



HAL
open science

Humour, satire et absurde dans *Um homem de barbas* de Manuel de Lima

Georges Da Costa

► **To cite this version:**

Georges Da Costa. Humour, satire et absurde dans *Um homem de barbas* de Manuel de Lima. *Kwartalnik Neofilologiczny*, 2023, 1, pp.148-157. 10.24425/kn.2023.144972 . hal-04133261

HAL Id: hal-04133261

<https://hal.science/hal-04133261>

Submitted on 12 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXX, 1/2023
DOI: 10.24425/kn.2023.144972

GEORGES DA COSTA
(UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE)
ORCID: 0000-0002-7410-6356

HUMOUR, SATIRE ET ABSURDE DANS *UM HOMEM DE BARBAS* DE MANUEL DE LIMA

HUMOR, SATIRE AND ABSURD IN *UM HOMEM DE BARBAS*
BY MANUEL DE LIMA

RÉSUMÉ

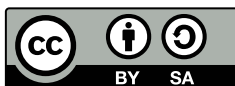
Manuel de Lima (1915–1976), violoniste, peintre et critique musical, initie sa carrière d'écrivain en 1944 avec la nouvelle *Um Homem de Barbas* [Un homme à barbe]. On est alors en pleine Seconde guerre mondiale et, au Portugal, officiellement neutre, la dictature salazariste est bien implantée. Quelques années avant l'apparition, tardive, du surréalisme portugais, auquel il sera rattaché, et en plein développement du néoréalisme, voie contestataire majoritairement suivie par les jeunes écrivains de l'époque, Manuel de Lima s'affirme dès ses débuts comme un écrivain très singulier. *Um Homem de Barbas* est le récit d'un triangle amoureux qui se termine par la disparition spectaculaire des trois protagonistes. Dans ce premier opus placé sous le signe de l'absurde, qui mêle satire, merveilleux et burlesque et où, selon le préfacier Almada Negreiros (1944), l'auteur se sert du réalisme pour "défaire le réalisme", nous étudierons la place et le rôle de l'humour ainsi que les divers procédés utilisés.

MOTS-CLÉ : humour, satire, absurde, burlesque, merveilleux

ABSTRACT

Manuel de Lima (1915–1976), violinist, painter and music critic, began his writing career in 1944 with the long short-story *Um Homem de Barbas* [A man with a beard]. It was the middle of the Second World War and the Salazar dictatorship was well established in officially neutral Portugal. A few years before the belated emergence of Portuguese surrealism, to which he was linked, and in the midst of the development of neorealism, a protest movement followed mainly by the young writers of the time, Manuel de Lima asserted himself from the outset as a very singular writer. *Um Homem de Barba* is a narrative of a love triangle that ends with the spectacular disappearance of the three protagonists. In this first work placed under the sign of the absurd, which mixes satire, marvelous, and burlesque and in which, according to Almada Negreiros' 1944 preface, the author uses realism to "undo realism", we will study the place and role of humor, as well as the various devices used.

KEYWORDS: humor, satire, absurd, burlesque, marvelous



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

*Trois mois tout juste furent nécessaires
pour que la barbe retrouve sa taille normale, et cela
aurait nécessité plus de temps encore si Valeriano
n'avait pas favorisé sa croissance
avec des massages, des bains de soleil et des lotions capillaires.¹*

(Lima 1973 : 86)

Quelques années avant l'apparition officielle du surréalisme portugais, auquel il sera rattaché², et en plein développement du néoréalisme, voie contestataire majoritairement suivie par les jeunes écrivains de l'époque, Manuel de Lima (1915–1976) s'affirme dès ses débuts comme un écrivain très singulier. Musicien professionnel, peintre et critique musical et littéraire, il initie sa carrière d'écrivain en 1944 avec la longue nouvelle *Um Homem de Barbas*³. On est alors en pleine Seconde guerre mondiale et, au Portugal, l'État nouveau salazariste est bien implanté : l'ordre règne implacablement, avec son lot de censure et de répression.

Jusqu'il y a quelques années, ce "maître du *nonsense* portugais" (Pacheco 1971 : 119) faisait partie de la longue liste des écrivains tombés dans l'oubli. Cependant, en 2019, les éditions Ponto de Fuga l'ont replacé dans la mémoire littéraire portugaise, en publiant son œuvre complète en un seul volume (Lima 2019) avec longue et précieuse introduction de Vladimiro Nunes qui dresse le portrait, riche en informations indisponibles jusqu'alors, d'un homme à la vie quelque peu mystérieuse, aventureuse et précaire.

Après la publication à compte d'auteur de *Um Homem de Barbas*, et suite à une réception publique et critique plus que décevante, et ce malgré une longue préface de Almada Negreiros, ex-compagnon de Fernando Pessoa et de Mário de Sá-Carneiro qui a inspiré de nombreux artistes et intellectuels tout au long du siècle, il faut attendre 1953 pour voir paraître le roman *Malaquias ou A História de Um Homem Barbaramente Agredido*, qui se révélera également un échec en termes de diffusion et de réception critique. Suivront *O Clube dos Antropófagos* (pièce de théâtre en 1965, puis nouvelle en 1973) et *A Pata do Pássaro Desenhou uma Nova Paisagem* (nouvelle, 1972).

Nous allons nous intéresser ici à *Um Homem de Barbas*, récit en 33 chapitres d'un triangle amoureux (Montalvão, le mari trompé qui cherchera à se venger,

¹ Sauf indication contraire, les traductions de citations d'auteurs portugais sont l'œuvre de l'auteur de cet article.

² Même s'il n'a jamais vraiment fait officiellement partie d'un groupe constitué, le nom de Manuel de Lima est généralement associé au surréalisme portugais (cf Marinho 1986 : 119–120) qui, en tant que mouvement, peut être situé entre 1942 et 1959, Breton et son *Manifeste* n'ayant pas eu de disciples immédiats au Portugal (cf Cuadrado 1998). Manuel de Lima fréquentera notamment le Groupe du Café Gelo à la fin des années 50, à Lisbonne, rassemblement hétérogène autour de la figure de Mário Cesariny.

³ Nous utiliserons ici la seconde édition (Lima 1973).

Natália, la femme, et Valeriano, l'amant) qui se termine par la disparition spectaculaire des trois personnages principaux. Dans ce premier opus placé sous le signe de l'absurde, qui mêle satire, merveilleux et burlesque, où l'auteur se sert du réalisme pour "défaire le réalisme" (Negreiros 1973 : 22), nous étudierons la place et le rôle de l'humour ainsi que quelques-uns des procédés utilisés.

PRELIMINAIRES CONCEPTUELS

L'humour, comme l'ironie, traîne une longue histoire taxonomique derrière lui au cours de laquelle les relations entre les deux notions sont diversement et contradictoirement définies⁴. En France, évoquer le "caractère indéfinissable" de l'humour est devenu un lieu commun : "L'humour, en tant que phénomène clairement identifié et généralement accepté, n'existe pas : un simple survol des recherches montre une diversité proprement étourdissante, où chaque auteur emprunte à ses prédécesseurs ce qui lui semble utile à sa démonstration" (Moura 2012).

Au Portugal cependant, la situation semble quelque peu différente. En 1969 paraît la première *Anthologie de l'humour portugais* organisée par les surréalistes Ernesto Sampaio et Virgílio Martinho : dans cette sélection de plus de 1000 pages, Manuel de Lima figure aux côtés des grands noms du canon humoristique et littéraire portugais. En rassemblant une longue liste d'auteurs représentatifs de l'humour portugais, du Moyen-Âge aux années 60 du XXe siècle, les coordinateurs de cette anthologie affirment non seulement l'existence d'une tradition humoristique dans la littérature nationale mais également sa spécificité : "le filon le plus important de l'humour portugais est, dans la littérature portugaise, représenté par la satire" (Sampaio 1969 : 18).

Dans un article-synthèse faisant un panorama de l'humour dans la littérature portugaise, Onésimo Almeida dresse à peu près le même constat : l'une des particularités de la culture portugaise est son "humour ridiculisant" (Almeida 2013 : 436) qui accentue la supériorité de l'humoriste et charge émotionnellement de mépris et d'intention humiliante la cible/objet du rire. L'auteur va même jusqu'à affirmer que ce qui distingue l'humour portugais est sa composante sarcastique (ibidem : 456). On retrouve ici une conception de l'humour comme catégorie englobante à l'intérieur de laquelle s'intègrent, plus ou moins complètement, les notions d'ironie, de satire, de parodie etc., une conception qui, souligne Almeida, est la plus courante au Portugal.

⁴ D'une manière générale, comme le rappellent Gendrel & Moran (2005), l'un des problèmes de nombreuses définitions couplées de l'humour et de l'ironie est leur réversibilité. Un exemple parmi d'autres : dans son ouvrage consacré à l'humour, F. Evrard (1996) réduit l'ironie à l'ironie classique et donne une définition de l'humour très proche de celle de l'ironie romantique et/ou moderne : le détachement humoristique, qui opère dans la nuance et le décalage, semble suspendre tout jugement et l'humour est défini par son indétermination même.

J. M. Moura (2012) insiste sur la spécificité de l'approche littéraire de l'humour qui rend possible l'étude systématique des processus textuels utilisés grâce à leur récurrence. C'est ce que nous allons faire ici à l'aide de quelques extraits. Nous verrons dans un premier temps comment Manuel de Lima s'insère dans la tradition portugaise de l'humour satirique, où "le satiriste met en place une rhétorique de persuasion : pour rabaisser sa cible, il en déforme la représentation par le biais du comique et la condamne en s'appuyant sur une norme morale" (Duval, Martinez 2000 : 181–184). Puis nous étudierons les manifestations d'un humour plus "sceptique à l'égard de tout jugement", que ce soit un humour lié au "sentiment du contraire", où "le texte enveloppe le risible et le grave dans la même réalité" et où le lecteur "rit et pleure en même temps", ou un humour où "le texte suspend les significations et les raisonnements courants, tout en paraissant les cultiver, insistant parfois sur l'absurdité et les disjonctions logiques" (Moura 2010).

HUMOUR ET SATIRE

Dans une récente étude du personnage surréaliste portugais, où une grande place est donnée aux œuvres de Manuel de Lima, on peut lire : "C'est chez Manuel de Lima que nous constatons un plus grand degré d'autonomie par rapport au modèle poétique de l'écriture bretonienne, et cet écart a dans de nombreux cas le nom de parodie, d'humour satirique" (Vieira 2015 : 55) De fait, dès l'incipit de *Um Homem de Barbas* et du chapitre "Le Bal", le ton est donné :

L'horloge de la tour du manoir du marquis de Ribafria sonnait solennellement les douze coups de minuit, les derniers de l'année... pardonnez-moi... ma discrétion ne me permet pas donner la date – c'est un secret qui ne m'appartient pas ! Dans la salle de bal, la fête avait pris des allures de folie. (25)

Le rapprochement avec Cendrillon est inévitable. L'absence de repères chronologiques et la manière dont cette absence est justifiée par le narrateur laissent cependant entrevoir une lecture parodique de conte de fées. Peu de temps après, le basculement général du bal vers l'excès, la débauche et l'"hallucination générale" (25) renforce le sentiment d'assister au début d'un conte de fées qui va mal tourner.

Le deuxième chapitre, "Héros", nous présente Valeriano, le futur amant de Natália. Les portraits et descriptions physiques des personnages, on le sait, sont des lieux privilégiés pour l'évaluation narrative et, par conséquent, pour la satire et la caricature. La narration omnisciente à la 1ère personne permet par ailleurs au narrateur de signaler sa présence de manière plus ou moins visible, ce qu'il ne manque pas de faire ici : le contraste entre le ton cérémonieux et hyperbolique qu'il utilise et la réalité décrite ne laisse aucun doute quant à ses intentions satiriques. Le prince charmant que le titre du chapitre laisse présager se révélera quelque peu surprenant :

Il serait difficile de trouver parmi les hommes une figure plus opposée au type communément établi du galant conventionnel. On pourrait voir en lui le cynique, le comique, il pourrait aussi jouer le rôle du portier, du serviteur, voire du pirate. Il est certain qu'aucun réalisateur ne lui donnerait un rôle de premier plan, même s'il était prêt à couper sa barbe noire et ondulée, si majestueusement longue qu'elle dépassait les genoux. [...] Elle était la garde avancée de sa personnalité [...]. Le visage, perdu au milieu des cheveux, n'avait pas d'expression appréciable ; les traits, de près, troublaient la vue, obligeant à les regarder à distance comme s'il s'agissait d'une "pochade"⁵. De loin, le visage semblait mieux dessiné et, la nature le sachant, l'avait placé à deux mètres du sol. Cependant, il donnait le sentiment de ne pas être trop sûr de lui, car le corps sur lequel il s'appuyait depuis les hauteurs n'était mécaniquement pas très bien constitué. [...] Mais quand il marchait, il ressemblait à un sapin par un jour de tempête. Il s'appelait Valeriano et appartenait à une bonne famille, comme l'attestait son arbre généalogique bien enraciné dans la noblesse qui, si l'on excepte les quelques branches de mauvaise constitution, s'était toujours bien développé, cultivé avec les meilleurs engrais, greffé avec les variétés les plus pures. (26–28)

Valeriano, le héros qui, on l'imagine, devra plus tard sauver Natália de son mariage malheureux, ne répond pas "aux canons classiques de beauté" (26), c'est le moins que l'on puisse dire : très grand, raide, désarticulé, avec une immense barbe qui lui sert également de chevelure, ce fils de bonne famille qui est présenté comme un héros tombeur de ces dames subit les foudres de l'ironie satirique du narrateur. Le rire de la satire est un "rire qui punit", qui sert "une dénonciation profondément sérieuse" et veut "corriger un déséquilibre jugé indigne" (Moura 2010). Par-delà le personnage, c'est ici toute la *bonne société* qui est ridiculisée, ainsi que les règles et stéréotypes quelque peu phallocentriques qui y dominent.

Le lecteur a régulièrement accès aux pensées des personnages. C'est ainsi le cas pour Natália, version actualisée de Mme Bovary, référence citée dans le texte, qui cherche à échapper à la réalité et aux conventions sociales oppressantes en laissant libre cours à son imagination, nous faisant entrevoir son désir de libération profondément enfoui :

Ils tourbillonnaient avec passion comme un forêt essayant de faire un trou dans le sol par lequel ils pourraient échapper aux lois de la société. Là, dans cette salle éclairée, l'atmosphère n'était pas favorable à la réalisation de leur rêve commun, vers lequel l'orchestre les entraînait [...]. En passant près de l'orchestre, Natália remarqua un fait qui lui donna l'espoir d'être libérée. L'un des musiciens avait tiré si violemment sur la corde de son instrument qu'elle s'était coupée en deux. Natália eut l'impression de voir se briser une grille de la prison universelle où sont enfermées les créatures, ce cachot nommé Société qui simultanément emprisonne et est emprisonné. Elle serra Valeriano contre sa poitrine et soupira. (31)

Répondant à sa "volonté de vivre" (43), Natália avait insisté auprès de son mari pour aller à ce bal où elle espérait rencontrer l'homme de ses rêves capable de

⁵ En français dans le texte.

l'aider à échapper à sa condition. Pas de satire dans cet extrait, celle-ci étant réservée au narrateur. La dénonciation du sentiment d'emprisonnement qu'éprouve Natália est ici plus directe et renvoie plus largement à la condition féminine de l'époque où l'État nouveau de Salazar promet une vision de la femme très traditionnelle, celle-ci devant s'occuper de la maison et des enfants et obéir au chef de famille. La pointe d'humour réside dans la comparaison quelque peu surprenante du couple dansant une valse avec un "foret", faisant ainsi de la danse un moyen de percer les murailles de la solitude et de l'étouffement.

Une autre cible subit les foudres satiriques du narrateur : le duo psychanalyse/psychiatrie. Deux chapitres lui sont dédiés "Refoulement" et "Psychiatrie". C'est de ce dernier qu'est tiré l'extrait suivant, situé bien après le bal d'ouverture et les événements qui ont suivi, dont on reparlera plus avant : Montalvão et Natália se retrouvent et tout semble être rentré dans l'ordre de la "reconstitution morale du foyer" (85) ; cependant, toutes les nuits, alors que Montalvão contemple un feu commandé au majordome par Natália pour le distraire, Valeriano visite sa dulcinée dans sa chambre. Montalvão ne doute d'abord de rien, puis il croit apercevoir un cavalier près de la maison, vision qu'il ne réussit cependant pas à confirmer tout de suite et qu'il prend pour une hallucination. Il décide alors de consulter un psychiatre :

Lorsque les faits qui l'entourent dépassent la raison, l'homme civilisé n'a qu'une seule voie à suivre : recourir à la psychiatrie. Ainsi, Montalvão décida de consulter un psychiatre. [...] Le pire, c'est qu'après la première dose d'injections, de régimes, d'examens mentaux et de toutes les expériences compliquées et interrogatoires déconcertants et vexatoires, l'indomptable fantôme ne se lassait pas de le hanter toutes les nuits à trois heures du matin. (90-92)

L'ironie satirique du narrateur se manifeste ici par le fait que l'assertion initiale est contredite par l'échec du traitement infligé à Montalvão, un traitement qui se révèle par ailleurs être plus ou moins identique pour tous les patients. Mais c'est un jeu de mots portant sur l'ambiguïté du mot "*fantasma*" qui ajoute une touche ridiculisante supplémentaire et achève la mise au pilori : en portugais, "*fantasma*" signifie en effet "fantôme" ou "fantasme" et, selon qui l'emploie, le psychiatre ou Montalvão, le mot revêt une signification différente. Le lecteur, quant à lui, sait déjà ce que le mari trompé finira par découvrir : le fantôme qui rôde autour de la maison la nuit n'en est pas un, ce n'est autre que Valeriano.

HUMOUR ET ABSURDE

L'humour qui nous intéresse dans cette seconde partie se prend moins au sérieux, échappe à la vraisemblance et s'émancipe de la portée morale de la satire afin de remettre en cause les certitudes. C'est l'humour "au sens surréaliste du

terme" qui "remet en question l'ordre et le bon sens et relève d'une esthétique basée sur le hasard et l'imprévisible" (Antle 1988 : 23), et qui implique un rejet de la *mimesis* et du personnage réaliste" (Vieira 2015). Manuel de Lima s'inscrit ainsi en partie dans les pas du *Manifeste* surréaliste de Breton : goût du paradoxe et des métaphores insolites, on l'a vu ; importance donnée à l'amour fou, au merveilleux, aux coïncidences et au *hasard objectif* : "Valeriano était superstitieux. Et en tant que tel, il croyait au pouvoir occulte des coïncidences. Il avait inventé une religion pour son propre usage dont le dieu était la malchance" (29).

Le narrateur de *Um Homem de Barbas* prend plaisir à faire des digressions et à décrire une succession de tableaux insolites, imprévisibles, surnaturels, merveilleux, farfelus, saugrenus, qui remettent en cause les lois de la rationalité et de la vraisemblance, mélange de *nonsense*⁶, de burlesque⁷ et d'absurde⁸. Le lecteur assiste à des scènes où l'ambiguïté des intentions de l'auteur prédomine, entre sens et absence de sens. Cette ambiguïté semble parfois être l'objet même de la narration, que l'on peut considérer alors comme une aire de jeu opérant soit au niveau du langage utilisé soit à celui de la réalité représentée, et où le narrateur manifeste un goût prononcé pour la démesure et l'in vraisemblance.

Ainsi, par exemple, lors du bal initial, alors que Montalvão, le mari, depuis toujours obsédé par le feu, assiste à un feu d'artifice sur le balcon, le futur amant, Valeriano, qui se dirige vers une autre invitée pour l'inviter à danser, va faire connaissance avec Natália en tombant littéralement dans ses bras :

Dès que l'orchestre eut frappé les premiers accords d'une valse de Strauss, [...] alors qu'il s'inclinait lentement pour un salut plein d'une sobriété correspondant à sa position sociale, à la longueur de sa barbe et à la distinction de la dame, glissa au point de perdre complètement l'équilibre. Et il se serait écroulé à travers la pièce si des bras miséricordieux ne l'avaient soutenu : c'est une autre dame qui, le voyant en danger, courut à sa rescousse. (29)

Une rencontre fortuite ardemment espérée par les deux protagonistes qui, à la faveur de l'obscurité, poussent plus loin leur intimité. Mais peu de temps après, dans le chapitre intitulé "La danse du feu", lorsque les lumières se rallument dans la salle de bal, le couple est surpris par Montalvão qui voit Valeriano accroché par la barbe au pendentif de Natália. Fou de rage, le mari décide de mettre le feu à la barbe de son rival, donnant lieu à une succession de scènes toutes plus saugrenues les unes

⁶ "L'apparent manque de structure du *nonsense*, son recours fréquent aux truismes, à l'absurde et aux aspects les plus ludiques du discours et de la pensée, mettent fréquemment à l'épreuve la tolérance des publics même les plus cultivés" (Gendrel, Moran 2007)

⁷ Comique outré, irrationnel, exagéré, extravagant, fondé sur une "pagaille joyeuse qui en est le principe même", sur une succession de gags où "l'effet immédiat, tout à fait inattendu, l'emporte sur la portée psychologique ou morale" (Attias 2017 : 133).

⁸ D'après le *Trésor de la langue française*, l'absurde est ce qui est "senti comme contraire à la raison, au sens commun". L'absurde renvoie donc à une transgression des "lois de la raison" et pose la question du sens en termes de relation avec une norme.

que les autres, jusqu'au final majestueux aux accents surnaturels, le tout sous la direction ironique du narrateur :

Ce qui se passa ensuite est indescriptible. Valeriano, en feu, se mit à courir [...] au hasard à travers le salon, renversant tout ce qu'il trouvait devant lui, tandis que les gens se dispersaient, trébuchant les uns sur les autres, désireux de trouver un abri. Certains grimpaient au lustre, d'autres aux colonnes, certains allaient jusqu'à s'accrocher aux tableaux de la galerie des ancêtres des Ribafria ; les vieilles dames se glissaient sous les canapés. [...] Il recula jusqu'au fond du salon pour prendre son élan et, d'un joli bond plein de style, passa à travers le cristal qui s'ouvrit en résonnant d'un son clair et transparent, dessinant lors de son passage dans les airs une merveilleuse traînée de lumière, puis disparut dans la nuit noire. (54–57)

Dans le chapitre suivant ("Tourbillon"), la séquence se poursuit, les procédés et les effets s'intensifient jusqu'à la destruction par les flammes du château qui héberge le bal : toute l'assemblée sombre alors dans la confusion la plus débridée, un véritable "cauchemar infernal" (57) où toute convention sociale est oubliée, d'aucuns se comportant comme des animaux ("bêtes répugnantes", 58), d'autres comme des pantins ou des machines de guerre aveugles ("l'aspect curieux d'une bataille vue de loin" (59).

Suite à cela, Montalvão et Valeriano décident de se battre en duel. Cela donne lieu à une séquence où absurde et burlesque tendent vers l'humour noir⁹, la scène se terminant par la mort non pas des deux adversaires mais de leurs quatre témoins, deux "maigres" et deux "gros" au passé chargé d'inimitiés, victimes malheureuses et inattendues de la malchance et du hasard :

Les résultats furent totalement différents de ce qui était attendu. Deux détonations presque simultanées ont brisé le silence de l'aube et quatre hommes tombèrent par terre en poussant des cris lancinants. [...] Les balles s'étaient rencontrées sur le chemin et, avec la violence de l'impact, elles se brisèrent, atteignant les quatre ennemis qui, au bout de deux minutes, après avoir poussé des cris de rage et de douleur accompagnés de grossières imprécations, cessèrent d'exister. (71)

Puis, alors que Valeriano se retrouve enchaîné à un poteau, Montalvão décide de brûler son rival non sans avoir auparavant manifesté de soudaines vellétés anthropophagiques¹⁰ : "Les ambitions attirent de nouvelles ambitions. Cela vient

⁹ Dans son *Anthologie de l'humour noir*, Breton utilise indifféremment les termes "humour" et "humour noir", les deux finissant par devenir synonymes d'*humour surréaliste*. "[...] l'humour noir est, de toutes les nuances humoristiques, celle qui se rapproche le plus de la vision éthique et/ou existentielle de l'humour, telle qu'elle se développe à partir du XIXe siècle. Nous avons remarqué auparavant que l'humour, bien qu'il s'intègre parfaitement dans la sphère comique, peut en amont (psychologie de l'humoriste) aussi bien qu'en aval (philosophie implicite) s'éloigner de cette même sphère. C'est probablement dans le cas de l'humour noir que cet éloignement est le plus marqué [...]" (Gendrel, Moran 2007)

¹⁰ Le thème de l'anthropophagie ébauché ici sera au cœur de *O Clube dos Antropófagos* [Le Club des anthropophages] (1965).

à propos de Montalvão qui commençait à ressentir une faim canine, croissante, qui menaçait de le forcer à retirer Valeriano du feu pour le dévorer" (76) Valeriano sera finalement sauvé in extremis par l'intervention miraculeuse d'un cyclone qui le propulse dans les bras de Natália qui, chez elle, attend impatiemment le retour victorieux de son amant :

Valeriano arrivait par les airs dans sa direction [...]. Natália ouvrit les portes du balcon qui s'envolèrent dès qu'elle les toucha, et se rendit sur la terrasse pour recevoir son amant volant. Les cloches sonnaient en délire, la foule hurlante courait égarée dans les rues, tandis que Valeriano se précipitait impétueusement vers les bras de Natália. Pour laisser place à la stupéfaction, l'Univers effréné fit une pause de la taille d'un clin d'œil de mouche, suivie par un autre tourbillon plus exagéré encore. Il ne s'agissait plus de phénomènes naturels dans leur fonction normale ou anormale : c'était des exorbitances de mauvais réalisateur de films qui voulait terrifier le public pour acquérir une renommée mondiale. [...] Et la violence de l'étreinte fut telle que la maison s'effondra. (80–81)

Les histoires d'amour peuvent très mal finir, on le sait. Ce sera le cas dans *Um Homem de Barbas*. Montalvão, après avoir réalisé que le *fantôme* qui visite sa maison toutes les nuits n'est autre que son rival, va lui tendre un piège et le faire disparaître. Il emmène ensuite sa femme en voyage de lune de miel pendant vingt ans. A leur retour, le lecteur découvre que le couple a une petite fille, appelée Valeriana, et que Montalvão s'est laissé pousser une longue barbe... Tout a l'air de bien se passer jusqu'à ce que ce dernier prenne soudain conscience de la situation. Fou de jalousie, pris d'une rage meurtrière, il met en place un dernier spectacle pyrotechnique dans le but de faire définitivement disparaître par les flammes son ancien rival, à savoir lui-même, et, par la même occasion, sa femme. La petite Valeriana, enfermée par son père dans un coffre-fort, sera la seule rescapée. C'est elle qui racontera l'histoire au narrateur.

Tout ou presque part en fumée dans *Um Homem de Barbas*, détruit par les flammes satiriques et/ou burlesques et/ou absurdes de la narration ou celles déclenchées par l'obsession de Montalvão pour le feu. Reste le narrateur, conteur infatigable, dont l'humour, dans ses diverses dimensions, fait l'unité d'un récit dont l'originalité réside en grande partie dans l'intégration d'une composante burlesque.

Si l'on considère les œuvres postérieures de Manuel de Lima, on peut noter une évolution de la nature et du rôle de l'humour pratiqué. *O Clube dos Antropófagos*, par exemple, est pour certains l'une des pièces de théâtre portugaises ayant le mieux réussi à fusionner "l'esthétique surréaliste, le théâtre de l'absurde, et la satire politique" (Rosa 2007 : 48). Satire du cannibalisme social, de l'impérialisme et des relations de pouvoir, elle est aujourd'hui considérée comme "l'une des plus emblématiques expressions artistiques de la voie abjectionniste" (Sousa 2013).

La durée étouffante de la dictature salazariste, qui résiste inlassablement au temps qui passe et s'enracine dans la société portugaise, et le sentiment d'inadaptation ressenti par Manuel de Lima dans le champ littéraire, semblent

avoir eu raison de la jouissance joyeuse et de la fantaisie débridée et outrancière présentes dans *Um Homem de Barbas*. Prédominera ensuite le sourire amer d'un humour qui privilégiera la satire et l'absurde aux dépens du burlesque.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALMEIDA O. T. (2013): *O humor na literatura portuguesa – um balanço crítico*, in: AREIAS L., PINHEIRO L. (eds.), *De Lisboa para o Mundo: Ensaios sobre o Humor Luso-Hispânico*, Lisboa, Clepul, 429–456.
- ANTLE M. (1988): *Amour et humour surréalistes, parcours et traversées*, "Mélusine", 10 : 23–33.
- ATTIAS E. (2017): *Le Burlesque*, "Médecine & Culture", 27 : 133–165.
- CUADRADO P. E. (1998): *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, Lisboa, Assírio&Alvim.
- DUVAL S., MARTINEZ M. (2000): *La Satire*, Paris, Armand Colin.
- EVARD F. (1996): *L'Humour*, Paris, Hachette.
- GENDREL B., MORAN P. (2005): *Humour, comique, ironie*, "Fabula", <http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C_comique%2C_ironie> [dernier accès : 20.05.2022].
- GENDREL B., MORAN P. (2007): *Humour noir*, "Fabula", <http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%3A_panorama_de_la_notion> [dernier accès : 20.05.2022].
- LIMA M. (1973): *Um Homem de Barbas*, Lisboa, Editorial Estampa, 2^aed.
- LIMA M. (2019): *Manuel de Lima, Obra Reunida*, Lisboa, Ponto de Fuga.
- MARINHO M. de F. (1986): *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny*, Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- MOURA J.-M. (2010): *L'humour littéraire*, in: ID, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 69–110, <<https://www.cairn.info/le-sens-litteraire-de-l-humour-9782130580744-page-69.htm>> [dernier accès : 20.05.2022].
- MOURA J.-M. (2012): *Poétique comparée de l'humour*, in: VAILLANT A. (ed.), *Esthétique du rire*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, <<http://books.openedition.org.ezproxy.normandie-univ.fr/pupo/2330>> [dernier accès : 20.05.2022].
- NEGREIROS A. (1973): *Prefácio*, in: LIMA M., *Um Homem de Barbas*, Lisboa, Editorial Estampa.
- PACHECO L. (1971): *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa.
- ROSA A. N. (2007): *Peças Breves no Teatro Escrito de Natália Correia*, "Forma Breve", 5: 42–53.
- SAMPAIO E. (1969): *Prefácio*, in: MARTINHO V., SAMPAIO E. (eds.), *Antologia do Humor Português*, Edições Afródite, 11–25.
- SOUSA R. (2013): *Alguns Processos Humorísticos em O Clube dos Antropófagos, de Manuel de Lima*, in: AREIAS L., PINHEIRO L. (eds.), *De Lisboa para o Mundo: Ensaios sobre o Humor Luso-Hispânico*, Lisboa, Clepul, 285–303.
- VIEIRA C. C. (2015): *A personagem surrealista portuguesa: ligação e autonomia em relação à escola bretoniana*, in: ID, *Impressões surreais: o surrealismo português entre os surrealismos europeus*, Coimbra, Centro de Literatura portuguesa, 45–86.