la fin des années 70, le rapport mère-fille avait été sous-estimé, et ce sont les courants féministes qui ont fortement aidé à la racheter en essayant de montrer que cette relation ne s'ajustait pas vraiment au complexe d'Œdipe, conçu comme un dogme par les théories freudiennes les plus orthodoxes, marquées (ou bornées) par le paradigme phallogénique ou patriarcal.

Or, les typologies de « mère » que l'on trouve du côté de la psychanalyse semblent toujours quelque peu insuffisantes ou désajustées pour le portrait que *Dès que tu meurs, appelle-moi* construit d'« Elle ». C'est-à-dire que nous n'avons pas exactement affaire à une « mère phallique » en tant que figure terrifiante de toute-puissance; ce n'est pas le modèle d'une « mère castrée » à laquelle la fille ne voudrait pas s'identifier, mais ce n'est pas, non plus, la « mère-sœur » qu'une certaine critique féministe a célébrée, en la faisant découler d'une relation, non verticale, mais horizontale, de « sororité », entre mère et fille¹⁸. Il va sans dire que l'on pourra reconnaître en « Elle » un ou autre écho de «ces mères », mais il serait à mon avis trop simpliste de la voir réduite à un de ces types et aux mécanismes psychologiques sous-jacents. En plus, il me semble qu'« Elle » garde aussi quelques marques de l'archétype jungien de la Grande Mère, dont j'avais déjà repéré les traces dans le roman précédent de Brigitte Paulino-Neto. Là, nous avons certes affaire à une figure masculine, Jaime Baltasar Barbosa, mais qui représente aussi, en quelque sorte, l'archétype féminin de la « terre-mère », suivant une ambivalence sexuelle qui n'est pas du tout étrangère au

¹⁸ Cf. L'entrée « Mother-daughter relationship », *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary* (Wright, 1992: 262-266).

personnage de Barbe-Bleue, sous le signe duquel est construit ce « roman familial » (Mendes, 2009: 195-213)¹⁹.

Indépendamment de toutes typologies possibles, le trait le plus marquant par lequel Faustine, « Elle », est révélée (et révèle à la fois), du début à la fin (du moins jusqu'à ce que le cancer s'aggrave), c'est la beauté - une force hypnotique qui semble la sauver de tout danger, y compris dans son enfance, de l'attaque d'un berger allemand familier de la maison : « Toute lumière en surabondance fait reculer même un loup, voilà ce que chacun pensait en regardant Faustine quasi indemne » (11). Modèle de beauté et figure d'exception, « Elle » se fait remarquer partout, aussi bien en France qu'au Portugal : « la « Française », laquelle, de surcroît, parle un portugais sans accent, a les seins, les jambes, la taille comme il est rapporté dans les contes.» (74). Même sa façon de s'habiller ou de se montrer en public trahit une « distinction », une « aristocratie de fiction », un refus inné d'accepter « le sort comme il vient » (206), qui semble, au départ, rompre avec tout déterminisme socioculturel, bref avec l'atavisme des origines :

À sa manière, instinctive, Elle poursuivait le rêve du fils de cordonnier, exilé volontaire du hameau de São Clemente pour fonder de toutes pièces, là où personne ne savait d'où il venait, l'idée d'une sorte d'aristocratie de fiction tout armoriée au bluff. (127)²⁰

¹⁹ Étant donné que *Jaime Baltazar Barbosa* développait les rapports entre la narratrice, une luso-descendante aussi, et un amant portugais qui, à plusieurs moments, se confondait avec le père, on pourrait penser que Brigitte Paulino-Neto a construit un dyptique un peu à la manière d'Annie Ernaux dans *La Place* (1983), autour du père, et dans *La femme* (1987), autour de la mère. Mais ce n'est qu'une coïncidence illusoire, parce que, d'une part, il n'y a pas de correspondance totale entre les personnages (à commencer par la narratrice) des deux romans de Brigitte Paulino-Neto et, d'autre part, le projet d'« auto-socio-biographie » que mène Ernaux n'est manifestement pas celui de Brigitte Paulino-Neto qui, elle, vise plutôt à la construction de personnages à autonomie et pérennité artistiques.

²⁰ N'empêche, ce sera à la narratrice de reconnaître ou de démonter les failles de ce « masque », en se souvenant d'une scène, après la visite de ses parents pour la naissance de leur petit-fils, où à la sortie, de retour à Quarteira, « Elle » est décrite comme « malmenée par le poids », « fragile, fagotée, soudain vieillie ». Et un peu plus loin : « Elle et lui aussi, juste avant de disparaître derrière le porche, ils s'étaient mis à leur ressembler *physiquement* : un couple d'émigrants » (206). À un autre moment, elle dévoilera aussi l'ambiguïté de leur « double appartenance » par l'analyse du symbolisme de l'adresse où la famille a vécu pendant la maladie de Faustine. Il s'agit en fait du Quai d'Anjou, sur l'Île Saint Louis, qui compte, comme l'on sait, parmi les lieux les plus somptueux, les plus chers et les plus raffinés du tout Paris : « ce

Plus tard, déjà émancipée ou apparemment libérée du jeu (joug) et du père (entre-temps décédé) et du mari, son substitut au niveau du désir/pouvoir phallique, Faustine va choisir de s'installer à Quarteira, au sud du Portugal, où elle n'avait jamais vécu, mais qui n'était pas loin de la région où son père était né. «Elle » continue de s'y faire entourer de l'atout de la beauté, ouvrant tout d'abord une boutique de vêtements « éclatants, accrocheurs, conquérants» (127) et puis, un salon d'esthétique (128). Autrement dit, « Elle » poursuit allègrement son existence avec « un mensonge tenu secret dans la belle apparence et le faux semblant » (127), qu'« Elle» vend, en séduisant, comme le fera plus tard sa fille, mais avec des mots, ou, à la limite, se payant de mots...

Si la beauté de Faustine sauve, elle est aussi motif de condamnation ou de perte. Cette ambivalence fatale est liée à l'inceste même, ce lourd tabou qui est, en lui-même, le signe, la plaie, la toile d'une séduction et possession mortelles²¹. De par sa beauté, très jeune, « Elle » séduit, quoiqu'inconsciemment, le père qui la possède, aussi bien par substitution et vengeance de la femme adultère, Isabel Diniz, à laquelle la cadette ressemble, que par tendance endogamique favorisée par certains facteurs, dont l'isolement et les carences socioculturelles de l'immigration²². Quant à lui, il la séduit aussi par l'enchantement des histoires sur l'Algarve, qui captivent non seulement la cadette, mais aussi la fille de celle-ci, c'est-à-dire la narratrice du roman : « Elle et moi prises ensemble dans le faisceau de cette vision obscène d'un ciel éclaboussé par le passage de la Voie lactée ». (22)

Ce détail d'une séduction double est très intéressant puisqu'il nous donne à voir plus de plis dans la répétition ou dans la reproduction de ce mécanisme pervers de la séduction (sexuelle, mais pas seulement) utilisée comme force et pouvoir mortels. D'une part, le danger, la répétition symbolique de la scène de l'auto, où se manifesta la

masque dit exactement qui nous sommes. D'un côté, la plaque dorée d'un cabinet de médecin spécialiste, pignon sur rue ; de l'autre, côté cour, une présence de hors-la-loi (...) » (221).

²¹ L'inceste planait déjà sur *Jaime Baltazar Barbosa*, mais focalisé sur les rapports entre la narratrice et son frère et aussi, indirectement, entre elle et son père.

²² À noter que dans le roman même, il y a la référence à des « affaires d'inceste mettant en cause des Portugais » (58).

séduction incestueuse qui unit de la forme la plus viscérale et indélébile « Elle » à son père, tout en assassinant l'amour filial :

Elle au volant, moi à la place du mort, il apparaît qu'une malédiction est une machine qu'on n'arrête pas. Son mécanisme enclenché, la seule chose à faire, c'est de fermer les yeux dans la conque du manège infernal, attendre que ça passe. (132)

D'autre part, cette ambivalence, fort ambiguë, par l'inquiétante acceptation, la complicité, l'« Amen» (prônant la première partie du roman...), on dirait même, parfois, le désir de la part des victimes (les échos de *Don Giovanni* y sont pour quelque chose...) (134).

Celle qui hérite en silence, comme une victime de plus, du sceau fatal de l'interdit, celle qui, à la fois, se tient derrière et rivalise avec la mère, celle qui provoque la haine d'une malédiction subie et répétée « Servante. Asservie. La même » (105), est aussi celle qui deviendra complice et garante, par-delà le bien et le mal, du mécanisme du pouvoir de la séduction. Pendant une visite estivale de la narratrice à la Mère, s'opère ce que la narratrice appelle, « faute de mieux » un *transvasement* : une sorte de troc par lequel, au terme d'une concertation muette dont j'accepte les conditions sans discuter (...) je m'engage à sa protection, je me proclame son garde du corps (...) (133). Désormais, la fille servira non seulement comme alibi de la femme adultère, mais elle partagera aussi l'objet de séduction, l'homme du Schéhérazade, un bar de l'Hotel Eva que mère et fille fréquentent à Faro.

Nous trouvons ici une autre version des *Mille et Nuits*, dans laquelle, reste ambigu le rôle de cet homme-là, puisque on ne sait pas si c'est bien lui, cette-fois, le conteur qui enchante (une répétition des histoires du père/grand-père) ou celui qui est enchanté par cette Schéhérazade double (mère et fille confondues). Ce qui est de « notoriété publique », c'est que « cet homme avait 'eu' la fille après avoir 'eu' la mère. » (143). La répétition du pouvoir phallique, donc, avec une subtilité de plus, produite par le croisement possible de deux langues : le terme souligné dans la phrase citée « eu » désigne, en portugais, le sujet « je » ; ce qui peut laisser entendre aussi, à part le sens sexuel et du pouvoir de la forme verbale en français, une condition pour que

le « je » / « eu » émerge. Un sujet, donc, qui glisse entre les deux, mère et fille, sous le pouvoir de « cet homme »...

Du reste, il est, dès le début, évident que la grande complicité entre « mère » et « fille » se traduit au niveau de la langue-même. La reconnaissance que Faustine fait de la narratrice, c'est-à-dire, au fond, la vraie naissance de la narratrice aux yeux d'Elle se fait au niveau de la langue « ma langue à l'arraché, ça lui plaît » (33), ou d'une parole partagée, commune : « que cette « fille » veuille bien m'apprendre à geindre et dégoïser comme elle, voilà ce qu'Elle veut. Moi aussi » (33s).

Et pour que le triangle mortel de séduction / pouvoir familial, sous forme de « tumeur de l'inceste » (225), soit complet pour se renfermer ou pour être brisé, un jour, sous l'action d'une mise en langage, il convient d'ajouter que c'est la marraine de la narratrice, « accessoirement la maîtresse de [son] grand père » (65) qui lui donne un cahier, en précisant qu'il était fait « pour écrire »...Bref, une libération empoisonnée et / ou un poison qui libère...

Une poétique du vitrail

D'après une conversation, rapportée par Paul Valéry, entre Mallarmé et Degas, le poète aurait réagi aux intentions, et simultanément frustrations, poétiques du peintre en lui disant « Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des *mots* » (Valéry, 1957: 1324). En fait, nous pourrions en dire de même des romans. Il ne suffit pas d'avoir une matière, un sujet, le plus intime ou sensationnel soit-il²³, pour obtenir un roman en tant que construction artistique, c'est-à-dire avec des mots qui peuvent, en principe, racheter, sauver des lois de la finitude, la construction et l'aura de sens qu'elle génère. Par conséquent, aucune commande, aucun sujet ne seraient suffisants, même pas une commande d'Elle, gravement malade, insistant pour que la

²³ Le risque était, en fait, grand d'affronter le sujet de l'inceste dans un roman, qui plus est après le très médiatisé *L'Inceste* (1999) de Christine Angot... Brigitte Paulino-Neto aurait pu succomber aux tentations d'une certaine mode du « petit moi qui s'épanche », servant à tout type d'(auto-)promotion et de voyeurisme.

narratrice mène à bien le projet d'écrire « ce dont il est inconvenant de parler » (225). Brigitte Paulino-Neto avait déjà montré qu'elle est un auteur pour qui la « forme est cruciale »²⁴, et ce n'est donc pas une surprise si nous la voyons ici travailler (tout en y réfléchissant aussi), la forme de représentation du « sujet », aux sens multiples de ce mot, c'est-à-dire, comme matière, thème, motif, être vivant, fonction grammaticale ou discursive.

L'image que la narratrice (et derrière elle, l'auteur) choisit pour rendre compte de son travail de construction artistique est celle du vitrail ; une association qu'elle expose au sein du roman, sous forme d'un « art poétique » intrinsèque:

À propos d'Elle, rappelez-vous, j'ai parlé de vitrail, accordez-moi d'y revenir. D'autant que cet art est sans complication : on y accède quand on veut. Il n'y pas à patienter des heures avant d'entrer dans un musée pour en voir l'œil lumineux ou sombre ou aveugle (77)

L'élan inter-artistique de la romancière ne pourra, non plus, surprendre, puisqu'il était déjà présent avant, surtout dans *Jaime Baltazar Barbosa*, à travers les allusions aux, et interférences des arts de la scène – le théâtre et l'opéra²⁵. Cette fois-ci, elle tente un rapprochement entre un domaine très particulier des arts plastiques, l'art du vitrail et l'art du roman. Elle aurait pu gloser l'image des mosaïques (ou une version bien portugaise, quoique d'influence arabe, les azulejos) pour rendre compte d'une construction intrinsèquement plurielle et hétérogène. C'est, d'ailleurs, une image très habituelle dans beaucoup de discours sur le multiculturel... Mais, en fait, le vitrail qui opère aussi par fragments, comme le fait ce roman, est bien plus suggestif du mystère de la création d'une image, puisqu'il n'est pas seulement le résultat d'un tracé préalable, d'un calibrage pour conserver les mesures du panneau en tenant compte de l'assemblage verre/plomb et d'un sertissage, consistant à assembler les verres et les plombs pour que

²⁴ Selon ses propres mots proférés dans l'interview citée plus haut.

²⁵ Des expressions artistiques que Brigitte Paulino-Neto connaît bien de l'intérieur, puisqu'elle a travaillé plusieurs années comme critique culturelle (danse, théâtre, arts plastiques) à *Libération*, elle a travaillé aussi comme directeur éditorial pour le festival international d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence avant d'être la dramaturge de Gerard Mortier à l'Opéra national de Paris.

le dessin du vitrail reste lisible. Le vitrail est aussi et surtout le résultat des effets de lumière et de sa propre translucidité. Et la narratrice de déclarer:

le mystère n'est pas dans le vitrail. Il est de ne pas savoir quand le décor, surtout s'il est trivial, devient le support d'une image. De même, le mystère n'est pas tant dans ce moment où l'image surgit, mais dans l'idée que par l'image, dans cet assombrissement du verre, vient la lumière (78)

Cela dit, le même vitrail peut être vu différemment selon la lumière qui le traverse. Ainsi de même pour les mots rassemblés dans cet « atelier de l'écriture », qui ne valent pas seulement en eux-mêmes, mais aussi par le regard qui les transpercera.

La figure de la mère, « Elle », est ici non pas seulement le sujet du vitrail, comme le centre de la rose (79). Tel que la rose dans les vitraux des cathédrales, « Elle » fonctionne comme symbole de la matière épanouie, lumineuse et vivante, une transition vers la roue, signe du mouvement et du devenir qui sont conditions même de la création continue. C'est pourquoi nous pourrions interpréter le vitrail comme la forme la plus lumineuse de bâtir un tombeau pour « Elle », au sens littéraire, bien sûr, de « tombeau » qui, étant « un objet hybride », puisqu'il « enveloppe dans la langue d'un auteur le corps subjectif de la langue d'un autre »²⁶ (Jean-Michel Maulpoix), fonctionne aussi, de par sa forme (littéraire, musical ou architecturale) comme dénegation de l'absence et du vide substantifiés dans la mort.

En outre, le vitrail centré sur « Elle » suppose non seulement un portrait d'adoration profane, aux allures sacrées, mais aussi sur un plan secondaire, un autoportrait de celle qui, en signant, célèbre aussi et déjà le deuil symbolique :

En retrait, dans un coin du vitrail, à distance des scènes centrales où Elle paraît en majesté, je me figure moi-même, personnage secondaire au milieu de la foule, (...) Cette figuration de moi-même dans le vitrail est le signe de ma pitié, de mon adoration d'Elle. C'est aussi ma signature portée au coin de ce Tombeau, qui la reçoit en ce lieu clos, sombre, d'aspect funèbre (80).

²⁶ Cf. Jean-Michel Maulpoix in <http://www.maulpoix.net/tombeau.html>.

Ce n'est qu'à l'occasion des funérailles qu'« Elle » ne sera plus au centre du vitrail mais plutôt en-deçà, parce que celle qui la figure est incapable de voir ou de représenter ce qui est de l'ordre même de l'irreprésentable : sa résurrection (193). Il s'agit donc d'un testament, d'une succession, d'un héritage, disons, sacré : c'est « la langue du ciel – *Amen* - » qu'Elle laisse à sa fille, à la narratrice, tel qu'elle l'avait reçue de son père (voilà toute l'ambivalence, toute l'ambiguïté de l'inceste ici symbolique, accepté, consenti et reproduit...). « Le secret de cette femme [révèle la narratrice] est compris dans sa langue. L'étrangeté y habite : ce noyau dur d'étrangeté, enrobé de la plus tendre familiarité, sans doute hante-il toute langue maternelle. Mais son secret à Elle, sur le bout de sa langue, est plus fort. » (224). Le secret à Elle deviendra à son tour son secret à elle, la narratrice, qui continue de travailler à cette étrangeté qui l'habite aussi et qui lui permet de balancer, d'une façon aussi lumineuse, épiphanique, et avec les mots en français, et entre deux langues, la française et la portugaise. Il suffit de rappeler, à titre d'exemple, ce que Brigitte Paulino-Neto avait fait découvrir par l'association, déjà citée, entre « orfã » et « or fin » ; ce qu'elle écrit autour du nom et de la prononciation de « filhós » (89) ou ce qu'elle révèle par un apparent jeu de mots, comme celui-ci :

Uretère ? Urètre ? De l'un à l'autre nous balançons, Elle et moi. Sauf pour le spécialistes, sauf pour mon frère qui est médecin, leur sens semble incertain, sinon que ce flottement m'apparaît, s'il est permis de divaguer, comme un rapport problématique entre l'*être* et le *taire*. (178)

Nous repérons ce même « flottement », ce même « rapport problématique » entre affirmation et négation, comme dans une mise en abyme, dans le rêve, voire la vision, de la fin du roman, avec la « servante » associée à la narratrice, à laquelle celle-ci pilonne la main. C'est que cette main pilonnée- la main droite, la main de l'écriture, la main de manipulation - signifie simultanément une main écrasée et une main qui mendie... C'est, dans la révélation suprême des mots qui font écho d'une langue à l'autre : « Ma main. Ma mãe. Maman. » (227)

En 2000, dans « Tímulo de Faustina de Sousa Ámen. Grand-Quevilly 1929 – Loulé 1999 », Brigitte Paulino-Neto avait écrit:

Do que se precisa é duma língua nova. Que não tenha servido quando éramos criança. Uma língua neutra, que não sirva como já serve aos primos, aos tios, aos irmãos. Uma que nos ponha fora da genealogia, que nos saia da ameaça do incesto. (Paulino-Neto, 2000: 29)²⁷

Plus tard elle déclarera : « Tornei-me escritora, de língua francesa, para me abeirar, por pouco que seja, dessa Patagónia que a beleza da língua portuguesa encerra »²⁸. Je dirais donc, pour conclure, qu'avec *Dès que tu meurs, appelle-moi*, Brigitte Paulino-Neto a, plus qu'intériorisé, matérialisé, et d'une forme indélébile, ce que peut signifier, du point de vue de la création, ce nom initial « Amen » : consentement, dédicace...²⁹

La main de l'écriture est, en définitive, double : une menace et un salut... Mais il y a de quoi se réjouir, quel que soit l'angle d'observation (du côté français ou du côté portugais), puisque nous ne pourrions trouver de manifestation plus littérairement conséquente et potentiellement pérenne, que cette façon de plonger au plus profond des mots, des langues, et des expériences incrustées en elle, pour célébrer l'« entre-deux » !

Bibliographie³⁰ :

Aavv (2000) - *Um País de Longínquas Fronteiras*, Câmara Municipal da Guarda

DELBART, Anne-Rosine (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Paris: Pulim.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1975). *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit.

HAREL, Simon (2005). *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montreal, XYZ éditeur.

²⁷ « Ce dont on a besoin, c'est d'une langue nouvelle. Qui n'ait pas servi quand nous étions enfant. Une langue neutre, qui ne serve pas comme elle sert déjà aux cousins, aux oncles, aux frères. Une [langue] qui nous mette à la porte de la généalogie, qui nous libère de la menace de l'inceste » [C'est moi qui traduit]

²⁸ Cf. « Vers un pays lointain » (texte inédit). L'allusion à la Patagonie est une lecture-adaptation que Brigitte Paulino-Neto fait d'un passage de Blaise Cendrars dans *La Prose du Transsibérien*, cité dans le même texte : « Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie qui convienne à mon immense tristesse »

²⁹ Voir, ci-dessus, note 12.

³⁰ D'autres références bibliographiques, moins centrales pour cette étude, sont identifiées dans les notes en bas de page.