

CENTRE DE RECHERCHE SUR LES PAYS LUSOPHONES-CREPAL

HS N° 5

MARGINALITÉS AU FÉMININ DANS LE MONDE LUSOPHONE

sous la direction de Maria Cristina Pais Simon



Presses Sorbonne Nouvelle
8 rue de la Sorbonne - 75005 Paris
Tel : 00 33 (0)1 40 46 48 02 - Fax : 00 33 (0)1 40 46 48 04
Courriel : psn@sorbonne-nouvelle.fr

<http://psn.univ-paris3.fr>

Mise en pages : Laurent Tournier

CENTRE DE RECHERCHE SUR LES PAYS LUSOPHONES-CREPAL

HS N° 5

MARGINALITÉS AU FÉMININ DANS LE MONDE LUSOPHONE

sous la direction de Maria Cristina Pais Simon

Le statut des femmes chez José Craveirinha, Aldino Muianga et Clemente Bata : entre marginalité et centralité.....	91
Francisco NOA	

IV- La marge comme métaphore du monde d'en bas

<i>Le Pranto de Maria Parda</i> : une voix des marges.....	107
Olinda KLEIMAN	
Les personnages féminins d'Alexandre Herculano : de la marginalité narrative à la négligence critique.....	121
Carla CARVALHO ALVES	
Une « âme de tigre » dans <i>Mistérios de Lisboa</i>	129
Patrícia DA SILVA CARDOSO	
De Marguerite à Marcela : quelques réflexions.....	137
Paulo MOTTA OLIVEIRA	
D'Angélique à la sorcière : croyance et insanité dans <i>A bruxa de Monte Córdova</i>	145
Antonio Augusto NERY	

V- « Qui t'a donné le souverain empire d'opprimer mon sexe ? »

Quand les rondeurs cessèrent d'être un canon de beauté... Les voies d'un nouveau modèle esthétique (fin du XIX ^e siècle-début XX ^e siècle).....	157
Irene VAQUINHAS	
Trois récits de femmes, trois décennies, trois univers à la marge : Irene Lisboa, Maria Archer, Maria Judite de Carvalho.....	175
José Manuel DA COSTA ESTEVES	
Figurations et fulgurations de la femme dans la fiction de Judite Teixeira et Olga Gonçalves.....	187
Maria João SIMÕES	
Norme sociale et non-conformisme : autoportraits de femmes portugaises.....	201
Maria Helena SANTANA	

L'écrivaine brésilienne Nísia Floresta et son combat féministe dans le Brésil impérial.....	211
Helena CUNHA DE UZEDA	

VI- Norme et marginalité dans le contexte des guerres coloniales

<i>A Costa dos Murmúrios</i> : témoignage féminin sur la guerre coloniale.....	227
Albertina RUIVO	
Le processus de libération en Angola et au Mozambique : anticolonialisme et ruptures identitaires au féminin.....	241
Júlia GARRAIO et Margarida CALAFATE RIBEIRO	

VII- Après la dictature, être une femme libérée ce n'est pas si facile

Entre marginalisation et conformisme : l'enfer de la violence conjugale chez Lídia Jorge.....	259
Maria Graciete BESSE	
De Leonor à Teresa, espaces du féminin.....	269
Ida ALVES	
Matérialités de la marge chez Olga Gonçalves.....	285
Maria ARAÚJO DA SILVA	

VIII- Les Beaux-arts: un pont entre les deux rives

Misérables, infortunées, et reines parfois : femmes artistes portugaises en marge (XIX ^e -XX ^e siècles).....	297
Sandra LEANDRO	
« O fabricar da música e do silêncio » : Clotilde Rosa et la composition au féminin au Portugal.....	319
Ana PAIXÃO	
Notices biographiques.....	329
Index onomastique.....	335

Sousa, Martim Gouveia, « Judite Teixeira e o Modernismo », in *EVROPA Revista de Estudos Juditeianos*, Septembrer 2006.

<http://www.europa.blogspot.com/>

Sousa, Martim Gouveia « Lesbianismo e interditos em Judite Teixeira », in *Forma Breve*, n° 7, Aveiro, 2009, p. 45-57.

Teixeira, J., *Decadência*, Lisboa, 1923, Imprensa Libânio da Silva.

Teixeira, J., *Satânia*, Lisboa, 2008, Varicelas, D.L.

Viana, A. M., Couto, « Judite Teixeira », in *Coração Arquivista*, Lisboa, s.d., Verbo, p. 198-208. Disponible sur http://arlindo-correia.com/Judite_teixeira_1.html, consulte le 25-10-2014.

Norme sociale et non-conformisme : autoportraits de femmes portugaises

Maria Helena SANTANA
Universidade de Coimbra/CLP

Les règles de conduite morale constituent, dans les sociétés modernes, un champ de négociation très délicat, qui défie les frontières de ce qu'on appelle le public et le privé. Bien que n'ayant pas le statut de loi, le code existe et s'impose tacitement – et l'on sait bien qu'en de nombreux espaces et circonstances, le non-respect des normes peut déterminer l'exclusion sociale de l'individu; être rebelle ou soumis est en principe son choix, mais il connaît la sanction à laquelle il s'expose.

Contrevenir aux conventions socio-morales (codes d'honneur, de mœurs) a un attrait spécial quand le transgresseur est une femme. La hardiesse féminine est rarement considérée comme de l'héroïsme : en général, les destinées troublantes nous touchent, mais ne sont pas édifiantes; se placer en marge porte malheur et devient par la suite un motif d'intérêt bien plus dramatique que médiatique. Voilà pourquoi les aventures féminines deviennent, si aisément, des tragédies.

Je vais présenter trois histoires de femmes « réelles » – et rebelles – qui ont vécu à des moments différents du XIX^e et du XX^e siècles et qui ont appartenu à trois générations successives. Il s'agit d'histoires assez « anormales », deux d'entre elles sont même insolites, pour pouvoir être considérées comme des exemples ou représentatives des mœurs courantes. Il ne faut donc pas les interpréter comme des allégories sociales. Mais les réactions défensives nous révèlent la force d'exclusion des vertus bourgeoises, étant donné les contextes urbains et modernes où elles ont *éclaté*. Un autre élément commun est la médiation de ces trois femmes, grâce au courage dont elles ont fait preuve en écrivant des autobiographies parsemées de détails intimes. Dans un pays et à une époque où ce genre d'écriture féminine est assez rare, la marginalité n'a pas eu l'effet escompté, au contraire, elle a fortement contribué à leur célébrité.

1. La mauvaise réputation

La première histoire nous renvoie aux coulisses de l'univers théâtral de la fin du XIX^e siècle. *Mémoires d'une Actrice* [*Mémoires d'une Actrice*] serait un titre trivial dans un milieu aux traditions frivoles, comme s'il s'agissait d'une actrice reconnue au terme d'une carrière à succès. Ce n'est pas le cas de Mercedes Blasco, chanteuse et comédienne ordinaire dans un pays de « gens bien » où cette profession est souvent synonyme de mauvaise réputation. Il n'est pas banal, non plus, qu'une actrice de théâtre populaire devienne écrivain – avec plus d'une dizaine de livres publiés – et veuille s'imposer en tant qu'auteur respectable. Lors de sa publication, en 1907, le premier livre a été salué par la presse et a obtenu un succès de ventes considérable dû à la curiosité du public pour les secrets d'une femme du milieu du spectacle. En fait, c'est surtout une aventurière qui se révèle.

Contrairement à la plupart de ses collègues de profession, Mercedes, nom de scène de Conceição Marques (1870-1961), appartient à la petite-bourgeoise de Porto et a fait des études secondaires. Adolescente encore, habitée par la passion du théâtre, elle a pris la décision de devenir actrice. Ses parents s'opposaient fortement à ce désir, impensable à l'époque dans une famille modeste qui aspirait à s'intégrer dans la classe moyenne. Dans le plus grand secret, la petite Mercedes s'est offert des leçons de chant et, aidée par une camarade, s'est enfuie de la maison pendant la nuit. L'intervention de la police a mis fin à l'aventure, mais non à la détermination de la jeune fille : quelque temps plus tard, une nouvelle fugue la conduit vers son destin. La famille, dénuée de tout pouvoir de persuasion, ne put que se résigner.

La voilà donc seule et libre, prête à tous les sacrifices – la pauvreté et l'exploitation, y compris sexuelle – afin de réaliser ses rêves d'enfant. Toutes ces épreuves sont décrites avec un sens autocritique qui met l'accent sur sa naïveté. Elle parle pourtant sans regrets, sans fausse pudeur, puisqu'elle se sent tout à fait sûre de son choix :

Só via palácios, príncipes a meus pés, tudo envolto numa atmosfera de glória que me estonteava. Pobre cabecita doída! Como a realidade era tão desoladoramente diversa dos teus sonhos românticos! [...] Quero contudo acentuar que, apesar das minhas leviandades, julgo merecer um conceito superior ao que atribuo a muitas senhoras casadas, que, a coberto da hipocrisia das aparências, pretendam atirar-me a pedra (Blasco, 1908 : 26, 30).

À 17 ans Mercedes débutait au Teatro Chalet, à Porto, comme interprète de chansons et de saynètes. Son ambition lui faisait, néanmoins, miroiter des genres plus bourgeois comme l'opéra comique ou le vaudeville, auxquels il

était difficile d'accéder ; peu après (en 1888) elle a obtenu un premier contrat à Lisbonne, mais la concurrence devenait plus féroce. Il fallait se faire remarquer, soit par ses qualités d'interprète, soit par d'autres talents personnels, ce à quoi Mercedes s'employait en s'exhibant sur scène en petite tenue et un « air canaille » : une allure provocante qui lui valait un « succès scandaleux ». En dépit de son talent, le travail était mal rémunéré et intermittent ; ce ne fut que bien plus tard, dans les années 1890, qu'elle réussit à intégrer les troupes prestigieuses de théâtre musical, celles du Teatro da Trindade et du Coliseu, et à décrocher parfois des rôles principaux. En même temps, commençait la légende noire de l'actrice étant donné sa hardiesse sur scène et sa vie de bohème. Ce n'est pas sans quelque nostalgie que Mercedes évoque les aventures amoureuses de sa jeunesse, quand elle était encore « presque vierge », quand elle soupait jusque tard dans la nuit avec ses admirateurs, des hommes influents tombés sous son charme (souvent nommés par leurs initiales) et d'autres qui n'ont fait qu'en profiter. Elle se vante aussi de quelques attitudes plus aguicheuses : entrer en scène en maillot moult, par exemple, se faire couper les cheveux courts, se promener en plein centre de Lisbonne à bicyclette, jouer de la guitare et chanter le fado devant la reine..., autant de comportements tout à fait inconvenants à l'époque.

Sans occulter son caractère rebelle, écervelé, « hystérique » même, Mercedes est bien consciente de son statut spécial – d'une part les préjugés moraux liés à son métier, de l'autre la liberté que la société concède aux actrices : « A artista de teatro é, inevitavelmente, uma mulher de excepção, incapaz de adaptar-se à normalidade pautada das existências burguesas » (Blasco, 1908 : 30). Elle ne prétend pas être confondue, bien sûr, avec les actrices du théâtre sérieux : celles-ci, en général, tenaient à faire preuve de vertu morale pour gagner le respect du public envers leur profession. Le but de Mercedes, au contraire, est plutôt personnel : elle n'aspire pas à s'ériger en exemple ni en victime ; elle souhaite, avant tout, que l'on découvre la femme laborieuse et autodéterminée qui se cache derrière le spectacle du monde.

En 1907, lors de la publication des *Mémoires*, la carrière de Mercedes Blasco s'approchait de la fin. Après des tournées en Espagne, en France, au Brésil, elle tente de s'accrocher à sa gloire passée, mais les contrats au Portugal deviennent de plus en plus rares. Sa vie subit un changement complet quand, déjà mère de deux enfants, elle rencontre un ingénieur belge qui lui propose de partager sa vie. Cette nouvelle étape familiale, vécue en Belgique, elle la raconte dans un autre livre, *Vagabunda* [*Vagabonde*, 1920] ; elle y entreprend une curieuse campagne en faveur des droits des femmes non-mariées, où l'on reconnaît sa propre expérience de mère célibataire. Après la Première Guerre mondiale, Mercedes, qui a travaillé comme infirmière à la Croix Rouge, retourne définitivement dans son pays ; sans travail, sans famille, elle

se voue à l'écriture pour survivre, mais le talent lui fait défaut. La vieille artiste meurt dans l'oubli et la misère, en 1961.

2. La déraison

La deuxième histoire se passe juste après la Grande Guerre mais dans un contexte tout à fait différent. Maria Adelaide Coelho da Cunha (1870-1954) appartient à la haute bourgeoisie de Lisbonne ; elle a hérité de son père l'un des quotidiens les plus importants du pays, *Diário de Notícias*, et en a épousé le directeur. Le Portugal traversait alors une période troublée – la Première République et ses coups d'État successifs – mais la turbulence politique n'affectait pas le glamour social de cette famille : Alfredo da Cunha, le mari, avocat et homme de lettres respectable, se plaisait à organiser des soirées poétiques et théâtrales ; Maria Adelaide prenait une part active à ces événements culturels, bien qu'elle restât toujours une femme réservée, très attachée à son fils et aux petites affaires domestiques. La presse se faisait l'écho des réceptions mondaines au palais de São Vicente et saluait le charme discret de son hôtesse.

Le couple heureux, ou apparemment heureux, venait de fêter ses noces d'argent quand, au cours de la nuit du 13 novembre 1918, madame Coelho, 48 ans, disparaît de la maison familiale sans laisser de traces. À Lisbonne, sa famille désespère de la retrouver malgré l'intervention de la police, de son réseau d'influences et d'appels publics dans les journaux. Onze jours plus tard, son mari la découvre dans une maison rurale loin de la capitale (à Santa Comba Dão), habillée en paysanne. Nouvelle surprise : elle y mène une existence secrète avec un jeune homme de basse condition, Manuel Claro, le chauffeur de la famille. L'histoire poignante de Maria Adelaide commence à ce moment-là, quand elle est forcée d'interrompre son extraordinaire aventure pour se soumettre aux diktats de l'autorité conjugale. Le jour même, son mari l'emmène et entreprend les démarches légales pour obtenir l'hospitalisation à la demande d'un tiers : selon le diagnostic médical, la neurasthénie dont elle souffrait aurait évolué vers une sorte de dégénérescence.

La survivance de ce type de procès sommaires peut sembler difficile à croire, incroyable en plein régime républicain (on n'était plus au XIX^e siècle, lorsque l'écrivain Camilo Castelo Branco et sa compagne ont été arrêtés pour adultère). Il faut dire que cela était possible grâce à l'énorme pouvoir de la médecine positiviste : une loi récente accordait aux psychiatres le droit d'imposer des mesures restrictives aux patients et ils les appliquaient aisément à la demande des familles. Les femmes étaient souvent les victimes les plus vulnérables – une situation pour le moins ironique, à une époque qui s'enorgueillissait de ses principes démocratiques et féministes.

Mais revenons à l'histoire de Maria Adelaide. La fugue avec son amant, on le saura plus tard, avait été soigneusement préparée. Selon son témoignage, le jour du départ avait été triste mais tranquille, jusqu'à l'heure de prendre le train, sans bagage. Elle partait pour une autre vie à la campagne ; elle avait même fait imprimer des cartes de visite avec son nouveau nom – Maria Romana Claro – et commandé des livres à livrer à sa nouvelle adresse. Son secret ayant été découvert, la fugitive n'a jamais nié son délit volontaire ni fait preuve de remords ou de quelque sentiment de doute envers ceux qui l'accusaient. Elle s'est laissée conduire sans résistance dans un hôtel, puis dans un hôpital psychiatrique de Porto. Elle souhaitait, tout simplement, obtenir le divorce et être considérée comme morte par sa famille, comme elle l'avait exprimé dans une lettre envoyée quelques jours auparavant. Ce qu'elle refuse, par-dessus tout, c'est le mensonge : d'abord la condition d'épouse heureuse, puis le statut de « malade » qu'on lui impose.

Le séjour de Maria Adelaide à l'Hôpital Conde Ferreira a été extrêmement douloureux. Bien qu'elle eût droit à un certain confort de par son rang social, le directeur l'empêchait de recevoir des visites ou de communiquer sans l'autorisation familiale ; une servante personnelle était chargée de la surveiller jour et nuit. Sans pouvoir se défendre des accusations dont elle faisait l'objet, l'écriture demeurait le seul moyen d'exprimer son ressenti. Elle se plaint des cris des malades, du manque de soins, de nourriture, de liberté. Le plus navrant est son sentiment d'impuissance, l'indifférence des médecins à ses plaintes et à ses arguments. Elle écrira :

Nos hospitais de doídos, tudo são sintomas de loucura : se a gente ri ; se a gente chora ; se estamos tristes ou alegres ; se se fala ou se se está calado ; [...] enfim, leitor, a todo o instante, quem ali entra, por força há-de ser doído ; e, se não o é, tratam de o endoidecer à força » (Coelho, 1923 : 175).

Par une annonce dans un journal, et grâce à certaines complicités, elle arrive pourtant à communiquer avec son amant, et ensemble ils préparent un plan d'évasion. Dans la nuit du 3 février, Adelaide et une compagne de réclusion s'échappent de l'hôpital, en escaladant le mur du jardin. Manuel Claro l'attend dans une voiture et l'emmène avec lui dans son village natal. Cachée donc à Rossão, chez sa nouvelle famille rurale, elle jouit de vingt-trois jours de bonheur, jusqu'à ce que la police l'arrête. Manuel Claro, le « ravisseur », et son cousin et « complice », sont arrêtés sur le champ.

Adelaide retourne à l'hôpital et le cauchemar recommence. La surveillance qui lui est imposée lui est intolérable. C'est alors que son mari entreprend le procès d'interdiction qui lui ôtera ses droits légaux. Trois illustres médecins sont appelés à produire un rapport d'expertise psychiatrique : Júlio de Matos, Egas Moniz et Sobral Cid. Ils la soumettent à un long interrogatoire, qu'elle

compare à l'Inquisition, et au long duquel ils essayent de repérer ce qui leur semble absurde : sa passion pour un homme jeune de condition sociale inférieure, de surcroît, l'abandon de sa famille, de son confort, de sa réputation ; en un mot, un changement radical de vie. Elle répond à toutes les questions de façon parfois ironique, mais, digne et ferme, soutient que « l'amour naît spontanément », qu'il « ne connaît pas d'âge », et que la rupture vaut mieux que le mensonge. Les médecins reconforment, quant à eux, leur première opinion : la patiente souffre de « folie lucide », la maladie dégénérative s'étant aggravée par un « complexus eroticus » dû à la ménopause. Folle, elle est donc incapable de prendre soin d'elle-même ou d'administrer ses biens ; un juge la déclare par la suite inapte, devant être internée, sous la tutelle de son mari. Elle écrira : « Daquela hora em diante eu não devia mais considerar-me gente : não tinha fortuna ; não tinha liberdade ; não tinha nada... » (Coelho, 1923 : 172). Mais elle ne se résigne pas :

Afirmando que hei-de sair vitoriosa, afirmo-o convicta ; porque sendo certo que não estou, nem nunca estive doida, há-de provar-se. Leva cinco, dez, quinze anos ? Leva-me o resto da vida ? Leve o tempo que levar, há-de provar-se. (Coelho, 1923 : 311).

Un renversement se produit au moment où Adelaide entre en contact avec un avocat de Porto, très habile, qui entreprend en son nom une longue bataille légale. Il ne peut pas annuler la déclaration d'inaptitude mais il réussit à obtenir sa libération (le 9 août 1919), aussitôt contestée par la famille. Trop tard, cependant, car elle n'était plus prisonnière et avait pris soin de bien se cacher de ses persécuteurs. En même temps, les deux partis préparent une campagne publique sans précédent. Après une longue période de silence forcé, Maria Adelaide décide, en mai 1920, de publier ses mémoires – le livre *Doida Não!* [*Folle, Non!*], auquel Alfredo répond sur le même ton : *Infelizmente Louca* [*Folle, Malheureusement*].

Étant donné la position sociale des protagonistes, de même que le caractère insolite de la situation, le scandale a bouleversé l'opinion publique. En outre, les deux époux ennemis ont eu recours à la presse – peut-être pour la première fois au Portugal – pour plaider leurs raisons et se faire entendre. Il s'ensuivra une série d'articles dans le journal *A Capital*, qui seront réunis en volume sous le titre lancinant *Doida Não e Não!* [*Folle, Non et Non!*]. Ce livre, qui contient le récit complet de la protagoniste à la première personne, a été publié (en 1923) sous l'égide de l'Association des Chauffeurs de Taxi, par solidarité avec Manuel Claro. Dans les pages d'opposition du *Diário de Notícias* les amis d'Alfredo se manifestent dans un sens contraire, témoignant de la souffrance du mari trahi. Les avocats ont publié, eux aussi, leurs versions du procès criminel.

Après sa libération, Adelaide est forcée de vivre cachée. Pendant les années qui suivront, cette femme cultivée et riche mène une existence clandestine, pauvre, travaillant comme couturière. Elle habite cependant dans le centre de Porto, tout près de la prison où se trouve son amant à qui elle rend visite déguisée en blanchisseuse. Manuel Claro sera libéré sous caution en 1922, après quatre ans d'emprisonnement (il sera acquitté en 1924, elle devra attendre encore vingt ans l'annulation de l'humiliante interdiction). Le couple arrivera finalement à se retrouver, vivant ensemble jusqu'à la mort d'Adelaide, à l'âge de 85 ans.

Cette histoire passionnante a inspiré plus d'un artiste, notamment la cinéaste Monique Rutler, dans son film *Solo de Violino* [*Solo pour violon*, 1992] et Agustina Bessa-Luís, auteur du roman *Doidos e Amantes* [*Fous et amants*, 2005]. Plus récemment ce cas a été ravivé par la publication d'un excellent récit biographique, de Manuela Gonzaga (2009) ; il continue de susciter un grand intérêt historique, médical et juridique.

3. L'émancipation

Margarida Vitória (1919-1996) est l'auteur et protagoniste de notre dernière histoire, une histoire d'émancipation. Née au sein d'une famille aristocratique de Ponta Delgada, Açores, la marquise M. V. Jácome Correia est une mondaine, pleine de *glamour*, fréquentant les milieux sociaux huppés, mais qui reste inconnue du grand public jusqu'à l'âge de 57 ans, quand elle décide de publier ses mémoires sulfureuses. Ce livre, paru en 1976¹ sous le titre sibyllin *Amores da Cadela Pura* [*Amours de la chienne Pure*] présente un style narratif très différent des précédents : bien qu'elle ait eu des chagrins, l'auteure n'appelle pas au respect ou à la solidarité des lecteurs ; elle se contente de les surprendre en racontant les aventures et mésaventures d'une vie assez bizarre, aux yeux du public bourgeois. Sa jeunesse ennuyeuse, passée dans l'atmosphère étouffante de l'île, chez des parents désunis, occupe un espace important. Il s'agirait, en quelque sorte, d'un exercice de psychanalyse, puisqu'elle s'arrête sur les détails les plus intimes, sans doute assez choquants à l'époque : la découverte étonnante du corps, les rapports ambigus avec son père, la peur de la sexualité, sur laquelle elle obtient des informations contradictoires. D'autre part, Margarida Vitória est capricieuse et s'adapte mal aux valeurs et aux traditions familiales, souvent insupportables à sa nature indépendante : « Nunca aceitei viver segundo a norma dos outros : qualquer conselho que viesse nesse sentido não encontrava eco em mim, mas indiferença, e às vezes desprezo. » (Vitória, 1976 : 83)

1. Après sa mort, en 1996, paraîtra un 2^d volume publié en 2004.

Le besoin de liberté explique la mauvaise décision de se marier, non pas par amour, à 18 ans. Aussitôt le jeune couple s'aperçoit d'un obstacle insurmontable au bonheur conjugal : lors de la nuit de noces la jeune femme éprouve une terreur subite et refuse l'approche sexuelle de son mari ; les mois suivants le problème demeure, sans que l'on envisage une solution :

Ambos estávamos presos ao mesmo segredo humilhante : ele por não poder dominar a situação, eu por não ter coragem de libertar-me dela. E assim caminhávamos os dois, acorrentados por uma coisa que não tinha solução possível e que seria um longo calvário na nossa vida. (Vitória, 1976 : 83)

La phobie s'accompagne d'un changement psychique : « Senti por essa altura que se instalava em mim uma outra pessoa : tinha de estar em luta permanente com o outro eu que traiçoeiramente tomava posse de mim – e este era perigoso, pela sua audácia e combatividade. » (Vitória, 1976 : 92)

À partir de ce moment, l'épouse vierge devient de plus en plus fragile du point de vue nerveux : en famille elle est déprimée, au bord du suicide ; en société, surtout en compagnie masculine, elle éprouve un sentiment d'euphorie. Les conseils contradictoires des médecins (se reposer, voyager) ne la soulagent pas, et sa famille craint les jugements moraux : « Et ils avaient raison » – dit-elle – « car j'étais en train de m'émanciper, prompte à faire le saut vers la liberté. » (Vitória, 1976 : 116). Finalement elle se sent attirée par un autre homme et décide de demander le divorce. Son mari ne s'y oppose apparemment pas, mais sa mère lui impose une condition : passer quelque temps à l'étranger pour se soigner et réfléchir ; on lui choisit une clinique psychiatrique en Suisse, près de Lausanne, où elle peut jouir d'un grand confort et de liberté.

Bientôt, Margarida se rend compte qu'il s'agit d'un complot familial pour l'éloigner du scandale, et sa condition de malade mentale un motif pour la retenir longtemps dans une cage dorée. L'histoire de l'hôpital-prison, avec des médecins hostiles et tout-puissants, semble se répéter. Les conditions de séjour dans la luxueuse clinique sont cependant très différentes : elle peut se promener, aller en ville faire des achats, aller au restaurant, etc. C'est alors qu'elle tombe amoureuse d'un Égyptien, un amant secret qui l'aidera à mieux comprendre son corps, ses complexes et à se laisser aimer. Le désir obstiné d'épouser cet homme étrange, tantôt raffiné tantôt brutal, l'encourage aussi à surmonter divers obstacles : sortir de l'hôpital, reprendre sa vie sociale, obtenir son indépendance économique. Il s'ensuit une longue période de récupération, entre Lisbonne, Ponta Delgada et des voyages à l'étranger, où elle retrouve son futur mari.

Il est vrai que Margarida ne respecte pas trop les conventions morales, qui sont d'ailleurs assez permissives dans son milieu social, mais la situation du couple était ambiguë puisque ni l'un ni l'autre n'étaient encore divorcés. Tout

se complique quand elle découvre qu'elle est enceinte, et décide d'avorter ; cette expérience humiliante est décrite ouvertement, tout comme l'apprentissage sexuel : elle avouera plus tard que sa vie sexuelle, bien que normalisée, se révélera toujours décevante². La déception augmente quand, finalement, les amants peuvent se marier et avoir des enfants : ils ont en commun les goûts du luxe aristocratique, mais ne s'adaptent pas à la vie en commun ; les conflits se succèdent pendant les quatre ans de mariage, soit aux Açores, soit en Égypte.

Les dernières pages de l'autobiographie sont consacrées au Caire décrit comme une ville très accueillante et cosmopolite mais où la marquise éprouve une profonde détresse ; lasse de la vie familiale et des fêtes de la haute société, elle se réfugie souvent chez un peintre qui deviendra son amant. Cette liaison l'encourage à demander un second divorce qui se révélera une démarche dure et longue. La voilà donc de nouveau au point de départ, à la recherche du bonheur, sans se soucier des conventions. Ce sera aussi le commencement d'une nouvelle étape dans l'émancipation de Margarida Jácome. Ses amours de femme libre (et mûre³) feront l'objet du second volume de mémoires, publié à titre posthume, en 2004.

Conclusion

Quelles que soient les valeurs en question, le manquement aux normes peut être toujours considéré sous différents angles, selon le sujet et le degré de transgression, selon les gardiens de la norme et leur pouvoir. Dans les trois histoires que je viens de présenter, les protagonistes sont des femmes qui, sans véritablement s'opposer aux conventions morales qui régissent leur classe et leur situation sociale, ont éprouvé le besoin de les affronter. Il ne s'agit pas d'Antigone, ni même d'héroïnes au sens habituel du terme : il s'agit là, tout simplement, de femmes qui ont refusé les rôles que leur famille et la société leur avaient attribués, le destin *raisonnable* qu'on attendait de chacune, et elles en ont subi les bonnes et les mauvaises conséquences. D'un autre côté, il n'y a pas non plus de méchants odieux, mais des pouvoirs assez forts dans les sociétés européennes du XIX^e et du XX^e siècles : la raison, la morale et les devoirs familiaux protégés par la loi.

Rappelons aussi que les vies racontées sont des récits, des textes autobiographiques, ce qui implique une rhétorique défensive et la projection d'une image de soi. Les objectifs de chacune des auteures sont à cet égard différents :

2. « Tinha a intuição de que o acto sexual, na sua brutalidade primitiva, podia ser belo. Mas da forma como ele por mais de uma vez me foi revelado, não podia haver beleza. [...] Era só o acto egoísta. [...] E esse amor gelava-me da cabeça aos pés. », (Vitória, 1976 : 187).

3. Parmi ces « amours », on compte deux écrivains, Armando Côrtes-Rodrigues et Vitorino Nemésio.

Mercedes écrit pour qu'on ne l'oublie pas, pour survivre; Adelaide pour plaider sa cause; Margarida pour se révéler soi-même. Bien que revendiquant des droits personnels (à la carrière, au divorce, à l'amour), toutes les trois désirent par-dessus tout qu'on les regarde comme des femmes normales; autrement dit, que la notion de normalité surpasse les conventions. Outre l'aspect confessionnel, on doit donc souligner l'effet de ce type de récits en ce qui concerne leur intérêt social: en apportant à l'espace médiatique des (com)plaintes que l'on considèrerait d'ordre personnel ou domestique (cf. Ferres, 2004), elles défient la séparation traditionnelle entre la morale privée et la justice publique, entre les outsiders et les institutions.

Bibliographie

- Blasco, M., *Memórias de uma Actriz*, 2^a ed. (corr. e aum.), Lisboa, 1908, Livr. Editora Viúva Tavares Cardoso.
- Blasco, M., *Vagabunda*, Lisboa, 1920, J. Rodrigues & C^a Editores.
- Cunha, A. (ed.), *Infelizmente louca! : resposta documentada ao livro "Doida não!" atribuído a D. Maria Adelaide Coelho da Cunha*, 2^a ed., Lisboa, 1920, Tip. da Emp. Diário de Notícias.
- Cunha, M. A. Coelho da, *Doida não! : documentação psicológica e jurídica* (pref. e notas Bernardo Lucas), Porto, 1920, Tip. Fonseca.
- Coelho, Maria Adelaide, *Doida não e não!...*, Porto, 1923, Porto, Tip. da Penitenciária.
- Ferres, K., « Gender, biography, and the public sphere », in France, P., St. Clair, W., *Mapping Lives. The Uses of Biography*, 2004, Oxford University Press, p. 304-319.
- Gonzaga, M., *Doida Não e Não - Maria Adelaide Coelho da Cunha*, Lisboa, 2009, Bertrand.
- Gramary, A., « A Crónica de um erro médico / The Chronicle of a Medical Mistake », in *Saúde Mental / Mental Health*, Vol. XI, n^o 3 Maio/Junho 2009, p. 40-42.
- Vitória, M., *Amores da Cadela 'Pura'. Confissões da Marquesa de Jácome Correia*, Lisboa, 1976, Bertrand [Vol. 2, 2004].

L'écrivaine brésilienne Nísia Floresta et son combat féministe dans le Brésil impérial

Helena CUNHA DE UZEDA
Universidade Federal Fluminense/CNPq

Longtemps avant le début des débats qui de nos jours substituent la notion de genre à celle de sexe, certains esprits inquiets manifestaient déjà leur insatisfaction face à la condition féminine et tentaient de rompre avec la logique traditionnelle phallogocentrique, conceptualisée par des auteurs comme Jacques Derrida (1971), qui indique la suprématie de la vision masculine comme une tradition qui oriente, construit la réalité et ses significations. Les processus culturels ont eu beau créer tout au long de l'histoire une ample variété de modèles d'interprétation du monde, la soumission de la femme est un aspect quasi invariable, caractéristique de l'immense majorité des civilisations, quelle que soit la région géographique ou l'époque, comme si un contexte établi à partir du désir et du pouvoir de l'homme était le mode « naturel » d'organisation du monde.

La prétendue « fragilité physique », à laquelle s'ajoute le devoir de faire des enfants et de les soigner, a servi, pendant longtemps, à structurer le discours du pouvoir masculin et à justifier, en conséquence, la disparité des droits entre les genres. Dans l'interprétation historique de la réalité, les femmes en général n'avaient pas leur mot à dire; dans leur immense majorité, elles se limitaient à jouer dans leur propre histoire un rôle secondaire, prisonnières de leur condition biologique qui les destinait à la procréation, fonction vue comme la base structurante de la formation et de la stabilité des groupes sociaux. La maternité est ainsi devenue non pas une période de dépendance physique provisoire, mais un état permanent de sujétion et de domination, à l'intérieur d'un espace adapté et pensé à partir des intérêts masculins.

Même si les protagonistes féminins sont depuis l'Antiquité peu nombreux, le pouvoir féminin, quand il existait, émanait lui aussi d'interprétations et de sentiments masculins. C'est ce que l'on peut constater, par exemple, dans