

NŒUD DE RECITS : DYNAMIQUE TRANSGRESSIVE
(A propos de *Fantaisie pour deux colonels et une piscine*)¹

Celina Silva
Université de Porto
celinas@letras.up.pt

Résumé : Note de lecture sur le roman *Fantaisie pour deux colonels et une piscine* de Mário de Carvalho, portrait satirique du Portugal et divertissement signalant son côté transgénérique, hypertextuel et métatextuel orchestré par une imagination éclatante.

Mots-clés : roman – palimpseste – transgénéricité – Postmodernité

Abstract: Notes about the novel « Fantasia para Dois Coroneis e Uma Piscina » by Mário de Carvalho in which a satirical and highly imaginative portrait of the Portuguese society of our time is made, within a transgenerical, hyper- and metatextual form of writing.

Keywords: novel – palimpsest – transgenericity – Postmodernity

¹ *Fantaisie pour Deux Colonels et Une Piscine*, Paris, Christian Bourgeois, 2007, traduction de M.H. Piwnik, On fera systématiquement référence à la traduction, sauf dans les cas où la référence à l'original se montre particulièrement pertinente pour l'exposé.

Auteur proluxe, polyvalent, Mario de Carvalho se réclame du goût de travailler à un niveau presque « expérimental » les possibilités formelles de l'écriture, notamment la variété des genres ; «*De vez em quando gosto de mudar de terreno : das novelas ou romances para o cinema, deste para os contos, e também teatro.*» Ses œuvres attestent une créativité impressive où virtuosité de langage et souplesse dans l'agencement de registres littéraires diversifiés, parfois contrastants, vont de pair avec l'évocation de questions identitaires, qu'elles touchent à la nation portugaise ou qu'elles soient d'ordre littéraire : «*Ai do escritor que não reflecte sobre a matéria prima e sobre o seu material de trabalho*» (Martins, 2003). Une combinatoire unique d'ironie, parodie et métafiction constitue l'ensemble des caractéristiques qui « définissent » à grands traits la globalité de sa production, tout en témoignant une connaissance approfondie et acérée de la condition humaine, du langage et de la littérature en particulier. *Fantaisie pour deux colonels et une piscine*, publié en 2003 au Portugal et en 2007 en France, confirme, une fois de plus, l'originalité de sa production fictionnelle au long de trois décennies de publication régulière.

Ce roman esquisse un portrait satirique du Portugal actuel en « monde à l'envers » singulier (Silva, 2009), sorte de version postmoderne de « cirque romain » (Gomes, 2005), dont les éléments convoqués se partagent entre le ridicule et le grotesque, dénonçant une « fausse évolution » : dégradation de l'ordre et de l'espace sociaux où le réel devient spectacle, absence généralisée de valeurs érigées en « modèle de prestige » par les médias. Caricature haute en couleurs de la société portugaise contemporaine, ce texte met à jour les défauts des Portugais à l'époque actuelle, à travers une écriture où le comique est choisi à la fois comme principe de l'affabulation et moyen de plaider l'extrême urgence du retour au bon sens :

O país está alienado. Está completamente dependente do vocabulário rasca, do futebol e do lixo televisivo, fenómenos que minaram as nossas reservas de crítica e de bom gosto. É esta situação que me preocupa muito, embora neste livro a aborde pelo lado do riso. (Martins, 2003)

Longtemps considéré comme un mode mineur dans la poétique occidentale, malgré les chefs-d'œuvre qu'il a produits, le comique permet une claire subversion de « l'ordre des choses » et de la normativité, montrant la relativité des valeurs littéraires, éthiques et sociales ; la double vision qui le caractérise modalise ou détruit la représentation de la réalité

des genres dits « nobles » dans la tradition classique ; de son côté, la fable appartient au genre didactique, « humble » lui aussi. Diverses formes et différents modes se retrouvent imbriqués, à divers niveaux architextuels, dans la structuration composite du roman en question, dans lequel la coexistence d'oppositions est une constante, devenant un authentique élément constitutif. Sa production crée un dialogue ouvert, intense entre le littéraire et les autres formes expressives en instaurant un mélange de registres longtemps considérés comme « supérieurs » et « inférieurs ». D'après M. de Carvalho :

A literatura é feita de tudo desde os trava-línguas às histórias tradicionais. (...) Há neste livro mudanças de plano que sugerem a montagem cinematográfica. A forma como hoje vemos o mundo está formatada pelo cinema e pelo audiovisual. Não podemos voltar ao romance burguês do século XIX. Se temos todos estes materiais à disposição, porque não utilizá-los? (Martins, 2003)

Fantasia ... s'instaure en tant que fiction, d'ailleurs convoquée explicitement comme telle le long du récit, et notamment à la fin, où le Portugal actuel est représenté d'après les caprices souverains et les détours de l'imagination de son auteur qui nous en livre un portrait dépourvu de toute grandeur. En tant que formes et thématiques majeures de notre civilisation, réel, fantastique, caricature et impitoyable critique sociale s'allient dans une relecture-réécriture de textes canoniques et autres configurant une poétique post-moderne (Hutcheon, 1988). En effet, à tout moment, la dimension épistémologique du travail de l'écriture, de même que le statut ontologique d'un narrateur (auto)ironique qui se dédouble à l'intérieur du texte en narrateur-« auteur », sont questionnés avec humour :

Comme j'aurais aimé décrire les allées et venues d'Emanuel, armé de sa lame d'acier, les genoux haut levés comme les Indiens dans la prairie, sillonnant les arpents du colonel Lencastre qui le suivait, méditatif, aux côtés de son camarade, plus entreprenant. Mais les heures passent, toutes blessent, la dernière tue et, tandis que nous parlons, voici que le temps envieux s'enfuit, que le même cours des planètes régit nos jours et nos nuits et que moi, en toute conscience, je pense que je ne dois pas répéter une description que j'ai déjà faite. C'est un effort disproportionné! Un jour, lecteur, je te raconterai les angoisses et les tourments qui président au martèlement du petit métier de l'écriture, où l'on sent encore la main du chaudronnier ou, peut-être, du fabricant d'automates, et t'expliquerai comme il est désolant d'arriver à la naissance de l'aurore aux doigts de rose, et à la rumeur des premiers autobus, quand l'équipage d'un avion de l'est sort de l'hôtel en face pour prendre le minibus de l'aéroport, en n'ayant que deux ou trois pages à peine passables. Rien que ce travail d'orfèvre

minutieux, dans un maquis semé d'embûches, sans parler du reste, devrait être, non pas princièrement, non pas royalement, mais impérialement payé. (Carvalho, 2007 : 262-3)

Descente aux tréfonds de la culture et questionnement du présent, **Fantasia...** se veut un exercice ludique et conscient des difficultés et des pouvoirs de la littérature, de ses exigences, de ses capacités ; œuvre envisagée comme un « voyage » libre et triomphal dans l'imaginaire, dans le temps et surtout dans les voies du récit où tout n'« est que construction et jeu », selon la formule de Tomachevski. Le roman, considéré comme un domaine privilégié de la pratique de l'écriture par l'énorme variété de tonalités, d'actions et de formes de récit possibles, devient chez lui une véritable recherche qui atteint des dimensions politiques et sociales. M. Carvalho n'a de cesse d'embrasser, de déjouer et de mettre à l'épreuve les principes constructifs « canoniques » tout en revendiquant une part considérable de « fantaisie » et de créativité « expérimentale » dans ses récits ; d'après lui, plaisir et jeux doivent y régner car l'ouverture formelle inhérente à la forme romanesque rend attrayante voire exige une telle prise de libertés.

D'après Bahktin, l'origine multiple et hétérogène du roman contribue foncièrement à produire l'effet de nouveauté qui le caractérise en tant que genre ; souvent confondu au long de sa genèse avec la « nouvelle » (notamment au XVII^{ème} et au début du XVIII^{ème} siècles), de par le fait qu'elle aussi assume un rôle subversif de l'ordre établi, qu'il soit social, moral ou littéraire, le roman devient un véritable « contre-genre », un « archi-genre », selon les diverses lectures de l'œuvre du théoricien russe. Tout en partageant les thèses du savant mentionné selon lesquelles le roman s'oppose non seulement à l'épopée, comme le postulent Hegel et Lukacs, mais aussi et surtout à la poétique normative du Classicisme, à toute rigidité normative, générique ou autre, par exemple la monovalence caractéristique du logocentrisme, M. de Carvalho nous présente une sorte d'épopée « de travers » (Moncond'huy et Serpi, 2008) par la convocation ironique et/ou parodique d'éléments constitutifs de ce genre capital de la littérature occidentale. En effet, de nombreuses références aux **Lusiades** y figurent :

- la strophe 145 du Chant X constitue l'hypotexte de l'épilogue de **Fantasia...**
- les diverses invocations à la muse,
- le merveilleux – les divinités protectrices d'Emanuel (véritable « héros » du roman, il partage en fait le protagonisme avec un narrateur métadiégétique qui se présente comme « auteur » dans le corps du texte) sont interprétées soit comme des fétiches africains par le campagnard Eleutério, soit comme une parodie de l'expédient « deus ex-machina » des

comédies anciennes, d'après les mots du narrateur dans le texte, ou alors par l'artiste postmoderne Neusa en tant qu'apparition de la Vierge Marie,

- les voyages du jeune homme qui fait le tour de l'Alentejo pour trouver de l'eau, établissent un contrepoint à celui de Vasco da Gama jusqu'aux Indes ;

- la présence de ce pays y figure également par l'intermédiaire de Lencastre et des références à l'invasion de Goa en 1961, l'évènement qui déclenche la fin de l'« empire colonial portugais » issu des Découvertes.

En « héritier de Cervantès » (pour citer la formule de Kundera) et de bien d'autres, tels Diderot et Stern, **Fantasia...** entreprend un retour aux sources mêmes du récit, proposant une œuvre qui déclenche rire et réflexion, évoquant l'actualité, le pouvoir génésiaque des textes fondateurs, des « piliers » de la tradition² littéraire et théorique, des procédures qu'ils instaurent et des auteurs majeurs qui la bâtissent: «*Todos os livros são feitos com outros livros – a tradição passando de geração em geração. Se tenho dois mil anos antes de mim, o que é que hei-de fazer?*» (Coelho, 2003).

Dans l'original portugais, on trouve à l'intérieur du texte une catégorie taxonomique originale: « *cronovalema* », terme désignant un cas authentique de « transgénéricité »³ car **Fantasia ...** donne corps à une « *narrativa que participa de vários géneros de escrita, novela, crónica, cinema e até poesia* ». Issu de la pratique de l'écriture de M. de Carvalho, le néologisme cité, sorte de mot-valise, matérialise *de per se* certains des traits majeurs de la structuration du roman en question : le mélange et la juxtaposition d'éléments différents, mais aussi la traversée dynamique, dialectique des entités génériques convoquées. Construite à partir de « chronos », cette désignation renvoie encore à la grande distance temporelle que couvrent les textes cités ou transcrits, « la grande temporalité », au sens bakhtinien du terme : « *este livro tem um lastro muito volumoso, desde a invocação às musas a considerações muito amplas sobre o falajar lusitano* ». Ceci dit, la chronique, genre protéiforme connotant l'actualité, cultivée par l'auteur, s'y manifeste aussi ; cependant, la formule convoque une fois de plus le côté nouveau du genre romanesque et de la nouvelle – « *novelle* ». Le suffixe

² **Panchatantra**, les fables classiques, Pétrone, Procope, Rabelais, La Fontaine, Cervantes, Diderot, Fielding, Stern, Manzoni, Gogol, Calvino en passant par Fernão Lopes, Anrique da Mota, Gil Vicente, Camões, Fernão Mendes Pinto, P. Manuel Bernardes, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Oliveira Martins, ainsi que des auteurs mineurs – Teixeira de Vasconcelos, Augusto Gil, Conde de Monsarraz, la littérature populaire – « **A Nau Catrineta** », les livres de « marinharia », l'histoire de Perrette, fables traditionnelles, devinettes, chansons populaires et la paralittérature – Paulo Coelho, Lobsan Rampa, à côté d'Aristote, Horace, Longin, Michel-Ange.

³ Vaugeois, D : « la transgénéricité peut se définir par tout ce qui met un genre en relation avec d'autres genres », *Le genre de travers : littérature et transgénéricité, La Licorne*, n°82, Presses Universitaires de Rennes, p.224).

« *ma* » renvoie aux expériences d'écriture cinématographique entreprises par l'auteur, d'autre part, la combinaison de formes apparemment disparates constitue un véritable « montage » : ensemble de fragments sans indication de chapitres, l'œuvre établit une logique compositionnelle où prédominent le double⁴ (« mise en abyme », l'ironie, la parodie et le pastiche produisant des effets de parallélisme, de chiasme, d'opposition, de juxtaposition), l'ambivalence de la vision typique du genre comique, la reprise d'éléments formels et thématiques d'autres textes.

Cependant le néologisme taxonomique cité contraste singulièrement avec les nombreux archaïsmes présents dans le corps du roman : les vers d'Anrique da Mota, poète du XV^e siècle, mis en épigraphe de l'œuvre, les allusions aux procédés caractéristiques du récit de Fernão Lopes, la référence à Gil Vicente, la citation d'une séquence de « A Nau Catrineta », poème appartenant à la littérature populaire liée aux Découvertes. En effet, le texte en question compose aussi une sorte de chronique au sens médiéval, une « Histoire » de la littérature, culture et civilisation portugaises.

Ce roman présente une construction extrêmement complexe, « transgénérique » comme on l'a vu, car il atteste « la réalité plurielle et hétérogène des genres et de la genericité » (Moncond'huy et Serpi, 2008) dans laquelle s'effectue explicitement un retour aux chroniques, aux feuilletons, aux contes, aux fables, aux scénarios écrits auparavant par M. de Carvalho et d'autres auteurs. Cela ne l'empêche pas de construire une œuvre où rigueur et perfectionnisme permettent à l'écrivain de donner libre cours à son goût de l'aventure et à son besoin de singularité, tout en transformant le texte en moment de « synthèse dialectique » de cette production en mouvement constant, perpétuellement remise en question : d'après lui, « **Tebas** é o livro inaugurador e primordial, está lá tudo. (...) : auto-intertextualidade e auto-referencialidade » (Coelho, 2003) en constituent les procédés majeurs, nucléaires⁵. **Fantasia...** s'impose en exemple privilégié des rapports intenses que les ouvrages de M. de

⁴ Les colonels et leurs femmes constituent deux couples ; il y a deux oiseaux ; Emanuel joue aux échecs deux fois en public et deux fois en privé ; il donne deux interviews ; il raconte deux histoires d'aventures aux filles. La révolution de 1974 est donnée en deux versions. Le roman fait une double représentation de la réalité, les mêmes épisodes sont référés par des « scènes », au moyen du discours rapporté ou bien par le récit : la séquence initiale de la conversation des colonels est reprise à la fin ; les scénarios de « thrillers » de Tiago où figurent des persécutions ont un contrepoint dans les deux persécutions qu'Emanuel subit.

⁵ *O Grande Livro de Tebas, Navio e Mariana* – jeux et manipulations narratives, mélange de récits hétéroclites, traitement du temps, dialogue entre réel, fantastique et onirisme, les deux types de femmes, et l'invocation directe de ce roman présente dans les rêves d'Emanuel, mais aussi *Contos da Sétima Esfera, Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* - hallucinations d'Emanuel, le moment où le Dieu devient « Dieux ex machina » en version comique, pris pour la Vierge Marie, *Os Alferes* - allusions à la vie militaire, *Fabulário* – fables racontées par le narrateur et par les oiseaux.

Carvalho établissent entre eux et vis-à-vis de la littérature considérée soit comme système, soit comme tradition ; en pleine convivialité créatrice, où anciens et modernes vont de pair, sans querelle.

As ficções de M. de Carvalho misturam-se umas nas outras, e misturam-se com muitas outras (...) histórias com lobos e corvos, e todos aqueles animais a portarem-se como humanos, em histórias que saem umas das outras, à maneira de caixas chinesas... Estamos num emaranhado complexo de histórias de que somos feitos. (Coelho, 2003)

Ce roman brosse un portrait satirique du Portugal actuel en singulier « monde à l'envers » dans lequel les éléments convoqués se partagent entre le ridicule et le grotesque (Silva, 2009). Le pays est en proie à une « fausse évolution » ; la dégradation de la vie des Portugais, de l'ordre et de l'espace sociaux où le réel fait figure de spectacle, suite à une absence généralisée de valeurs érigée en « modèle de prestige » par les médias ; télévision, spectacles, presse, tous collaborent à cette version postmoderne de « cirque romain » (Gomes, 2005).

Au sein de ce « divertissement » sous manifestation littéraire, la parfaite maîtrise des éléments formels agencés par l'humour et par une imagination puissante déclenche une succession de récits multiples, apparemment hétérogènes, qui se recourent néanmoins à travers une série de digressions en « spirale » – rêveries d'Emanuel et Eleutério, intrusions d'un « narrateur auteur », de l'oncle d'Emanuel et de Maria das Dores, des oiseaux. Ces digressions surgissent grâce à la variété de procédés narratifs mis en place, où des éléments hétéroclites dialoguent systématiquement, produisant des oppositions et des décalages de ton expressifs : l'insolite – les aventures avec les pirates qu'Emmanuel raconte aux filles, le dieu qui se promène « dans le souffle du jour », les propos du *speaker* de la radio à Maria José, les séquences du merle et du hibou nous renvoient en pleine fable postmoderne ; le réel – la Révolution des Œillets vécue par Bernardes et par Lencastre, l'invasion de Goa ; le présent – l'actualité du Portugal dans la capitale ou en province ; le passé – la colonisation romaine de la Péninsule Ibérique, la colonisation portugaise en Asie et en Afrique, la guerre coloniale, la décolonisation ; la ville – Lisbonne, Beja, Évora ; la campagne – Alentejo : Grudemil, Serpa, Pias, São Jorge de Alardo, Moura ; l'Afrique – l'Angola, le Mozambique ; l'Europe – le Portugal continental et les Açores ; l'Occident et l'Orient – Goa et les Indes, comme espace géographique ou comme espace culturel, au moyen des allusions constantes à la littérature occidentale et orientale.

Fantasia ... bâtit un palimpseste⁶ où, à tout moment, nous est montrée la littérature en tant que littérature : représentation et transformation (auto-)réflexives et (auto-)conscientes sur le monde, sur le langage et sur elle-même. Les dimensions métalinguistique et métafictionnelle sont marquées dès le titre, qui revendique la fuite (la « fugue », la parodie ou bien la satire) par rapport à un certain sérieux ou à une « littérature d'antan », convoquée au moyen des références à Augusto Gil, Soares dos Passos, Teixeira de Vasconcelos et le comte de Monsarás. Les divers procédés et les formes variées s'allient pour donner corps à une quête de l'identité du littéraire explorant les libertés intrinsèques des genres en général et du romanesque en particulier, support d'artifices et d'inventions dont l'imaginaire pourvoit l'humanité. L'écriture y est envisagée en tant que travail, recherche et activation des pouvoirs créateurs du langage, entité génésiaque dont l'agencement réclame un dynamisme constant :

A língua que os escritores utilizam não é a mesma dos jornalistas quando escrevem notícias ou dos cineastas quando escrevem os seus guiões. A língua é mais rica que o dicionário básico que utilizamos no dia-a-dia. Sem cair no preciosismo se houver a necessidade de usar um neologismo ou de desenterrar um arcaísmo que pareça mais adequado, porque não? Felizmente os romances não só feitos de inventiva (...) jogam noutros terrenos: a linguagem, o ritmo, o balancear das frases, a palavra adequada. Numa opção de dez sinónimos o efeito de surpresa que o vocabulário pode proporcionar. São necessários recursos estilísticos próprios. Há que estudá-los. (Martins, 2003)

La transtextualité s'y manifeste clairement par la structuration complexe, pourtant équilibrée, des différentes modalités d'écriture qui composent le roman : citations – Aristote, Horace, Longin, Michel-Ange, Fernão Lopes, Manzoni ; allusions – Pétrone, Procope ; parodies – **Les Lettres d'une Religieuse portugaise** ; pastiches - « Noivado do Sepulcro », « Nau Catrineta », « contes de marinharia », **Lusiades**, où règne une ironie toute-puissante ; à titre d'exemple, Aristote et Horace sont « actualisés » dans les propos des colonels Lencastre et Bernardes sur la littérature au début du texte. Cette même séquence se présente à nouveau vers la fin du récit, démontrant le principe de structuration en double (déjà mentionné) où les reprises sont constantes, de même qu'une certaine circularité constructive :

⁶ Combinaison très complexe de textes, de genres (conte, fable, récits populaires, maximes et apothèmes), modes (réaliste, fantastique, gnomique, métalittéraire), styles, (érudit, populaire, traditionnel, contemporain), de registres de langue différents du point de vue sociologique et chronologique et surtout, de procédures ouvertement métalittéraires qui en font un exemple de transgenre défini comme « tout ».

- Pertes de temps, déambulations, opinions, descriptions, philosophies, salmigondis... À s'en décrocher la mâchoire, mon vieux. Pour moi, un livre doit aller droit au fait, entrer tout de suite dans le vif du sujet, éliminer les digressions, les fantaisies qui ne sont que du remplissage. (...)
- Je trouve – dira-t-il – que le plus important c'est l'intrigue, l'action. Après viennent les personnages et leur caractérisation morale. Ensuite, la pensée, les concepts. Mais aussi la façon dont c'est écrit, le portugais, s'il est bon, ou pas. Il y a encore le ton, le rythme, qui sont importants. Et enfin, la manière dont ce qui se passe nous est mis sous les yeux, le...la... comment dire ? La spectacularité de la chose. (...)
 - On doit dire tout de suite ce qu'il importe de dire, et laisser les détails de côté, tu ne penses pas ?
 - Eh bien, pour moi, les éléments doivent être si bien imbriqués que si l'on en supprime ou déplace un, du coup l'ensemble s'en trouve altéré et fumeux. Ce qu'on peut ajouter ou enlever sans conséquence, ça ne fait pas partie du tout. (...)
 - Et les clins d'œil ? Il y a des types qui n'arrêtent pas de glisser des citations non avouées seulement pour voir si le client s'en rend compte ! (Carvalho, 2007 : 23-4)

Cette même séquence se présente à nouveau vers la fin du récit, démontrant le principe de structuration en double (déjà mentionné) où les reprises sont constantes, de même qu'une certaine circularité constructive.

Fantasia... nous délivre en même temps une comédie de mœurs, chronique de l'actualité, qui, en opposition à celle de Dante aussi bien qu'à celle de Balzac, est devenue trop humaine si l'on en croit la vie amoureuse d'Emanuel, de son oncle et de la nymphomane Maria das Dores, les manières, le comportement et le langage de Januário, prototype du parvenu, grossier et malhonnête, issu de la révolution. L'action compte une trame principale (dont les protagonistes sont le jeune Emanuel, les militaires en retraite et leurs conjointes – Maria das Dores et Maria José) et une autre secondaire, reliée aux colonels à travers le personnage du sourcier-joueur d'échecs, dont ils ont fait la connaissance. Celui-ci, de par le mouvement constant qui l'anime, s'inscrit en contrepoint des officiers qui, eux, sont particulièrement statiques au bord de la piscine, vivant en « nomades », à l'instar des jeunes artistes postmodernes de l'éphémère (Tiago, Nelson, Neusa) mais d'une façon toutefois très différente des Gitans qui campent parfois à côté de la maison de Bernardes. En effet, il établit la liaison entre les différents moments et nœuds de l'action principale et ceux de l'action secondaire.

La première nous est présentée presque en *ultima res* : les histoires des couples protagonistes et des autres personnages nous sont livrées par analepsies. D'autre part, un vaste ensemble d'épisodes divers composant l'action secondaire permet la représentation de la

totalité de l'ordre social : le berger, la femme de ménage, les ouvriers, les fonctionnaires, les artistes, les journalistes, les professeurs, les militaires, le clergé, les politiciens, les immigrants ainsi que les institutions, représentées par une administration obsolète, corrompue, submergée dans une bureaucratie « atavique ». Tous ces épisodes, à première vue étrangers aux colonels, sont insérés dans la trame principale sous la forme de faits divers rapportés par les journaux qu'ils commentent, du récit de la rencontre à Lisbonne de Januário par Bernardes, ou encore, par l'intermédiaire de l'évocation du titre du « livre » que Maria das Dores est en train de lire au début du récit, **L'Apiculteur et Le Bidon de Miel**, formule qui résume l'épisode d'Eleutério survenu auparavant.

D'ailleurs, la séquence initiale du texte nous fournit le paradigme constructif de l'ensemble de l'œuvre ; elle est constituée de trois parties entre lesquelles il n'existe apparemment aucun lien logique. Ce trait particulier semble refuser la causalité, pilier de la vraisemblance, élément nucléaire de l'action au sens aristotélicien, convoqué par les officiers et dont l'« auteur » se réclame aussi. En même temps, cette séquence nous livre les éléments thématiques et formels qui seront exploités de façon diverse au fur et à mesure de la production du récit. Le premier consiste en une « intrusion d'auteur » contre le bavardage, trait caractéristique des Portugais (que partage le narrateur au second degré), en particulier des colonels – surtout Bernardes, de l'oncle d'Emanuel, du *speaker* et du jeune homme lui-même. En effet, le narrateur, les colonels et Emanuel partagent ce goût de raconter à plusieurs reprises des histoires réelles ou fictives, connues ou non de l'interlocuteur. Nous accédons ainsi, au bord de la piscine, aux entretiens des colonels qui nous « plongent » en pleine action principale :

Le temps passant, leur relation était devenue celle de vieux camarades, qui auraient pu avoir dormi sur les mêmes lits de camp, enduré la même instruction dans les mêmes cantonnements, participé aux mêmes combats. De temps en temps, ils en arrivaient même à se forger de petites querelles, insignifiantes, à propos de banalités, mais, en général, ils conversaient tranquillement, et s'imposait souvent la sensation qu'ils répétaient des choses qu'ils avaient déjà entendues. Ce qui, à vrai dire, ne gênait en rien... Au contraire, ils appréciaient... car on éprouve un plaisir pervers – c'est un point reconnu que les petits plaisirs sont meilleurs quand ils sont pervers – à corriger une histoire quand elle n'est pas racontée comme il faut. (Carvalho, 2007 : 185).

Une pareille propension au bavardage est également partagée par un merle qui, à tout moment, essaye d'entamer la conversation avec un hibou, commentant les faits et gestes des humains :

– La bonne femme est arrivée! – a dit le hibou qui avait déjà une partie de la nuit acquise, bien en poche, et avait envie de bavarder avec le merle, qui essayait de dormir la tête sous l'aile. (...)

– On parlera demain – a répondu le merle, dans un bâillement d'oiseau.

Le hibou, avec son regard aiguisé par ses efficaces bâtonnets, put témoigner, sans être contredit, que Maria das Dores ne cilla même pas quand elle lança sa réponse, les clés encore en main (...) et dit au merle :

– Dis donc, t'as vu le mec?

– Foutre ! – répondit le merle, qui avait entendu gronder la pétarade tout près. (Carvalho, 2007 : 259-60-75-76)

Inventées ou reprises, les fables que le merle et le hibou se racontent mutuellement offrent un contrepoint aux histoires que les colonels échangent... tels les militaires, les oiseaux aiment parler de littérature, de la façon de raconter des récits et de la moralité qui leur semble un élément indispensable à leur succès :

« Pourquoi tu ne m'as pas raconté l'histoire jusqu'au bout, y compris le triste sort réservé à mes cousines ? » Le merle fut pris au dépourvu. Mais il se défendit. L'histoire véritable était hautement castratrice et démoralisante. Elle n'aurait servi à rien. Ce n'était pas un guide pour l'action. Elle ne permettait même pas d'en tirer une zloka, une maxime de vie... (...)

– C'est fini? – demanda le hibou. – Alors, c'est quoi la morale, la zloka ?

– Multiples. Je ne dis pas toutes, mais les principales... L'histoire est très ambiguë, ou plutôt, polysémique. (*idem* : 234-177-78)

Tout de suite après la séquence sur le bavardage qui inaugure le roman vient l'épisode d'Eleutério, campagnard qui, construisant des châteaux en Espagne, perd le bidon de miel qu'il transportait et, par la même occasion, l'espoir de faire un bon mariage avec Irina, une prostituée de cabaret slave : celle-ci raconte ultérieurement à Emanuel, qui s'était offert en messager réconciliateur, une aventure similaire vécue auparavant par son prétendant, mais avec un camion de sable. Ce fragment textuel devient une séquence récurrente dans le texte, car les vers cités en libre réécriture (**Panchatantra** - livre V, Conte n°9, **Auto de Mofina Mendes**, « La Bergère et le Pot au Lait ») sont répétés et adaptés à maintes reprises par Emanuel au long du roman, selon les circonstances, produisant une sorte de «glose » :

Si Fortune m'est adverse, beaux seigneurs, / ne me jetez pas la pierre / car tout l'humain troupeau, par le ciel, / comme mon pauvre bidon de miel, / hélas finira en terre'. En fait c'est toujours à cela qu'on arrive quand on parle à son bonnet, vous n'avez qu'à demander à une bergère appelée Mofina, à une laitière prénommée Perrette et au brahmane que l'on nomme Svabhva-Kripana, et qui est propriétaire d'un gros sac de farine, comme il apparaît dans le livre V, Conte n°9, du **Panchatantra**. (*idem* : 18)

D'ailleurs, les vers cités en réécriture seront répétés et adaptés à maintes reprises par Emanuel au long du roman, selon les circonstances, produisant une sorte de « glose » :

Pour autant que le bonheur l'abandonne, Madame, de rigueur ne le frappez. Car l'humaine logorrhée, tel le camion de sable, sera dans l'eau précipitée ». (...) Là, Emanuel rit de lui-même et redescendit sur terre, soupirant et pensant, 'si Fortune m'est adverse, beaux seigneurs, / ne me jetez pas la pierre, / car toute humaine aventure, / comme ma pauvre ouverture, / hélas finira en terre. (*idem* : 125)

En outre, cette caractéristique de « rêverie » se retrouve actualisée à un autre niveau, vers la fin de l'épisode du berger qui trompe le couple pour leur prendre de l'argent sous prétexte que les coups de kalachnikov tirés par le colonel avaient blessé un animal. On assiste à la scène chez les Bernardes puis au récit correspondant effectué par le protagoniste de l'escroquerie qui, à son tour, élabore des plans pour profiter de l'argent acquis, et, à nouveau, elle est convoquée par les commentaires du merle :

« Eh ben, » dit le merle, « t'as pas idée de ce que tu perds. Le berger a abandonné son mouton et il vient de notre côté, l'air mécontent. C'est du cinéma ». « Mais pourquoi ne dors-tu pas le jour, comme les animaux les plus respectables, qui n'ont aucunement besoin de se soumettre à toute cette comédie des humains ? », bougonna le hibou, refusant d'ouvrir les yeux. « Ah, mais c'est que j'adore », avoua le merle. (*idem* : 53)

D'autre part, le même type de propos ressurgit dans le discours séduisant que le *speaker* de la radio tient à Maria José alors qu'elle conduit sa voiture en rentrant à Lisbonne en pleine nuit avec son mari. Cependant elle coupe court à ce raisonnement acidulé, car elle est le seul personnage à ne pas se laisser entraîner par les rêveries de fortune facile :

C'est sur ces entrefaites que Maria José se sentit interpellée par une voix un peu métallique, bien placée, à laquelle une légère hésitation donnait plus de charme et d'intensité. À la radio, les notes du deuxième mouvement de la Symphonie pastorale de Beethoven s'élevèrent, avec douceur et mesure, comme baignées dans la nuit, et l'agréable voix du locuteur se fit entendre en ces termes :

– Chère Maria José, qui suis-je, moi, modeste professionnel de la radio, pour autant connu sur tout le continent et îles adjacentes, pour oser vous donner des conseils ? On ne peut, Maria José, vous donner d'âge, vous êtes la séduction par essence, vos talents sont aussi naturels que le murmure du ruisseau ou l'éclat du quartz. Je ne pourrais en aucun cas être votre fils, en revanche si, celui du colonel, qui, bien qu'il ait le même âge que vous, est beaucoup plus âgé si l'on en croit sa peau fripée et ses rides (...). – C'est pour vous inviter à vous sentir libre, Maria José, à faire confiance à vos instincts, qui d'ailleurs ne vous ont jamais trompée, et à vous engager à fond, contre vents et marées, dans la merveilleuse saga de l'agriculteur. Vous aurez des radis, des carottes, des melons et des pastèques, vous aurez de la coriandre et du persil, du pourpier, de la lavande. (...) Peu de temps après vous ramènerez chez vous, dans votre Jeep, subventionnée par le Gouvernement, votre premier couple d'autruches, qui ne tardera pas à vous faire cadeau de ses œufs, clic ! (*idem* : 127-8)

Le long du roman, on constate la présence d'un des traits caractéristiques de l'ensemble de l'œuvre de M. de Carvalho mis en évidence par la critique : la maîtrise parfaite de la langue portugaise, aussi bien au niveau des divers registres synchroniques qu'à celui des différents états diachroniques de la langue. Ce savoir-faire est palpable à de nombreux endroits du texte, notamment dans le contraste entre le langage argotique des jeunes artistes et les tournures populaires aussi bien que classiques ou médiévales souvent employées par l'auteur :

En fait, le mec y vient, super cool, un jour top, voir ses vieux, etcétera, c'est que de la tendresse, ouais, des larmes que j'montre pas parce que j'pisse pour pas pleurer, et alors, non mais faut voir c'te figure qu'on aime entre toutes, là, en face de moi, m'an, m'an, faut voir c'père, c't'allure, c'te raideur faciale et martiale, excusez du peu, même qu'on dirait un sénateur, putain, m'serre pas la main, papa, j'allais juste te faire la bise, en fait: tu pouvais au moins me prendre dans tes bras, j'ai pas de puces (...) Bordel de merde, papa, j'fous le camps de c'te putain d'appart'. Non mais vous voyez, vous voyez ? En fait : j'ai l'arcade sourcilière en sang, vous voyez ça? M'an? J'vais appeler la télé, j'vais écrire sur tous les murs que le colonel Amílcar Lencastre c'est un type complètement ancien régime, 'tain, qui a un caractère de cochon et qui frappe son fils, tout ça par pure haine de la modernité et de l'humanité. (*idem* : 93-94)

Le narrateur au second degré s'attribue un protagonisme ahurissant : il juge les personnages tout en pérorant sur l'enjeu complexe des niveaux discursifs et narratifs,

Mais sachons nous écarter des personnages. Avec sa permission, inspirons-nous de ce vieil enseignement de Fernão Lopes, laissons ces trois-là discuter en l'état, et allons voir ce que disait quelque temps auparavant l'oncle d'Emanuel dans la décrépète mais sympathique Renault. (*idem* : 202)

il parle constamment de littérature, d'art, de la vie, tout en changeant de focalisation, de personne et de degré de participation dans la construction de l'action fictionnelle et du récit produite et manipulée de façon ouverte par lui-même :

Il y a une beauté très particulière dans la matérialisation de l'intelligence qui a quelque chose à voir avec le sublime de Longin, « l'éclair qui dévaste tout autour de lui ». C'est là ce qu'aurait pensé, plus ou moins, le jeune Emanuel Elói, en réfléchissant au mat de Philidor, s'il avait jamais entendu parler de Longin ou du Pseudo-Longin, et de Tom Jones. De toute façon, il se promet à lui-même de faire des recherches sur ce musicien, joueur d'échecs, et probablement contre-révolutionnaire, exilé, qui mourut à Londres... (...)

Sans doute y a-t-il dans chaque pierre une statue, comme le voulait Michel-Ange, féru de néo-platonisme créatif. « Comment savais-tu que dans cette pierre il y avait un cheval ? » demande l'enfant au sculpteur dans le vieux conte oriental. Très bien, il est en effet des pouvoirs qui permettent de libérer les représentations contenues dans les choses. Mais quand il s'agit de matière vivante, d'esprits vivants, emprisonnés, la technique et l'ingéniosité ne suffisent pas. Il faut le geste magique, le frottement de la lampe à huile, le baiser chaste, ou, et principalement, la parole définitive. C'est par le mot exact que s'ouvre la caverne d'Ali-Baba, c'est par un autre mot que nous faisons ressurgir les mauresques enchantées, chaque mauresque ayant le sien. (...) Pourquoi les mots, avec leurs conséquences, leurs sortilèges, ne seraient-ils pas tous disponibles, démocratisés, mis en commun ? Une mauresque pour chaque Portugais. Et notre brave Emanuel était fatigué de conduire, si fatigué qu'il ne parvint à compléter tous ces discours que grâce à mon aide, très modeste, mais toujours prête. Si je connaissais les mots qui rompent les enchantements, je passerais mon temps à mettre au grand jour les mondes occultes, et cela vaudrait bien le travail et les risques que l'on prend à écrire de la littérature. (*idem* : 123,190-1)

Cette instance agit soit en « commentateur », soit en « chef d'orchestre » de l'action et des personnages ; à d'autres moments, elle assume même le statut d'une troisième personne

qui rapporte des histoires d'autrui, ou bien se présente en tant qu'« auteur » qui convoque ouvertement les personnages, comme il le fait avec d'autres écrivains :

Oui, oui, Maria José, vous pouvez rester debout ou vous asseoir, comme vous préférez. Mais approchez-vous un peu plus de la lumière, ça va comme ça ? Vous êtes bien installée ? Vous voulez prendre quelque chose ? N'hésitez pas... Bon, par où commençons-nous ? Par votre nom, par exemple ?

– Maria José Campos de Sousa e Lencastre.

Vous avez pris le nom de votre mari, bien sûr. À l'époque c'était obligatoire. Eh bien racontez-moi des choses sur vous. (...) Mais moi je ne veux pas que vous soyez si effacée dans cette histoire, Maria José. C'est pourquoi, en mon âme et conscience, j'ai décidé de vous convoquer. Nous savons très peu de choses de vous. Vous vous êtes mariée avec le colonel Lencastre très tôt, alors qu'il n'était encore qu'aspirant...

– En 1960. (...)

– Il a pris sa retraite comme colonel, lui aussi (*rires*).

(...) Très bien, Maria José, voyez-vous autre chose à dire ? Un commentaire ? Réfléchissez, réfléchissez tout votre saoul...

– Non, je ne vois rien.

– Vous n'allez pas ensuite récriminer parce que je ne vous aurai pas accordé suffisamment d'attention ? Pensez-y...

– Non, non, c'est bien comme ça...

– Parfait, merci, Maria José, ce sera tout. (*idem* : 214-15-18)

Mutatis mutandi, il est interpellé par Maria das Dores :

...On peut parler maintenant ?

– Tout de suite !

On joue à quoi – Pas au même jeu que vous.

Je suggérais qu'on bavarde un peu.

– Comme il vous plaira. Autant ce moment-ci qu'un autre.

Vous pouvez me dire votre nom en entier ?

– Je préfère pas. Maria das Dores, ça suffit. Pour vous en tout cas, c'est assez.

Vous êtes nerveuse ?

– Moi, nerveuse ? Ça ne colle guère avec mon tempérament. La seule chose qui me retourne les doigts de pied c'est le paternalisme macho.

Vous pensez que c'est de cela qu'il s'agit ?

– Dis donc, petit, tu parles bien, mais tu ne m'entubes pas... Avec moi t'as pas tes chances.

Je peux vous poser une question ? Directe ?

– Dans ce pays on est libre ! Donc vous me l'avez déjà posée. Une autre.

(...)

Non. Si cela m'avait intéressé, j'aurais posé la question. Au revoir, Maria das Dores. Portez-vous bien. Vous pouvez aller où vous voulez, dans la pénombre, dans le noir, c'est pareil....

Ah, vous voulez dire quelque chose d'autre ? Soyez brève.

– Je suis plutôt malheureuse, vous savez ça ?

Ces choses-là, dans un texte, on ne les dit pas. On les montre. Adieu.

– On en reste là ?

– Merci, Maria das Dores. (*idem* : 222-28)

Mais aussi et à plusieurs reprises par l'oncle d'Emanuel, personnage sans nom et bavard compulsif :

Vous permettez ? C'est une bonne occasion pour moi de faire mon entrée, moi qui ai joué avec Nelson quand on était gamins ; c'était alors un bonasse dégingandé qui prêtait ses jouets à tout le monde sans protester, bien qu'il eût aussi, forcément, ses défauts. (...) J'ai même passé un mauvais quart d'heure quand je me suis blessé avec la pointe d'une sagaie et que Nelson m'a persuadé, à coup d'arguments et de démonstrations sans appel, que la lame en cuivre martelé était empoisonnée. J'ai barboté dans les sueurs froides, cette nuit-là, dans l'attente des premiers symptômes de paralysie létale. J'ai survécu. (...)

- Encore heureux qu'on me laisse poursuivre », a risqué l'oncle d'Emanuel, et il a repris sa primitive déclaration, l'argumentant dans les termes suivants : « Ce n'est pas seulement lors de ces attentes frustrantes que j'ai affreusement souffert et ce n'est pas là le motif premier de mon désappointement et de ma révolte. On sait que toute relation, disons affective, masculin/féminin, repose sur une base théologique. (...) Du moins n'est-ce pas la même finalité, dans la même circonstance (...)

Mais après je me suis fait du souci. J'ai été terrifié à l'idée d'avoir jeté la panique dans cet esprit juvénile. Et si survenaient des accès de gynophobie, ou de misogynie, au vrai sens du mot, ou pire, le refus de toute attaque (...) Pire encore, les fuyards (...). Et je souffrais d'imaginer mon cher Emanuel sous ces traits. Je ne veux pas qu'il soit un fuyard, un gynophobe, un pédé ». (*idem* : 102,111-2-6)

Genre de propos qui déclenchent de nouvelles interventions de la part du narrateur-auteur :

« Mais, il est encore là ? », c'est ce qui m'est tout de suite venu à l'idée pour montrer du doigt, comme dans les réunions où on fait tourner les tables, l'esprit rétif qui n'abandonne pas la scène et se manifeste obstinément, volant la première place aux autres. Ça alors (...) Moi personnellement, quand il y a abus manifeste, je ne guillotine pas la parole. Simplement, en un

aparté rapide et discret, je profite du privilège autoral (désigné légalement comme « l'apanage de l'auteur outragé ») pour le dénoncer comme l'un de ces bavards impénitents contre lesquels ce modeste ouvrage s'est insurgé avec brio. (*idem* : 110-1)

Cette voix interpelle la Muse, selon les classiques et les lecteurs, selon les modernes, s'adressant directement à un type spécifique de récepteur qui lui fasse confiance, savant ou expert, tout en reproduisant des procédés chers à Diderot et à Stern :

Et là, je jure, je jure par tous les dieux de l'Olympe, ô Muse qui m'écoutes, ô lecteur qui me crois, que j'ai été aussi surpris que tout le monde par cette déflagration. Celui qui n'aura ouvert ce livre qu'aux dernières pages pensera, en toute mauvaise foi, que j'ai introduit à la dérobée – comme si j'étais capable de ça – un dispositif, dit d. e. m., à savoir deus ex machina. (...) Énorme tentation, ô lecteur expérimenté, d'arrêter ici et de changer de focalisation. De faire agir l'effet de dilution. Emanuel pétrifié, dans l'expectative, blanc comme un linge, où peuvent bien être ces chiens monstrueux ? Et de changer de chapitre, d'aller vers São Jorge do Alardo, ou vers Lisbonne, tandis que le lecteur impatient saute plusieurs pages, voulant savoir si Emanuel a été déchiqueté par les chiens, ou si lui est apparue, suspendue dans les hauteurs, cette figure divine et providentielle qui lui trouve toujours des échappatoires. Mais je ne suis pas de ces écrivains spécieux, qui manipulent ressorts, cliff-hangers et autres artifices pour retenir l'attention du narrataire. J'ai d'ailleurs souffert de cela. Nombreuses ont été les voix qui se sont élevées contre mes procédés, aux intentions par trop bonnes, et d'une cristalline transparence. Je suis franc, pas de squelettes dans les placards, je dis tout tout de suite. (*idem* : 270, 78-9)

Cet « auteur » s'amuse également à envoyer de petites « piques » aux critiques littéraires, en souvenir de Garrett et Camilo, entre autres :

Comme si on entraînait un psychiatre, invité au dernier moment, dans une conversation sur « ce que sont les gens », ou un astronome à parler des signes, ou le Professeur Aníbal Pinto de Castro à donner son avis sur le livre de cette fille, là, comment s'appelle-t-elle déjà, ... (*idem* : 267-8)

constatant de façon ironique les lacunes de la recherche académique, il propose même des sujets d'étude aux spécialistes, tout en profitant de l'occasion pour parodier les analyses phonétiques et stylistiques :

Il avait dit « pá! » en portugais, mot qui sert à tout dire (« vieux, mec, les gars, eh!, ouaip, ouin, tsst », etc.) et à ne dire rien, et permet d'exprimer ainsi toutes les variations de l'âme. Le professeur Óscar Lopes nous a déjà proposé un superbe travail sur « en fait, j'veux dire, j'essplique, c'est comme ça » (é assim, en portugais). Mais « pá », que je sache, attend encore qu'une tête bien pleine s'y intéresse. On y arrivera, j'en suis sûr. Admirons en tout cas, la beauté pour l'oreille de cette voyelle ouverte, « á », qui paraît éclater sous la pression de l'occlusive « p », comme un gland qui crépite sur un feu de bois. Quant à la sémantique, ce qui me rend triste, c'est qu'on vienne me dire que la langue portugaise est dépourvue de capacité de synthèse. Dans ce simple « pá » du colonel Bernardes il y a un mélange de joie, de reconnaissance, de description, de méfiance, d'inquiétude, qu'on ne trouve pas chez les locuteurs des autres langues, à l'exception des nourrissons. (*idem* : 261)

Ce narrateur-auteur intervient à maintes reprises le long du récit sous la forme d'un « nous, les Portugais », cependant, au terme de sa performance narrative, il suspend le récit au moyen d'une apostrophe adressée et à la fiction en cours et à la Muse souvent interpellée, en faisant un pastiche du début de la stance des **Lusiades** citée ci-dessus : « Stop, fiction, stop! Descends, ô Muse, toi qui as un sourire fripon, obtiens-moi la bienveillance de mes concitoyens, et dis-moi : Ce pays a-t-il la moindre chance de s'en tirer ? ». Question rhétorique, *captatio benevolentia* singulière mise en épilogue, qui, plaidant la clémence envers lui-même et le récit qu'il dénie de façon magistrale par auto-ironie et dérision, sorte de palinodie/désaveu subversif, semble, en outre, vouloir faire jouer à Polymnie le rôle de Pythie...

M. de Carvalho s'affirme comme un écrivain engagé dont l'œuvre traduit une critique lucide, envisagée en acte de questionnement, de liberté qui s'ancre dans la réalité de notre espace-temps et de la condition humaine, où l'imaginaire s'inscrit comme ordre fondamental puisque, entité matricielle, car, lui aussi, il produit une « logique », pourvoyant le réel d'une signification, sorte de mise en forme du chaos : « A História é tão assustadora, a vida é tão tremenda que a literatura se torna uma espécie de porto de abrigo onde tudo está de acordo com a causalidade intrínseca » (Martins, 2003). Militance idéologique et culturelle très personnelle, exercice et quête expressive, le littéraire vit chez lui de son auto-conscience et, de ce fait, s'érige en domaine créateur, instaurateur de sens, d'un sens spécifique qu'Aristote considérait comme philosophique, métaphysique :

[O escritor] cria um mundo em que o autor e o leitor são cúmplices. Na ficção narrativa há regras de uma causalidade rigorosa (é que nem sequer se aceita aquilo que não seja causal). Na vida real há acasos e se calhar até há milagres. Na narrativa não admitimos isso. É-nos

permitida uma boa dose de inverosimilhança porque o leitor está disponível para acreditar. Porque é que alguém morre de cancro aos quinze anos? Na vida é um absurdo. Na ficção haveria, com certeza, uma razão. Penso que a literatura e a arte têm também essa função de tranquilização, pelo menos desde a mitologia grega. (Martins, 2003)

Posant que la mise à jour des enjeux de la littérature est l'un des rôles essentiels de la pratique littéraire, la production de M. de Carvalho refuse une conception de l'écriture dépourvue de rigueur et de réflexion ; ses travaux ont pour but principal de produire un effet de distanciation, à la fois individuel et universel, qui permette l'accès à une conscience critique de l'Histoire, issue d'une vision amplificatrice-dialectique entre passé et présent, de la culture, conçue en tant que dialogue inter- ou multiculturel, et, surtout, de la littérature, dimension du langage où, par excellence, la créativité agit en souveraine.

Porto, 2011

Bibliographie

- CARVALHO, Mário (2007). *Fantaisie pour deux colonels et une piscine*. Traduction de M. H. Piwnik, Paris : Christian Bourgeois.
- BAKHTIN, Mikhail. (2010) *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. São Paulo: Forense Universitária.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism – History, Theory and Fiction*, New York and London: Routledge.
- BARATA, Manuel. “Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina de Mário de Carvalho”, *Notícias da Amadora*, 13/06/2004.
- COELHO, Teresa. “O Livro do País Patusco”, *Público*, Sábado, 6 de Dezembro de 2003.
- DUARTE, Isabel Margarida. “A Primeira Vez Que Eu Li *Fantasia Para Dois Coronéis E Uma Piscina* de Mário de Carvalho”, *PRIMEIR@PROVA*, Revista Electrónica de Línguas e Literaturas Modernas, Nº 0, Abril de 2004.
- FARIA, Luís M. “Muitas Palavras, Pouca Conversa”, *Expresso* (“Actual”), 22/11/2003.
- MARINHO, Maria de Fátima (1996). “O Sentido da História em Mário de Carvalho”, *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*, Porto, Vol. XIII, 1996, pp. 257-67.
- MARTINS, Maria João. “Crónica do Aturdimento”, *JL* nº864, 12/11/2003.
- MENDES, António Manuel Gonçalves (2005). “Trimalquião, Os Coronéis e uma Piscina: Retrato Impiedoso de Um País em Crise”, *Ágora*, Estudos Clássicos em Debate 7, 2005.
- MEXIA, Pedro. “Como se fosse O Melhor Manual de Escrita Criativa”, *Diário de Notícias*, 26/12/2003.
- MONCOND’HUY & SERPI. (Org.) *Les Genres de Travers – Littérature et Transgénéricité*, La Licorne, nº82, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- SEQUEIRA, Maria Goretti (1996). *Aproximação a Uma Leitura do Risível em A Paixão do Conde de Fróis*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- SILVA, Celina. (2009). « Fantaisie pour deux Colonels et une Piscine – un drôle de ‘Monde à l’Envers’ », *Balises – Dire le Mal*, nº3. Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, Archives & Musée de Littérature.
- SILVESTRE, Osvaldo [s.d.]. “Mário de Carvalho: Revolução e Contra-Revolução ou Um Passo Atrás e Dois à Frente”,
<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk1/ensaio/carvalho/html> [consulté le 28/1/2004].