



20 | 2010

Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre

La littérature postcoloniale en langue
portugaise

**Edited by Olinda Kleiman, Anne-Marie Pascal and
Philippe Rousseau**

🔗 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=66>

Electronic reference

« Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre », *Textures* [Online], Online
since 23 novembre 2022, connection on 03 octobre 2026. URL :
<https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=66>

Copyright

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/textures.66

INTRODUCTION

Les études réunies dans ce volume sont le produit de deux journées de débats qui se sont tenues dans le cadre des activités du centre de recherche LCE – Langues et Cultures Étrangères – et des centres de langue portugaise de l'Instituto Camões des Universités de Lyon 2 et de Lille 3, avec le soutien des Facultés et UFR concernées, les 15 et 17 mars 2007. Ces rencontres ont été programmées dans le cadre d'une recherche, en cours, sur la manière dont les formes de la création littéraire appréhendent, interrogent et représentent la guerre, acte collectif, extrême, organisé par les États contre un ennemi déclaré dont l'action combative se structure elle-même selon des règles symétriques. La littérature portugaise du dernier tiers du vingtième siècle, très riche du point de vue qui nous occupe, nourrie qu'elle est de l'expérience tragique des guerres dites coloniales au point que l'on peut parler de « littérature de la guerre coloniale », offre à l'analyse des chemins de la création comme un laboratoire privilégié.

Cette richesse est d'autant plus grande et significative qu'elle se double, en quelque sorte, d'une création non plus portugaise mais en langue portugaise qui dit, dans la même langue et comme elle, le même point de vue en même temps que le point de vue de l'autre, l'ennemi, le frère tout aussi bien. Plusieurs littératures – ce pluriel posant l'idée, commode et non moins chargée de sens dans le cas présent, d'une distinction par une appartenance nationale – instituent ainsi, à partir d'un traumatisme partagé, individuellement, collectivement, comme un dialogue, qui semble répondre à l'impérieux besoin du « dire la guerre », sa guerre, la guerre de l'autre, en un double jeu de regards – regards sur soi et regards croisés, du Portugal sur l'Afrique, de l'Afrique sur le Portugal – par ailleurs souvent à double portée, ontologique et politique.

EDITOR'S NOTES

Les éditeurs tiennent à remercier toutes les personnes qui ont participé à l'organisation des journées d'étude des 15 et 17 mars 2007 ou collaboré à la préparation de ce volume :

Jean-Claude Seguin, directeur du Centre de Recherche Langue et Culture Européenne (LCE), María Angélica Durán, responsable du groupe LCE-CETIAL, Constantin Bobas, directeur de l'UFR d'Études Romanes, Slaves et Orientales de l'université Lille 3, Leonor Moura et Margarida Ochoa co-directrices des Centres de Langue portugaise/Instituto Camões des universités Lille 3 et Lyon 2, qui ont rendu possibles la tenue de ces journées et la publication des actes.

Jean-François Chanet, Carla Fernandes, Michèle Hecquet, Robert Horville et Jorge Santiago, présidents de séance.

João de Melo, écrivain, conseiller culturel à Madrid, pour l'aide qu'il nous a généreusement apportée à tous les stades de la préparation, et à son éditeur, «

Círculo de leitores », qui nous a cédé les droits à l'image pour les photographies de couverture.

Arnaud Osinski et l'équipe de la cellule de communication de l'université Lille 3 pour la réalisation des maquettes de l'affiche, des programmes qui ont servi à la couverture de cet ouvrage.

Bernard Corneloup, pour la couverture de cet ouvrage.

Élodie Dupau qui a traduit en français la communication de Carlos Vale Ferraz et Adeline Jalabert qui a participé à la traduction française de la communication de Margarida Calafate Ribeiro.

Sophie Lobo qui a assuré la mise en page du volume.

Robert Horville et João Carlos Pereira pour le soin avec lequel ils ont relu les textes ici rassemblés.

Godeleine Logez, enfin, pour la générosité et l'efficacité de son aide amicale dans la toute dernière, indispensable, relecture de l'ensemble et l'élaboration des index.

ISSUE CONTENTS

Manuel Alegre

À onze heures du matin de mil neuf cent soixante-deux

Olinda Kleiman, Anne-Marie Pascal and Philippe Rousseau

Préface

Philippe Rousseau and Olinda Kleiman

Dé-chanter la guerre : aspects de la poétique de l'écriture de la guerre

Carlos Vale Ferraz

Uma geração de actores da História e de escritores de histórias

Une génération d'acteurs de l'Histoire et d'auteurs d'histoires

Margarida Calafate Ribeiro

Para além dos Fantasmas Imperiais: Literatura, Testemunho e Memória da Guerra Colonial Portuguesa

Au-delà des fantômes de l'empire : littérature, témoignage et mémoire dans la guerre coloniale portugaise

Maria Graciete Besse

João de Melo et l'écriture du désastre : échos de la guerre coloniale dans *Autópsia de um Mar de Ruínas*

Olinda Kleiman

La rumeur des manguiers de Marimba. Poétique de la guerre : *Le Cul de Judas* d'António Lobo Antunes

Anne-Marie Pascal

Vérités et mensonges sur la guerre : *Le Rivage des murmures* de Lídia Jorge

João Carlos Vitorino Pereira

L'allégorie comme moyen de transmission de valeurs idéologiques dans *As Aventuras de Ngunga* de Pepetela

Bárbara Dos Santos

Le conte africain de langue officielle portugaise et les luttes de libération

Olinda Kleiman, Anne-Marie Pascal and Philippe Rousseau

Bibliographie générale

À onze heures du matin de mil neuf cent soixante-deux

Manuel Alegre

Translated by Olinda Kleiman

Copyright

CC BY 4.0

TEXT

- 1 À onze heures du matin de mil neuf cent soixante-deux
Ma montre s'est brisée entre Quipedro et Nambuanguongo.
- 2 Et depuis lors le temps est une diphtongue
Entre l'absence d'hier et l'absence de demain
À ma montre entre Quipedro et Nambuanguongo.
- 3 J'ignore s'ils riaient s'ils pleuraient s'ils criaient
J'ignore les mots qu'ils prononçaient.
Ils sont là ils sont là. Et ils tiraient.
Et soudain un cri. Et soudain le fracas.
Et j'ignore ce qu'ils disaient : s'ils pleuraient s'ils riaient.
Ils sont là ils sont là. Et ils tiraient.
À onze heures du matin entre Quipedro et Nambuanguongo.
- 4 Et plus jamais il n'y eut ni hier ni demain.
Il est onze heures du matin de mil neuf cent soixante-deux
À ma montre entre Quipedro et Nambuanguongo.

AUTHOR

Manuel Alegre

IDREF : <https://www.idref.fr/029799937>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000116805290>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12134836>

TRANSLATOR

Olinda Kleiman

IDREF : <https://www.idref.fr/029490707>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/olinda-kleiman>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066438241>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12110698>

Préface

Olinda Kleiman, Anne-Marie Pascal and Philippe Rousseau

DOI : 10.35562/textures.70

Copyright
CC BY 4.0

OUTLINE

Puissance esthétique de la guerre

« Acteurs de l'Histoire, auteurs d'histoires » : l'épreuve de l'expérience

Dire la guerre : exorcisme et témoignage

La guerre des mots contre la guerre du silence

TEXT

- 1 Les études réunies dans ce volume sont le produit de deux journées de débats qui se sont tenues dans le cadre des activités du centre de recherche LCE – Langues et Cultures Étrangères – et des centres de langue portugaise de l'Instituto Camões des universités de Lyon 2 et de Lille 3, avec le soutien des Faculté et UFR concernées, les 15 et 17 mars 2007. Ces rencontres s'inscrivaient dans une réflexion menée parallèlement, depuis plus d'un an, au fil de séminaires organisés par des équipes des deux universités. Elles entraient dans un programme de recherche transdisciplinaire portant sur l'écriture de ce qui touche à la guerre dans les diverses littératures de tradition européenne. L'objet particulier, retenu pour ces deux journées, la poétique de l'écriture de la guerre dans les littératures d'expression portugaise offrait une matière exemplaire pour la mise à l'épreuve de certaines des hypothèses formulées dans le cadre de nos problématiques.
- 2 La littérature portugaise du dernier tiers du vingtième siècle, très riche du point de vue qui nous occupe, nourrie qu'elle est de l'expérience tragique des guerres dites coloniales au point que l'on peut parler de « littérature de la guerre coloniale », offre à l'analyse des chemins de la création comme un laboratoire privilégié. Cette richesse est d'autant plus grande et significative qu'elle se double, en quelque sorte, d'une création non plus portugaise mais en langue

portugaise qui dit, dans la même langue et comme elle, le même point de vue en même temps que le point de vue de l'autre, l'ennemi, le frère tout aussi bien. Plusieurs littératures – ce pluriel posant l'idée, commode et non moins chargée de sens dans le cas présent, d'une distinction par une appartenance nationale – instituent ainsi, à partir d'un traumatisme partagé, individuellement, collectivement, comme un dialogue, qui semble répondre à l'impérieux besoin du « dire la guerre », sa guerre, la guerre de l'autre, en un double jeu de regards – regards sur soi et regards croisés, du Portugal sur l'Afrique, de l'Afrique sur le Portugal – par ailleurs souvent à double portée, ontologique et politique. Cette guerre, la même, est autre cependant. Elle se montre sous un jour différent et ne porte pas le même nom, selon l'angle sous laquelle on l'envisage. Guerre coloniale, pour les uns, elle est aussi guerre de libération. Elle est multiple, menée sur trois fronts – en Angola, au Mozambique et sur le front commun de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert –, par – ou contre – quatre communautés différentes, et, vue du côté africain, contre un ennemi unique : le Portugal des années soixante, écrasé par la figure de Salazar – et non les Portugais. Les leaders politiques des mouvements d'émancipation le proclament et les auteurs veulent en témoigner à leur tour, d'où, par exemple, ce passage du *Cul de Judas*, évoquant les messages du MPLA aux soldats portugais et dressant le constat d'une ruine que les Portugais s'infligent à eux-mêmes : « Déserte, criaient les papiers du MPLA, Déserte, Déserte, Déserte, Déserte, Déserte, DÉSERTE, la locutrice de la radio de Zambie demandait Soldat portugais, pourquoi luttas-tu contre tes frères mais c'était contre nous-mêmes que nous luttons, c'était contre nous que nous pointions nos fusils » (p. 103). C'est dans cette expérience partagée que s'opère souvent la rencontre entre les deux camps – portugais et africain –, sur le terrain de la littérature comme ce fut aussi le cas sur un certain terrain politique, celui de la résistance.

- 3 L'alliance entre résistance et littérature frappe par son évidence dans le cas des guerres de libération nationale qui se présentent, légitimement, comme des moments nécessaires, de lutte contre l'envahisseur, qui est aussi l'oppresseur, dont il faut à tout prix se libérer pour réécrire l'Histoire selon une perspective plus africaine, bâtir la nouvelle nation capable d'opérer la synthèse de la tradition et de la modernité, fonder une identité. Les deux articles consacrés aux

littératures africaines parviennent à ce même constat. Barbara dos Santos, qui choisit à dessein d'analyser un *corpus* de contes, mozambicains et angolais, met l'accent sur l'importance de cette forme narrative dans la fondation des identités nationales et la réécriture de l'Histoire, sur les ponts qui s'y établissent entre tradition et modernité, oralité et écrit, dimension collective et manifestation individuelle ; sans occulter une dénonciation, parfois présente, de la violence et des traumatismes causés par la guerre de libération au Mozambique, dans certains contes du recueil organisé par Nelson Saúte, elle pointe aussi l'espoir d'un renouveau grâce à l'éducation. C'est également le propos du roman de Pepetela, *As Aventuras de Ngunga*. Dans l'analyse détaillée qu'il nous propose de cet ouvrage, João Carlos Pereira souligne le rôle essentiellement didactique et militant de cette littérature africaine de langue portugaise qui, se rangeant du côté du combat, adopte le registre héroïque comme forme d'écriture en même temps que la vision quasi manichéenne du monde de la guerre et a recours au discours justificateur de l'affrontement, dont la violence est une étape obligée, non seulement pour la libération du pays mais pour la libération de l'homme.

- 4 Du côté portugais, les choses ne peuvent être aussi simples et ce n'est donc pas là qu'il faut chercher les rapprochements possibles. La guerre, coloniale, a du mal à se couler dans une pensée aussi binaire ; elle apparaît en tout cas aux yeux des écrivains comme peu justifiable. D'une manière générale, ces derniers ne choisissent pas de la faire mais la subissent. Ils n'en défendent pas le bien-fondé mais s'interrogent au contraire sur sa légitimité. Au bout du compte – et nombreux sont ceux qui s'en font l'écho –, cette longue guerre, menée à des milliers de kilomètres, durant près de quatorze ans, par toute une génération et impliquant la quasi totalité des familles, aura été aussi, pour les Portugais, une guerre de libération, la fin d'un âge du monde : la fin d'un mythe impérial, la fin d'une dictature de sinistre mémoire, le début d'une ère nouvelle sous la bannière d'une démocratie qui s'est fait attendre.
- 5 De surcroît, et on peut voir là un autre point commun, la guerre de libération n'a pas été pour l'Afrique « le prélude à la paix », pour détourner ici l'une des conclusions – applicables au Portugal – émises par Anne-Marie Pascal, dans son analyse des stratégies discursives du

roman de Lídia Jorge, puisque d'autres guerres se sont installées, ouvrant l'ère du désenchantement après celle de l'utopie. Comme João Carlos Pereira le fait observer également, le départ des Portugais de l'Angola ne s'est pas soldé par l'union, que le nom de l'un des personnages annonçait pourtant, mais par la division meurtrière du territoire entre l'UNITA et le MPLA, une division que préfigurait aussi la tension entre les commandants Avança et Mavinga, le récit attestant ainsi la conscience de la difficulté à accomplir le rêve de la construction d'une nation angolaise unifiée. De cette conscience témoignent aussi, nous dit Barbara dos Santos, la position critique et la distance ironique à l'égard du pouvoir en place, aisément repérables dans le recueil de contes *Sim camarada*, de Manuel Rui, qui apportent un éclairage particulièrement révélateur sur les conflits que traverse l'Angola postcoloniale. De la même manière, la révolution des œillets, rendue possible et même provoquée par la guerre coloniale, n'a pas produit des fruits à la hauteur des espérances des Portugais. Ici aussi, le désenchantement est de rigueur : « Si la révolution est terminée, vous comprenez ?, et en un sens elle est effectivement terminée, c'est parce que les morts d'Afrique, la bouche pleine de terre, ne peuvent protester », fait observer le narrateur du *Cul de Judas* à son interlocutrice d'un soir (p. 61). La situation est donc complexe et suscite des questionnements à la fois sur les modes d'inscription de ces divergences et de ces similitudes dans les œuvres, sur la posture des écrivains de part et d'autre de l'Atlantique, sur le rôle que l'on peut reconnaître à la guerre tant dans l'émergence des littératures africaines de langue portugaise que dans le renouvellement des lettres portugaises de la période postcoloniale.

- 6 L'examen attentif de ce *corpus* signifiant et la discussion autour de quelques œuvres marquantes, qui ne constituent qu'un petit échantillon d'un vaste ensemble, a permis de préciser la formulation d'un faisceau de problématiques sur lesquelles articuler une recherche qui sera à poursuivre dans un cadre transdisciplinaire et transculturel. Il importerait de créer les conditions d'autres publications qui permettraient, en comblant ce manque, d'offrir une vue plus globale, qui ne soit pas bornée par une discipline, une langue, une culture, sur ce qui occupe une place aussi centrale et en

même temps aussi extrême dans l'expérience des sociétés humaines et que la chose littéraire affectionne.

- 7 Dans ce premier travail, il faut bien dire que nous ne sommes pas parvenus à respecter un équilibre entre le Portugal et l'Afrique. Tel qu'il voit le jour, ce recueil n'accorde malheureusement aux littératures africaines de langue portugaise qu'une place limitée, qui n'est significative ni de la production littéraire ayant la guerre pour objet – chacun a à l'esprit non seulement les romans, contes et nouvelles de Luandino Vieira, Manuel Rui, Mia Couto, Pepetela, mais aussi les œuvres poétiques d'Agostinho Neto, Mário de Andrade, Arlindo Barbeitos, pour ne citer que ces auteurs –, ni de la critique qui s'intéresse au sujet. Les raisons en sont purement matérielles, liées aux difficultés de déplacement. C'est en particulier le cas des écrivains concernés et contactés, à la période où se tenaient les journées d'étude. Ainsi, et en dépit de nos efforts, nous n'avons pu obtenir la présence d'un auteur angolais ou mozambicain de la guerre, aux côtés de Carlos Vale Ferraz, pour le camp portugais. Ce manque est d'autant plus regrettable que nous ne pouvons, en revanche, que nous féliciter de la richesse des débats qui nous ont permis de compléter nos approches initiales, d'en préciser bien des aspects. La générosité de Carlos Vale Ferraz, écrivain de la guerre qui a fait la guerre, sa participation active, éclairée et éclairante, aux débats méritent assurément une mention particulière. Comme se doit aussi d'être soulignée celle de João de Melo, autre écrivain de la guerre qui a fait la guerre, l'un des premiers à écrire sur la littérature de la guerre coloniale et à réserver une place à celle de la guerre de libération, et qui, faute d'avoir pu apporter une contribution directe à nos travaux, a cependant permis cette rencontre avec Carlos Vale Ferraz.

Puissance esthétique de la guerre

Jamais l'oubli ne fut indispensable à la littérature. Le plaisir et la souffrance, si. Et tout aussi bien leurs excès. Et leurs pertitions.

- 8 Par ces mots, qui constituent l'ouverture à son *Dictionnaire des passions* (Melo : 1994), João de Melo place la création littéraire sous le signe, irréductible, de la mémoire et des émotions, positives

ou négatives, peu importe, semble-t-il, pour la circonstance, mais dans ce qu'elles peuvent représenter, en tout cas, de plus excessif et éventuellement de plus destructeur. Paru en 1994, cet ouvrage rassemble une série de chroniques, ordonnées selon le principe du dictionnaire, comme le titre l'annonce, et présentées comme celles d'une mémoire privée qui ne sauraient pourtant se réduire à cela car elles se veulent « expression de la vie et d'une certaine mémoire portugaise ». Dans ces chroniques d'une vie, personnelle mais tout aussi bien lusitane, donc, et dans un sens large de surcroît, englobant ceux qui, « de l'autre côté de la mer », selon une expression chère aux poètes portugais, ont souffert des mêmes maux, la « guerre » et l'« Afrique » tiennent une place importante ; elles débordent largement ces entrées, pour en contaminer d'autres telles que « Avril, vingt-cinq » « Açores », « bateaux (le temps et le vent des) », ou encore « quarante-quatre ans », pour n'en citer que quelques-unes. On ne saurait mieux dire l'insinuation de la guerre, et de l'Afrique en l'espèce, au cœur de toutes choses. Cette approche de João de Melo intéresse notre propos à divers titres : elle est celle d'un créateur qui s'est attelé à dire la guerre ; celle aussi d'un critique qui s'est attaché à l'étude de la littérature de la « guerre coloniale » en Afrique de langue portugaise ; celle enfin d'un homme qui a vécu la guerre de près, pour y avoir été propulsé au sortir de l'adolescence, comme beaucoup de jeunes hommes, portugais et africains, de sa génération – « J'avais sauté sans transition de la communion solennelle à la guerre » (p. 116), dit le narrateur du *Cul de Judas*. Au double regard – intérieur et extérieur – sur la chose littéraire en général, sur la littérature de guerre en particulier, s'ajoute celui, double également, projeté sur le phénomène guerrier lui-même, naguère vu de l'intérieur, désormais observé – au vrai sans cesse revécu – à distance, avec le recul, tout relatif, que permet le temps.

- 9 Le sentiment livré ici, par l'écrivain et le critique, sur la littérature, en tant qu'objet s'alimentant au passionnel, n'a pas trait qu'à la tension guerrière, loin s'en faut ; il y ressortit cependant largement, à en juger par l'évocation des manifestations « limites », et inscrit, de ce fait, la matière guerrière au cœur même de l'écriture, comme une question centrale. Tout en la désignant, même si elle n'est pas exclusive, comme le riche matériau où le processus d'« invention » trouve la substance pour sa pleine réalisation, il souligne aussi, dans cette

formulation synthétique propre au genre de l'avant-propos, le caractère mémoriel marqué d'une poétique qui, se voulant singulière, n'en a pas moins ses poncifs¹. Il dit, du même coup, entre les lignes, de manière aussi concise que relativement complexe, tout à la fois une puissance esthétique de la violence – de la passion –, les effets créateurs de l'épreuve de l'expérience et des procédés spécifiques d'écriture qui, à l'intersection entre Histoire et fiction, situent cette production au carrefour du témoignage, du politique, du psychologique, de l'ontologique. L'historien de la guerre John Keegan, qui s'est attaché à « restituer la bataille par le bas », telle qu'elle est vécue par les soldats ordinaires, et non selon le point de vue de l'état-major, le dit fort bien : « L'imagination et le sentiment, qui sont le terrain légitime des romanciers, constituent des écueils pour qui veut se pencher sur l'histoire des batailles² ». Le récit qui s'écrit sous leur plume ne se soumet pas à l'ordonnancement du livre d'histoire ; il comporte sa part de sang et d'indignation, de détermination aussi à dénoncer l'injustice et à faire valoir la vérité. Il est leur « passion », meurtrissure du corps, obsession de l'esprit, qui n'en finit pas de se dire et de s'écrire. C'est aussi ce que dit en substance Pepetela, dans cette citation que nous empruntons ici à João Carlos Pereira :

La littérature tire raisonnablement parti des moments difficiles que traversent les peuples. Soit parce que les situations-limite sont des sources inépuisables de thèmes soit parce que les écrivains ont, dans ces moments-là, plus que jamais besoin d'exorciser les fantômes qui les hantent.

- 10 On peut souligner en effet, dans la littérature de langue portugaise, une prolifération du genre. Il occupe tout l'espace, depuis la correspondance et le journal intime, qui circonscrivent la mémoire au sein de la sphère privée, jusqu'au témoignage, qui s'emploie à l'inscrire dans la sphère publique, la fiction jouant sans cesse de la perméabilité des deux. Sur ce terrain, qui est celui sur lequel s'est fixé notre intérêt, sans être exclusifs, le lyrique et le narratif constituent les formes d'écriture privilégiées. On peut signaler comme notable la place dévolue au roman, qui trouve, de toute évidence, dans la figuration de la guerre l'occasion d'une véritable renaissance, après les décennies de sommeil que la censure du dictateur avait fait peser sur le genre. Les quelques œuvres, majeures, sur lesquelles se fonde,

de manière plus visible, l'analyse dont nous présentons ici les résultats ne constituent évidemment qu'un échantillon très réduit de ces paroles sur la guerre, significatif cependant. D'autres œuvres et d'autres auteurs pourraient légitimement revendiquer une place dans ce recueil. Mais si leur présence est moins visible elle n'en est pas moins réelle. La réflexion sur l'écriture de la guerre ne saurait se faire sans Manuel Alegre ou Luandino Vieira, par exemple, pour ne mentionner qu'un grand nom dans chaque « camp ». Il n'est pas possible de dresser dans ces pages le catalogue exhaustif des écrivains et de leurs productions. L'anthologie en deux volumes, de João de Melo (1988), permet de se faire une idée de la richesse de ces écrits³ jusqu'en 1988, date de sa parution, aussi bien dans les littératures africaines que dans la littérature portugaise. Rui Teixeira, qui a consacré plusieurs études à l'inscription de la guerre dans cette dernière, dénombrait, en 1998, plus de cent cinquante auteurs concernés, ayant publié soit des œuvres de fiction, soit des œuvres poétiques, soit des témoignages ou des journaux intimes. Mis en parallèle avec la « petite dizaine d'œuvres », certes « décisives », que l'on peut recenser en remontant aux origines de la littérature portugaise, ce nombre impressionnant le conduit à conclure que « la guerre coloniale est l'événement historique responsable de l'unique vague de fond de la littérature centrée sur le thème la guerre » (p. 93). Le critique rejoint ainsi les rangs de ceux qui, dans le sillage de João de Melo, affirment l'existence d'une « génération littéraire de la guerre coloniale », constat qui, loin de reposer sur des appréciations quantitatives, se fonde sur des considérations esthétiques et idéologiques, prend en considération la manière dont l'épreuve de l'expérience vitale a constitué l'élément déclencheur ayant permis l'émergence de grands auteurs, un positionnement nouveau devant l'écriture, une révolution dans les formes d'expression⁴.

« Acteurs de l'Histoire, auteurs d'histoires » : l'épreuve de l'expérience

11 C'est aussi le point de vue que Carlos Vale Ferraz fait valoir, en questionnant le statut des auteurs, écrivains, acteurs et témoins,

appartenant à une même génération, ayant, pour la plupart, participé à la guerre, soit du côté des troupes portugaises, dont ils approuvent ou réprouvent l'intervention, soit du côté de la résistance nationale. Nous prévalant de la synthèse qu'il nous offre dans ces pages, nous nous bornerons à faire quelques remarques portant essentiellement sur la manière dont l'épreuve de l'expérience s'inscrit dans les œuvres, en conditionne les stratégies d'écriture, comme il ressort de chacun des articles présentés ici. Rui Teixeira fait observer que, mis à part quelques exceptions – et il mentionne Carlos Vale Ferraz et João de Melo, qui appartenaient alors aux cadres de l'armée portugaise, où ils étaient respectivement capitaine et fourrier des services auxiliaires de santé –, cette littérature est clairement, dans la grande masse des écrits qui la composent, une « littérature de sous-lieutenants miliciens » ou de « femme(s) de sous-lieutenant(s) milicien(s) » (Teixeira : p. 104). Deux observations s'imposent : d'une part, s'agissant des femmes-écrivains entrant dans le cadre défini, on notera, le caractère exceptionnel marqué par le « (s) » dans la formulation du critique ; d'autre part, on peut imaginer que l'argument n'est pas applicable au versant africain de cette production, qui n'est du reste pas l'objet de l'étude de Rui Teixeira. Sont en tout cas concernés, entre autres⁵, parmi les auteurs portugais, Fernando Assis Pacheco, le premier grand poète de la guerre coloniale, dont Margarida Calafate Ribeiro retrace ici le parcours biographique en Angola entre 1963 et 1965 en même temps qu'elle analyse l'expression poétique de l'expérience, dans les œuvres de cette période et jusqu'en 1994 ; Manuel Alegre, « poète de la résistance et de la guerre coloniale », dont l'œuvre poétique présente des affinités réelles avec celle de Fernando Assis Pacheco, et constitue aussi un lieu de référence symbolique – et pour ainsi dire obligé – pour les autres écrivains de la guerre ; António Lobo Antunes, dont l'expérience, comme médecin, dans l'est puis le nord de l'Angola, a fourni la matière à un certain nombre d'ouvrages et tout particulièrement au *Cul de Judas*, qui a connu la fortune éditoriale que l'on sait, à sa sortie, en 1979, et de nombreuses rééditions depuis lors ; et c'est aussi le cas, pour la seconde catégorie évoquée – celle des femmes d'officiers –, de Lídia Jorge, qui a vécu au Mozambique, où elle a accompagné son mari, et qui offre, dans *Le Rivage des murmures*, comme le montre Anne-Marie Pascal, le point de vue

féminin sur ce qui est aussi une expérience de la guerre, différente puisque vécue à l'arrière et par ouï-dire⁶.

- 12 De cette constatation – celle d'une méconnaissance professionnelle du monde de la guerre et de l'armée, qui caractérise la plupart des auteurs –, Rui Teixeira tire des conclusions intéressantes concernant les modalités de représentation de la guerre coloniale dans les œuvres. Ainsi s'expliqueraient des traits marquants, notables par défaut ou au contraire dans la récurrence : absence de références au fonctionnement de la machine militaire, manque d'intérêt pour les stratégies, impasse quasi totale sur les opérations de combat⁷ ; on est frappé, à l'inverse, par une focalisation insistante sur cette forme de guerre effroyable, tétanisante pour ces troupes sans expérience, qu'est la guérilla, dont les manières de combattre leur étaient incompréhensibles et imprévisibles. Les effets, de panique, sur les soldats ou sur soi-même, lorsque le récit est pris en charge par un personnage-narrateur, sont sans cesse rappelés, esthétiquement exploités d'un texte à l'autre. Ils revêtent des modalités diverses : affres des nuits en alerte, peur de la sortie, de l'« autre » qui guette, en embuscade, à l'abri de la forêt ou après le virage, mais aussi, et peut-être peut-on dire surtout, angoisse obsidionale, derrière les barbelés, dans l'enfermement de la caserne qui, loin de jouer son rôle protecteur, est une cible exposée à l'attaque surprise. Ils se résument à une formule brève et récurrente : la terreur de l'ennemi invisible⁸. Pas de réflexion à froid, en somme ; plutôt l'homme sur le qui-vive, les nerfs en pelote, l'événement à chaud. Rui Teixeira souligne « l'émotivité excessive des rares descriptions de violence physique », qu'il attribue au fait que ces jeunes, mal ou pas du tout préparés pour la guerre, sont incapables de regarder en face le visage de la mort, l'horreur des corps démantelés, avec le « professionnalisme » des gens de guerre, de l'armée régulière. La question se pose, néanmoins, de savoir si la raison principale est bien celle-là ou si cela ne relève pas plutôt des projets esthétique et éthique. Comme Keegan le fait observer, les émotions sont l'affaire des écrivains et l'écriture « idiote » de la guerre se caractérise par une rhétorique de l'excès pathétique, pour combattre et discréditer les hyperboles du discours impérialiste de la dictature. Le récit naît de la rencontre entre la douloureuse expérience du carnage, les questionnements que sa violence et son absurdité suscitent, le besoin de dire et le talent

d'écrire. Et c'est d'elle que naît la rencontre entre Histoire et histoires. Carlos Vale Ferraz le fait observer à juste titre, dans un contexte d'analyse des situations, mais, ce qui ne manque pas d'intérêt, c'est de voir la naissance de l'écrivain sur le vif, dans le contexte très différent, de documents intimes, tels que, par exemple, la correspondance quasi quotidienne d'António Lobo Antunes à sa femme depuis les « culs de Judas » de l'Angola. Rien ne dit que l'écrivain ne se serait pas révélé dans des conditions autres et peu importe à vrai dire. Ce qui importe, en revanche, c'est que les auteurs inscrivent l'expérience de la guerre au cœur de leur projet esthétique. Maria Graciete Besse le dit : « le roman de guerre se présente, en général, comme le témoignage d'une expérience personnelle qui permet d'interroger les relations entre histoire, mémoire et fiction » mais il « n'est jamais un décalque de la vie de son auteur ou la transcription immédiate des données empiriques sur lesquelles il s'édifie ». On notera, cependant, comme le pointe la quasi totalité des articles réunis dans ce volume, que les auteurs mettent beaucoup d'eux-mêmes et de leurs souvenirs réels dans leurs écrits, romanesques ou lyriques. Le parcours personnel est souvent lisible de manière transparente et le je qui se met en scène dans l'espace de la guerre et assume le discours, narratif ou poétique, brouillant les pistes et encourageant la confusion, entretient les ambiguïtés. C'est un procédé voulu, pratiqué aussi bien par les poètes, tels que Fernando Assis Pacheco ou Manuel Alegre, que par les romanciers, dont António Lobo Antunes est certainement, à cet égard, un exemple notable, puisque l'on dispose, à travers la correspondance privée récemment publiée par ses filles, d'un outil de référence non fictionnel, et dont le caractère d'intimité garantit une certaine authenticité, permettant d'évaluer, pour certains aspects, la part d'inscription de l'expérience personnelle dans le roman. À bien y réfléchir, la tentation autobiographique n'est pas que tentation ; elle est, nous semble-t-il, une composante essentielle à la fois de l'esthétique de l'excès, des émotions dans le cas présent, et de ce que nous pourrions appeler l'arsenal de véracité servant, notamment, la dimension testimoniale.

Dire la guerre : exorcisme et témoignage

- 13 À l'exception de quelques écrivains proches du pouvoir, qui publient au grand jour, dès avant le 25 avril⁹ sans avoir à craindre la censure – ce qui n'était ni le cas de Manuel Alegre, dont les ouvrages circulaient sous le manteau, ni de Fernando Assis Pacheco qui substituait aux noms de la guerre en Afrique ceux d'une autre guerre de libération, la guerre au Vietnam –, la majeure partie des auteurs qui se sont exprimés sur la guerre coloniale l'ont fait en opposants et à la guerre et au régime qui en a créé et entretenu les conditions. Les raisons qui les ont conduits à écrire sont complexes. Elles remontent de toute façon à la commotion initiale. Dire la guerre, écrire la guerre est d'abord, selon les affirmations des uns et des autres, dans diverses interviews, un acte que l'on fait pour soi, une forme de libération, une manière de se débarrasser, par la parole, d'une expérience « térébrante » (Riegel), des fantômes envahissants, sans jamais du reste y parvenir. La tentative est vouée à l'échec et toujours à recommencer. Tous les récits y insistent, en recourant à des images plus ou moins originales ou percutantes, comme celle d'António Lobo Antunes que cite Margarida Calafate Ribeiro :

Qu'est-ce que je peux bien faire de ce satané noir qui n'en finit pas de tomber, le nombril éclaté, à l'intérieur de moi, qu'est-ce que je vais bien pouvoir faire de ce noir qui tombera pour toujours, à chaque seconde, le nombril éclaté, à l'intérieur de moi ?

- 14 C'est aussi, et simultanément, tenter de comprendre – et cette entreprise-là aussi est sans issue. Elle s'abîme en ressassements que les écrivains rendent particulièrement visibles dans la structuration de leurs œuvres – le long soliloque « idiot » du *Cul de Judas*, analysé par Olinda Kleiman, est certainement un paradigme du genre –, dans la reprise obsessionnelle des thèmes d'œuvre en œuvre, comme il ressort des articles de Margarida Calafate Ribeiro, Maria Graciete Besse et Olinda Kleiman, concernant respectivement Fernando Assis Pacheco – auquel on pourrait, une fois encore associer Manuel Alegre, tant cet aspect est évident chez lui –, João de Melo et António Lobo Antunes, voire dans la ou les réécriture(s) du « même » livre. Ce

ressassement, ces paroles continues sur la guerre sont ceux de rescapés. Si, par définition, ils ne sont pas morts, ils ne sont pas pour autant indemnes. Auteurs et narrateurs, ils sont des êtres en sursis, des morts-vivants, sans cesse aspirés par le passé, habités par les fantômes, hantés par les terreurs de la guerre. Il leur faut à présent vivre avec leurs blessures, dont les visibles ne sont pas nécessairement les plus douloureuses, assumer le poids de la culpabilité, de la participation, même malgré eux, à l'inacceptable, assurer leur survie dans un monde autre, en êtres eux-mêmes différents. Cette fracture, dont Maria Graciete Besse étudie en profondeur les modes de représentation chez João de Melo, est une topique de l'écrit de guerre, qu'il soit poétique ou narratif, comme il ressort de l'ensemble des études incluses dans ce volume et notamment de l'article de Philippe Rousseau et Olinda Kleiman, « déchanter la guerre ». Elle dit l'irréremédiable érosion de l'être auquel l'expérience traumatisante impose un avant et un après. Chez les auteurs portugais, elle revêt des manifestations multiples, souvent conjuguées, d'ordre lexical – on retiendra, comme étant le plus patent, le phénomène d'accumulation de termes du registre de la fêlure, dont la poésie, notamment, joue à foison pour dire la brisure de l'unité, physique et psychique, de l'individu – ; thématique – convocation de l'enfance heureuse et protégée, confrontée au temps et à l'espace de la guerre, va-et-vient permanent entre deux espaces (Afrique et Portugal) et deux temps (passé et présent) – ; narratologique – récits éclatés, subordonnés à une mémoire douloureuse et chaotique, pour dire le désordre du monde de la guerre mais aussi du nouveau monde, issu de la guerre. La guerre a instauré un divorce, entre ceux qui sont restés et ceux qui sont partis, et qui doivent envisager de vivre le temps présent et à venir auprès de ceux qu'ils ne comprennent plus et qui ne les comprennent pas, pour n'avoir pas vécu l'épreuve, décisive. « La guerre a tout foutu en l'air », dit Fernando Assis Pacheco, de même qu'António Lobo Antunes fait dire à son narrateur : « entre l'homme qui rentrait tout seul de la guerre [...] et nous qui nous dirigeons vers la sortie du bar au long d'un couloir de nuques et de profils [...] il n'y a guère que la différence insignifiante de quelques morts sur les sentiers de la guerre, des cadavres que vous n'avez pas connus, que les nuques et les profils n'ont jamais vus [...] et qui, par conséquent, sont inexistantes, inexistantes, vous comprenez ?, inexistantes [...] » (p. 81). Ce divorce est

d'abord celui des couples. Il est ensuite celui des hommes qui ont fait la guerre et des femmes qui ne l'ont pas faite, dont l'histoire parallèle avec la femme de rencontre, dans *Le Cul de Judas*, est la représentation paradigmatique. Mais il ne se borne pas à cela. Il s'est insinué dans les familles, dans les liens ruinés, dans les vies brisées des pères qui sacrifient leurs enfants à une cause anachronique et absurde, et des fils qui en vivent le non-sens dans leur corps et dans leur esprit. De cette tragédie, nous entendons le témoignage par la voix de Fernando Assis Pacheco, poignante dans le cri de révolte et d'incompréhension qu'elle adresse au « père-patrie », comme le nomme Margarida Calafate Ribeiro, qui a envoyé son fils au massacre au nom d'idéaux d'un autre temps. En témoignent aussi, dans le registre de la fiction romanesque, les drames familiaux qui sous-tendent le discours halluciné du narrateur du *Cul de Judas*, dont les affinités avec António Lobo Antunes, y compris sur ce terrain, sont assez évidentes. Comme Olinda Kleiman s'emploie à le démontrer, le récit s'ordonne en manière de réponse cinglante du narrateur à la prophétie des vieilles tantes, « tantes-patrie » elles aussi, métonymie de la famille portugaise salazariste, qui l'ont expédié dans les « culs de judas » défendre une terre qui n'était pas la sienne.

- 15 Le récit de guerre est ainsi un geste nécessaire en direction de l'autre qui n'a pas fait la guerre, une adresse qui répond à l'impérieux besoin de renouer avec la vie d'avant, de reconstituer les liens rompus, d'interroger, d'informer, de responsabiliser cet autre qui ne savait pas, qui ne sait toujours pas, qui ne comprend pas, qui ne veut pas entendre. Dire la guerre, écrire la guerre, c'est se porter témoin des horreurs « vues » et vécues. Les textes y insistent *ad libitum*, comme pour signifier une tentative désespérée, qui se solde, invariablement, par l'expérience de l'incommunicabilité d'une expérience que les mots sont impuissants à représenter et qui dépasse l'entendement humain, d'où la forme de conversation avortée que celle-ci prend souvent. L'obstination à dire, ou à construire un récit voué de toute façon à être indéfiniment recommencé, est une manière de réponse à cette incapacité, mais c'est aussi un entêtement à faire connaître et reconnaître une épreuve que le monde s'applique à occulter ou à nier, pour esquiver la responsabilité d'un désastre qui n'a pu se produire qu'à la faveur de la lâcheté générale et de la complicité de tous. Outre sa fonction, plus individuelle, de « drainer un drame intérieur lié à un

sentiment de culpabilité », le texte, nous dit Margarida Calafate Ribeiro, remplit son office de témoignage, accomplit le devoir de mémoire, prépare le passage à l'Histoire. Mais, dans l'espace de conflit entre mémoire publique et mémoire privée qui est le sien, il revendique tout aussi bien le droit à la mémoire qu'il impose à la collectivité frappée d'amnésie.

La guerre des mots contre la guerre du silence

- 16 La mise en littérature de la guerre est, Philippe Rousseau et Olinda Kleiman le rappellent ci-après, discours sur la guerre. Le fait s'impose aussi comme une évidence dans la grande majorité des œuvres en langue portugaise sur la guerre coloniale en Afrique. Mais la réalisation y prend une couleur particulière, à travers une interpellation polémique des responsables de l'affrontement – qui débordent la sphère du pouvoir politique –, où se rencontrent en partie la littérature portugaise et les littératures nationales que le conflit fait émerger. Dans leur ensemble, ces écrits constituent le démenti bruyamment opposé aux dénégations du pouvoir que João de Melo inscrit en toutes lettres, au cœur de la réalité de la guerre, comme le souligne Maria Graciete Besse ; ils sont la preuve collectivement affirmée de l'existence effective d'une guerre qui ne dit pas son nom, qui arbore le masque, se dissimule sous les noms d'emprunt d'une autre guerre ou sous des euphémismes commodes – « mission de souveraineté », « combat contre le terrorisme » ou « lutte contre le communisme » –, subtilités linguistiques destinées à permettre aux veuleries nationales et internationales de fermer les yeux en bonne conscience. Ces manipulations sémantiques forment la matière du roman de Lídia Jorge, *Le Rivage des murmures*, dont Anne-Marie Pascal s'attache à démonter les stratégies dans les deux récits qui constituent l'œuvre. L'ambiguïté structurelle créée par la double narration du même événement, le mariage d'Eva avec le militaire Luís Alex et la mort mystérieuse de ce dernier, participe à la dénonciation des travestissements idéologiques de la guerre, de l'héroïsme et de la mort par les différentes sphères du pouvoir militaire et colonial. La guerre n'est ni une fabrique de héros, ni même un lieu de sacrifice mais un lieu de perte d'identité et de

repères qui instaure le chaos dans la langue elle-même et empoisonne les consciences.

- 17 Armés d'un arsenal impressionnant de mots historiques et d'images de guerre, établissant un dialogue complexe avec le récit de guerre « impérial », dont ils subvertissent les modèles ; avec le discours officiel, dont ils se saisissent et qu'ils déconstruisent par le biais, essentiellement, de l'ironie et du sarcasme ; avec les autres écrivains de la « génération de la guerre coloniale » ou de libération, mais aussi avec les grands textes fondateurs de la littérature portugaise que l'autre camp, celui des Salazar et des Caetano convoque abusivement à son service ; voire avec certains autres de leurs propres écrits, les auteurs, portugais et africains, dénoncent les impostures du régime, mettent à bas les mythes solidement ancrés dans l'imaginaire portugais, dont le lusotropicalisme est une des manifestations éclatantes. Nous ne nous attarderons pas ici sur les images mobilisées. Topiques dans l'ensemble, elles s'intègrent aux schémas répertoriés par Rousseau et Kleiman et font l'objet par ailleurs d'analyses détaillées dans les études ici réunies. Celles-ci mettent en évidence, dans les grandes lignes, cette dichotomie attendue, d'une guerre coloniale considérée comme illégitime et qui est très tôt pressentie comme défaite, d'un côté, d'une guerre de libération, qui a toute sa légitimité et sera victoire, de l'autre, les œuvres s'inscrivant par là-même dans la logique du discours « idiot » ou « impérial », selon le cas. Rui Teixeira ne dit pas autre chose, même si la terminologie diffère, lorsqu'il met en parallèle une « littérature de requiem », fondée sur le rejet de la gloire et de l'exemplarité héroïque, et, à l'opposé, une « littérature d'alleluia », « où prédomine un ton épico-libérateur qui pointe vers un horizon communiste » (p. 100), ou, comme le dit João Carlos Pereira, une « éthique marxiste, qu'un contexte de guerre permet de réactiver avec force », pour conduire à la transformation de la société.
- 18 Mais si la dichotomie existe effectivement pour ce qui est de la représentation de la guerre proprement dite, c'est précisément le signe d'un sentiment partagé. La posture des écrivains et la méthode que celle-ci conditionne, et qu'ils adoptent, paraissent constituer une spécificité de ces littératures de la guerre, coloniale ou de libération, que les différentes analyses font ressortir et qui conduit à questionner l'approche de Carlos Vale Ferraz, selon laquelle il y aurait

« un point de vue de colonisateur et un point de vue de colonisé », dans le panorama qu'il dresse dans sa contribution à cet ouvrage. Certes, les deux points de vue ne coïncident pas, ne peuvent pas coïncider, étant donné que l'appartenance à l'un ou à l'autre camp de combat, fût-ce à son corps défendant, est clairement identifiée. Mais cette symétrie formelle ne rend pas compte des symétries d'écriture, dans la mesure où beaucoup d'écrivains portugais n'épousent pas et n'assument pas dans la guerre la position colonialiste du pouvoir mais la combattent, rejoignant ainsi indirectement la lutte menée par les Africains appliqués à s'émanciper de la domination coloniale, comme nous l'avons vu plus haut. Si, dans cette configuration, la différence des points de vue se marque aussi à un parti-pris pro-africain, que les écrivains africains n'ont pas besoin d'afficher et dans lequel on a pu éventuellement voir une certaine forme d'« excès », de « racisme à l'envers », « d'antiracisme ambigu », « d'attitude prétendument antiraciste » ou de « péché par angélisme » (Teixeira p. 100, sq.), ce n'est pas pour autant qu'il y a là une attitude de colonisateur, fût-ce à l'envers. Nombre d'auteurs portugais se sont en effet préoccupés non seulement de défendre le point de vue de l'autre, de lui accorder une place dans les œuvres, mais, comme le dit Maria Graciete Besse à propos d'*Autópsia de um mar de ruínas*, de parler non pas « à la place des Africains condamnés au silence, mais avec eux, à leur côté ».

- 19 Le sentiment de culpabilité, qui dicterait l'impérieux besoin d'écrire la guerre, explique en partie ce fait mais il y a fort à parier que le rapprochement a pu s'opérer surtout à la faveur des luttes qui convergeaient, objectivement et parfois subjectivement, contre l'ennemi commun : le dictateur dont la tyrannie destructrice ne s'est pas manifestée que dans la guerre mais dont cette dernière matérialise la forme d'inhumanité la plus achevée. Ainsi que Carlos Vale Ferraz le fait également remarquer, l'expérience de la guerre coloniale, l'observation des faits sur le terrain, a provoqué une prise de conscience concernant la guerre elle-même, dont a résulté ensuite une prise de conscience politique. Cette même prise de conscience s'est, avec le retour des morts et des blessés, imposée aux familles portugaises, restées au Portugal, dont le père de Fernando Assis Pacheco constitue comme une métonymie. La révolution des œillets, née de cette prise de conscience que la guerre a permise, n'est pas le fait de ces familles portugaises mais des capitaines de la

guerre – dont Carlos Vale Ferraz faisait partie, en tant que Carlos Matos Gomes, de même que le capitaine « aux lunettes molles » du *Cul de Judas* qui n'est autre que Ernesto Melo Antunes, dont Lobo Antunes a fait la connaissance en Angola – désormais conscients de l'impasse du conflit, de « la possibilité d'une défaite », de « l'injustice inhérente à la situation coloniale de non-reconnaissance des droits des peuples africains des colonies à leur indépendance », de « l'incapacité du régime à trouver une solution politique au problème colonial », de « l'illégitimité du régime politique portugais – la dictature de Salazar/Caetano ».

- 20 C'est bien cette prise de conscience et une souffrance qui se sait à la fois partagée et inutile qui ont amené les écrivains-soldats portugais, qui n'ont pas choisi de participer au conflit, à faire la guerre à la guerre, à interpellier le pays qui a permis que le scandale soit, à régler leurs comptes avec les piliers du fascisme : Église, bourgeois bien pensantes du Mouvement National Féminin, proches parents tout aussi bien sont renvoyés à leur arrogance, ou à leur irresponsabilité, placés devant les discours ineptes qui les ont guidés, sommés d'assumer la responsabilité qui est la leur dans les ravages occasionnés, dans la destruction absurde de la jeunesse portugaise, immolée sur l'autel des mythologies de l'empire. « Vingt-cinq ans, comment est-ce possible ? », ne cesse de s'interroger Fernando Assis Pacheco, exemple s'il en est de ce non-sens dont est frappée une patrie marâtre qui, ayant provoqué la folie de ses enfants en les envoyant à l'abattoir, les confie aux soins des psychiatres pour les renvoyer à nouveau d'où ils viennent, tout comme le médecin sans nom du *Cul de Judas* – António Lobo Antunes ? – est chargé de « réparer avec du fil et une aiguille les héroïques défenseurs de l'empire » (p. 47), de rafistoler les corps auxquels cette même patrie a infligé les blessures et dont elle continue à exiger le sacrifice.
- 21 Pour finir cette introduction, on retiendra que la masse des écrits portugais consacrés à la guerre coloniale voit le jour à distance de l'événement, à partir de la fin des années soixante-dix, par temps de démocratie. Pourtant, les auteurs le disent, la censure se poursuit, le silence est sur la guerre. Seule la littérature élève la voix, permettant d'exorciser le traumatisme et de témoigner que l'incroyable est advenu, d'une part, élaborant une pensée sur le désastre impérial, d'autre part. L'image du passé, qui se construit au péril de la mémoire

et selon des projets esthétiques et éthiques portés par ces récits du présent, s'inscrit aisément dans une démarche de réflexion sur le présent et l'avenir, sur la manière, aussi, dont le passé conditionne l'un et l'autre. Ce qui s'offre souvent à la contemplation, c'est l'image de la démesure que renferme le titre de João de Melo : celle du rêve impérial d'un minuscule pays périphérique qui, ayant voulu déborder sur l'océan, a causé sa ruine en même temps que celle des autres peuples. Car cette guerre n'est rien d'autre, nous dit João de Melo, dans *Os Anos da guerra*, que la prolongation d'une longue guerre de colonisation, ou, selon Manuel Alegre, une autre *campagne d'Afrique* marquée par avance au sceau du tragique. D'où la métaphore baroque, splendide et féroce du retour des conquérants au charnier natal dans *Le Retour des caravelles* d'António Lobo Antunes.

NOTES

- 1 Jean KAEMPFER, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998.
- 2 John KEEGAN, *Anatomie de la bataille*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 13.
- 3 Pour ce qui concerne la littérature portugaise, on pourra opportunément se reporter aussi aux ouvrages de Margarida Calafate RIBEIRO, *Uma história de regressos, Império, guerra colonial e póscolonialismo na literatura portuguesa*, Porto, Edições Afrontamento, Centro de estudos sociais, 2004 ; *As Mulheres e a Guerra colonial*, Coimbra, Revista crítica de ciências sociais, Avril 2004 et de Rui de Azevedo TEIXEIRA, *A Guerra colonial e o romance português. Agonia e catarse*, Lisbonne, Diário de Notícias, 1998.
- 4 João de MELO, (org), *Os Anos da guerra 1961-1975. Os portugueses em África – Crónica, Ficção e História*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 2 vol., 1988, p. 16 sq. Sur les critères qui fondent ce concept de génération, voir en particulier Teixeira, *op. cit.*, p. 103 sq.
- 5 Rui TEIXEIRA cite également Álvaro GUERRA, José Martins GARCIA, Vergílio Alberto VIEIRA, José Correia TAVARES et António S. VIANA (*op. cit.*, p. 104-105).
- 6 Cf. aussi : sur Fernando Assis Pacheco, Manuel Alegre, António Lobo Antunes, João de Melo et Lídia Jorge, Margarida Calafate RIBEIRO, *Uma história de regressos* ; sur Lídia Jorge, Anne-Marie PASCAL,

« L'apocalypse dans *Le Rivage des murmures* de Lídia Jorge et la fin de l'empire colonial portugais », *Textures, Variations sur la transgression et l'Apocalypse*, n° 17, Centre de recherche « Langues et cultures européennes », université Lumière Lyon 2, 2006, p. 169-187 ; sur Manuel Alegre, Olinda KLEIMAN « La poésie de Manuel Alegre : un excès de biographie ? », *Hommage à Adrien Roig, Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXXI, Paris-Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1992, p. 549-564 et « La guerre coloniale dans la poésie de Manuel Alegre : entre exorcisme et idéologie », *Hommage à Mariade Lourdes Belchior, Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXXVII, Paris-Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1998, p. 633-651.

7 A contrario, on songe d'emblée à l'opération « nó górdio », qui s'est déroulée dans la zone de Mueda, dans le nord du Mozambique, en 1970. Carlos de Matos Gomes la retrace avec une vision toute militaire et le professionnalisme que permet son rang dans l'armée de métier, après avoir opéré le passage vers la mise en fiction, dans son roman *Nó cego*, qu'il publie en 1983 sous le pseudonyme littéraire de Carlos Vale Ferraz. Il est l'un des rares auteurs à avoir écrit sur la guerre, sous ses deux identités.

8 Le narrateur du *Cul de Judas*, par exemple, la développe en ces termes : « La forêt, où le MPLA, ennemi invisible, se cachait, nous contraignant à une guerre de fantômes » (p. 41).

9 Sur ces aspects, que nous ne pouvons développer ici, voir Rui TEIXEIRA, *op. cit.*, p. 91 sq.

AUTHORS

Olinda Kleiman

IDREF : <https://www.idref.fr/029490707>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/olinda-kleiman>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066438241>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12110698>

Anne-Marie Pascal

IDREF : <https://www.idref.fr/075987465>

ISNI : <http://www.isni.org/00000000359666512>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16746124>

Philippe Rousseau

IDREF : <https://www.idref.fr/034308180>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000001241296>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13093042>

Dé-chanter la guerre : aspects de la poétique de l'écriture de la guerre

Philippe Rousseau and Olinda Kleiman

DOI : 10.35562/textures.74

Copyright
CC BY 4.0

TEXT

- 1 La place considérable, et pourtant mouvante selon les temps et les lieux, dévolue à la guerre dans la littérature, est trop connue pour qu'il soit nécessaire de s'attarder ici à la mettre en évidence. Elle procède sans doute pour une large part de la place que la violence des conflits armés a tenue – et continue de tenir, si l'on en juge à l'aune du siècle de guerres et de génocides qui vient de s'écouler – dans la vie des individus et des groupes humains. La fascination que la guerre exerce sur les poètes ou les écrivains, depuis toujours, se manifeste sous des formes dont les constantes et la diversité suscitent le questionnement. Il n'est pas impossible d'imaginer que l'on puisse observer une fascination semblable dans la production poétique, ou plus généralement littéraire, de toutes les sociétés humaines. Mais il semble que l'on puisse déceler des faisceaux de traits communs aux traditions européennes, manifestes dans toutes les langues et pour toutes les époques, en dépit de la diversité des modes d'écriture ou de pensée propres à chaque situation historique particulière. On laissera ouverte ici la question de l'explication d'un phénomène qui demandera d'abord d'être rigoureusement établi et étudié dans tous ses aspects.
- 2 On constate en tout cas que l'affrontement armé constitue un thème récurrent du récit littéraire – de l'historique aussi bien que du poétique, pour autant que ceux-là se distinguent – dans l'antiquité « classique » et les traditions qui en dérivent aussi bien que dans celles qui puisent à d'autres sources, celtiques ou germaniques par exemple. Il offre une matrice thématique et formelle originelle de la narration, sous sa forme épique, avec la figure du conflit entre groupes humains dans lequel se jouent, en situation de violence

extrême, en même temps que le destin de chacun des guerriers, la reconnaissance, la vie et l'identité de la communauté entière. Ce n'est pas simplement par l'effet du jeu hasardeux de la transmission des textes que le plus ancien poème conservé dans le domaine européen, *l'Iliade*, est une épopée dont l'essentiel de la matière est consacré au récit dramatique de quatre journées de bataille au cours desquelles se décide à la fois le destin d'une ville – ou d'un royaume – et celui de tout un âge de l'humanité. On sait quelle place l'œuvre a occupée dans la sélection des références canoniques de la culture classique. Mais il n'est pas moins intéressant de noter que d'autres traditions poétiques d'Europe – toutes, pratiquement, à haute époque – comptent aussi, parmi ce que nous avons conservé de leurs productions les plus anciennes, des poèmes où la guerre, sous une forme ou sous une autre, a la part principale¹. La part qui est longtemps revenue à la guerre dans la vie des groupes humains explique assez le prestige de ces formes poétiques, mais on voit que celles-ci ont marqué profondément à leur tour les représentations de la guerre dans les littératures occidentales aussi bien que l'ensemble des pratiques narratives historiques ou fictionnelles, même lorsqu'elles paraissent le plus s'en éloigner, voire en rejeter les normes discursives aussi bien que les constellations de valeurs esthétiques ou morales qui y sont cristallisées.

- 3 La forme lyrique, qui privilégie le point de vue de l'individu aux prises dans le présent avec la violence de l'épreuve collective, engagé, quelle que soit la manière dont il se situe par rapport aux enjeux du conflit, accorde elle aussi une place importante à l'expérience de la guerre dans les traditions européennes. Les fragments qui nous sont parvenus des poètes « lyriques » ou élégiaques de la Grèce archaïque en portent déjà témoignage dans la dissonance de leurs voix – exhortations martiales, refrains satiriques ou parodiques de soudard, chansons et plaintes de soldat – comme le font encore les poètes lyriques du XX^e siècle, de toutes les manières, dans toutes les langues et sur tous les tons, pour glorifier les vertus guerrières, célébrer les victoires, fustiger les fauteurs et les profiteurs, illustrer les incidents de la vie quotidienne dans ce qui échappe aux normes du quotidien, décrire les souffrances physiques, donner voix à la peur, à l'espoir, au désir de vivre et à la révolte contre la proximité incessante de la mort,

exprimer la peine et la déchéance, dénoncer l'horreur de la boucherie.

- 4 La guerre est enfin, dès la plus ancienne tragédie conservée d'Eschyle, *Les Perses*, un objet fort de l'œuvre dramatique qui en fait l'enjeu de positions et d'interprétations contradictoires : dans la représentation théâtrale, particulièrement propice à une construction dynamique, elle se donne en spectacle dans des affrontements binaires, proposant au public de s'interroger sur le sens que prend pour les individus aussi bien que pour la communauté cette expérience cruciale. Elle constitue le thème ou est à l'horizon, d'une manière ou d'une autre, d'un très grand nombre de drames, par le choix des héros dont le destin est mis à la scène, guerriers illustres ou grands capitaines de l'histoire, de la légende ou de l'épopée, parce que son sort est l'enjeu de l'action, ou que ses vicissitudes fournissent l'essentiel des surprises ou des retournements de situation. Il y a des pièces qui la prennent directement pour matière, comme la trilogie de *Wallenstein* de Schiller ou plusieurs des *Histoires* de Shakespeare, dont l'intrigue s'inscrit au creux même de la bataille comme les *Sept contre Thèbes*, ou qui amènent celle-là jusque sur la scène, comme *Macbeth*, *Le Roi Lear*, *Henry V* ou *Richard III*. D'autres explorent dans leurs dialogues les causes ou les conséquences des conflits désastreux dont elles évoquent les épisodes les plus violents par le moyen du chant ou du récit, comme *Les Perses*, *Antigone*, *Les Troyennes* ou *Hécube*. Certaines se contentent, convoquant les procédés de l'épopée, de narrer les combats ou les exploits qui importent au développement de l'action, après coup, comme *Le Cid*, ou au fil même de l'intrigue, comme *Horace*. La guerre est au cœur de plusieurs des comédies d'Aristophane qui en dénoncent les partisans, proposent des solutions fantaisistes pour y mettre fin ou célèbrent les joies du retour à la paix.
- 5 Mise en récit, mise en chant, mise en scène, la guerre, comme thème – dans sa mise en parole –, investit toutes les formes de la production poétique, entendue ici au sens large de production fictionnelle. Elle y déploie le large éventail de ses espèces – guerres étrangères, guerres civiles, guerres de religion, guerres de conquête, guerres coloniales ou de libération –, de ses modes opérationnels – batailles rangées ou embuscades, combats de terre ou batailles aériennes ou navales, guerres traditionnelles ou guérillas, duels ou affrontements collectifs,

sièges ou prises de villes, guerres planétaires ou interplanétaires –, de ses acteurs – le stratège qui domine ou croit dominer le « théâtre des opérations », ou « les petits, les obscurs, les sans-grades », pataugeant « fourbus, crottés »² dans la boue du front, « chair à canon » au cœur du chaos prolongeant et transposant l'opposition épique entre la figure du héros « qui compte au combat » et dont les exploits se moulent en quelque sorte d'avance sur les récits qui en perpétueront la gloire, et la masse anonyme « des hommes du peuple », « des pleutres et des couards » qui n'ont pour devoir que le silence et l'obéissance, et pour lot l'oubli³.

- 6 Elle s'y offre à la contemplation, sous des angles de vision divers – décideur ou exécutant –, selon des modes spécifiques et caractérisés que Jean Kaempfer range en deux grandes catégories : le récit « impérial », ou « classique », qui, en une approche abstraite, valorise la guerre en lui imposant le sens d'une pensée stratégique maîtresse du cours des événements, gommant ou sublimant l'horreur dans l'exaltation de la victoire et du génie qui l'a remportée, et le récit « idiot », « pathétique » ou « subjectif », qui, dans une perspective concrète, livre la guerre dans toute son absurdité et son abomination, telle qu'elle est perçue et vécue par ceux qui en sont les victimes ou les réels acteurs. Le critique restreint son étude au récit. Il n'y a pas de raison de penser, cependant, que ses thèses ne seraient pas applicables aux autres formes de production, sous certaines réserves. Le classement lui-même demande à être mis à l'épreuve des faits et sans doute nuancé. Il n'est pas certain que les deux espèces soient aussi étanches que Jean Kaempfer l'affirme. D'une part, ces deux régimes d'écriture de la guerre ne s'excluent pas nécessairement ; ils cohabitent parfois. On peut, par exemple, se demander dans quelle mesure l'« écriture » épique d'Homère, qui s'inscrit dans le registre « impérial », selon les critères énoncés, et en constituerait même le modèle originel, ne porte pas en elle une part importante du « pathétique » que Jean Kaempfer réserve au récit « idiot » et ne contient pas déjà des traits essentiels de la démystification caractéristiques de ce régime⁴ ; la question est aussi en débat dans le champ de la littérature en langue portugaise, à laquelle ce volume est consacré : les spécialistes n'ont pas manqué, comme on sait, de pointer, chez Luís de Camões, l'aède de l'épopée lusitane, la tension entre la pensée humaniste vers quoi il est porté et l'expansion

belliciste, également propre à l'époque, que son art s'applique à servir : ses *Lusiades*, œuvre à cet égard paradigmatique, laissent entrevoir ces déchirements, dans les jeux contradictoires d'une écriture prise entre euphorie et dysphorie, entre louange et vitupération, entre enchantement et désenchantement⁵. D'autre part – et ce n'est pas sans lien –, se pose le problème de la périodisation, qui tendrait à ranger dans l'« héroïque », assimilé à l'« impérial », le récit antérieur à *La Chartreuse de Parme*, dans l'« idiot » celui qui vient après et qui rassemblerait donc toute la production moderne, postrévolutionnaire, en gros. On voit d'emblée ce que la classification comporte d'excessive simplification, ne serait-ce que par la coexistence de ces deux lectures de l'histoire à la même période, dans la vision « idiote », stendhalienne, de *La Chartreuse de Parme*, et dans la représentation « impériale », napoléonienne, de la bataille, victoire ou défaite⁶, inspirée par les *Commentaires* de Jules César.

7 La dichotomie est néanmoins commode. Elle a sa pertinence et peut constituer un outil efficace pour l'analyse du vaste corpus de la littérature de guerre. Il n'est pas faux de dire que la manière de chanter la guerre s'est profondément modifiée avec la Révolution française qui « a coupé en deux l'histoire du genre épique entre un avant sans larmes et un après mélancolique et pathétique »⁷, même s'il est aisé de relever dans les grandes épopées, de l'Antiquité à l'époque moderne, une multitude de traits qui résistent à cette coupure. La mobilisation en masse des hommes, la modification de l'armement et de son emploi, l'implication aléatoire des populations, l'apparition de formes nouvelles de guerres, les stratégies de guérilla, les divers avatars du terrorisme, ont changé la forme des conflits et conduit à une conscience et à une approche esthétique nouvelles de l'affrontement armé. Si l'on peut déceler dans les formes pré-révolutionnaires de l'écriture de la guerre bien des traits partagés avec l'écriture contemporaine, on peut se demander tout aussi bien si le récit « héroïque » ne persiste pas sourdement ou explicitement jusque dans son renversement par l'écriture « idiote » de la guerre.

8 Au fond, la question se pose, de savoir ce qui détermine véritablement la tonalité, « moderne » ou « classique ». La réponse n'est pas aisée. Elle devra certainement prendre en compte la réflexion sur les effets d'écriture liés à la perspective adoptée par l'écrivain ou le narrateur sur le conflit qui fait la matière de l'œuvre :

vainqueurs ou vaincus, agresseurs ou agressés, politiques, commandants, soldats, populations civiles, dominants et dominés. Elle est fonction d'enjeux idéologiques qui ne se manifestent pas directement à la surface de l'écriture, liée, mais d'un lien complexe, à la biographie, aux engagements, aux convictions et à la situation des écrivains, à leurs choix face aux raisons ou aux motifs proclamés du déclenchement des conflits, à la volonté de lucidité ou de cécité devant les manipulations et les mensonges du pouvoir.

- 9 Dans leur nombre et leur diversité, tant au plan des modes de configuration de la guerre qu'à celui des types de focalisation choisis et de l'instance énonciatrice qui les assume, ces paroles littéraires constituent un terreau d'une grande richesse pour la recherche sur les questions de poétique.
- 10 Elles articulent des problématiques qui débordent et les frontières nationales et le champ de la littérature. Elles font apparaître, dans leur organisation, des schèmes interprétatifs du récit de guerre, sortes d'archétypes narratifs du conflit, suffisamment récurrents, tout au moins dans l'ensemble des littératures européennes ou qui en sont issues, pour soulever un questionnement sur leur fonction structurante et leur possible rapport avec les schèmes discursifs qui préforment et organisent d'autres domaines de la réflexion. Une permanence de certaines thématiques privilégiées⁸ y est également manifeste, qui semble trouver sa ligne de partage dans la division envisagée par Jean Kaempfer.
- 11 À l'écriture « impériale », le culte du héros, l'acte de bravoure magnanime, l'accomplissement du devoir, le dévouement à la cause, l'énergie agissante. Le héros n'a son identité héroïque que par la guerre. Il est au centre d'un faisceau d'actions dont le sens s'ordonne à son engagement et à une confrontation acceptée avec la mort. Il peut avoir à l'occasion pour théâtre d'opération des paysages grandioses, de grandes étendues ouvertes sur le monde. Il est appelé à un destin glorieux, couronné par les lauriers de la victoire ou par les honneurs d'une mort triomphale qui l'inscrit à jamais dans la mémoire des hommes. On songe ici au choix fameux d'Achille⁹.
- 12 À l'écriture « idiote », par un jeu inversé, l'homme ordinaire, le refus de la gloire et de l'éthique du choix. Le contenu de l'épreuve héroïque, la confrontation avec la mort, comme contingence non assumée,

devant laquelle le sujet se dérobe, et qu'il subit, dans la boue, la peur, la honte et l'avilissement. Propulsé au cœur de la guerre, à son corps défendant, le personnage se retrouve soudain plongé au centre de l'horreur, étranger au milieu de nulle part, brutalement « dépucelé » au sortir de l'adolescence : « Je venais de découvrir d'un coup la guerre tout entière. J'étais dépucelé », dit Bardamu, dans le *Voyage au bout de la nuit*¹⁰, exemplaire d'une certaine manière de dire la guerre, que l'on retrouve aussi bien dans l'épisode matriciel de *La Route des Flandres*, de Claude Simon, que dans *Le Cul de Judas*, d'António Lobo Antunes. L'entrée en guerre est un viol¹¹, dont le « héros » ne se remet pas. Ses jours se consomment en hébétude et incompréhension. Arraché à son milieu, coupé de son monde, il est irrémédiablement condamné à vivre entre deux espaces et deux temps, entre avant et depuis la guerre, entre ici et là-bas ; il est un être partagé, à la dérive, sans ancrage possible dans un avenir voué à l'inconsistance par l'omniprésence de la mort et/ou l'absurdité scandaleuse de la situation. Déplacé dans un milieu hostile, encerclé de toutes parts, par un ennemi multiforme, il se trouve aux prises avec la vermine, les poux, les déluges apocalyptiques, tétanisé par le froid glacial ou accablé par la chaleur ardente de cette descente aux enfers. Son horizon est borné : il vit dans le confinement de la mort, emprisonné derrière les fils de fer barbelés, hagard au sein de paysages ruinés qui lui renvoient le spectacle de sa propre misère, en dérégulation comme les chiens qui l'entourent et sont autant d'images de sa déchéance, de son infortune et de son désœuvrement. Spectateur de l'insoutenable, de la souffrance des blessures physiques, il est en situation de détresse morale devant le tableau permanent du malheur et de la mort des autres, dans tous les cas douloureux et avilissants. C'est un être commotionné, qui s'enlise jour après jour, se dépersonnalise, et se perd en même temps qu'il perd le sommeil : « un mois de sommeil sur chaque paupière, voilà ce que nous portions et autant derrière la tête » (Céline : p. 28). Il y a là une obsession récurrente, comme est récurrente la régression dans le repli sur soi, la non-pensée, le refuge forcené dans la satisfaction de besoins primaires, boire, manger, s'assouvir sexuellement. Sang, sexe, alcool forment la trinité itérative du monde de brutes dans lequel ce soldat malgré lui vit et agit, sans tout à fait s'y fondre. S'il campe dans une attitude d'incompréhension, ressassée incessamment, il n'en connaît pas moins le paradoxe de

cette abjection à laquelle il aura, au bout du compte, participé. La guerre, institution de droit, « violence organisée »¹², « fuite en masse vers le meurtre en commun » (Céline : p. 14), lui donne le pouvoir de tuer, lui en intime l'ordre, même, comme un devoir moral. Son quotidien est fait de désespérance et se résume essentiellement à « voir tuer et mourir », pour citer le titre d'un roman de João de Melo. Il est miné jour après jour, taraudé par les questionnements, le doute, les sentiments contradictoires qui l'habitent : la révolte, la peur, la conscience de son indignité, de sa lâcheté, de sa propre sauvagerie, l'attente, de tout et de rien, mais surtout de la mort, toujours remise à plus tard, sans cesse vécue, par anticipation, dans l'épouvante de la mort de l'autre. Rien ne se passe : les jours se tissent dans cette attente « intranquille », motif majeur, lié à son double, l'ennui, dans une perception douloureuse du temps de la guerre, qui n'en finit pas de s'étirer, mimant l'éternité, multipliant le manque, redoublant la nostalgie, tenant à distance le moment du retour au point de départ. Le récit de guerre moderne est un récit volontairement déprimé. C'est ce que Bernanos écrivait, pour le critiquer, du roman d'Erich Maria Remarque.

- 13 En regard de ces thèmes, rebattus, on observe la mise en œuvre de stratégies discursives également topiques, articulées à des procédés rhétoriques eux aussi repérables d'une œuvre à l'autre, et distribués selon le même schéma directeur : au discours « impérial », le noble, au discours « idiot », l'ignoble ; l'un s'exalte dans l'abstraction et célèbre la noblesse des enjeux et les vertus du risque, l'autre s'attache au concret dans sa matérialité la plus palpable, la plus basse, la plus brutale, pour rendre compte d'une expérience dont rien ne peut racheter l'horreur ; au style épique, aux images de grandeur et de vaillance, du premier, répondent style trivial et figures de barbarie et de déchéance dans le second : écriture du sublime hideux (Serres : p. 109) contre écriture du sublime, dans ce même jeu d'inversion élaboré. Le discours second, qui n'est second que dans sa logique de dérision et de démystification, subvertit volontairement le discours premier, dans ses thèmes, ses valeurs et ses codes langagiers. Archiloque pouvait se glorifier dans l'idiome épique d'avoir sauvé sa peau en abandonnant à l'ennemi son bouclier, Aristophane brocarder les rodomontades des fiers-à-bras et les tirades des va-t-en guerre de l'assemblée en parodiant et en dégradant la langue et les procédés

de la tragédie, et Rabelais tourner en dérision les rêves des conquérants et les récits de campagne de l'historiographie officielle. L'écriture antihéroïque de la modernité reprend et déplace ces pratiques poétiques, en les transposant dans un monde où l'organisation économique et sociale, les techniques de combat et les armements, les idéologies sont autres, et en étant elle-même tributaire des formes littéraires héritées du romantisme, du réalisme et du naturalisme au sein desquelles et contre lesquelles elle s'est élaborée. « Les textes se tiennent au même carrefour d'humeurs, d'images, de jugements et de principes » (Kaempfer : p. 165), en fonction de leur appartenance. L'écriture « idiote » abandonne ou tourne en dérision les départs en guerre joyeux, « la fleur au fusil », et se constitue comme un genre hybride où s'entremêlent réel et fiction. On peut en résumer le projet dans le double effort pour démasquer les impostures du discours héroïque, d'une part, et mettre sous les yeux des hommes l'expérience de la guerre dans l'immédiateté de sa vérité, d'autre part : dire le vrai, dans ce qu'il a d'indicible parce qu'il est au-delà du discours, représenter l'irreprésentable, convoquant ce qui est au-delà de toute représentation, s'efforcer de faire entendre, à ceux qui ne l'ont pas vécu, l'inaudible, l'incroyable scandale de la guerre. L'immersion, brutale, dans la réalité, brutale, de l'affrontement armé, en fournit la méthode. Elle se réalise le plus souvent à travers la reconfiguration d'une expérience personnelle qui doit se tenir au plus près du réel et qui, parce que le réel n'a pas de sens, conduit à une dépersonnalisation dans laquelle pourra se lire le collectif, d'abord, par le jeu de l'appartenance au même camp et du partage d'un destin commun, l'universel ensuite, l'atrocité de la guerre touchant tout et tous indifféremment. Préoccupés de dire la guerre au plus juste, les auteurs recomposent le réel autour de deux types de figures essentielles : les images brutes, sans fard, d'un quotidien sordide, les images brutales, elles aussi sans fard, de l'innommable et multiforme horreur dont l'être humain est capable et dont ces écrits dressent comme un catalogue. La représentation du soldat, « les tripes à l'air » désespérément enserrées dans ses deux mains, en une ultime tentative pour retenir la vie, image percutante de l'incroyable, du corps supplicié et humilié qui prend conscience de sa nature et de la nature de la guerre, à travers la mort qui frappe au ventre, en constitue une des manifestations les plus puissantes.

- 14 À l'intérieur de ce cadre général, deux postures paraissent présider aux choix, selon que la priorité est d'être crédible, et donc cru, ou de convaincre que l'inimaginable est possible : la première opte pour l'atténuation, l'aseptisation, évite l'invraisemblable ; la seconde charge le trait, transfigure le réel notamment par des procédés d'universalisation, prend le parti, pour dire le vrai, de dire un vrai plus vrai que le vrai. Inclus dans le projet esthétique, l'effet de choc, recherché et produit par la brutalité de cette immersion dans les images, sert aussi la volonté de démasquer les prestiges du discours héroïco-belliciste et imposer, par la puissance de ces images travaillées, recomposées, l'inimaginable que cachent ou que travestissent les mensonges édifiants.
- 15 C'est à la part de réflexion critique inhérente à cette subversion de l'écriture « impériale » que nous nous intéressons. D'une manière quasi générale, l'écriture de la guerre, dans son versant « idiot », n'est pas que narrative ou descriptive. Elle incorpore une dimension réflexive. Les figures qu'elle élabore intègrent en elles un jugement, qu'elles s'accompagnent ou non d'un commentaire explicite. Leur mode d'élaboration joue sur le double registre du réaliste et du symbolique, parfois utilisés séparément mais souvent combinés. Le texte met en œuvre tout un réseau métaphorique où dominent les images concrètes, frappantes de cruauté, pour dire, à des degrés divers et au total, dans l'accumulation, l'insoutenable folie de la guerre, son absurdité, et surtout sa violence extrême et l'état d'abjection à quoi elle réduit les hommes. Ces images sont tour à tour suggestives – cercueils annonciateurs de mort ; nuit et ténèbres représentant la descente aux enfers – et réalistes – misère du front ou des lieux de casernement, tableaux de morts violentes, champs de bataille jonchés de cadavres, descriptions de malades et de blessés, scènes d'agonie, de torture, de sadisme –, ou les deux en même temps. C'est cette dernière catégorie qui paraît le plus développée. Les choses banales du quotidien guerrier y prennent une place importante et se chargent de significations fortes, se font porteuses d'une grande puissance évocatrice : ainsi de l'eau et de la pluie, ennemies du soldat, qui présagent souvent la calamité ; ainsi de la boue et du sang, emblématiques d'une atmosphère morale, offrant un cadre matériel à la souffrance, au délaissement, à la délitescence, disant aussi la viscosité, le chaos, le désordre de la guerre et du

monde ; ainsi encore du déchaînement des forces titanesques de la nature qui rappelle à l'homme sa fragilité et son impuissance mais qui imite tout aussi bien la violence de ce dernier, et le broie de même qu'il broie ses semblables : l'image apocalyptique, de déluge, des fleuves en crue sous l'effet des violents orages, annonçant la fin d'un monde, en est une représentation frappante, dont il est intéressant de noter qu'elle travaille ou retravaille en en modifiant profondément la signification, la renversant du sens au non-sens, une image inscrite au répertoire des termes de comparaison de la guerre homérique. Les figures de décomposition abondent : cadavres putrescents, chairs en décomposition, blessures infectées et pestilentielles. Complétées par des sensations olfactives évoquées avec insistance, de puanteur, de miasmes nauséabonds, elles suggèrent, au-delà de la dégradation physique et de l'humiliation des corps, la déchéance morale, la puissance destructrice de la guerre, l'abjection que celle-ci représente. Cette abjection se donne aussi à voir dans la profusion des références scatologiques – feuillées, dysenterie, défécation –, dans la présence d'une prostitution qui fait comme corps avec l'armée et en signale à la fois, dans la frénésie triste des coïts, la frustration sexuelle, la misère psychologique et la turpitude. Dans cet univers de violence, les viols des femmes ou les pratiques sodomitiques d'affirmation du pouvoir sur les subalternes et de dressage des soldats constituent l'emblème ignoble de la virilité proclamée du monde de la guerre, que complète la métaphore, frappée d'ironie féroce et d'indicible révolte, d'une armée tout entière occupée à tuer et à se masturber. António Lobo Antunes dit mieux que quiconque ce monde aberrant, privé de relation d'amour, débordant de bestialité, de frustration, de déshumanisation, dans une formule saisissante qui exploite les effets esthétiques et sémantiques des images sexuelles à double entente : « Masturbávamo-nos e disparávamos », « nous nous masturbions et nous tirions » (p. 165). La guerre autorise tous les crimes et toutes les régressions. Les textes ne se lassent pas de le dire, de manière très symbolique, par la construction de figures de réification ou d'animalisation de l'humain, faisant écho aux procédés d'anthropomorphisation de la nature et des animaux.

- 16 Le dépassement du cadre réaliste par l'adjonction d'une valeur symbolique très appuyée est particulièrement notable dans le traitement des images relatives aux blessures physiques qui

participent, avec d'autres procédés, d'une esthétique de l'éclat. Les figures de la mutilation sont récurrentes : main ou jambe détachée du corps, corps décapité, entrailles s'échappant du corps. Elles symbolisent la fragmentation irrémédiable de l'être au-delà de sa manifestation physique, la plus visible. Cette amputation est aussi une véritable métaphore des questionnements identitaires, résultant de la perte de l'unité originelle, de la perte de repères, de l'éclatement de la conscience de l'espace et du temps. La guerre instaure une fracture, indépassable, dans l'être, une déstructuration, une « dés-organisation » autour de laquelle le texte articule ses effets, dit le désordre qui n'est pourtant qu'apparent, savamment construit. Une précision est ici nécessaire. L'épopée n'édulcore pas elle non plus la férocité des combats ni la brutalité des coups et des blessures. *L'Iliade*, « poème de la force » selon le mot de Simone Weil, est exemplaire de ce point de vue, où abondent les descriptions réalistes, ou hyperréalistes, de blessures atroces¹³, et où la mutilation des cadavres n'est pas interdite, contrairement à ce qui semble avoir été la règle dans la Grèce classique¹⁴. Mais l'horreur des tableaux y sert un propos différent, ou plutôt opposé. Elle peut parfois, comme dans des poèmes appartenant à d'autres traditions, y souligner la force ou l'habileté du héros qui a porté le coup. Mais elle vise surtout à exprimer la violence de l'épreuve dans laquelle les héros sont plongés, par l'effet d'un destin qu'ils n'ont pas nécessairement choisi – les hommes y sont otages d'un jeu qui les dépasse – mais qu'ils assument au péril de leur vie et où leur endurance et leur courage sont récompensés par une gloire impérissable. Le monde que peint le récit « idiot » est celui des défaites anonymes, de la boucherie sans gloire et sans destin. Blessures béantes que personne n'a infligées, cadavres abandonnés au hasard des impacts aveugles qui les ont étendus là, livrés « aux chiens et aux oiseaux » de la décomposition sans honneur et des registres de l'état civil. Les mots et les images, servant, pour la plupart, une esthétique de la violence et de l'excès, s'organisent aussi dans une esthétique de l'obsessionnel et du ressassement. Ils sont à double détente : ils disent le chaos de la guerre, qui est le fait de la brutalité des hommes ; ils disent aussi, à côté ou simultanément, le malaise irréparable de l'individu, victime de la folie des hommes. Cet individu, pourtant, n'est autre que l'image de ses compagnons. Le texte guerrier moderne exploite à outrance le procédé de la métonymie et exige la généralisation, l'universalisation.

Le trope est inscrit, à sa manière, au cœur des œuvres, par le biais des auteurs eux-mêmes, qui reconfigurent souvent leur propre épreuve. L'écriture s'ordonne ainsi sous la plume de la victime – ici encore, le singulier a valeur collective. Elle en porte le point de vue, celui d'un rescapé, qui, par définition, a fait la guerre et doit vivre avec le double poids de sa souffrance et de sa culpabilité. Son récit ne fait pas que dire la guerre. Il en étudie sans cesse les convulsions, en revit constamment les terreurs : il la pense, à distance, après coup, et espère aussi, dans la mesure du possible, pouvoir en panser les blessures. Prenant position, il établit en conséquence, par le biais d'une théâtralisation des codes poétiques classiques, un dialogue serré avec le texte « héroïque », pour en détruire les ressorts et donner à connaître une approche toute différente, de la brutalité de la guerre et de ses méfaits. Puisque aussi bien le modèle fait autorité, il s'agit de le pervertir pour en proposer un autre, à l'opposé, qui lui sert à dénoncer un discours mythificateur-mystificateur, le discours boursoufflé, mensonger et manipulateur, des va-t-en-guerre, calqué sur l'éloquence du discours triomphal, et imposer avec force la seule vérité vraie, parce que vue et vécue au plus près – une vérité qui ne s'affirme donc, et ne se légitime, que comme l'envers de l'imposture et du mensonge.

- 17 La mise en littérature de la guerre est ainsi discours sur la guerre. À travers ce dialogisme des œuvres, où se manifestent deux visions contradictoires de la guerre et de la parole qui la dit, c'est une nouvelle approche du conflit armé qui s'affirme. Celle-ci se présente désormais volontiers comme une vision singulière, découlant de l'expérience singulière d'un individu, qui assume cependant, dans sa posture subjective et volontairement bornée, le destin collectif des autres hommes exposés au massacre et à la contemplation hallucinée de la mort. Pris en charge de l'intérieur, par un être en détresse, le nouveau récit guerrier rend compte d'une expérience traumatique. Et c'est cette commotion, de l'être placé dans une situation limite, de violence extrême, d'où résulte l'incompréhension hébétée et non plus l'admiration sidérée, qui donne corps à l'histoire. Le moment de crise est moteur de la création. Sans doute ce principe fonde-t-il le rapport particulier que la chose littéraire entretient avec le phénomène complexe, capital dans l'histoire des groupes humains, qu'est la guerre, l'intérêt privilégié qu'elle lui porte. On s'interroge, en

tout cas, sur ce qui apparaît visiblement au regard de la littérature comme une puissance esthétique de ce moment extrême de l'expérience humaine où se joue le destin des hommes et de la communauté.

- 18 Même si le terme « expérience » ne revêt pas ici ce sens restreint, il n'est pas sans intérêt que nombre d'auteurs ayant écrit sur l'affrontement armé l'aient fait au sortir d'une guerre qu'ils ont eux-mêmes menée, ou quelque temps après l'événement, et en aient tiré, de surcroît, une première expérience, souvent marquante, d'écriture. Il n'est pas rare de surcroît que le récit soit porté par un personnage-narrateur, un Je dont l'usage pose le difficile problème de l'identification, d'autant plus tentante qu'elle est souvent possible, entre l'instance narrative et l'instance scripturale, un problème que l'on ne peut évacuer, en l'occurrence, par la simple dissociation formelle ou mécanique des deux instances¹⁵. Dans ces conditions, l'une des questions qui se posent au chercheur est de savoir si, dans chacun des grands modes poétiques fictionnels dans lesquels ces mises en situation des paroles littéraires sur la guerre trouvent à se dire, le moment de l'expression de l'expérience vécue tient la place prépondérante qu'on a voulu lui accorder. On fera l'hypothèse, à soumettre à l'épreuve de l'analyse, que, en dépit de son importance, ce moment auto-narratif n'est pas le ressort fondamental de la mise en littérature de la guerre. D'une certaine manière, on est ainsi amené à problématiser et à remettre en perspective la notion de témoignage lorsqu'on l'applique à l'œuvre littéraire, en s'interrogeant sur la démarcation et les contaminations entre l'œuvre qui prétend, ou que l'on somme de, porter témoignage et les productions qui relèvent du *corpus* général des témoignages, écrits ou oraux, publiés ou inédits. Parmi les raisons avancées par les écrivains eux-mêmes ou par leurs critiques, pour rendre compte du sens ou des motivations de leurs œuvres, est souvent invoquée la volonté d'empêcher que les intérêts en place et l'égoïsme ou l'aveuglement du présent ne s'appliquent à embaumer l'événement passé et à ensevelir dans le silence et l'oubli l'insupportable, l'irréductible absurdité de la violence subie par les hommes. La littérature qui prend la guerre pour objet offre en effet un exemple caractéristique du paradoxe général de la création poétique, dont la puissance est aussi reconnue dans les faits, et redoutée par les pouvoirs en place, que sa futilité et son inutilité

sont aisément proclamées par ses détracteurs et revendiquées, à l'occasion, par ses praticiens. Compte tenu des enjeux des conflits dans la vie des sociétés humaines, il n'est pas étonnant qu'elle soit particulièrement exposée aux formes multiples de la censure, non seulement à chaud, pendant la durée des opérations, mais aussi après coup. Elle se trouve soumise à une double pression, qui n'est pas uniquement le fait des gouvernements, coincée entre l'asservissement aux objectifs du discours officiel et la répression de tout ce qui est susceptible de remettre en cause l'image aseptisée et édifiante que la société veut donner des épreuves qu'elle a traversées. Ce dilemme apparemment négatif n'est pourtant que l'envers de ce qui peut se décrire en termes positifs comme une fonction sociale incontournable. On évoquera à ce propos, pour baliser ce champ de réflexion, le modèle complexe proposé par Hésiode dans le poème de sa *Théogonie* : les Muses, incarnations des puissances du chant, sont filles de Mémoire et de Zeus. Elles inspirent aux rois les paroles qui leur permettent de maintenir ou de rétablir la paix dans leur communauté et aux poètes les chants susceptibles, en commémorant les exploits des hommes du temps passé, d'apporter à ceux qui les écoutent l'oubli des soucis du présent. La parole poétique, la création littéraire, chantant, mettant en scène la guerre, assument une fonction commémorative indispensable à la communauté en la confirmant dans son identité voire dans ses structures de pouvoir par la remémoration des épreuves traversées et surmontées. C'est, en quelque sorte, sa fonction patrimoniale. Mais, en même temps, ces actes d'écriture, récits ou évocations au passé qui enchâssent le présent à partir duquel ils se construisent, sont autant de discours qui s'inscrivent parmi les discours du présent. L'image qu'ils offrent du passé, mythique ou réel, parle aux hommes du présent, qu'elle appelle, par le biais de la contemplation esthétique qu'elle leur propose, à réfléchir et à agir. À ce titre, elle s'inscrit parmi les discours qui se tiennent dans la société sur son présent et sur son avenir. Dans sa fonction éducative, elle offre à la fois des paradigmes de conduite et de pensée dont l'influence peut être considérable. D'où l'attention que le pouvoir lui porte même quand il feint de la mépriser. D'où aussi la méfiance de ce même pouvoir à son endroit lorsqu'elle s'emploie à détrôner le discours officiel, comme c'est fréquemment le cas de l'écriture « moderne » qui s'entête à démasquer les supercheries ou à rétablir pour la mémoire ce que les

forces qui dominent le cours du temps souhaitent occulter ou faire oublier. Or, ces fonctions sociales, la littérature ne les remplit que parce que son discours est ordonné à l'exigence de se constituer en œuvre d'art. Mais l'articulation entre les finalités esthétiques propres de la production littéraire et ses fonctions sociales n'est pas sans tension. On est fondé à s'interroger, dans la littérature qui prend la guerre pour thème, sur la manière dont l'équilibre dans la relation entre aspects pragmatiques de la poïétique et dimension esthétique varie selon les époques.

- 19 Disons pour finir que la fonction de la littérature s'affirme encore, comme nous l'avons signalé au passage plus haut, dans le rôle que l'élaboration « poétique » des formes de la représentation de la guerre joue dans la modélisation des discours sur la guerre et, par l'éducation, dans la formation des mentalités. Le problème est déjà posé par Hésiode dans l'ouverture de *Les Travaux et les jours* lorsque le poète interpelle la figure probablement fictive de son frère, Persès, le « destructeur de cité », pour le détourner des modèles esthétiques, éthiques et politiques de l'épopée guerrière, en lui proposant, à la faveur d'un changement de paradigme poétique, un autre modèle d'exploit « héroïque », l'application au travail et l'enrichissement que celle-ci rend possible. Aux grandes figures des poèmes homériques – les tueurs d'hommes ou les destructeurs de cités que sont les Achille, les Hector, les Ulysse –, il oppose, à l'horizon d'un avenir dont il dessine les conditions de possibilité, dans le refus des horreurs, des souffrances et des gabegies de la guerre, la figure de ce que l'on aurait peut-être appelé naguère le « héros » du travail¹⁶.

NOTES

1 On songe bien sûr à *La Chanson de Roland* et aux chansons de geste françaises, à la floraison des épopées irlandaises – entre autres, *La Bataille de Mag-Tured*, *La Razzia des bœufs de Cualngé* ou le cycle de Finn illustré par l'Ossian de James Macpherson – ou aux quatre branches du *Mabinogion* gallois, à ce qui subsiste, avec *Beowulf*, des lais épiques anglo-saxons, aux *Nibelungen* ou aux poèmes héroïques de l'*Edda* ancienne, au *Romancero del Cid*, etc.

2 Edmond ROSTAND, *L'Aiglon*, Paris, Folio, 1986, p. 157.

3 *Iliade*, II, 198-206 et 484-493 (la traduction des adjectifs *aptolemos* et *analkis*, vers 201, est celle de Mazon).

4 On peut songer ici à la réprimande qu'Ulysse adresse à Agamemnon lorsque celui-ci propose pour la troisième fois dans le poème de fuir en renonçant à prendre la ville, *Iliade*, XIV, 83-102, notamment dans les vers 86/7 et 89. Mais le destin des héros, voués à des guerres sans fin, avec ce qu'elles comportent de misère, est aussi la contrepartie de la gloire. Sur la question souvent traitée de la conduite des héros sur le champ de bataille, nous renvoyons le lecteur aux études rassemblées dans Jean-Pierre VERNANT, éd., *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, La Haye, Mouton, 1968 – en particulier les articles de G. S. Kirk, p. 93-117, et M. Detienne, p. 119-142 –, ainsi qu'aux travaux de Joachim LATACZ, *Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*, *Zetemata* 66, Munich, Beck, 1977, et d'Hans VAN WEES, « Kings in Combat. Battles and Heroes in the *Iliad* », *Classical Quarterly*, 38, Oxford, Clarendon, 1988, p. 1-24, *Status Warriors: War, Violence and Society in Homer and History*, Amsterdam, Hakkert, 1992 et *Greek Warfare. Myths and Realities*. Londres, Duckworth, 2004.

5 Vitalina Leal DE MATOS, *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*, Lisbonne, Verbo, 2004, p. 9.

6 Voir sur ce dernier point Jean KAEMPFER, *op. cit.*, p. 61-85.

7 Claude MILLET, « Les Larmes de l'épopée, des Martyrs à la Légende des siècles », dans Saulo NEIVA, éd, *Déclin et confins de l'épopée au 19^e siècle* », Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 13. Cf. aussi Michel SERRES, *La Guerre mondiale*, Paris, Le Pommier, 2008, p. 19 : « [...] comment la comprendre [...] Et surtout quand et pourquoi elle finit, à une date récente, remplacée, peu à peu, par ce que l'on appelle, depuis la Révolution française, et singulièrement sous la Terreur, le terrorisme ».

8 Ces thèmes ont fait l'objet d'une étude quasi exhaustive dans l'ouvrage de Léon RIEGEL, *Guerre et littérature*, Paris, Klincksieck, 1978.

9 *Iliade*, IX, 410-416 et XVIII, 94-126.

10 Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2006, p. 14.

11 Le lien métaphorique entre la guerre et le sexe est ancien. Il est déjà caractéristique de la langue d'Homère. Cette métaphorique rejoint d'autres formes de connexion que la littérature explore.

- 12 Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, éditions de Minuit, 1957.
- 13 Le double motif des entrailles qui se répandent et du blessé qui les retient de ses mains est récurrent dans l'*Iliade* (voir par exemple IV, 526, XXI, 181 et le tableau pathétique du meurtre de l'enfant Polydore par Achille, XX, 418 et 420). L'étude de référence sur les blessures dans l'*Iliade* demeure Wolf-Hartmut FRIEDRICH, *Verwundung und Tod in der Ilias. Homerische Darstellungsweisen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.
- 14 Hans VAN WEES, *Greek Warfare*, op. cit., 135 sq. Sur le thème épique de la mutilation des cadavres voir notamment Charles P. SEGAL, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Mnemosyne Suppl. 17, Leyde, Brill, 1971 et Jean-Pierre VERNANT, « La belle mort et le cadavre outragé », *Journal de la Psychologie Normale et Pathologique*, 77, 1980, p. 209-241 [repris dans G. Gnoli et J.-P. Vernant, éd., *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 45-76].
- 15 Le cas de Carlos de Matos Gomes, alias Carlos Vale Ferraz, est de ce point de vue isolé, puisqu'il publie sous deux noms différents ce qui relève de l'historiographie et du témoignage, d'une part, ce qui emprunte les voies de la fiction, de l'autre.
- 16 Philippe ROUSSEAU, « Instruire Persès : notes sur l'ouverture des *Travaux* d'Hésiode », dans F. Blaise, P. Judet de La Combe et Ph. Rousseau, eds., *Le Métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Lille, Presses du Septentrion, 1996, p. 93-167, *passim*.

AUTHORS

Philippe Rousseau

Université Charles de Gaulle Lille 3

IDREF : <https://www.idref.fr/034308180>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000001241296>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13093042>

Olinda Kleiman

Université Charles de Gaulle Lille 3

IDREF : <https://www.idref.fr/029490707>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/olinda-kleiman>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066438241>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12110698>

Uma geração de actores da História e de escritores de histórias

Carlos Vale Ferraz

DOI : 10.35562/textures.75

Copyright
CC BY 4.0

OUTLINE

Quem escreve

Apoiantes do regime de Salazar/Caetano e da sua política colonial

Oposicionistas

Participantes

O que se escreve

TEXT

- 1 Não há escritas neutras. Todas as literaturas pertencem a um dado mundo e expressam um ponto de vista. Felizmente que é assim. A cultura vive da interpretação que os homens fazem dos seus valores, tradições e aventuras e está associada à História.
- 2 Isto para dizer que a literatura sobre a guerra colonial portuguesa tem dois lados : o dos escritores portugueses escrevendo sob um ponto de vista de portugueses, literatura portuguesa, e o dos que escrevem sob o ponto de vista dos africanos que lutaram contra os portugueses, literatura nacional dos respectivos países. Este texto é sobre literatura portuguesa, expressa o ponto de vista dum autor português que participou na guerra colonial e que, confrontado com essa experiência, ganhou a convicção que ela não podia ser ganha.
- 3 Aquilo que podemos designar como a tomada de consciência sobre a guerra colonial é, no meu caso, em primeiro lugar uma convicção baseada no que observei nos teatros de operações de Angola, Guiné e Moçambique, da impossibilidade de obter uma vitória, da possibilidade duma derrota.

- 4 A minha tomada de consciência começa com uma « análise da situação militar » e só depois evolui para uma tomada de consciência política assente em três pontos :
 - A ilegitimidade do regime político português – a ditadura de Salazar/Caetano ;
 - A sua incapacidade para encontrar uma solução política para o problema colonial ;
 - A injustiça inerente à situação colonial de não reconhecimento dos direitos dos povos africanos das colónias à sua independência.
- 5 É um percurso comum que partilhei com muitos outros militares da minha geração e nos levou a derrubar o regime e a fazer a revolução do 25 de Abril. Primeiro enfrentámos a realidade da guerra e a consciência política foi ganha nela.
- 6 É certo que, entre os portugueses que escreveram sobre a guerra colonial, existe uma banda larga de pontos de vista que vai desde os que não reconheceram sequer a qualidade de ser humano aos adversários até aos que os apoiaram nas suas revoltas e lutas pela dignidade e pela independência, mas essa pluralidade não anula o facto, para mim evidente, de que existe um ponto de vista do colonizador e um ponto de vista do colonizado.
- 7 Mesmo que o colonizador seja a favor dos direitos do colonizado, ou o colonizado seja aliado do colonizador, essa diferença radical mantém-se e é sempre reflectida na escrita.
- 8 De facto, não podemos pensar como o outro. Quando muito, podemos imaginar como o outro pensa. O lobo pode vestir a pele do cordeiro, mas não pode ser o cordeiro. Esta distinção, que assumo, talvez seja a mesma que distingue a literatura feita por mulheres e por homens. Não estou certo que exista uma literatura de mulheres e outra de homens, mas se essa diferença existe, estou certo que ela é menor do que a diferença entre a literatura do colonizador e a do colonizado.
- 9 Uma outra nota : Quando refiro literatura incluo a ficção, romance e novela, a poesia, o ensaio e a história. A separação dos géneros literários tornou-se um problema de tão difícil resolução que não me atrevo a ir mais além que falar de autores ou escritores. Deixo a cada

um deles definir-se como romancista, novelista, poeta, ensaísta, historiador, até jornalista, e aos teóricos classificá-los.

- 10 Aquilo que constitui o corpo central do que penso sobre a literatura portuguesa que tem por base temática a guerra colonial – a minha tese – é que ela apresenta características próprias que a individualizam dentro da literatura portuguesa e a distinguem de outras literaturas sobre o tema da guerra. Isto é, que essa literatura e os seus autores, apesar das diferenças de estilo, de técnicas, de sensibilidades políticas e ideológicas, apresentam um elevado grau de unidade na abordagem desse tema.
- 11 Estas particularidades podem ser apreendidas através da análise resultante das respostas às perguntas :
- **Quem escreve?** – o que conduz à discussão sobre a existência (ou não) duma geração de escritores da guerra colonial;
 - **O que se escreve?** – o que implica procurar os traços comuns da literatura portuguesa sobre a guerra colonial.

Quem escreve

- 12 Dum modo geral, podemos dizer que quem escreve e escreveu pertence a uma geração de homens e mulheres que participaram na guerra colonial, que foram actores da história, que de algum modo nela intervieram.
- 13 O facto da imensa maioria dos escritores da guerra colonial ser participantes dela é uma característica decisiva, marcante : é uma escrita sobre o que os autores viveram. É uma escrita, como diria Camões, que resulta de « um saber de experiência feito ». É uma literatura presencial.
- 14 Embora os mesmos actores e autores possam ter participado de várias formas na guerra, podemos dividi-los enquanto autores em grandes grupos :

Apoiantes do regime de Salazar/Caetano e da sua política colonial

- 15 São escritores, como Reis Ventura e Armor Pires Mota, que fazem a apologia da política colonial portuguesa, das suas soluções de « Defesa do Ultramar », da guerra que a sustentava e das suas acções militares. Foram, logicamente, aqueles que tiveram a oportunidade de publicar durante a guerra.

Oposicionistas

- 16 Os que participaram desde cedo na contestação política do regime de Salazar/Caetano, que foram oposicionistas à ditadura que conduziu Portugal ao impasse histórico da guerra colonial.
- 17 São maioritariamente estudantes universitários que participaram nas lutas estudantis que tiveram as suas crises em 1962, 1969, 1973.
- 18 Entre este grupo podemos distinguir os que, apesar de oposicionistas, participaram na guerra – como Manuel Alegre, Fernando Assis Pacheco, Martins Garcia – e os que optaram por desertar, ou dela ficaram livres, como Mário de Carvalho. São homens e mulheres que, à partida, têm já uma forte consciência política.

Participantes

- 19 Os que participaram de algum modo na guerra que durou 14 anos e que dessa experiência retiraram a matéria-prima para se fazerem escritores.
- 20 É o grupo mais numeroso e nele encontramos adeptos da guerra e oposicionistas.
- 21 Encontramos os que fizeram a guerra como combatentes em unidades de combate, incluindo as forças especiais, e militares dos serviços, não directamente envolvidos em combate.
- 22 Encontramos militares profissionais e militares do serviço militar obrigatório, maioritariamente oficiais, alguns sargentos, muitos raros soldados, o que corresponde ao grau de literacia, aos hábitos

culturais, à facilidade de expressão e de acesso aos meios de comunicação dos três grupos da hierarquia militar.

- 23 Nos anos logo após a revolução, década de 80, esses escritores tinham sido maioritariamente oficiais « milicianos », alferes, durante a guerra – uma literatura de alferes – assim a classificou Rui Teixeira no seu livro *A Guerra e a Literatura*, mas aos poucos surgiram cada vez mais obras de militares profissionais – neste caso militares que fizeram a guerra como capitães.
- 24 Os primeiros têm uma escrita muito politizada, muito centrada na maldade intrínseca da guerra, nos sofrimentos individuais, onde a guerra surge como um « azar na vida », e os segundos tendem a teorizar sobre a guerra, diluindo as causas da guerra e as suas consequências individuais no fenómeno geral da guerra.
- 25 Quanto aos sargentos e soldados, com excepção de Vicente do Carmo, um sargento pára-quedista, só agora começam a surgir obras deste grupo. Obras curiosas, que em muitos casos aproveitam as potencialidades das novas tecnologias, da Internet, para se expressarem. É uma literatura de homens que recordam os factos da sua « comissão ». Muito próxima dos factos que viveram. Têm títulos como : *A minha Comissão*, *A minha Companhia*, que incluem por vezes o número oficial da sua unidade, do género : *Companhia de Caçadores 1333*, ou o seu lema : *Os Leões do Niassa*, por exemplo.
- 26 Encontramos ainda as mulheres que acompanharam os homens mobilizados, como Lídia Jorge e Joana Ruas, ou que eram originárias de África, como Wanda Ramos.
- 27 Lídia Jorge esteve na Beira, em Moçambique, onde situou o seu *A costa dos Murmúrios*, Joana Ruas em Timor e escreveu o magnífico *Corpo Colonial*.
- 28 Independentemente das suas posições ideológicas o que une estes homens e mulheres e permite classificá-los como uma « geração » é o facto de terem vivido um tempo marcado por um grande acontecimento e de o terem elegido como tema central, ou inicial, da sua obra.
- 29 Desse tema, a guerra colonial, considerando como guerra colonial não só as acções militares, mas também as suas causas, a ideologia, a

administração, as consequências individuais e colectivas, políticas, sociais e psicológicas fizeram em conjunto, mesmo que involuntário, um corpo literário que, em minha opinião, será considerado no futuro como um capítulo da literatura portuguesa do século XX.

- 30 Embora muitos desses autores tenham evoluído para outras temáticas, a guerra colonial foi o seu ponto de partida e está, mesmo que de forma subtilmente encoberta, presente nas suas obras posteriores.
- 31 Podemos interrogar-nos se esses autores não escreveriam mesmo que não tivessem vivido a experiência da guerra e a resposta é que talvez escrevessem, que talvez fossem escritores, mas talvez não fossem todos os que hoje o são e, seguramente, não escreveriam o que escreveram e não escreveriam como escrevem sem essa passagem pela guerra.
- 32 Uma outra questão é sabermos se esses escritores sentem essa pertença a uma geração e a uma temática. Muitos dirão que não. Mas essa recusa tem mais a ver com o modo como cada um se vê e revê no tempo actual – o tempo da individualidade, da originalidade – do que como será julgado no futuro.
- 33 O que me permite aceitar como facto a existência duma geração de escritores da guerra colonial tem a ver, além das balizas do tempo e do tema, com a forma como o fizeram e fazem. Tem a ver com o olhar sobre o que se escreve.

O que se escreve

- 34 O que se escreve e escreveu na literatura portuguesa sobre este tema tem sido classificado, nomeadamente por João de Melo, como literatura da guerra colonial, literatura de combate e literatura da libertação.
- 35 Esta classificação tem a vantagem de conter os 3 elementos essenciais para abordarmos o que se escreve e escreveu sobre a guerra colonial portuguesa :
- Guerra colonial remete para a componente ideológica e política desta guerra.
 -

Combate remete para a componente armada, militar, operacional da guerra.

- Libertação remete para o oponente, o adversário, o outro, o inimigo sem o qual não há guerra.

- 36 A componente ideológica e política desta guerra é, do meu ponto de vista, balizada por duas constantes : o Império e o Ultramar.
- 37 As grandes ideias – a ideologia – e a sua aplicação – a política – são os dois grandes pilares que sustentam a guerra colonial, estão sempre presentes nas obras sobre ela e têm, a meu ver, raiz no mito português do Império. Isto é, na interpretação que os portugueses fazem do império e que é diferente da dos outros povos que também foram potências coloniais.
- 38 Para os portugueses o Império é uma fuga. Ameaçados pelo grande vizinho espanhol fugimos para o mar. O Império, para os portugueses, foi um local de refúgio.
- 39 Se consideramos o império português como um local de refúgio, tornam-se claras, ou mais claras, as grandes constantes da literatura portuguesa da guerra colonial e as diferenças com as de outros povos europeus, nomeadamente os franceses e os ingleses.
- 40 Para os portugueses, perdido o Brasil e o pouco que restava da Índia (Goa, Damão e Diu), as colónias africanas, o império que sobrou, eram a última oportunidade de existirmos – tese sempre presente nas obras dos situacionistas/nacionalistas. Ou eram o local onde deixaríamos de existir – tese dos oposicionistas.
- 41 No fundo, ambos pensavam o mesmo : sem colónias não havia Portugal. A única diferença estava em que os nacionalistas eram (ou queriam fazer que eram) optimistas e os oposicionistas eram assumidamente pessimistas, na linha do tradicional decadentismo português.
- 42 As consequências desta unidade de pensamento à volta do Império estão abundantemente reflectidas na literatura sobre a guerra colonial. O facto de sermos um império de aflitos, de vivermos sempre na aflição do fim, conduziu a uma literatura sem heróis nem vilões.

- 43 Não existem heróis na literatura da guerra colonial : existem « tipos » que se portaram bem numa determinada situação : o que foi socorrer o camarada ferido, o que se sacrificou pelo outro. Também não existem grandes vilões, apenas « tipos » que se portaram mal.
- 44 Permitia-me aqui referir duas obras dificilmente classificáveis e que, não dizendo respeito ao período da guerra colonial, a explicam melhor que muitas das desse período. São elas *Glória* e *Um Herói Português* – Paiva Couceiro de Vasco Pulido Valente. No primeiro, uma biografia de Vieira de Castro, revela este político oportunista que é condenado ao degredo em Angola por assassinio da mulher. Acaba por morrer sem glória numa Luanda mulata e esquecida. No segundo, um militar quixotesco, Paiva Couceiro, destrói por pura bravata o acordo que o colono (sertanejo) Silva Porto estabelecera com o rei Ndunduma, provocando, por vergonha de falta à palavra dada, o suicídio do português, e desencadeando uma nova revolta dos angolanos.
- 45 A guerra colonial será a continuação desta política. As colónias serão sempre um local de degredo para os portugueses e de incompreensão dos africanos.
- 46 Será sempre com o Império presente que a literatura da guerra colonial se desenvolverá, mas a linha divisória entre os adeptos dela e os opositoristas estabelece-se sobre um outro conceito, o conceito de Ultramar. O que divide os escritores portugueses é o modo como tratam o « Ultramar », não o Império.
- 47 Para os adeptos da guerra, o Ultramar era o Império com outro nome, para os opositoristas, o Ultramar era um lugar sem grandeza onde uns portugueses ganhavam a vida explorando os negros e outros combatiam e morriam para manter essa exploração.
- 48 A literatura reflecte esta dicotomia. E, num parêntesis que tem a ver com a realidade política que esteve na origem do movimento dos capitães e da revolução do 25 de Abril e das suas consequências no tempo de descolonização que se seguiu, refira-se que a descolonização e as divergências à sua volta assentam, a meu ver, na dificuldade de relacionamento entre os conceitos de Império e de Ultramar.

- 49 De facto, os portugueses eram, de modo geral, filhos do Império, da extrema-esquerda à extrema-direita todos estavam mergulhados no mito do
- 50 Império. O Império era a nossa história. A grande divergência era o que fazer com o Ultramar. O grande problema é que não era possível manter o Império e alienar o Ultramar. Nós gostávamos do Império, do Ultramar é que não. Ainda temos o Império na nossa cabeça, no nosso imaginário, mas não temos o Ultramar.
- 51 Os adeptos da guerra nunca conseguiram fazer passar a ideia de que existia um combate pelas grandezas do Império e foram os oposicionistas que impuseram o conceito de degredo duma geração mobilizada para fazer a guerra por um Ultramar que era apenas um lugar detestável, que não sentiam como seu e pelo qual não valia a pena combater.
- 52 É curioso reparar como quase toda a literatura sobre a guerra colonial é uma literatura de lamento contra o Ultramar, mas nunca de negação do Império. Lamentam-se os perigos, as condições em que os soldados faziam a guerra, a distância a que estavam de casa e lamenta-se ainda a mediocridade do presente comparada com as glórias do passado, lamentam-se as acções ignóbeis daqueles que deviam fazer a glória do Império – os administradores coloniais, os colonos, os missionários que o denegriam com os seus actos, como é o caso das descrições de colonos e administradores corruptos ou desleixados, de missionários traidores, de militares desertores.
- 53 Estamos já a falar de literatura de combate, do modo como os portugueses reflectiram a guerra na literatura.
- 54 O Professor Rui Teixeira, da Universidade Aberta, porventura o melhor especialista da literatura portuguesa sobre a guerra colonial, sobre o qual publicou *Guerra Colonial e o Romance Português*¹, *A Guerra e a Literatura*² e o *Leitor Hedonista*³, sintetiza em três palavras os temas característicos deste género literário : Orgulho, Culpa e Nostalgia.
- 55 Para Rui Teixeira, os trabalhos literários vindos a público antes do 25 de Abril, os dos adeptos do regime, são caracterizados pelo Orgulho, surgem com um « capacete ideológico », fazem a defesa apaixonada do heroísmo, dos valores viris e do militarismo. É uma literatura de

« lunáticos princípios, não vê a realidade »; nela inclui os nomes de Reis Ventura, Amândio César, Armor Pires Mota, Couto Viana mas também de alguns que publicaram após o 25 de Abril como Alpoim Calvão e Barão da Cunha, dois militares.

- 56 Após a revolução, surgem os textos do ajuste de contas com a guerra colonial. Uma literatura com a base emocional da Culpa, nas suas grandes linhas auto-punitiva, antimilitarista e anti-heróica. Muitas vezes autobiográfica e que em boa parte constitui a contraface ideológica da literatura de exaltação colonial. Nesta categoria inclui Rui Teixeira obras como « Corpo de Delito » de Eusébio Cardoso Martins, « Miguel Várzea, Alferes e Paisano » de Carlos Urgel Dirceu, « Ombro, Arma » de José Manuel Mendes, « Uma Noite na Guerra » de Carlos Coutinho, « Primeira Coluna de Napainor » de António S. Viana, entre outros.
- 57 Rui Teixeira considera que os melhores momentos da literatura da guerra colonial devem conter a poesia de Bação Leal, Manuel Alegre ou Assis Pacheco, o drama *Um Jeep em Segunda Mão* de Fernando Dacosta, o diário *Jornal de Campanha* de Liberto Cruz, a prosa de Joana Ruas.
- 58 Quanto ao romance, aponta oito « obrigatórios »: *O Capitão Nemo e Eu* de Álvaro Guerra, *Lugar de Massacre* de José Martins Garcia, *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes, *Percursos* de Wanda Ramos, *Nó Cego* de Carlos Vale Ferraz, *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge, *Jornada de África* de Manuel Alegre e *Os Navios Negreiros Não Sobem o Cuando* de Domingos Lobo.
- 59 Com esta ou outra lista e independentemente de apreciações estéticoliterárias, num conjunto de obras eleitas sobre a guerra colonial encontramos algumas constantes :
- O desconhecimento da realidade colonial por parte da sociedade portuguesa e do confronto com essa realidade a que foram sujeitos os seus protagonistas – militares e civis. A estupefacção.
As perguntas mais frequentes que podemos retirar das obras sobre a guerra colonial são : Porque estou aqui? O que estou aqui a fazer?
São as perguntas de homens vulgares apanhados numa esquina da história.
 -

A antiheroicidade dos protagonistas, a sua descrença numa saída vitoriosa para a guerra, a resignação que os levava a cumprir os mínimos – estamos muito longe da literatura de Jean Lartéguy na sua trilogia *Centuriões*, *Pretorianos* e *Mercenários*, ou de *Os Boinas Verdes* que alimentaram a imaginação de alguns militares portugueses no início da guerra.

- Acima de tudo a Nostalgia. A nostalgia da aventura (por muito que a aventura seja vilipendiada), a nostalgia da juventude. Afinal todos tínhamos vinte anos... e, acima de tudo, por muito que nos custe e mais uma vez, a irremediável nostalgia do Império...

- 60 Por fim, porque a guerra não se fez sem o outro, sem o adversário, o inimigo, umas breves considerações sobre o modo como ele surge na literatura da guerra colonial.
- 61 Para os autores de antes do 25 de Abril e para aqueles que defendem a guerra, o inimigo é o negro. Ao negro mau, o « turra », o terrorista traíçoeiro ao serviço do comunismo, jamais tratado por guerrilheiro – a quem nunca é reconhecida a qualidade de combatente – opõe-se o negro bom, o que « trabalha » com a tropa portuguesa como guia ou intérprete, o « recuperado » que abandonou a luta e os seus companheiros para se juntar aos portugueses – nunca tratado como traidor, mas como um convertido.
- 62 O inimigo é ainda o mulato, uma figura negativa que engana os negros e os portugueses. Normalmente um cobarde. E também o estudante branco, o comunista, o traidor à Pátria.
- 63 Para os autores pós-25 de Abril, o negro, o africano em geral, é o explorado, o herói da História. Sempre um lutador pela liberdade e a independência.
- 64 O inimigo é o regime e os seus agentes : os militares profissionais, os administradores e funcionários coloniais, os colonos em geral – sempre brutos e boçais.
- 65 É esta visão a preto e branco – quase literalmente – que muita da literatura da guerra colonial transmite.
- 66 As obras referenciadas no cânone de Rui Teixeira, pelo menos essas, evitam essa dicotomia.

- 67 O que se escreve e escreveu sobre a guerra colonial dá-nos uma ideia do olhar que a geração da guerra tem sobre África. Ao contrário da literatura de viagens, da literatura romântica, a África retratada na literatura da guerra colonial é uma África em guerra, não há, normalmente, descrição de belas paisagens, mas de picadas poeirentas ou enlameadas, infestadas de minas, a floresta é uma ameaça donde pode surgir uma emboscada. O clima é agreste, húmido e tórrido. A atmosfera está carregada de electricidade, os mosquitos mordem os corpos. É a África do «mato», dos quartéis isolados, cercados de arame farpado.
- 68 Não abundam também descrições dos costumes dos africanos que são reduzidos a estereótipos, gentes pobres, famintas, que vivem em aldeias junto dos quartéis e que servem, as mulheres de «lavadeiras», os homens de «guias» e de «carregadores» nas operações militares. Gentes de quem a tropa desconfia terem ligações com os guerrilheiros.
- 69 O que se nota nesta literatura é um grande desconhecimento de África – quase não existem apontamentos antropológicos, nem curiosidade em conhecer os africanos. O desejo é que a comissão de dois anos passe depressa e sem problemas. Uma obra de Vasco Lourenço, capitão do quadro permanente e mais tarde um dos mais importantes capitães do Movimento das Forças Armadas, tem mesmo o sugestivo título *No Regresso Vinham Todos*.
- 70 O que se escreve e escreveu tem também a ver com o lugar onde a guerra foi vivida. As obras retratam maioritariamente a guerra em Angola e em Moçambique. São mais raras as que têm a Guiné-Bissau como cenário. Um exemplo é *As Lágrimas de Aquiles* de José Manuel Saraiva.
- 71 A Guiné, a guerra na Guiné, é de facto dificilmente *romanceável*. Era uma guerra ainda menos heróica que a dos outros territórios. As tropas portuguesas viviam fechadas nos seus quartéis, sujeitas aos ataques dos guerrilheiros do PAIGC. Os dramas passavam-se no interior dos abrigos, sem muito mais a fazer que esperar que o ataque findasse.
- 72 Voltando ao tema da Nostalgia ele é, em minha opinião, o grande tema das mais recentes obras da literatura da guerra colonial. Essa

nostalgia é muito evidente nas obras que têm saído e que se apresentam sob a forma de diários ou de recolha de correspondência enviada pelos militares para as suas famílias, mulheres, noivas, namoradas.

- 73 Hoje os antigos militares expõem as suas intimidades. É o caso de Lobo Antunes que publicou – através das filhas – as cartas enviadas a sua mulher, e do recente *Diário da Guiné* de António Abreu.
- 74 Mas a que Nostalgia se referem estas obras trinta anos depois de ela ter findado? Ao desejo de voltar a África, de rever o lugar da aventura ou, pelo contrário, ao desejo de regressar ao seu país e ao seu meio?
- 75 É claramente a Nostalgia do regresso a casa, à metrópole. A geração que fez a guerra não tem boas recordações de África. Pelo menos na literatura da guerra colonial, África é uma má recordação. Raramente surgem nos textos referências positivas, agradáveis. Não existem paraísos. A descrição no *Nó Cego* do tempo passado por militares dos « comandos » na Ilha de Moçambique é um dos raros casos de encantamento por uma terra, por um lugar de África. Mas eu sou apaixonado pela Ilha de Moçambique!
- 76 Um outro aspecto da literatura da guerra colonial é, ao contrário de outras literaturas de guerra, a ausência de determinadas obras típicas. Obras que a literatura da guerra colonial não tem :
- Não há obras que possamos classificar como « de quartel-general », isto é, obras onde surjam no centro da trama os homens que conduziram a guerra, os políticos, os generais, o seu estado-maior, as dúvidas dos chefes, os seus conflitos. E todos sabemos que existiram esses conflitos, entre Kaúlza de Arriaga e Marcelo Caetano, entre Spínola e Marcelo Caetano, entre generais, entre generais e governadores. Mas não há obras sobre eles.
 - Não há biografias, romanceadas ou não, dos grandes actores da guerra. Não há romances sobre Spínola, sobre Kaúlza de Arriaga, sobre militares que participaram em grandes operações.
 - Não há romances sobre as grandes operações. *Nó Cego* continua a ser um caso raro a propósito da operação « Nó Górdio » realizada no Norte de Moçambique em 1970. Não existe, por exemplo, um romance sobre o Dien Bien Phu da guerra colonial portuguesa e que ocorreu em Maio de 1973 em Guileje e Guidage na Guiné-Bissau.

- 77 As obras relatam os pequenos/grandes dramas individuais, ou das pequenas unidades, o pelotão, a companhia. Não existe um grande plano, um grande fresco. Definitivamente, a literatura da guerra colonial não terá a sua epopeia. Não haverá nem *Lusíadas*, nem *Histórias Trágico-Marítimas* sobre ela.
- 78 Existe sim uma literatura da guerra colonial portuguesa construída por uma geração de escritores que nela participou.
- 79 Uma literatura determinada pelo mito do Império e pela sua versão menor e corrompida, o Ultramar. Uma literatura decadente, pessimista, antiheróica.
- 80 Quer os autores sejam defensores da guerra, quer opositores, não acreditam no futuro de Portugal. Os defensores propunham combater até à exaustão, os opositores evitar o combate.
- 81 É uma literatura tipicamente portuguesa, que contém nela quase sempre o mito do eterno retorno a um local e a um tempo longínquos e fantásticos que perdemos e a que, no fundo, não acreditamos que um dia voltaremos.
- 82 Nós somos portugueses.
- 83 Lisboa 31 de Janeiro de 2007

NOTES

- 1 Rui de Azevedo TEIXEIRA, *A guerra colonial e o romance português : Agonia e Catarse*, Lisboa, Notícias, 1998.
- 2 Rui de Azevedo TEIXEIRA, *A guerra e a literatura*, Lisboa, Vega, 2001.
- 3 Rui de Azevedo TEIXEIRA, *O Leitor Hedonista*, Lisboa, Hugin, 2003.

AUTHOR

Carlos Vale Ferraz

Escritor

IDREF : <https://www.idref.fr/02792842X>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000118842546>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/11986616>

Une génération d'acteurs de l'Histoire et d'auteurs d'histoires

Carlos Vale Ferraz

DOI : 10.35562/textures.77

Copyright
CC BY 4.0

OUTLINE

Qui écrit

Les partisans du régime de Salazar/Caetano et de sa politique coloniale

Les opposants

Les participants

Ce qui s'écrit

TEXT

- 1 Il n'y a pas de neutralité en écriture. Toutes les littératures appartiennent à un monde donné et expriment un point de vue. Heureusement qu'il en est ainsi : la culture vit de l'interprétation que les hommes donnent de leurs valeurs, traditions et aventures et elle est associée à l'Histoire.
- 2 Tout celà pour dire que la littérature sur la guerre coloniale portugaise revêt deux facettes. Il y a celle des écrivains portugais qui écrivent en tant que Portugais – c'est la littérature portugaise – et il y a celle des écrivains qui écrivent en tant qu'Africains ayant lutté contre les Portugais – c'est la littérature nationale de chacun des pays concernés. Ce texte traite de littérature portugaise ; il exprime le point de vue d'un auteur portugais qui a pris part à la guerre coloniale portugaise et qui, confronté à cette expérience, a compris qu'elle ne pouvait être gagnée.
- 3 En ce qui me concerne, ma prise de conscience de ce qu'était la guerre coloniale, à partir de ce que j'ai pu observer sur le théâtre des opérations en Angola, au Mozambique et en Guinée-Bissau, m'a convaincu que la victoire était impossible et la défaite certaine.

- 4 Cette prise de conscience qui, pour ma part, a d'abord commencé par une « analyse de la situation militaire » a ensuite évolué vers une prise de conscience politique construite autour de trois évidences :
 - l'illégitimité du régime politique portugais en place, de la dictature de Salazar/Caetano ;
 - son incapacité à trouver une solution politique au problème colonial ;
 - l'injustice, inhérente à la situation coloniale, de la non-reconnaissance du droit à l'indépendance des peuples africains des colonies.
- 5 C'est un cheminement courant, partagé avec beaucoup d'autres militaires de ma génération et qui nous a conduits à faire tomber le régime et à faire la Révolution du 25 avril. Nous nous sommes d'abord trouvés confrontés à la réalité de la guerre et c'est cela qui a permis notre prise de conscience politique.
- 6 Il va de soi que l'on trouve chez les Portugais qui ont écrit sur la guerre coloniale, un large éventail de points de vue, depuis ceux qui n'ont même pas reconnu à leurs adversaires la qualité d'êtres humains jusqu'à ceux qui les ont soutenus dans leurs révoltes et leurs luttes pour la dignité et l'indépendance. Mais cette pluralité n'annule en rien l'existence, évidente à mes yeux, d'un point de vue du colonisateur et d'un point de vue du colonisé.
- 7 Même si le colonisateur se place en faveur du colonisé, ou si le colonisé est un allié du colonisateur, cette différence radicale demeure et se reflète toujours dans l'écriture.
- 8 En fait on ne peut pas penser comme l'autre, tout au plus peut-on imaginer sa façon de penser. Le loup peut revêtir le pelage de l'agneau, mais il ne peut être l'agneau. Cette distinction, que j'assume, est peut-être comparable à celle qui est faite entre la littérature écrite par des femmes et la littérature écrite par des hommes. Je ne suis pas certain de l'existence d'une littérature féminine et d'une littérature masculine ; cependant, si cette différence existe, alors, je ne doute pas qu'elle est plus ténue, que celle qui sépare la littérature du colonisateur de celle du colonisé.
- 9 Autre remarque : quand je me réfère à la littérature, je prends à la fois en compte la fiction (romans et nouvelles) la poésie, l'essai et l'histoire. La séparation des genres littéraires est devenue un problème si difficile à résoudre que je me limite à parler d'auteurs ou

d'écrivains. Je laisse à chacun d'entre eux le soin de se définir comme romancier, nouvelliste, poète, essayiste, historien, ou même journaliste, et aux théoriciens le soin de les classer.

- 10 Je pense avant tout que la littérature portugaise centrée sur la thématique de la guerre coloniale possède des caractéristiques qui l'individualisent au sein de la littérature portugaise et la distinguent des autres littératures portant sur la guerre. Autrement dit, cette littérature et ses auteurs, malgré des différences de style, de techniques, de sensibilités politiques et idéologiques, révèlent une grande homogénéité dans leur approche thématique.
- 11 Ces particularités peuvent être appréhendées grâce à l'analyse des réponses aux questions suivantes :
 - **Qui écrit ?** – ce qui conduit à s'interroger sur l'existence (ou non) d'une génération d'écrivains de la guerre coloniale ;
 - **Qu'est-ce qui s'écrit ?** – ce qui implique la recherche des traits communs de la littérature sur la guerre coloniale.

Qui écrit

- 12 On peut dire d'une manière générale que celui ou celle qui écrit ou a écrit appartient à une génération d'hommes et de femmes qui ont participé à la guerre coloniale et qui, d'une façon ou d'une autre, ont été acteurs de l'Histoire.
- 13 Le fait que la majorité des écrivains de la guerre coloniale ait participé à cette guerre est une caractéristique essentielle, marquante : les récits portent sur ce que les auteurs ont vécu. Comme dirait Camoëns, c'est une écriture « d'un savoir fait d'expérience », une littérature de témoignage.
- 14 Même si ces auteurs-acteurs ont participé à la guerre de différentes façons, il est possible de les diviser, en tant qu'auteurs, en plusieurs grands groupes :

Les partisans du régime de Salazar/Caetano et de sa politique coloniale

- 15 Ce sont des écrivains comme Reis Ventura et Armor Pires Mota, qui font l'apologie de la politique coloniale portugaise, de ses solutions pour la « Défense de l'outre-mer », de la guerre qui en est un pilier et de ses actions militaires. Ce sont ceux, évidemment, qui ont eu l'opportunité de publier pendant la guerre.

Les opposants

- 16 Ils ont participé très tôt à la contestation politique du régime de Salazar/Caetano et se sont opposés à la dictature qui a conduit le Portugal dans l'impasse historique de la guerre coloniale.
- 17 Ce sont en majorité des étudiants universitaires ayant pris part aux luttes étudiantes qui ont connu leurs crises majeures en 1962, en 1969 et en 1973.
- 18 Au sein de ce groupe on peut distinguer les opposants qui ont connu la guerre, comme Manuel Alegre, Fernando Assis Pacheco, Martins Garcia, et ceux qui ont choisi de désertier, ou y ont échappé, comme Mário de Carvalho.
- 19 Ce sont des hommes et des femmes qui ont, dès le départ, une forte conscience politique.

Les participants

- 20 Ce sont ceux qui ont participé d'une manière ou d'une autre à cette guerre de 14 ans et qui ont retiré de cette expérience la matière première pour leur travail d'écrivain.
- 21 C'est le groupe le plus important en nombre et on y trouve des adeptes de cette guerre et des opposants.
- 22 On y trouve ceux qui ont fait la guerre dans des unités de combat, y compris dans les forces spéciales, ainsi que les militaires qui n'ont pas participé directement aux opérations.

- 23 On y trouve les militaires de carrière et les soldats du contingent. Ce sont en majorité des officiers, quelques sergents, de très rares soldats ; cette répartition correspond au degré d'instruction, aux habitudes culturelles, aux facilités d'expression et d'accès aux moyens de communication des trois groupes de la hiérarchie militaire.
- 24 La plupart des écrivains ayant publié dans les années qui ont suivi la révolution et dans les années 80 avait été, pendant la guerre, des officiers « miliciens », des sous-lieutenants – Rui Teixeira parle de « littérature de sous-lieutenants » dans son livre *A Guerra e a Literatura*. Ultérieurement, de plus en plus d'œuvres de militaires de carrière, ayant fait la guerre en tant que capitaines, ont été publiées.
- 25 L'écriture des premiers est très politisée, très centrée sur le mal intrinsèque de la guerre et sur les souffrances individuelles ; la guerre y apparaît comme une « malchance dans la vie ». Les seconds ont tendance à théoriser sur la guerre, en diluant les causes et les conséquences individuelles dans le phénomène général de la guerre.
- 26 Quant aux œuvres des sergents et des soldats, à l'exception de Vicente do Carmo, un sergent parachutiste, elles commencent tout juste à paraître. Ce sont des œuvres curieuses, qui exploitent souvent le potentiel des nouvelles technologies, d'Internet, pour s'exprimer. Il s'agit d'une littérature d'hommes se souvenant des faits marquants de leur mobilisation, très proche de ce qu'ils ont vécu. Elle porte des titres tels que *Ma Mobilisation*, *Ma Compagnie*, et intègre parfois le numéro officiel de l'unité et son genre *Compagnie de Chasseurs 1333* ou par exemple sa devise *Les Lions du Niassa*.
- 27 On y trouve aussi les femmes qui ont accompagné les hommes mobilisés, comme Lídia Jorge et Joana Ruas, ou celles qui sont originaires d'Afrique, comme Wanda Ramos.
- 28 Lídia Jorge a vécu à Beira, au Mozambique, où elle a situé son roman *Costa dos Murmúrios*¹ ; Joana Ruas a vécu à Timor et elle a écrit le magnifique *Corpo Colonial*.
- 29 Indépendamment de leurs positions idéologiques, ce qui unit ces hommes et ces femmes et permet de les classer en « génération » est le fait qu'ils ont vécu un temps marqué par un grand événement et qu'ils l'ont choisi comme thème central ou initial de leur œuvre.

- 30 À partir de ce thème de la guerre coloniale, incluant non seulement les actions militaires mais aussi les causes, l'idéologie, l'administration, les conséquences individuelles et collectives, politiques, sociales et psychologiques, de cette guerre, ils ont élaboré ensemble, parfois involontairement, un *corpus* littéraire qui, selon moi, sera considéré dans le futur comme un chapitre de la littérature portugaise du XX^e siècle.
- 31 Et bien que beaucoup de ces auteurs aient évolué vers d'autres thématiques, la guerre coloniale a été leur point de départ et reste, même subtilement, présente dans leurs œuvres postérieures.
- 32 On peut se demander si ces auteurs auraient écrit s'ils n'avaient pas vécu l'expérience de la guerre. La réponse est la suivante : peut-être auraient-ils écrit et auraient-ils été écrivains, mais tous ne le seraient, sans doute, pas aujourd'hui. Mais il est clair que, sans la guerre, ils n'auraient pas écrit ce qu'ils ont écrit et ne l'auraient pas fait de cette façon.
- 33 Une autre question qui se pose est celle de savoir si ces écrivains revendiquent l'appartenance à une génération et ont conscience de se retrouver autour d'une thématique commune. Beaucoup diront que non. Mais ce refus tient davantage à la façon dont chacun se voit et se revoit à l'époque actuelle – l'époque de l'individualité, de l'originalité – qu'à la manière dont il sera jugé à l'avenir.
- 34 Ce qui me conduit à accepter comme un fait l'existence d'une génération d'écrivains de la guerre coloniale ce sont, outre les repères temporels et thématiques, les formes qu'ils ont adoptées et qu'ils adoptent encore, c'est le regard que l'on porte sur ce qui s'écrit.

Ce qui s'écrit

- 35 Ce qui s'écrit ou a été écrit sur ce thème en littérature portugaise a été défini, notamment par João de Melo, comme littérature de la guerre coloniale, littérature de combat et littérature de libération.
- 36 Cette classification a l'avantage de présenter les trois éléments essentiels à l'étude de ces écrits :
- la guerre coloniale, qui renvoie à la composante idéologique et politique de cette guerre ;

le combat, qui renvoie à la composante armée, militaire, opérationnelle de la guerre ;

- la libération, qui renvoie à l'opposant, l'adversaire, l'autre, l'ennemi sans lequel il n'y aurait pas de guerre.

- 37 À mon avis, la composante idéologique et politique de cette guerre est marquée par deux constantes : l'empire et l'outre-mer.
- 38 Les grandes idées (l'idéologie) et leur application (la politique) sont deux grands piliers de la guerre coloniale ; elles sont toujours présentes dans les œuvres qui en parlent et trouvent leur origine dans le mythe portugais de l'empire, c'est-à-dire dans l'interprétation portugaise du mot empire, différente de celle des autres nations qui ont été, elles aussi, des puissances coloniales.
- 39 Pour les Portugais l'empire est une fuite. Sous la menace du grand voisin espagnol nous avons fui vers la mer. L'empire a été un refuge.
- 40 Le fait de voir l'empire portugais comme un refuge permet de mieux comprendre les grandes constantes de la littérature portugaise sur la guerre coloniale et les différences avec celles des autres peuples européens, notamment les Français et les Anglais.
- 41 Après la perte du Brésil et de ce qui subsistait de l'Inde (Goa, Daman et Diu), les colonies africaines, les restes de l'empire, étaient pour les Portugais la dernière possibilité d'exister – thèse toujours présente dans les œuvres des attentistes/nationalistes. C'était, *a contrario*, le lieu où nous cesserions d'exister pour les opposants.
- 42 Au fond les deux groupes pensaient la même chose : sans colonies, le Portugal n'existait pas. La seule différence résidait dans le fait que les nationalistes étaient (ou voulaient paraître) optimistes et que les opposants étaient ouvertement pessimistes, dans la lignée du traditionnel décadentisme portugais.
- 43 Les conséquences de cette unité de pensée autour de l'empire se reflètent abondamment dans la littérature sur la guerre coloniale. Le fait que nous soyons un empire d'angoissés, que nous vivions toujours dans l'angoisse de la fin, a produit une littérature sans héros ni méchants.
- 44 Il n'existe en effet pas de héros dans la littérature de la guerre coloniale : il existe des « types » qui se sont bien comportés dans une

situation donnée, comme celui qui est allé secourir le camarade blessé ou s'est sacrifié pour l'autre. Et il n'existe pas non plus de grands méchants, mais seulement des « types » qui se sont mal comportés.

- 45 Vous me permettez ici de faire référence à deux œuvres difficilement classables et qui, même si elles n'ont pas de lien avec la période de la guerre coloniale, l'expliquent bien mieux que de nombreux ouvrages de cette période. Il s'agit de *Glória* et de *Um Herói português – Paiva Couceiro* de Vasco Pulido Valente. Dans le premier, une biographie de Vieira de Castro, l'auteur montre cet homme politique opportuniste qui, condamné à la déportation en Angola pour avoir assassiné sa femme, finit par mourir sans gloire dans une Luanda métisse et oubliée. Dans le second, un militaire quichottesque, Paiva Couceiro, anéantit par pure fanfaronnade l'accord que le colon (explorateur) Silva Porto avait passé avec le roi Ndunduma, provoquant le suicide du Portugais, honteux d'avoir manqué à sa parole, et déclenchant une nouvelle révolte des Angolais.
- 46 La guerre coloniale sera la continuation de ces politiques. Les colonies seront toujours pour les Portugais un lieu de déportation et d'incompréhension des Africains.
- 47 C'est toujours en pensant à l'empire que la littérature de la guerre coloniale s'est développée, mais la divergence entre ses adeptes et ses opposants s'est construite sur un autre concept : celui de l'outre-mer. Ce qui divise les écrivains portugais c'est leur façon de traiter l'outre-mer, et non pas l'empire.
- 48 Pour les adeptes de la guerre, l'outre-mer c'était l'empire sous un autre nom ; pour les opposants, c'était un lieu dépourvu de grandeur où quelques Portugais gagnaient leur vie en exploitant les Noirs et où d'autres combattaient et mouraient pour maintenir cette exploitation.
- 49 La littérature reflète cette dichotomie. Et, ouvrant une parenthèse pour évoquer la réalité politique qui a entraîné le mouvement des capitaines, la révolution du 25 avril et ses conséquences sur le temps de la décolonisation qui s'en est suivi, il me semble que la décolonisation et les divergences que celle-ci a provoquées sont liées à la difficulté de mettre en relation les concepts d'empire et de l'outre-mer.

- 50 De fait, les Portugais étaient, d'une manière générale, fils de l'empire ; de l'extrême gauche à l'extrême droite tous étaient imprégnés du mythe de l'empire. L'empire était notre histoire. Et la grande divergence apparaissait avec la question « Que faire de l'outre-mer ? ». Le problème majeur résidait dans l'impossibilité de conserver l'empire et d'aliéner l'outre-mer. Nous aimions l'empire, pas l'outre-mer. Nous avons encore l'empire en tête, dans notre imaginaire collectif, mais pas l'outre-mer.
- 51 Les adeptes de la guerre n'ont jamais réussi à faire passer l'idée d'un combat pour les grandeurs de l'empire. Ce sont les opposants qui ont imposé le concept de déportation d'une génération mobilisée dans une guerre pour une outre-mer détestable, qu'ils ne ressentaient pas comme leur et pour laquelle il ne valait pas la peine de se battre.
- 52 Il est curieux d'observer que presque toute la littérature sur la guerre coloniale est une littérature de lamentation sur l'outre-mer mais jamais de négation de l'empire. On se lamente sur les dangers, les conditions dans lesquelles les soldats font la guerre, la distance qui les sépare de leur foyer ; on se lamente sur la médiocrité du présent comparée aux gloires du passé, on déplore les actions ignobles de ceux qui devraient faire la gloire de l'empire : les administrateurs coloniaux, les colons, les missionnaires qui le dépréciaient par leurs actes. Les descriptions de colons et d'administrateurs corrompus ou indolents, de missionnaires traîtres, de militaires déserteurs le montrent bien.
- 53 Mais nous parlons déjà de littérature de combat, de la façon dont les Portugais ont représenté la guerre dans la littérature.
- 54 Le professeur Rui Teixeira, de l'Universidade Aberta, sans doute le plus grand spécialiste de la littérature portugaise sur la guerre coloniale, à laquelle il a consacré plusieurs ouvrages, *A Guerra colonial e o Romance português*², *A Guerra e a Literatura*³ et *O Leitor Hedonista*⁴, résume en trois mots les thèmes caractéristiques de ce genre littéraire : orgueil, culpabilité et nostalgie.
- 55 Pour Rui Teixeira, les ouvrages publiés avant le 25 avril, ceux des partisans du régime, se caractérisent par l'orgueil : ils arborent « le casque idéologique », se posent en défenseurs passionnés de l'héroïsme, des valeurs viriles et du militarisme. C'est une littérature

aux « principes lunatiques, qui ne voit pas la réalité ». On y trouve Reis Ventura, Amândio César, Armor Pires Mota, Couto Viana mais aussi quelques autres qui ont publié après le 25 avril, comme Alpoim Calvão et Barão da Cunha, deux militaires.

- 56 Après la révolution apparaissent les textes de règlements de comptes avec la guerre coloniale, une littérature fondée sur le sentiment de culpabilité, dans ses grandes lignes autopunitives, antimilitariste et antihéroïque. Très souvent autobiographique, elle constitue en grande partie le contrepoin idéalologique de la littérature d'exaltation coloniale. Dans cette catégorie, Rui Teixeira inclut des œuvres comme *Corpo de Delito* de Eusébio Cardoso Martins, *Miguel Várzea*, *Alferes e Paisano* de Carlos Urgel Dirceu, *Ombro*, *Arma* de José Manuel Mendes, *Uma Noite na Guerra* de Carlos Coutinho, *Primeira Coluna de Napainor* de António S. Viana, entre autres.
- 57 Selon lui, il faut insérer dans les meilleurs moments de la littérature de la guerre coloniale la poésie de Bação Leal, de Manuel Alegre ou d'Assis Pacheco, le drame *Um Jeep em Segunda Mão* de Fernando Dacosta, le journal intime *Jornal de Campanha* de Liberto Cruz et la prose de Joana Ruas.
- 58 Quant au roman, il en indique huit « incontournables » : *O Capitão Nemo e Eu* de Álvaro Guerra, *Lugar de Massacre* de José Martins Garcia, *Os Cus de Judas*⁵ de António Lobo Antunes, *Percursos* de Wanda Ramos, *Nó Cego* de Carlos Vale Ferraz, *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge, *Jornada de África* de Manuel Alegre et *Os Navios Negreiros Não Sobem o Cuando* de Domingos Lobo.
- 59 Indépendamment de tout jugement esthétique et littéraire, toute liste d'œuvres choisies sur la guerre coloniale présente certaines constantes :
- La totale méconnaissance de la réalité coloniale de la part de la société portugaise et son incapacité à imaginer le choc ressenti par ses protagonistes – militaires et civils – confrontés à cette réalité : la stupéfaction.
- Les questions qui reviennent le plus souvent dans ces œuvres sont :
Pourquoi suis-je ici ? Qu'est-ce que je fais ici ?
Ce sont des questions d'hommes ordinaires pris dans un pan de l'histoire.

L'antihéroïcité des protagonistes, le fait qu'ils ne croyaient pas à l'issue victorieuse de la guerre, la résignation qui les portait à faire le minimum – nous sommes très loin de la littérature de Jean Lartéguy dans sa trilogie *Les Centurions*, *Les Prétoriens* et *Les Mercenaires*, ou des *Bérets Verts* qui ont nourri l'imagination de quelques militaires portugais au début de la guerre.

- La nostalgie par-dessus tout. La nostalgie de l'aventure (bien que l'aventure soit largement vilipendée), la nostalgie de la jeunesse. Finalement, nous avons tous vingt ans... Et par-dessus tout, une fois de plus et quoi qu'il nous en coûte, l'irréremédiable nostalgie de l'empire...

60 Enfin, puisque la guerre ne se fait pas sans l'autre, sans l'adversaire, l'ennemi, voici quelques brèves considérations sur sa présence dans la littérature de la guerre coloniale.

61 Pour les auteurs d'avant le 25 avril et pour ceux qui défendent la guerre, l'ennemi est le Noir. Au mauvais Noir, le « *turra* »⁶, le terroriste traître, au service du communisme, que l'on ne désigne jamais comme *guérillero* – à qui n'est jamais attribuée la qualité de combattant – s'oppose le bon Noir, celui qui « travaille » avec les troupes portugaises comme guide ou interprète, la « recrue » qui a abandonné la lutte et ses compagnons pour se rallier aux Portugais – jamais considéré comme un traître, mais comme un converti.

62 L'ennemi est encore le métis, une figure négative qui trompe les Noirs aussi bien que les Portugais : un lâche, en principe. Et c'est aussi l'étudiant blanc, le communiste, celui qui a trahi la Patrie.

63 Pour les auteurs post-25 avril, le Noir, l'Africain en général, est l'exploité, le héros de l'Histoire, le sempiternel combattant pour la liberté et l'indépendance.

64 L'ennemi est alors le régime et ses agents : militaires de carrière, administrateurs et fonctionnaires coloniaux, colons en général – toujours brutaux et grossiers.

65 C'est cette vision en noir et blanc – quasiment au sens littéral – que véhicule l'ensemble de la littérature de la guerre coloniale.

66 Seules les œuvres référencées par Rui Teixeira dans sa classification évitent cette dichotomie.

- 67 Les écrits sur la guerre coloniale nous donnent une idée du regard que la génération de la guerre porte sur l'Afrique. Contrairement à la littérature de voyage et à la littérature romantique, la littérature de la guerre coloniale brosse le portrait d'une Afrique en guerre. Il n'y a pas, normalement, de descriptions de beaux paysages, mais plutôt des sentiers poussiéreux ou boueux, infestés de mines ; la forêt est une menace d'où peut surgir une embuscade. Le climat est rude, humide et torride. L'atmosphère est chargée d'électricité, les moustiques piquent les corps. C'est l'Afrique de la « brousse », des casernes isolées, entourées de fils de fer barbelés.
- 68 Les descriptions des coutumes des Africains n'abondent pas non plus. Elles se réduisent d'ailleurs à des stéréotypes : des gens pauvres, affamés, qui vivent dans des villages à côté des casernes, les femmes travaillent comme « lavandières », les hommes servent de « guides » et de « porteurs » pendant les opérations militaires. Les militaires les soupçonnent d'avoir des liens avec les guérilleros.
- 69 Ce que l'on remarque dans cette littérature, c'est la grande méconnaissance de l'Afrique. Il n'y a presque pas d'observations anthropologiques, ni de curiosité envers les Africains. Tout ce que désirent les militaires, c'est que les deux ans de mobilisation passent le plus vite possible et sans problèmes. Un ouvrage de Vasco Lourenço, capitaine de carrière appelé à devenir l'un des plus importants capitaines du Mouvement des Forces Armées, porte du reste le titre significatif *No Regresso Vinham Todos*⁷.
- 70 Ces écrits renvoient aussi au lieu où la guerre a été vécue. Ils traitent majoritairement de la guerre en Angola et au Mozambique. La Guinée-Bissau apparaît plus rarement, comme c'est le cas dans *As Lágrimas de Aquiles* de José Manuel Saraiva.
- 71 La Guinée, ou plutôt la guerre en Guinée, est à vrai dire difficile à romancer. Il s'agissait en effet d'une guerre encore moins héroïque que celles qui se déroulaient sur les autres territoires : les troupes portugaises vivaient enfermées dans leurs casernes, sujettes aux attaques des guérilleros du PAIGC⁸. Les drames se passaient à l'intérieur des abris et il n'y avait pas grand-chose à faire si ce n'est attendre la fin de l'attaque.

- 72 Pour en revenir au thème de la nostalgie, il s'agit, à mon sens, du grand thème des œuvres récentes de la littérature de la guerre coloniale. Cette nostalgie est particulièrement évidente dans les ouvrages qui se présentent sous la forme de journaux intimes ou de recueils de correspondance entre les militaires et leurs familles, leurs femmes, leurs fiancées, leurs petites amies.
- 73 Aujourd'hui, les anciens militaires exposent leur intimité. C'est le cas de Lobo Antunes qui a publié, par l'intermédiaire de ses filles, les lettres envoyées à sa femme, et d'António Abreu avec son récent *Diário da Guiné*.
- 74 Mais de quelle nostalgie parlent ces œuvres trente ans après la fin de la guerre ? Du désir de revenir en Afrique, de revoir le lieu de l'aventure ou, au contraire, du désir de retrouver son pays et son environnement familial ?
- 75 Il s'agit, c'est clair, de la nostalgie du retour à la maison, à la métropole. La génération qui a fait la guerre n'a pas de bons souvenirs d'Afrique, tout au moins dans la littérature de la guerre coloniale. L'Afrique est un mauvais souvenir. Rares sont les références positives, agréables, dans les textes. Il n'existe pas de paradis. La description, dans *Nó Cego*, du temps passé avec les militaires sur l'île de Mozambique est un des rares moments d'émerveillement devant une contrée, un endroit en Afrique. Mais je suis amoureux de l'île de Mozambique !
- 76 Contrairement aux autres littératures de guerre, cette littérature est marquée par l'absence d'œuvres caractéristiques telles que :
- les romans dits de « quartier général », c'est-à-dire des œuvres dans lesquelles se tiennent, au centre de la trame, les hommes qui ont conduit la guerre, les politiques, les généraux, leur état-major, les doutes des chefs, leurs conflits. Nous savons tous que ces conflits ont existé, entre Kaúlza de Arriaga et Marcelo Caetano, entre Spínola et Marcelo Caetano, entre généraux, entre généraux et gouverneurs. Mais il n'y a pas d'œuvres sur eux ;
 - les biographies, romancées ou non, des grands acteurs de la guerre. Il n'y a pas de romans sur Spínola, sur Kaúlza de Arriaga, sur des militaires ayant participé aux grandes opérations ;
 -

les romans sur ces grandes opérations. *Nó Cego* fait encore une fois exception : il se rapporte à l'opération « *Nó Górdio* » réalisée dans le nord du Mozambique en 1970. Il n'existe pas, par exemple, de roman sur le Dien Bien Phu de la guerre coloniale portugaise qui a eu lieu en mai 1973 à Guileje et Guidage en Guinée-Bissau.

- 77 Les œuvres relatent de petits/grands drames individuels, ou ceux des petites unités, du peloton, de la compagnie. Il n'existe pas de grand plan, pas de grande fresque. Décidément, la littérature de la guerre coloniale n'aura pas son épopée. Il n'y aura ni *Lusiades*, ni *Histoires Tragico-Maritimes* sur elle.
- 78 Mais il y a bien une littérature de la guerre coloniale portugaise construite par une génération d'écrivains qui l'ont vécue, une littérature déterminée par le mythe de l'empire et par sa version mineure et corrompue, l'outre-mer, une littérature décadente, pessimiste, antihéroïque.
- 79 Que les auteurs soient défenseurs de la guerre ou qu'ils s'y opposent, ils ne croient pas à l'avenir du Portugal. Les défenseurs proposent de combattre jusqu'à l'épuisement, les opposants veulent éviter le combat.
- 80 C'est une littérature typiquement portugaise, qui porte en elle presque constamment le mythe de l'éternel retour à un lieu et à un temps lointains et fantastiques que nous avons perdus et que nous ne pensons pas retrouver un jour.
- 81 Nous sommes bien portugais.
- 82 Lisbonne, le 31 janvier 2007

NOTES

1 En français *Le Rivage des Murmures*, éd. Métailié, 1989, traduction de Geneviève Liebrich (NdT).

2 Rui de Azevedo TEIXEIRA, *A guerra colonial e o romance português: Agonia e Catarse*, Lisbonne, Notícias, 1998.

3 Rui de Azevedo TEIXEIRA, *A guerra e a literatura*, Lisbonne, Vega, 2001.

4 Rui de Azevedo TEIXEIRA, *O Leitor Hedonista*, Lisbonne, Hugin, 2003.

5 En français *Le Cul de Judas*, éd. Métailié, 1983, traduction de Pierre Légli- Costa. (NdT)

6 Terme d'argot propre à la guerre coloniale portugaise et signifiant péjorativement « terroriste ». (NdT)

7 Ce titre signifie « Au retour ils étaient tous là ». (NdT)

8 PAIGC : Parti Africain pour l'Indépendance de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert. (NdT)

AUTHOR

Carlos Vale Ferraz

Écrivain

IDREF : <https://www.idref.fr/02792842X>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000118842546>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/11986616>

Para além dos Fantasma Imperiais: Literatura, Testemunho e Memória da Guerra Colonial Portuguesa

Margarida Calafate Ribeiro

DOI : 10.35562/textures.78

Copyright
CC BY 4.0

OUTLINE

Nambuangongo, 1963 – Lisboa, 1995

TEXT

Uma palavra de agradecimento muito grande a Anne-Marie Pascal, Olinda Kleiman, Margarida Ochoa e Leonor Moura que me convidaram a participar nas Journées d'Étude – Poétique de la mise en fiction d'une expérience de guerre, que decorreram na Université Lumière – Lyon 2 e na Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, de 15 a 17 de Março de 2007, onde este texto foi apresentado.

Só me importa esquecer
e esquecer.

O impossível de
esquecer. Nunca

Se esquece, tudo se
lembra ocultamente.

Rui KNOPFLI

- 1 A história ocidental do século XX e o seu imaginário político e cultural estão dominados por um legado de conflito: duas Guerras Mundiais, o Holocausto, a Guerra Civil de Espanha, a Guerra do Vietname, as pouco narradas Guerras Coloniais europeias no Sul, seja na Ásia, seja em África e a mais recente Guerra da ex-Jugoslávia. *Jamais poderemos esquecer* é a frase correntemente associada a estes eventos¹. Contudo, a produção deste *jamais esquecer* tem

diferentes expressões públicas e privadas, isto é, a produção da recordação e do esquecimento é diferente, dependendo, ora da natureza dos acontecimentos, ora da geografia onde têm lugar os acontecimentos, ora da perspectiva pessoal ou pública em que se constrói. O *visível* deste *jamaís esquecer* está ligado a monumentos, comemorações, leis, mas também à literatura, ao cinema, à historiografia, aos discursos pedagógicos, políticos ou dos media, isto é a narrativas públicas que compõem a memória pública; o *invisível* destas histórias liga-se a histórias de famílias elaboradas a partir de subjectividades e de objectos, como cartas, fotografias, *souvenirs* que em conjunto providenciam o material de construção da memória familiar do acontecimento².

- 2 A produção da memória pública de um acontecimento resulta da interacção comprometida entre aquilo que devemos recordar e aquilo que vemos esquecer. Desta interacção sai o consenso que estabelece o que *jamaís poderemos esquecer*, sobre o qual se tece a memória pública. A produção do esquecimento público, ou seja daquilo que devemos esquecer, resulta da interacção entre trauma, memória e imaginação. Assim sendo, o que é publicamente declarado como o que devemos esquecer passa a só ser possível de recordar na esfera do privado. Deste modo, o testemunho de quem viveu o acontecimento ergue-se como o local privilegiado para captar o dinamismo do conflito entre estas memórias, a seriedade e a gravidade da fractura por ele gerada e a relação dinâmica do acontecimento recordado com o presente.
- 3 Entre 1961-1974 Portugal manteve com as suas então colónias africanas de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau uma longa Guerra Colonial não publicamente assumida. A memória desta guerra na sociedade portuguesa contemporânea liga-se a três momentos históricos, particularmente marcantes e intimamente ligados: o final da ditadura salazarista, o 25 de Abril de 1974 e a descolonização. A grandeza destes acontecimentos na história contemporânea portuguesa, por um lado, e a quase inexistência de estudos da história colonial portuguesa, por outro, permitem que a Guerra Colonial seja vista como algo externo e não como algo de profundamente interno a Portugal e aos países africanos, entretanto independentes³. Assim, ela torna-se incompreensível, publicamente não recomendável de recordar, invisível e portanto

reservada aos grupos que são portadores da sua memória: os ex-combatentes e as suas famílias. Daí o seu sentimento de abandono, a sua solidão, a sua não manifestação pública de participação, o seu sentimento de estar na periferia da história. Mas daí também a sua necessidade de testemunho produzido ao longo do tear da memória da guerra que a literatura, o cinema e a historiografia têm vindo a produzir, mas que no fundo prolongam esta ideia de apartamento da história ao contemplarem a guerra como um episódio pessoal ou geracional e não como uma etapa de uma longa história colonial de grande amplitude temporal. Até agora estas manifestações artísticas – incluindo aqui o monumento aos mortos do Ultramar e outros actos comemorativos – são quase exclusivamente um produto-reacção deste grupo titular da memória da guerra contra a falha da memória colectiva. No contexto específico português da memória da Guerra Colonial é manifesto que o valor político e social da memória privada e da memória colectiva não é coincidente, dado que a produção da recordação e a produção do esquecimento seguem diferentes caminhos e têm também objectivos diferentes.

- 4 Mas se hoje constatamos esta situação na passagem do testemunho da memória de geração em geração, ou seja, da passagem da memória à história, algo de muito semelhante acontecia nos tempos em que a guerra decorria. Este divórcio, que hoje encontramos entre o que é a memória colectiva e a memória privada da Guerra Colonial, prolonga portanto um divórcio já havido nos tempos da guerra entre o discurso público sobre uma guerra silenciada e que oficialmente não existia e o conhecimento privado que dela tinham os portugueses mobilizados e as suas famílias. Daí a importância do testemunho tanto no momento em que o acontecimento em análise – a guerra – se processa como depois da guerra.
- 5 Sabemos hoje, após tanta literatura de tantas guerras, tanto testemunho literário de tantas experiências traumáticas⁴, que dar relato ou revisitar os espaços de guerra ou de trauma, real ou ficcionalmente, é uma forma de drenagem de um drama interior, ligado a sentimentos de culpa, remorso e dor que impelem o sujeito para a narração, assim o aliviando do peso da experiência por o representar em literatura ou em arte. O texto produzido é portanto um testemunho do vivido para os seus leitores imediatos e para as gerações vindouras, satisfazendo aquilo que podemos chamar o

direito à memória e cumprindo o que Primo Levi chamou «o dever de memória»⁵, ao estabelecer um cúmplice compromisso entre quem conta – que assim cumpre a sua função de testemunha – e quem ouve – que assim toma conhecimento e não mais pode dizer que não sabia. Desta forma gera-se o pacto de responsabilidade partilhada inerente à funcionalidade da literatura-testemunho. Por isso, a partir da Primeira Grande Guerra – em que assistimos à passagem de um discurso colectivo sobre a guerra ligado à celebração nacional para um discurso individual, fruto do testemunho daqueles que a viveram como combatentes⁶ – a literatura de guerra é também uma literatura contra o esquecimento, exprimindo-se como um excesso de memória individual contra uma falha da memória colectiva. Depois da guerra o espaço idílico a que se espera regressar ficou para sempre perdido, mas a sociedade saída da guerra tentará imaginariamente voltar a essa vida anterior de paz, esquecendo a guerra, como lucidamente antevê uma personagem de *Jornada de África*, de Manuel Alegre, Maldonado, o oficial rebelde do exército português em África, falando ao protagonista do romance, Sebastião:

Não penses que alguém se interessa. [...] Vamos ser os grandes cornos deste tempo. Todos nos estão a pô-los, o que é que pensas, o Estado, a família, os amigos, quem vai querer saber o que se passou aqui. Ninguém vai pôr em causa os brandos costumes, os mortos serão esquecidos, nós próprios faremos por esquecer, mais tarde ninguém contará. [...] A guerra não existe, um dia vais ver que nunca existiu⁷.

ou, já em tempo de regresso, o protagonista regressado da guerra em *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes:

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nuna e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar [...] Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem PIDE, nem revolução, jamais houve⁸.

6 Ou ainda como lucidamente nos diz uma personagem do romance de Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, falando metaforicamente da futura memória da guerra:

se ninguém fotografou, nem escreveu o que aconteceu durante a noite, acabou com a madrugada. Não chegou a existir⁹.

- 7 Desta forma as sociedades saídas da guerra nos seus protocolos de recordação e esquecimento deixam isolados com os seus fantasmas aqueles que são portadores da experiência da guerra, como bem exprime uma personagem de *Fado Alexandrino* de António Lobo Antunes pedindo socorro e alguma comiseração e solidariedade:

o que faço ao sacana deste preto que não acaba de cair, de umbigo roto, no interior de mim, o que farei a este preto que cairá para sempre, a cada segundo, de umbigo roto, no interior de mim...¹⁰

- 8 Ou como alerta o poeta Fernando Assis Pacheco numa comovente evocação clássica do mundo pastoril em que ele «não tinha visto» e «era inocente», por oposição ao mundo do pós-guerra:

Ribeiras limpas acudi-me.
Vou ficar vivo encostado
a esta memória de trampa.
Os meus olhos já foram brilhantes.
Sei fazer alguns versos mas nem sempre.
Eu narrador me confesso.
A guerra lixou tudo¹¹.

- 9 Estas reflexões levam-me à questão colocada em termos colectivos por Jo Labanyi, na esteira de Derrida, da impossibilidade de ficar de luto pelos fantasmas da História, pela impossibilidade de narrar a História¹², o que, de alguma forma, explicaria, por um lado, o silêncio colectivo, e, por outro lado, o carácter essencialmente testemunhal característico desta literatura, como a tentativa inacabada, e por isso intensamente reescrita, daqueles que são «assombrados pelas memórias da guerra»¹³. O silêncio sobre a guerra seria assim uma forma equivalente ao discurso sobre a guerra, ou seja, uma forma de resposta ao trauma num sentido individual e colectivo. Assim de um lado teríamos a catarse e testemunho, e do outro lado do espectro podemos ter a denegação ou o silêncio sobre o mesmo acontecimento. O que estas duas posições – catarse ou silêncio – enviesadamente afirmam é a incomunicabilidade da

experiência traumática da guerra levando os autores – como aliás mostrou Roberto Vecchi em relação aos escritores da Guerra Colonial portuguesa¹⁴ – à escrita e reescrita de livros sobre a guerra, não só por uma questão pessoal de pesquisa das palavras justas para ficcionalizar/exorcizar essa experiência autobiográfica traumática para sempre inacabada, mas também por uma questão social, política e literária de afirmação contra o silêncio colectivo inerente à funcionalidade pública do testemunho.

- 10 Este foi o percurso poético traçado por Fernando Assis Pacheco, o primeiro poeta da Guerra Colonial e o primeiro oficial a ser evacuado pelos Serviços de Neuro-Psiquiatria do exército português. Fernando Assis Pacheco nasceu em 1937, em Coimbra, onde apaixonadamente viveu, estudou, fez teatro e publicou os seus primeiros poemas¹⁵ e morreu em 1995, em Lisboa, numa livraria, cumprindo o seu hábito de procurar pelos livros as palavras com que nos ia oferecendo o seu mundo. Teve como «profissão dominante» o jornalismo e foi poeta e ficcionista nas horas que pediu emprestadas ao jornalista. A sua poesia, tecida numa grande atenção ao quotidiano e marcadamente autobiográfica¹⁶, revela-nos o percurso de um homem sensível ao longo de uma vida cheia de episódios marcantes que encontraram na palavra poética o seu lugar íntimo de registo. Um deles, sem dúvida o mais marcante e a que o poeta sempre volta nos trinta anos de trabalho poético, foi o da vivência da guerra colonial, onde esteve de 1963 a 1965.

Nambuangongo, 1963 – Lisboa, 1995

- 11 O primeiro momento de trauma de guerra que Assis Pacheco viveu foi paradoxalmente anterior à ida para África. Deu-se a nível familiar, quando o seu pai – ex-aluno do Colégio Militar, e crente na pátria «una e indivizível» que Salazar dizia defender com a guerra por si ordenada – pensando que o seu filho poderia desertar, lhe disse taxativamente que se ele não fosse para a guerra ele alistar-se-ia como médico voluntário, como aliás a irmã do poeta confirma em entrevista:

Para o nosso pai era impensável que o Fernando não fosse à guerra, senão fosse o filho ele voluntariava-se, mas depois sofreu imenso¹⁷.

- 12 Sem opção por via do Estado, uma vez que a mobilização era obrigatória, nem por via familiar, perante o dramático ultimatum lançado pelo pai – e desta forma se unindo desde logo à figura do pai, à imagem da pátria que o pai representava – Assis Pacheco partiu para Angola no dia 25 de Abril de 1963 a bordo do Niassa, sabendo contudo que aquela não era a sua guerra, como confessa numa entrevista:

Eu não conseguia explicar a mim próprio como é que me tinha deixado enrolar naquilo, mas o facto é que me deixei enrolar e quando dei por mim estava a chegar a Nambuangongo. Vinte e cinco anos de idade, como é possível¹⁸!

- 13 Ao longo dos meses que estive no aquartelamento de Nambuangongo foi enviando ao pai as suas impressões da guerra, da miséria humana, da solidão, da injustiça, fazendo assim dura prova da sua ausência e aliviando-se do drama que estava vivendo pela passagem do testemunho àquele que se tinha tornado agora o seu pai-confessor, como diz numa entrevista, confirmando este problemático, ambíguo e complexo acto de tentativa de diálogo e conciliação, mas também de punição e vingança.

As cartas à minha mulher não continham os pormenores mais dramáticos. As dos meus pais sim, contribuindo assim para que eles envelhecessem estupidamente¹⁹.

- 14 Quando Assis Pacheco partiu para a guerra tinha deixado a seu pai o seu primeiro livro de poemas, *Cuidar dos Vivos*, que viria a ser publicado como livro de estreia da colecção «Cancioneiro Vértice», em 1963. Nele se revela uma poesia marcada pelo gosto pela vida e a vivência da paixão e do amor, com que se filtra os dissabores e se ilumina as sombras da vida, preenchendo assim o lado solar da realidade («Porque eu amo-te, isto é, eu dou cabo/da escuridão do mundo²⁰»). Mas há um lado lunar da existência que vai invadindo a juventude e o amor que neste livro se celebra, e que se revela nos poemas como uma «sombra» que pairava sobre a vida destes jovens,

ligada a uma atmosfera de bloqueamento triste e de violência. A finalizar *Cuidar dos Vivos* temos uma secção intitulada «Versos que o Autor Mandou de Nambuanguo ao Editor». Na correspondência enviada ao seu pai, Assis Pacheco incluiu dois poemas, e o seu pai, que viria a financiar a primeira edição de *Cuidar dos Vivos*, incluiu-os no final do livro sob o título inicial de «Nambuanguo, 1963», obedecendo assim ao compromisso epistolar original dos poemas e, porventura, esconjurando com o filho os fantasmas desse espaço de guerra que lhe trazia notícias de um filho «envenenado». Estes dois poemas foram escritos sob a circunstância especial de luto por duas figuras paternas: «Há um Veneno em Mim», após a notícia da morte do Papa João XXIII, que Assis Pacheco estimava, e «O Poeta Cercado», após a notícia, por carta, da morte do seu querido avô galego num acidente de viação. Escritos no isolamento de Nambuanguo e na solidão do mato, os poemas são, pelas figuras que evocam, manifestações de orfandade e apelos de paz, no interior do espaço de guerra que aprisiona o poeta. Escritos na intimidade da correspondência familiar, estes eram os primeiros poemas de denúncia da Guerra Colonial enviados da frente de combate. E foi perante o testemunho deles contido que o pai do poeta, destinatário desta correspondência contra a guerra que ele defendia, foi vendo os seus mitos esboroarem-se na experiência vivida pelo filho e foi modificando os seus gestos, a ponto de tornar aquilo que era uma declaração contra a guerra, num texto também seu, ao ser o seu editor.

- 15 Quando em 1964 Assis Pacheco regressou a Portugal evacuado pelos Serviços de Neuro-Psiquiatria, com o diagnóstico de «neurose de guerra», encontrou o seu pai muito modificado: enrugado, arrependido, descrente dos seus valores, impressionado com a situação do filho. Durante quatro meses Assis Pacheco esteve em tratamento no Hospital da Estrela, mas é de crer que o objectivo dos psiquiatras de então não diferia das directivas que seguiam os seus colegas da Primeira Guerra Mundial. Recuperar e reenviar para a guerra. O pai do poeta, que o tinha deixado sem saída aquando da sua mobilização, fez tudo o que pôde para evitar que o filho tivesse de voltar a Angola. Nada conseguiu. Assis Pacheco regressou a Angola e viveu em Luanda, com a sua mulher, trabalhando nos serviços de secretariado no Quartel General até 1965, ano em que foi

desmobilizado. Quando regressou definitivamente a Lisboa, o seu pai entregou-lhe um sobrescrito com o seu «espólio fragmentado» da guerra – as suas cartas e poemas. Assis Pacheco ficou com os poemas.

- 16 Mas se os primeiros poemas da guerra acima referidos foram escritos de jacto sob a vivência traumática do luto e da guerra no furor catártico da correspondência enviada ao pai, o mesmo não aconteceu com os poemas que integraram o segundo livro, *Câu Kiên*:

Um Resumo, publicado em 1972. *Câu Kiên: Um Resumo* é composto por um conjunto de poemas onde a nomenclatura vietnamita, logo enunciada no título, disfarça, habilmente, os matos angolanos em que a guerra se desenrolava. Esta analogia, desvendada em 1976 com a publicação de *Catalabanza, Quilolo e Volta*, constituía uma forma geracional, como o poeta fazia questão de sublinhar, de falar de Angola falando do Vietname ou de Hiroxima. Nestes, como em muitos outros textos da época, alguns escritores falavam, como Assis Pacheco, dos americanos e dos vietnamitas e, nas entrelinhas, dos portugueses e dos africanos no mato e na guerra e ao fazê-lo, numa primeira mão por motivos ligados à censura, colocavam simultânea e subtilmente a Guerra Colonial portuguesa numa situação universal de desconcerto ao aproximá-la do conflito americano no Vietname.

- 17 O lapso de tempo de nove anos que mediou a publicação de *Cuidar dos Vivos* (1963) e *Câu Kiên: Um Resumo* (1972) revela o outro lado do trauma da guerra – o silêncio sobre a experiência havida, ou, melhor dizendo, a «guerra seguinte²¹». Foram precisos nove anos para que o silêncio se tornasse matéria escrita, ou seja, para que o eu poético pudesse coincidir com uma experiência/memória autobiográfica de dor, morte, horror e guerra que o livro apresenta. «Como é que eu ia escrever isso?» – auto-questiona-se Assis Pacheco numa entrevista e responde:

Não sabia como é que havia de escrever o segundo livro porque tinha dentro de mim uma experiência africana, da guerra, da miséria. [...] Foi o livro que me custou mais trabalho e mais anos. Nove. [...] Queria que fosse perceptível a extrema solidão, a recusa moral em participar naquele jogo [...] Mas queria sobretudo tornar perceptível que era um livro feito em volta da personagem que melhor conhecia, e melhor conheço, um senhor chamado Fernando Assis Pacheco [...]

à volta do qual se organizava ou desorganizava aquele mundo tenebroso²².

- 18 *Catalabanza, Quilolo e Volta* publicado em 1976, mas datado de 1972 na colectânea *A Musa Irregular* (1991 e 1996), indo assim ao encontro da sua data moral, pode ser lido como uma longa conversa-testemunho entre o poeta e o seu pai-pátria, sobre o que era aquela guerra, a sua falta de virtude e heroísmo e o estado em que deixava os homens. O tom coloquial, a estrutura narrativa dos poemas e a presença de pronomes de segunda pessoa ao longo do tecido textual reforçam esta ideia, convertendo assim aquilo que seria um testemunho monologante num implícito diálogo:

Assim eu só voltei para contar-te [...]

Tu vivo me querias? Porém morto
venho de merda, sangue, frio, pó,
que é a vida que fica dessa morte
na pistola aprendida, na pistola.
Cala já. Não perguntes. Tenho medo
que ao som da tua voz acabe a minha²³.

- 19 O livro inicia-se em Lisboa como lugar de regresso e com uma pergunta que dá o título ao primeiro poema – «E Havia Outono?» – pergunta feita ou imaginariamente feita pelo seu pai aquando do regresso da guerra e a partir da qual se desencadeia o testemunho do poeta sobre o que de facto havia em África, e que muito pouco tinha a ver com as retóricas oficiais em que o pai do poeta acreditava. Em África, diz-lhe o filho-poeta:

Havia o que não esperas: árvores,
altas árvores de coração amargo,
e o vento rodopia e leva
as folhas cegas
sobre a cabeça do homem.
Havia um coto de sangue.
[...]
Havia o que não esperas: horas,
minutos como horas

para mastigar o sus-
tocado pelas trevas da mata.

E as minas/os fornilhos/
as armadilhas com trotil/
ah não vou contar-te um décimo
desta libertinagem.

[...]

Havia o que não esperas: risos,
lágrimas como risos,
lágrimas
como folhas cegas
explodindo ao de leve;
e a morte²⁴ –

- 20 A repetição do primeiro verso ao longo do poema ajuda à elaboração da dolorosa recordação e assinala o ritmo a que as imagens da guerra vão ocorrendo à memória do poeta, conferindo ao seu testemunho a cadência de uma revelação em que a enumeração dos factos em crescendo, vai indo ao encontro do ritmo devorador da própria guerra – «Havia um coto de sangue», «Minutos como horas», «as minas», «armadilhas», «risos», «lágrimas como risos», «lágrimas» e «a morte».
- 21 *Catalabanza, Quilolo e Volta* termina em Lisboa com o poema «Genérico», onde assistimos à partida do poeta para a guerra, num «barco cheio» e à separação entre o pai emocionado, mas que «nunca chora» e o filho que, incapaz de seguir aqueles rígidos protocolos de conduta, transfere a partida para a guerra para uma cena de cumplicidade com um amigo «em frente a um copo, onde extravasa a sua incontida emoção²⁵». O primeiro verso deste longo poema é também uma pergunta – «E tu meu pai?» – definindo assim o seu primeiro destinatário, reafirmando o tom dialógico e coloquial que caracteriza os poemas do livro e confirmando a dimensão performativa do testemunho.
- 22 O livro termina com o topónimo com que se iniciou, Lisboa, não como lugar de regresso, mas de partida, constituindo-se assim os dois poemas – «E Havia Outono?» e «Genérico» – como a expressão de um percurso feito ao inverso²⁶, ou seja, não num tempo cronológico da guerra, com uma ida e um regresso, mas do tempo da

guerra na memória do poeta, metáfora de uma aventura circular malograda para a qual não há barco de regresso, como aliás o poeta previne logo no segundo poema do livro, «Monólogo e Explicação»:

Dizem que a guerra passa: esta minha
passou-me para os ossos e não sai²⁷.

- 23 Ao longo dos poemas de *Catalabanza*, *Quilolo e Volta* o poeta vai respondendo, com actualização pormenorizada, a diferentes modalizações da pergunta inicialmente formulada e que desencadeara a lembrança da guerra na memória do poeta impelindo-o para a narração, traçando primeiramente o mapa de uma geografia angolana que é a geografia toponímica, temporal, emocional e imagística da guerra a sério: Balacende, Zala, Catalabanza, Quilolo, Quijinga e Nambuanguo são os espaços que preenchem o imaginário português e angolano desta guerra e títulos de alguns dos poemas que vão desfilando à frente dos nossos olhos de leitores, como fotografias que vão dando rosto ao que antes só tinha um nome, e projectando o percurso do poeta ao longo de uma paisagem monótona e sufocante: aquartelamentos miseráveis, morros enigmáticos, picadas onde espreita a morte, casas de adobe, arame farpado, populações mais ou menos miseráveis e um punhado de homens jovens, que, com o poeta, tenta literalmente, sem heroísmos ou fantasias, sobreviver.
- 24 As coordenadas paisagísticas a que o discurso descritivo nos habitua, revelam uma paisagem interior que filtra todos os elementos exteriores mostrando sempre por detrás da paisagem como «Depois do capim, depois da poeira [...] a imagem terna deste rosto em pedaços²⁸» ou, por outras palavras, a cor do medo, da angústia e da morte num diálogo sempre invadido por um «tu» a quem se fala e que, como no poema acima citado, demanda histórias da guerra. Nambuanguo, lugar arquétipo de uma violenta perdição pessoal e colectiva no imaginário português e angolano desta guerra, será o espaço eleito desta conversa-testemunho, num poema escrito como quem mostra uma sequência de fotografias:

Olha, Nambuanguo! As bombas explodem na mesa de
cabeceira. [...] Por favor olha: onde estive, onde o capim passava do
ombro, a morte passava, e a melancolia²⁹.

- 25 O tom dialógico dos versos marcados por pronomes de segunda pessoa, imperativos e uma linguagem coloquial dão expressão ao testemunho, exigindo da parte de quem o ouve uma atitude. A mensagem, pronunciada pela boca de um sobrevivente, e marcada, por um lado, pela denúncia da mentira que se vivia no país, e, por outro lado, reveladora da condição trágica do poeta enquanto elemento desgraçadamente activo na referida mentira, torna-se de uma relevante importância política, como explicitamente surge no poema seguinte, «Por Estes Matos»:

Eu sou uma brevíssima pátria de pés esfolados. Levo ampolas vivas e um vocabulário cruel [...] Se tivesse aqui o meu pai dizia-lhe: «Isto não vale o silêncio que usais, senhor; protestai comigo diante das palmeiras; sentai-vos no banco de pau, é por estes matos que tudo foge»³⁰.

- 26 Neste texto, o poeta demarca-se dessa pátria desumana numa crua e *sui generis* auto-definição em que mostra como o nacionalismo esvaziado e belicoso que impunha a guerra, era antes um mecanismo de forte destruição e repressão individual. Assim apela a seu pai para que lute contra a mentira em que acreditava, definida ironicamente num outro poema, onde a ideia desta guerra como uma cruzada do Ocidente não sobrevive ao testemunho de quem a viu:

Eu vi-os sair do quartel
com as alpergatas nas últimas.
Vai ali o Ocidente, escrevi.
Vai beber água podre³¹.

- 27 Num outro texto, assaz irónico, o poeta simula uma sequência cinematográfica em que os protagonistas são o seu pai, acompanhado pelo tio, viajando de jipe pelas picadas de Angola. Vão lentamente, tranquilos, «cercados de flores, e a sombra» e talvez haja no horizonte uma ave refazendo uma paisagem pastoril, que evoca na mente do poeta as imagens de caça, em pequeno, com o pai. Mas o poeta sabe da falsidade dos sinais que cobrem o cenário, sabe do perigo que espreita na serra. Na verdade, o seu pai e o seu tio não estão numa bucólica passeata campestre, estão na guerra e ele «gostaria de avisá-los» sobre as «cinco figuras de homens, três das

quais armadas, emboscadas numa curva». Neste cenário, o homem é «matéria frágil» e tem medo porque vê o rosto imediato da sua morte. O medo, provocado pela iminência da morte que a guerra traz a cada instante, é um sentimento que permeia a poesia sobre a guerra de Assis Pacheco, expresso tanto em formas de trauma psíquico como físico. Como trauma psíquico ele é visível no semienlouquecimento dos homens face a um tempo feito de semanas «de tardes paradas!» a «hora a hora empurradas³²» que corrói, degrada e desumaniza revelado nas imagens de burocratização do horror da guerra («A Poia»), nos instrumentos da guerra e nos seus efeitos devastadores cirurgicamente descritos no poema «As Balas» e, por isso, ironicamente evitados no mesmo poema («Tive uma bala marcada:/à última hora telefonei/a desistir. da-se³³!»), nas consequências físicas e psicológicas, como no poema «Os Cães», na terrível confissão íntima de um estado de fim:

Bato no fundo.

Bato nas pedras do fundo³⁴.

- 28 Como trauma físico o medo é enunciado ao longo dos poemas através de expressões muito directas e muito humanas – «mija de manso no camuflado», a perda da «tesão por um século»³⁵, o «cheiro a urina» que permeia o espaço de guerra até à evocação «do esfíncter anal q.b. aflito (e a caca)» – contrapondo Jesus Cristo a Clausewitz³⁶.
- 29 A guerra é assim a destruição do humano até à sua forma mais íntima e, como modernamente mostrou o poeta inglês da Primeira Guerra Mundial Wilfred Owen e Assis Pacheco acentuou, o movimento a ela implícito representa uma regressão na humanidade. Nessa medida, e no continuado diálogo com o pai que no livro se encena, torna-se de extrema importância o apelo ao tópico clássico da guerra como a destruição do pastoril, que o poeta evoca ao contrapor imagens de casa e familiares aos cenários de guerra que as transformam, corrompem e finalmente destroem. As aves que o poeta via na infância com o avô e com o pai – «Ó serenidade. Rudes telhas/em... (flashback)/para espanto dos gorriones, mira mira/chico mira qué bellos » – eram «Descomunais, com seus pios./Torvas, aterrorizavam-me³⁷»; ao cheiro do «pão fresco» sobrepunha-se o «cheiro da urina» no poema «Os Ratos de Zala», e finalmente os

cães das bucólicas quintas da meninice eram homens – eram eles próprios na guerra – numa identificação dada no poema pela passagem alternada da terceira à primeira pessoa verbal (singular e plural) e de uma semântica ligada à vivência animal que se infiltra na descrição da vivência humana, convertendo assim o mundo dos homens no mundo dos cães, ambos parados em frente do arame do quartel ou rodando em círculos intermináveis de espera e abandono:

Eram loucos. Alguns deles eram loucos,
parados uma tarde inteira ao pé
do arame, esquecidos, sobre o pó,
gemendo lentamente, sei
de fonte segura que eram loucos,
[...]
coçando-me incansável nas
pontas do arame, e logo ladro,
gemem, “está um trapo”, uma merda,
a merda destes cães deitados
porque em pé, percebes, eu já
não (aguento) e fiz o possível,
fizeram o possível por apenas
gemitos somente, cães que somos
dez, vinte, chama-me “Niassa”,
ou “Tejo”, vinha deitar-se aqui,
e principalmente rodam, rodam sempre
vou rodando à velocidade
incrível da bala. Eram loucos³⁸.

- 30 A melancolia finamente expressa, a paródia, a ironia, a auto-ironia e uma considerável destreza de estilo e de linguagem compõem o conjunto de estratégias textuais, com as quais o poeta se arma para iludir as «manchas cicatriciais» visíveis nesta grande narrativa-poema sobre a guerra que é *Catalabanza, Quilolo e Volta*. Mas, como diz o poeta num dos últimos poemas do livro, a experiência deste diálogo esgotante e visceral é a experiência da incomunicabilidade da experiência da guerra, pelo excesso e pelo horror que ela comporta, pelo cansaço visível de quem ouve, pela incapacidade de contar do poeta, pela insuficiência expressiva das palavras:

Porque vejo os meus amigos
pálidos com estes contos. Paro aqui.
[...]
Porque os vejo presos
de aflição, sentados
sem uma palavra. Esqueço já.
[...]
Porque não cabem em contos
os maus encontros.
Porque no fim tudo magoa³⁹.

- 31 A situação privada de diálogo entre pai e filho que encontramos na poesia de Assis Pacheco, ao mesmo tempo que atesta a eficácia e a funcionalidade do testemunho prestado pelo filho, funciona como uma metonímia de um processo social em curso nos anos 60, que começou a abrir uma fissura, ainda que muitas vezes ambígua e hesitante nos seus valores ideológicos e morais, no seio das famílias que anonimamente apoiavam o regime, mas que começavam a questionar o elevado preço que lhes era exigido pagar por essa pátria «una e indivisível». De facto, a guerra não estava só em África como o regime desejava, ela ia subterraneamente atingindo toda a sociedade portuguesa. Ao contrário do que pensavam os poetas ingleses da Primeira Guerra Mundial, a guerra não era só uma experiência daqueles que a viveram nas trincheiras⁴⁰, ela permeava todas as famílias, atingia a sociedade em geral, acabando por a modificar nos seus valores mais instalados. Os seus filhos foram os transmissores do que de facto havia em África contribuindo assim para o derrubar dos mitos dos pais e acabando por envolvê-los na longa e traumatizante experiência da guerra, de que também se tornaram activos testemunhos. Em 1967, era já o próprio regime que, pela voz do seu Ministro dos Negócios Estrangeiros⁴¹, reconhecia este «andamento» social subterrâneo e é nessa medida que o testemunho privado – ao mesmo tempo que reata as relações familiares tensas provocadas pelas diferentes posições políticas que o testemunho do outro neutraliza – adquire o valor político que impele à mudança, e que, a seu tempo, determinará o protocolo colectivo sobre o que *já* *jamais esqueceremos* e o que *devemos esquecer*.
- 32 Passados vinte anos e no momento da despedida de seu pai é sob a metáfora da guerra que o poeta se reelabora e retoma a intimidade do

testemunho privado ao desembaraçar de vez a figura do pai da
imagem daquela pátria que o tinha enviado para a guerra:

A poesia que por ti
em certas noites soluçava

a tua letra já molhada
despedaçando-se na mata

a saudade bordada a fio grosso
no camuflado

o olhar brando e tudo o que não dizes
e eu feito num oito adivinhava⁴²

- 33 No poema «Desversos», escrito em 1994 e portanto cerca de trinta anos após o «regresso» da guerra, é ainda o tom de revolta acusatória, agora não mais dirigido ao seu pai, mas ao «pai da nação», Salazar, perfeitamente autonomizado. No poema a ironia não esconde, antes acentua, as marcas cicatriciais que se derramam num poema de guerra para sempre inacabado.

Trinta anos depois continuo revoltadíssimo
V. Ex.^a foi de uma grande falta de chá
nem eu precisava de Angola – nunca!
nem Angola de mim – o que hoje parece claro
[...]
a esta hora já enterraram V. Ex.^a
com as competentes honras militares
mas a verdade é sempre para se dizer
trinta anos passados não me esqueço de nada⁴³

- 34 Ao longo deste artigo procurei mostrar a partir da poesia de Fernando Assis Pacheco e das circunstâncias biográficas que a ela se ligam, a dimensão performativa do testemunho na altura ainda em que a guerra fazia parte de um silêncio maior que caracterizava a ditadura portuguesa que então se vivia e no pós-25 de Abril em que o silêncio sobre a guerra continua, por diferentes razões e em virtude de outros condicionalismos. Os pronunciamentos que a poesia de Fernando Assis Pacheco profere relativamente à Guerra Colonial têm

portanto diferentes amplitudes temporais e políticas, determinando assim as diferentes dimensões performativas do seu testemunho que vão de um espaço íntimo e familiar da correspondência de guerra ao espaço público da publicação de um livro. O poeta não é portanto e apenas o sujeito histórico⁴⁴ da experiência de que dá testemunho, ele é o narrador da história, desde o tempo da guerra – com toda a motivação política e a dimensão potencialmente transformadora que subjaz a um texto escrito a partir do campo de batalha – até ao pós-guerra ou à «guerra seguinte», em que o poeta paradoxalmente se confronta com a impossibilidade do testemunho.

- 35 Na verdade, uma narrativa de guerra é sempre uma conversa inacabada entre um psiquiatra e um paciente, entre um pai e um filho-poeta, entre aqueles que viveram a experiência da guerra e aqueles que ouviram falar dela, entre os poetas e a sociedade saída da guerra, entre uma pátria e um poeta. É uma história, uma conversa, um poema, um trauma que não tem fim e a experiência da sua comunicabilidade devolverá sempre o rosto da sua incomunicabilidade⁴⁵, como subtilmente diz Assis Pacheco na sua poesia em permanente tensão entre uma profunda consciencialização da condição humana e uma profunda consciencialização da insuficiência expressiva das palavras para a representar, entre a insuficiência do testemunho e o excesso de vivência de uma guerra:

alguém alguma bala estilhaçou
as próprias minhas palavras que
tão claras desejava⁴⁶

NOTES

1 Refira-se a título de exemplo o célebre «Never again», de Kofi Annan, enquanto Secretário Geral das Nações Unidas, evocando os dez anos passados sobre o genocídio no Ruanda e a sua utilização e manipulação política na denúncia dos massacres em Darfur, no Sudão, praticamente na mesma altura.

2 São bastantes os estudos que tratam desta questão sobretudo a partir do anos 90. Reportome essencialmente ao clássico de HALBAWACHS, *Les Cadres de*

la mémoire, Paris, Albin Michel, 1994; Giorgio AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 e *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore e Londres, Johns Hopkins University Press, 1996; Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 2002; Benjamim STORA, *La Gangrène et L'Oubli : la mémoire de la Guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1992.

3 Cf. a semelhança da situação relativamente à Guerra da Argélia na sociedade francesa analisada por Benjamim STORA, em quem me inspirei, *Le Transfert d'une Mémoire. De l'« Algérie française » au racisme anti-arabe*, Paris, La Découverte, 1999. De forma diversa, mas igualmente interessante em alguns passos da obra, Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Sandrine LEMAIRE (dir.), *La Fracture Coloniale. La société française au prisme de l'héritage coloniale*, Paris, La Découverte, 2005.

4 Ver a antologia organizada por Carolyn FORCHE, *Against Forgetting: 20th Century Poetry of Witness*, New York, Norton, 1993.

5 Utilizo a tradução portuguesa de Primo LEVI, *O Dever da Memória*, Lisboa, Civilização/Contexto, 1997.

6 Sobre isto ver Simon FEATHERSTONE, *War Poetry*, London and New York, Routledge, 1995, p. 22 e Paul FUSSELL, *The Great War and the Modern Memory*, 1975, p. 138-139 e 169-179.

7 Manuel ALEGRE, *Jornada de África*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, p. 124.

8 António Lobo ANTUNES, *Os Cus de Judas*, Lisboa, Dom Quixote, 1991, p. 81 e 240.

9 Lídia JORGE, *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1988, p. 215.

10 António Lobo ANTUNES, *Fado Alexandrino*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, p. 40.

11 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 50.

12 Jo LABANYI, «O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação» in Margarida Calafate RIBEIRO e Ana Paula FERREIRA (org.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003, p. 59-68.

13 Paulo MEDEIROS, «Hauntings – memory, fiction and the Portuguese Colonial Wars», in T.G. Ashplant, G. Dawson, M. Roper (Ed.), *The Politics of War Memory and Commemoration*, London/New York, Routledge, 2000, p. 201-221.

- 14 Roberto VECCHI, «Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial», in Rui Azevedo TEIXEIRA (org.), *A Guerra Colonial – realidade e ficção*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, p. 398.
- 15 Em Coimbra esteve ligado ao teatro de estudantes e foi colaborador da revista *Vértice*, participou no número único de *Poesia Útil* (1962) e nos *Poemas Livres* (1962-68). Cf. o estudo de Fernando J. B. MARTINHO, «A confissão e a guerra», *Jornal de Letras*, 3 de Janeiro, 1996, p. 4; Cf. para mais informações de carácter biográfico, o trabalho de Susana NEVES, «Um retrato de F.A.P. », *Espacio/Espaço Escrito* 15/16, 1998, p. 7-21.
- 16 Cf. Joaquim Manuel MAGALHÃES, «Fernando Assis Pacheco», *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 195 e 197 e o mesmo crítico em «Fernando Assis Pacheco», *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989, p. 215.
- 17 Citado por Susana NEVES, *op. cit.*, 1998, p. 12.
- 18 «A Fala do Escriba», entrevista de João Paulo Cotrim a Assis Pacheco, in Fernando Assis PACHECO, *Retratos Falados*, Porto, Asa, 2001, p. 60.
- 19 *Ibidem*.
- 20 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 30.
- 21 Evoco aqui o título do livro de Anne KARPf, *The War After: Living with Holocaust*, London, Heinemann, 2000.
- 22 «A Fala do Escriba», entrevista de João Paulo Cotrim, in Fernando Assis PACHECO, *Retratos Falados*, Porto, Asa, 2001, p. 62-63. Cf. também o poema «Outro Nome para as Noites », Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, p. 186.
- 23 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 69.
- 24 *ibid.*, p. 39-40.
- 25 Cf. Fernando J.B. MARTINHO, «A confissão e a guerra», *Jornal de Letras*, 3 de Janeiro, 1996, p. 5.
- 26 Sobre esta questão ver o desenvolvimento de Fernando J. B. MARTINHO, *op. cit.*, p. 5.
- 27 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 41.
- 28 *Ibid.*, p. 52.
- 29 *Ibid.*, pp.48-49.
- 30 *Ibid.*, p. 49-50.

31 *Ibid.*, p. 51.

32 Cf. os poemas., «Ou, Quem Sabe...» e «Outro Nome Para as Noites». *Ibid.*, respectivamente, p. 53-55 e p. 186.

33 *Ibid.*, p. 58. Ler «foda-se».

34 *Ibid.*, p. 74.

35 *Ibid.*, p. 58.

36 *Ibid.*, p. 66.

37 *Ibid.*, p. 60 e 59.

38 *Ibid.*, p. 58-59.

39 *Ibid.*, p. 77-78.

40 Cf. Paul FUSSELL, *The Great War and the Modern Memory*, New York, Oxford University Press, 1975.

41 «Em 1960, a geração nova, atingida pelo deflagar da luta, mergulha na mística colectiva e sente-se motivada pela aventura africana; mas é outro o estado de espírito da geração de hoje; e na verdade o ambiente familiar e social que os novos jovens encontram é também diverso. Elementos da alta burguesia, famílias tradicionais [...] figuras da alta-roda política [...] têm sido partidários incondicionais da defesa de África; mas agora, ao cabo destes seis anos, os seus filhos atingem a idade militar, são mobilizados, têm de seguir para o ultramar; e então, salvo excepções, revelam uma clara mudança de atitude», Franco Nogueira citado por Nuno Mira VAZ, *Opiniões Públicas Durante as Guerras de África 1961-74*, Lisboa, Quetzal Editores/Instituto de Defesa Nacional, 1997, p. 256-257.

42 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 163-164.

43 Fernando Assis PACHECO, «Desversos», in *Jornal de Letras*, 20 de Novembro, 1996, p. 9.

44 Catherine Savage BROSMAN, «The Functions of War Literature», *Journal of the South Central Modern Language Association*, 1992, 9, 2, p. 85.

45 Ver Roberto VECCHI, «Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial», in Rui Azevedo TEIXEIRA (org.), *A Guerra Colonial – realidade e ficção*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, p. 398.

46 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 8.

AUTHOR

Margarida Calafate Ribeiro

Universidade de Coimbra

IDREF : <https://www.idref.fr/080672132>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-4865-1761>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/margarida-calafate-ribeiro>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066608861>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15011166>

Au-delà des fantômes de l'empire : littérature, témoignage et mémoire dans la guerre coloniale portugaise

Margarida Calafate Ribeiro

DOI : 10.35562/textures.80

Copyright
CC BY 4.0

OUTLINE

Nambuangongo, 1963 – Lisbonne, 1995

TEXT

Un grand merci à Anne-Marie Pascal, Olinda Kleiman, Margarida Ochoa et Leonor Moura qui m'ont invitée à participer aux journées d'étude – « Poétique de la mise en fiction d'une expérience de guerre », qui se sont déroulées à l'Université Lumière Lyon 2 et à l'Université Charles de Gaulle, Lille 3, du 15 au 17 mars 2007, où ce texte a été présenté.

Só me importa esquecer
e esquecer.

O impossível de
esquecer. Nunca

Se esquece, tudo se
lembra ocultamente.

Rui KNOPFLI

- 1 L'histoire occidentale du XX^e siècle et son imaginaire politique et culturel sont dominés par un héritage de conflits : deux guerres mondiales, l'holocauste, la guerre civile d'Espagne, la guerre du Vietnam, les guerres coloniales européennes dans le sud, dont on parle si peu, que ce soit en Asie ou en Afrique, et la plus récente, la guerre de l'ex-Yougoslavie. *Jamais nous ne pourrions oublier*, telle est la phrase que l'on associe habituellement à ces événements¹. Toutefois, ce *jamais nous ne pourrions oublier* donne lieu à diverses

expressions, publiques et privées ; autrement dit, la production du souvenir et de l'oubli diffère en fonction de la nature des événements, de l'espace géographique où ces événements se déroulent et de la perspective personnelle ou publique selon laquelle elle se construit. Ce qui est *visible* dans ce *nejamais oublier* est lié aux monuments, aux commémorations, à la littérature, au cinéma, à l'historiographie, aux discours pédagogiques, politiques ou des médias, c'est-à-dire à des récits publics, qui construisent la mémoire publique ; l'*invisible* de ces histoires est lié à des histoires de famille, élaborées à partir d'éléments subjectifs et d'objets, tels que lettres, photos ou souvenirs qui servent de matériau à la construction de la mémoire familiale de l'événement².

- 2 La production de la mémoire publique d'un événement résulte de l'interaction entre ce dont nous devons nous souvenir et ce que nous devons oublier. De cette interaction, naît le consensus qui définit ce que nous ne pourrions jamais oublier, à partir de quoi se tisse la mémoire publique. La production de l'oubli public, c'est-à-dire ce que nous devons oublier, résulte de l'interaction entre traumatisme, mémoire et imagination. Ainsi, ce qui est publiquement présenté comme ce que nous devons oublier, ne peut être remémoré que dans la sphère privée. Le témoignage de celui qui a vécu l'événement devient le lieu privilégié pour capter la dynamique du conflit entre ces mémoires, l'importance et la gravité de la fracture provoquée par ce conflit, ainsi que la relation dynamique entre l'événement remémoré et le présent.
- 3 Entre 1961 et 1974, le Portugal a imposé à ses colonies africaines de l'époque (l'Angola, le Mozambique et la Guinée-Bissau) une longue guerre coloniale, qu'il n'a pas assumée publiquement. La mémoire de cette guerre dans la société portugaise contemporaine est associée à trois moments historiques, particulièrement marquants : la fin de la dictature salazariste, le 25 avril 1974 et la décolonisation. L'importance de ces événements dans l'histoire contemporaine portugaise, d'un côté, et la quasi-inexistence d'études sur l'histoire coloniale portugaise, de l'autre, font que la guerre coloniale est perçue comme quelque chose d'extérieur, et non comme profondément propre au Portugal et aux pays africains, devenus indépendants³. Ainsi, elle devient incompréhensible, impossible à remémorer en public, invisible et donc réservée aux groupes porteurs de sa mémoire : les

anciens combattants et leurs familles. D'où leur sentiment d'abandon, leur solitude, leur refus d'avouer publiquement leur participation, leur sentiment de se trouver à la périphérie de l'Histoire. D'où également le besoin d'apporter leur témoignage, que la mémoire de la guerre a tissé et que la littérature, le cinéma et l'histoire portugais ont relayé. Ce qui, finalement, en envisageant la guerre comme un épisode personnel ou générationnel et non comme une étape dans une longue histoire coloniale de grande ampleur temporelle, ne fait que prolonger cette exclusion de l'Histoire. Jusqu'à présent, ces manifestations artistiques – dans lesquelles on peut inclure le monument aux morts d'outre-mer et d'autres actes commémoratifs – sont presque exclusivement un produit-réaction de ce groupe détenteur de la mémoire de la guerre contre la faillite de la mémoire collective. Il est évident que, dans le contexte spécifiquement portugais de la guerre coloniale, la valeur politique et sociale de la mémoire privée et celle de la mémoire collective ne coïncident pas, car la production du souvenir et la production de l'oubli suivent des chemins différents et ont des objectifs également différents. Mais si nous observons aujourd'hui cette situation à l'occasion de la transmission aux générations futures, c'est-à-dire, à l'occasion du passage de la mémoire à l'histoire, nous pouvons voir que quelque chose de tout à fait semblable s'est produit pendant la guerre. Ce divorce auquel nous assistons entre la mémoire collective et la mémoire privée de la guerre coloniale n'est que le prolongement d'un divorce qui existait déjà à l'époque de la guerre. Entre le discours public à propos d'une guerre passée sous silence et sans existence officielle, et la connaissance privée qu'en avaient les Portugais mobilisés et leurs familles. D'où l'importance du témoignage, aussi bien pendant qu'après la guerre.

- 4 Après tous ces récits de guerre, tous ces témoignages littéraires d'expériences traumatisantes⁴, nous savons aujourd'hui que raconter ou revisiter les espaces de guerre ou de traumatisme, de manière réelle ou à travers la fiction, est une façon de drainer un drame intérieur, lié à un sentiment de culpabilité, aux remords et à la douleur qui poussent le sujet à raconter, se libérant ainsi du poids de son expérience grâce à la littérature ou aux arts. Le texte produit est donc un témoignage sur l'expérience vécue pour ses lecteurs immédiats et pour les générations futures ; il répond à ce que nous

pouvons appeler le droit à la mémoire et à ce que Primo Levi appelait « le devoir de mémoire⁵ », en établissant un pacte entre celui qui raconte – qui remplit ainsi sa fonction de témoin – et celui qui écoute – qui, en prenant connaissance, ne peut plus dire qu’il ne savait pas. C’est ainsi que s’établit le pacte de responsabilité partagée, inhérent à la fonction de la littérature-témoignage. A partir de la première Grande Guerre – où nous assistons au passage d’un discours collectif sur la guerre lié à la célébration nationale, à un discours individuel, fruit du témoignage de ceux qui ont vécu cette épreuve en tant que combattants⁶ – la littérature de guerre devient aussi une littérature contre l’oubli, qui se présente comme un excès de mémoire individuelle contre une faille de la mémoire collective. Après la guerre, l’espace idyllique que l’on espérait retrouver est perdu pour toujours, mais la société tentera par l’imagination de renouer avec cette ancienne vie paisible, oubliant la guerre, comme le prédit avec lucidité un personnage de *Jornada de África*, de Manuel Alegre, Maldonado, l’officier rebelle de l’armée portugaise en Afrique, s’adressant à Sebastião, le protagoniste du roman :

Não penses que alguém se interessa. [...] Vamos ser os grandes cornos deste tempo. Todos nos estão a pô-los, o que é que pensas, o Estado, a família, os amigos, quem vai querer saber o que se passou aqui. Ninguém vai pôr em causa os brandos costumes, os mortos serão esquecidos, nós próprios faremos por esquecer, mais tarde ninguém contará. [...] A guerra não existe, um dia vais ver que nunca existiu⁷.

ou le protagoniste, tout juste revenu de la guerre, dans *Le Cul de Judas*, d’António Lobo Antunes :

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar [...] Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem PIDE, nem revolução, jamais houve [...] ⁸.

ou encore, comme le dit avec lucidité un personnage du roman de Lídia Jorge, *Le Rivage des murmures*, métaphorisant la future mémoire de la guerre :

se ninguém fotografou, nem escreveu o que aconteceu durante a noite, acabou com a madrugada. Não chegou a existir⁹.

- 5 Ainsi, dans leurs protocoles du souvenir et de l'oubli, les sociétés sorties de la guerre laissent ceux qui sont porteurs de l'expérience de la guerre seuls avec leurs fantômes, comme l'exprime bien un personnage de *Fado Alexandrino* d'António Lobo Antunes qui demande de l'aide et en appelle à la compassion et à la solidarité :

o que faço ao sacana deste preto que não acaba de cair, de umbigo roto, no interior de mim, o que farei a este preto que cairá para sempre, a cada segundo, de umbigo roto, no interior de mim [...] ¹⁰,

ou comme le manifeste le poète Fernando Assis Pacheco dans une émouvante évocation classique du monde pastoral où il « n'avait pas vu » et où il « était innocent », contrairement au monde de l'après-guerre :

Ribeiras limpas acudi-me.
Vou ficar vivo encostado
a esta memória de trampa.
Os meus olhos já foram brilhantes.
Sei fazer alguns versos mas nem sempre.
Eu narrador me confesso.
A guerra lixou tudo ¹¹.

- 6 Ces réflexions m'amènent à la question posée collectivement par Jo Labanyi, dans le sillage de Derrida, sur l'impossibilité de faire le deuil des fantômes de l'Histoire, sur l'impossibilité de narrer l'Histoire ¹². Ce qui, d'une certaine manière, expliquerait d'une part le silence collectif et, de l'autre, le caractère de témoignage propre à cette littérature, travail inachevé, et pour cette raison sans cesse réécrit par ceux qui sont « hantés par les mémoires de la guerre » ¹³. Le silence sur la guerre serait ainsi équivalent au discours sur la guerre, c'est-à-dire une réponse au traumatisme sur le plan individuel et collectif. D'une part nous aurions la *catharsis* et le témoignage et, de l'autre côté du spectre, la dénégation ou le silence sur le même événement. Ce que ces deux positions – *catharsis* ou silence – affirment indirectement, c'est l'incommunicabilité de l'expérience

traumatisante de la guerre, amenant les auteurs – comme l’a d’ailleurs montré Roberto Vecchi par rapport aux écrivains de la guerre coloniale portugaise¹⁴ – à l’écriture et à la réécriture de livres sur la guerre, non seulement dans le but personnel de chercher les mots justes pour exorciser cette expérience autobiographique traumatique et toujours inachevée, mais aussi pour une raison sociale, politique et littéraire d’affirmation contre le silence collectif, inhérent à la fonction publique du témoignage.

- 7 Tel a été le parcours poétique tracé par l’un des grands poètes de la guerre coloniale portugaise, Fernando Assis Pacheco, le premier poète de la guerre coloniale et le premier officier évacué par les services de neuropsychiatrie de l’armée portugaise. Fernando Assis Pacheco est né en 1937, à Coimbra, où, il a vécu, étudié, fait du théâtre et publié ses premiers poèmes, toujours avec la même passion¹⁵. Il est mort en 1995, à Lisbonne, dans une librairie, tandis qu’il cherchait dans les livres, comme à son habitude, les mots à travers lesquels il nous offrait son monde. Son activité principale a été le journalisme et il s’est adonné à la poésie et à la fiction aux heures empruntées au journalisme. Sa poésie, tissée dans une grande attention au quotidien et clairement autobiographique¹⁶, nous révèle le parcours d’un homme sensible, au long d’une vie chargée d’événements importants qui ont trouvé dans la parole poétique leur lieu intime d’expression. L’un d’eux, sans doute le plus marquant et auquel le poète revient durant trente ans de travail poétique, a été son expérience de la guerre coloniale en Angola, de 1963 à 1965.

Nambuangongo, 1963 – Lisbonne, 1995

- 8 Le premier moment de traumatisme de guerre vécu par Assis Pacheco a été paradoxalement antérieur à son voyage en Afrique. Il s’est produit au sein même de sa famille, quand son père – ancien élève du Collège Militaire, et croyant en la patrie « une et indivisible » que Salazar disait défendre grâce à la guerre – pensant que son fils pourrait désertier, lui dit, catégorique, que s’il n’allait pas à la guerre, alors c’est lui qui s’engagerait comme médecin volontaire. C’est ce qui ressort des déclarations de la sœur du poète lors d’un entretien :

Para o nosso pai era impensável que o Fernando não fosse à guerra; se não fosse o filho, ele voluntariava-se, mas depois sofreu imenso¹⁷.

- 9 N'ayant pas le choix, ni du côté de l'État, car la mobilisation était obligatoire, ni du côté de sa famille, étant donné l'ultimatum lancé par son père – associant de cette façon la figure du père à l'image de la patrie qu'il représentait – Assis Pacheco est parti pour l'Angola le 25 avril 1963, à bord du Niassa, tout en sachant que cette guerre n'était pas la sienne, comme il le dit dans un entretien :

Eu não conseguia explicar a mim próprio como é que me tinha deixado enrolar naquilo, mas o facto é que me deixei enrolar e quando dei por mim estava a chegar a Nambuangongo. Vinte e cinco anos de idade, como é possível¹⁸!

- 10 Tout au long des mois passés à la caserne de Nambuangongo, il a envoyé à son père ses impressions sur la guerre, la misère humaine, la solitude, l'injustice, faisant ainsi durement ressentir son absence et se libérant du drame qu'il était en train de vivre en passant le témoin à celui qui était devenu désormais son père-confesseur. Il le dit dans une entrevue qui confirme cette tentative problématique, ambiguë et complexe de dialogue et de réconciliation, mais en même temps de punition et de vengeance :

As cartas à minha mulher não continham os pormenores mais dramáticos. As dos meus pais sim, contribuindo assim para que eles envelhecessem estupidamente¹⁹.

- 11 Quand Assis Pacheco était parti pour la guerre, il avait laissé à son père son premier livre de poèmes, *Cuidar dos Vivos*, qui serait publié plus tard comme le premier livre de la collection « Cancioneiro Vértice », en 1963. On y trouve une poésie marquée par le goût de la vie et l'expérience de la passion et de l'amour, filtrant les déceptions et illuminant les ombres de la vie, remplissant ainsi le côté solaire de la réalité (« Porque eu amo-te, isto é, eu dou cabo/da escuridão do mundo²⁰ »). Mais il existe un côté lunaire de l'existence qui envahit la jeunesse et l'amour célébrés dans ce livre et qui apparaît dans les poèmes comme une « ombre » planant sur la vie de ces jeunes, créée par une triste atmosphère de paralysie et de violence. À

la fin de *Cuidar dos Vivos*, on trouve une partie intitulée « *Versos que o Autor Mandou de Nambuangongo ao Editor* ». Dans sa correspondance adressée à son père, Assis Pacheco a inclu deux poèmes ; son père, qui financerait la première édition de *Cuidar dos Vivos*, les a insérés à la fin du livre sous le titre original de *Nambuangongo*, 1963, respectant par là l'origine épistolaire des poèmes et conjurant peut-être avec son fils les fantômes de cet espace de guerre qui lui apportait des nouvelles d'un fils « empoisonné ». Ces deux poèmes ont été écrits dans une situation particulière de deuil à l'égard de deux figures paternelles : « *Há um Veneno em Mim* », après la mort du Pape Jean XXIII, qu'Assis Pacheco appréciait, et « *O Poeta Cercado* », après avoir reçu la nouvelle de la mort accidentelle de son grandpère galicien, qu'il chérissait. Écrits dans l'isolement de Nambuangongo et dans la solitude de la brousse, les poèmes sont, par les figures qu'ils évoquent, l'expression de son sentiment d'orphelin et des appels à la paix, au cœur de l'espace de guerre qui emprisonnait le poète. Écrits dans l'intimité de la correspondance familiale, ils étaient les premiers poèmes envoyés du front pour dénoncer la guerre coloniale. Et face à ces témoignages, le père du poète, destinataire de ces écrits contre cette guerre qu'il soutenait, a peu à peu vu ses mythes s'effondrer à travers l'expérience vécue par son fils. Il a changé d'attitude, au point de s'approprier ce texte contre la guerre en l'éditant lui-même.

- 12 Quand, en 1964, Assis Pacheco est revenu au Portugal, évacué par les services de neuropsychiatrie, avec le diagnostic de « névrose de guerre », il a retrouvé son père profondément changé, ridé, plein de remords, ayant renoncé à ses valeurs, impressionné par l'état de son fils. Pendant quatre mois, Assis Pacheco a été soigné à l'hôpital da Estrela, mais il faut croire que l'objectif des psychiatres de l'époque ne différait pas des directives que suivaient leurs confrères de la première guerre mondiale. Rétablir, et renvoyer à la guerre. Le père du poète, qui ne lui avait pas laissé le choix au moment de sa mobilisation, a fait tout ce qu'il pouvait pour empêcher que son fils ne retourne en Angola. Il n'y est pas parvenu. Assis Pacheco est reparti en Angola et a vécu à Luanda, avec sa femme. Il a travaillé dans les services administratifs du quartier général jusqu'en 1965, année de sa démobilisation. Quand il est définitivement rentré au Portugal, son père lui a remis une enveloppe avec « ses archives fragmentées » de guerre – ses lettres et poèmes. Assis Pacheco a conservé les poèmes.

- 13 Mais si les premiers poèmes de guerre cités plus haut avaient été écrits sous l'impulsion de l'expérience traumatisante du deuil et de la guerre, dans la fureur cathartique de la correspondance adressée à son père, il n'en a pas été de même pour les poèmes de son second livre, *Câu Kiên: Um Resumo*, publié en 1972. *Câu Kiên: Um Resumo* est composé d'un ensemble de poèmes où la terminologie vietnamienne, annoncée dès le titre, dissimule habilement la brousse angolaise où se déroulait la guerre. Cette analogie, dévoilée en 1976 avec la publication de *Catalabanza Quilolo e Volta*, était, pour sa génération, une façon de parler de l'Angola en parlant du Vietnam ou d'Hiroshima. Dans ces textes, comme dans beaucoup d'autres de l'époque, des écrivains comme Assis Pacheco, parlaient des Américains et des Vietnamiens et, implicitement, des Portugais et des Africains, dans la brousse et dans la guerre. De cette manière, et même si leurs motifs étaient d'abord liés à la censure, ils plaçaient simultanément et habilement la guerre coloniale portugaise dans une situation universelle d'incohérence en la rapprochant du conflit américain au Vietnam.
- 14 Le laps de temps de neuf années qui sépara la publication de *Cuidar dos Vivos* (1963) et *Câu Kiên: Um Resumo* (1972) révèle un autre aspect du traumatisme de la guerre – le silence sur l'expérience vécue ou, plus exactement, « la guerre après²¹ ». Il a fallu neuf ans pour que le silence devienne matière écrite, autrement dit, pour que le moi poétique puisse coïncider avec l'expérience/mémoire autobiographique de douleur, de mort, d'horreur et de guerre que présente le livre. « Comment allais-je écrire cela ? » se demande Assis Pacheco dans un entretien, où il déclare :

Eu não sabia como é que havia de escrever o segundo livro porque tinha dentro de mim uma experiência africana, da guerra, da miséria. [...] Foi o livro que me custou mais trabalho e mais anos. Nove. [...] Queria que fosse perceptível a extrema solidão, a recusa moral em participar naquele jogo [...] Mas queria sobretudo tornar perceptível que era um livro feito em volta da personagem que melhor conhecia, e melhor conheço, um senhor chamado Fernando Assis Pacheco [...] à volta do qual se organizava ou desorganizava aquele mundo tenebroso²².

- 15 *Catalabanza, Quilolo e Volta* publié en 1976, mais daté de 1972 dans le recueil *A Musa Irregular* (1991 et 1996), se rapprochant ainsi de sa date morale, peut être lu comme une longue conversation-témoignage entre le poète et son père-patrie, sur ce qu'était cette guerre, son manque de courage et d'héroïsme et l'état dans lequel elle laissait les hommes. Le ton de la conversation, la structure narrative des poèmes et la présence des pronoms de deuxième personne tout au long du tissu textuel confirment cette idée ; ce témoignage en forme de monologue devient ainsi un dialogue implicite.

Assim eu só voltei para contar-te [...]

Tu vivo me querias? Porém morto
venho de merda, sangue, frio, pó,
que é a vida que fica dessa morte
na pistola aprendida, na pistola.

Cala já. Não perguntes. Tenho medo
que ao som da tua voz acabe a minha²³.

- 16 *Catalabanza, Quilolo e Volta* commence à Lisbonne comme lieu de retour et avec une question qui donne son titre au premier poème – « E Havia Outono? », question posée ou fictivement posée par son père à son retour de la guerre, et à partir de laquelle commence le témoignage du poète sur ce qui se passait réellement en Afrique et qui avait très peu à voir avec les discours officiels auxquels croyait son père.

- 17 En Afrique, lui dit son fils-poète:

Havia o que não esperas: árvores,
altas árvores de coração amargo,
e o vento rodopia e leva
as folhas cegas
sobre a cabeça do homem.
Havia um coto de sangue.
[...]
Havia o que não esperas: horas,
minutos como horas

para mastigar o sus-
tocado pelas trevas da mata.

E as minas/os fornilhos
as armadilhas com trotil/
ah não vou contar-te um décimo
desta libertinagem.

[...]

Havia o que não esperas: risos,
lágrimas como risos,
lágrimas
como folhas cegas
explodindo ao de leve;
e a morte²⁴ –

- 18 La répétition du premier vers tout au long du poème participe à la remémoration douloureuse et souligne le rythme auquel les images de la guerre affluent dans la mémoire du poète, conférant à son témoignage la cadence d'une révélation. La gradation dans l'énumération des faits rejoint le rythme dévorant de la guerre elle-même – « Havia um coto de sangue » (Il y avait un moignon sanglant), « Minutos como horas » (des minutes comme des heures), « as minas » (les mines), « armadilhas » (des pièges), « risos » (des rires), « lágrimas como risos » (des larmes comme des rires), « lágrimas » (des larmes) et « a morte » (la mort).
- 19 *Catalabanza, Quilolo e Volta* se termine à Lisbonne avec le poème « Genérico » où l'on assiste au départ du poète pour la guerre, dans un « bateau bondé » et à la séparation entre le père ému, mais qui « ne pleure jamais » et le fils qui, incapable de respecter ces sévères règles de conduite, transforme son départ pour la guerre en une scène pleine de complicité avec un ami « devant un verre », scène où il exprime son émotion sans retenue²⁵. Le premier vers de ce long poème est aussi une question – « Et toi mon père ? » – il définit ainsi son premier destinataire. Le ton familier de la conversation caractérisant les poèmes de ce livre est réaffirmé ainsi que la dimension performative du témoignage.
- 20 Le livre se termine par le toponyme sur lequel il a commencé, Lisbonne, non comme lieu de retour, mais comme lieu de départ, faisant ainsi des deux poèmes – « E Havia Outono ? » et « Genérico »

– l’expression d’un parcours inversé²⁶. Il ne s’agit plus du temps chronologique de la guerre avec un aller et un retour, mais du temps de la guerre dans la mémoire du poète, métaphore d’une aventure circulaire ratée pour laquelle il n’y a pas de bateau de retour, comme l’annonce le second poème, « Monólogo e Explicação ».

Dizem que a guerra passa: esta minha
passou-me para os ossos e não sai²⁷.

- 21 Dans les poèmes de *Catalabanza*, *Quilolo e Volta* le poète répond, avec des détails circonstanciés, aux différentes modalisations de la question initialement formulée qui avait déclenché le souvenir de la guerre dans la mémoire du poète, le poussant à la narration, en dessinant d’abord la carte d’une géographie angolaise, une géographie toponymique, temporelle, émotionnelle et imaginaire de la guerre réelle. Balacende, Zala, Catalabanza, Quilolo, Quijinga et Nambuanguongo sont les espaces qui remplissent les imaginaires portugais et angolais de cette guerre. Les titres de quelques poèmes défilent sous nos yeux de lecteurs comme des photographies donnant un visage à ce qui n’avait jusqu’alors qu’un nom et projettent le parcours du poète dans un paysage monotone et suffocant : casernes miteuses, mornes énigmatiques, sentiers où guette la mort, maison de torchis, barbelés, populations plus ou moins misérables et une poignée d’hommes jeunes qui, avec le poète, tentent littéralement de survivre, sans héroïsme ni illusions.
- 22 Les éléments du paysage, auquel le discours descriptif nous habitue, révèlent un paysage intérieur qui filtre tous les éléments extérieurs montrant toujours derrière celui-ci « Depois do capim, depois da poeira [...] a imagem terna deste rosto e pedaços²⁸ » ou, autrement dit, la couleur de la peur, de l’angoisse et de la mort dans un dialogue toujours envahi par un *tu* à qui l’on parle et qui – comme dans le poème cité plus haut – réclame des histoires de la guerre. Nambuanguongo, lieu archétypal d’un brutal naufrage personnel et collectif dans les imaginaires portugais et angolais de cette guerre, sera l’espace choisi de cette conversation-témoignage, dans un poème écrit à la manière de quelqu’un qui montre une série de photographies.

Olha, Nambuagongo! As bombas explodem na mesa de
cabeceira. [...]

Por favor olha: onde estive, onde o capim passava do ombro, a morte
passava, e a melancolia²⁹.

- 23 Le ton dialogique des vers marqués par des pronoms de deuxième personne, des impératifs et un registre familier expriment le témoignage, en exigeant une réaction de celui qui l'écoute. Le message, prononcé par un survivant et marqué, d'une part, par la dénonciation du mensonge vécu dans le pays et, d'autre part, par la révélation de la condition tragique du poète participant, actif et malheureux, à ce mensonge, prend une importance politique capitale, comme dans le poème suivant « Por estes matos » :

Eu sou uma brevíssima pátria de pés esfolados. Levo ampolas vivas e um vocabulário cruel [...] Se tivesse aqui o meu pai dizia-lhe: "Isto não vale o silêncio que usais, senhor; protestai comigo diante das palmeiras; sentai-vos no banco de pau, é por estes matos que tudo foge"³⁰.

- 24 Dans ce texte, le poète se démarque de cette patrie inhumaine dans une autodéfinition crue et *sui generis* où il montre comment le nationalisme creux et belliqueux qui imposait la guerre était d'abord un mécanisme de puissante destruction et de répression individuelle. Aussi interpelle-t-il son père pour qu'il lutte contre le mensonge auquel il croyait, mensonge défini ironiquement dans un autre poème où l'idée de cette guerre considérée comme une croisade de l'Occident ne survit pas au témoignage de celui qui l'a vue :

Eu vi-os sair do quartel
com as alpergatas nas últimas.
Vai ali o Ocidente, escrevi.
Vai beber água podre³¹.

- 25 Dans un autre texte assez ironique, le poète simule une séquence de cinéma où les protagonistes, son père accompagné de son oncle, voyagent en jeep sur les pistes de l'Angola. Ils roulent lentement, tranquilles, « *cercados de flores, e a sombra* », et peut-être y a-t-il à l'horizon un oiseau recréant un cadre pastoral qui évoque chez le

poète des images de chasse avec son père, quand il était enfant. Mais le poète connaît la fausseté des signes cachés dans le décor, il connaît le danger qui le guette dans la montagne. En réalité, son père et son oncle ne font pas une promenade bucolique à travers la campagne, ils sont pris dans la guerre et « il aimerait les prévenir » du danger des « cinco figuras de homens, trêz das quais armadas, emboscadas numa curva ». Dans un tel décor, l'homme est « *matéria frágil* » et il a peur car il voit immédiatement le visage de sa propre mort. La peur, provoquée par l'imminence de la mort que la guerre apporte à chaque instant, est un sentiment qui imprègne la poésie d'Assis Pacheco sur la guerre, qui se présente sous la forme d'un traumatisme tant psychologique que physique. En tant que traumatisme psychologique, il est perceptible dans la semi-folie des hommes face à un temps fait de semaines « de tardes paradas! », « hora a hora empurradas³² », qui ronge, décompose et déshumanise. Ce temps se révèle à travers des images de bureaucratisation de l'horreur de la guerre (« A Poia »), à travers des instruments de guerre et ses effets ravageurs décrits chirurgicalement dans le poème « As Balas » et, pour cette raison, ironiquement occultés dans ce même poème (« Tive uma bala marcada:/à última hora telefonei/a desistir. « da-se ! »³³ »), à travers les conséquences physiques et psychologiques, comme dans le poème « Os Cães », et à travers la terrible confession intime d'un état de fin :

Bato no fundo.

Bato nas pedras do fundo³⁴.

- 26 En tant que traumatisme physique, la peur est exprimée tout au long des poèmes par le biais d'expressions très directes et très humaines – « *mija de manso no camuflado* », la perte du « *tesão por um século*³⁵ », le « *cheiro a urina* » qui imprègne l'espace de la guerre jusqu'à l'évocation « *do esfíncter anal q.b. aflito (e a caca)* », confrontant Jésus Christ à Clausewitz³⁶.
- 27 Ainsi, la guerre n'est jamais que la destruction de l'humain et de sa forme la plus intime et le mouvement qui lui est sous-jacent représente une régression de l'humanité, comme l'a montré, d'une façon moderne, le poète anglais de la première guerre mondiale, Wilfred Owen, et comme l'a souligné Assis Pacheco. Par conséquent,

dans le dialogue ininterrompu avec son père que le livre *Catalabanza, Quilolo e Volta* met en scène, le recours au modèle classique de la guerre comme destruction du pastoral acquiert une extrême importance, destruction que le poète évoque en opposant des images de la maison et de la famille aux décors de guerre qui les transforment, les dégradent et finalement les détruisent. Les oiseaux, que le poète voyait dans son enfance avec son grand-père et son père – « Ó serenidade. Rudes telhas/em... (Flash-back)/para espanto dos gorriones, mira mira/chico mira qué bellos » – étaient « Descomunais, com seus pios. /Torvas, aterrorizavam-me³⁷ » ; l'odeur du « pão fresco » se mêlait au « cheiro da urina » dans le poème « Os Ratos de Zala », et en définitive les chiens des bucoliques *quintas* de l'enfance étaient des hommes. Ils étaient eux-mêmes dans la guerre ; cette identification est indiquée dans le poème par l'alternance entre troisième et première personne, singulier et pluriel, et par une sémantique en lien avec la vie animale qui s'infiltré dans la description de la vie humaine. Le monde des hommes devient ainsi le monde des chiens, tous deux plantés devant les barbelés de la caserne ou tournant en rond interminablement, en proie à l'attente et à l'abandon :

Eram loucos. Alguns deles eram loucos,
parados uma tarde inteira ao pé
do arame, esquecidos, sobre o pó,
gemendo lentamente, sei
de fonte segura que eram loucos,
[...]
coçando-me incansável nas
pontas do arame, e logo ladro,
gemem, « está um trapo », uma merda,
a merda destes cães deitados
porque em pé, percebes, eu já
não (aguento) e fiz o possível,
fizeram o possível por apenas
gemitos somente, cães que somos
dez, vinte, chama-me “Niassa”,
ou « Tejo », vinha deitar-se aqui,
e principalmente rodam, rodam sempre
vou rodando à velocidade
incrível da bala. Eram loucos³⁸.

- 28 La mélancolie habilement traduite, la parodie, l'ironie, l'autodérision et un style et un langage aboutis constituent l'ensemble des stratégies textuelles, dont s'arme le poète pour masquer les « *manchas cicatriciais* », visibles dans ce grand récit-poème sur la guerre qu'est *Catalabanza, Quilolo e Volta*. Mais, comme le dit le poète dans l'un des derniers poèmes du recueil, l'expérience de ce dialogue épuisant et viscéral n'est autre que l'expérience de l'incommunicabilité de l'expérience de la guerre, en raison de l'excès et de l'horreur qu'elle comporte, de la lassitude visible de celui qui écoute, de l'incapacité du poète à raconter, de l'insuffisante expressivité des mots :

Porque vejo os meus amigos
pálidos com estes contos. Paro aqui.
[...]
Porque os vejo presos
de aflição, sentados
sem uma palavra. Esqueço já.
[...]
Porque não cabem em contos
Os maus encontros.
Porque no fim tudo magoa³⁹.

- 29 La situation privée de dialogue, que nous rencontrons dans la poésie d'Assis Pacheco, atteste l'efficacité et l'importance du témoignage apporté par le fils. Elle fonctionne aussi comme une métonymie d'un processus social en cours dans les années soixante, qui a commencé à ouvrir une fissure, bien que d'une manière ambiguë et hésitante, dans ses valeurs idéologiques et morales, au sein des familles qui soutenaient anonymement le régime mais qui commençaient à s'interroger sur le prix à payer pour cette patrie « une et indivisible ». En effet, la guerre n'avait pas seulement lieu en Afrique comme le voulait le régime, elle touchait sournoisement toute la société portugaise. Contrairement à ce que pensaient les poètes anglais de la première guerre mondiale, la guerre n'était pas seulement l'expérience de ceux qui l'avaient vécue dans les tranchées⁴⁰ ; elle s'insinuait dans toutes les familles, elle touchait la société en général, finissant par transformer ses valeurs les plus solidement établies. Ses enfants ont transmis ce qui se passait effectivement en Afrique, concourant ainsi à détruire les mythes des parents et à les impliquer

en définitive dans la longue et traumatisante expérience de la guerre, dont ils sont devenus aussi des témoins actifs. En 1967, le régime lui-même, par la voix de son ministre des Affaires Étrangères⁴¹, reconnaissait cet *andamento* social souterrain et c'est pour cette raison que le témoignage privé – en même temps qu'il renoue les liens familiaux distendus à cause des différentes positions politiques que le témoignage de l'autre neutralise – acquiert une valeur politique qui pousse au changement et qui, le moment venu, conditionnera le pacte collectif de ce que *nous n'oublierons jamais* et de ce que *nous devons oublier*.

- 30 Vingt ans plus tard, au moment où Assis Pacheco prend congé de son père, c'est par le biais de la métaphore de la guerre que le poète se reconstruit et qu'il retrouve l'intimité du témoignage privé en débarrassant définitivement la figure du père de l'image de cette patrie qui l'avait envoyé à la guerre :

A poesia que por ti
em certas noites soluçava

a tua letra já molhada
despedaçando-se na mata

a saudade bordada a fio grosso
no camuflado

o olhar brando e tudo o que não dizes
e eu feito num oito adivinhava⁴²

- 31 Dans le poème « Desversos », écrit en 1994, soit environ trente ans après son retour de la guerre, on retrouve encore une fois le ton accusateur de la révolte, qui n'est plus maintenant adressé à son père mais au père de la Nation, Salazar, perçu comme parfaitement autonome. Dans ce poème, l'ironie ne masque pas mais accentue les marques des cicatrices qui saturent un poème de guerre à jamais inachevé.

Trinta anos depois continuo revoltadíssimo
V. Ex.^a foi de uma grande falta de chá
nem eu precisava de Angola – nunca!

nem Angola de mim – o que hoje parece claro
[...]
a esta hora já enterraram V. Ex.^a
com as competentes honras militares
mas a verdade é sempre para se dizer
trinta anos passados não me esqueço de nada⁴³

- 32 Tout au long de cet article, j'ai voulu montrer, à partir de la poésie de Fernando Assis Pacheco et des circonstances biographiques auxquelles elle est reliée, la dimension performative du témoignage à une époque où la guerre était partie intégrante d'un plus grand silence, celui qui caractérisait la dictature portugaise mais aussi l'après 25 avril où ce silence demeure, bien que pour d'autres raisons et dans des circonstances différentes. Les paroles proférées par la poésie de Fernando Assis Pacheco sur la guerre coloniale ont donc des amplitudes temporelles et des visées politiques différentes, déterminant ainsi les différentes dimensions performatives de son témoignage qui vont de l'espace intime et familial de la correspondance de guerre, à l'espace public de l'édition d'un livre. Toutefois, le poète n'est pas seulement le sujet historique⁴⁴ de l'expérience dont il témoigne, il est le narrateur de l'histoire, depuis l'époque de la guerre – avec toute l'implication politique et la dimension potentiellement transformatrice sous-jacente à un texte écrit à partir du champ de bataille – jusqu'à l'après guerre ou jusqu'à « l'après-guerre », dans laquelle il se trouve paradoxalement confronté à l'impossibilité de témoigner à cause de l'incommunicabilité de son expérience⁴⁵.
- 33 En réalité, un récit de guerre est toujours une conversation inachevée entre un psychiatre et un patient, entre un père et un fils poète, entre ceux qui ont vécu l'expérience de la guerre et ceux qui en ont entendu parler, entre les poètes et la société sortie de la guerre, entre une patrie et un poète. C'est une histoire, une conversation, un poème, un traumatisme de guerre qui n'a pas de fin et l'expérience de sa communicabilité nous renverra toujours le visage de sa propre incommunicabilité, comme le dit subtilement Assis Pacheco dans sa poésie en permanente tension entre une profonde conscience de la condition humaine et une profonde conscience de l'insuffisante expressivité des mots pour la représenter, entre l'insuffisance du témoignage et l'excès d'expérience de la guerre :

alguém alguma bala estilhou
as próprias minhas palavras que
tão claras desejava⁴⁶

NOTES

1 On citera à titre d'exemple le célèbre « Never Again » de Kofi ANNAN, alors secrétaire général des Nations Unies, évoquant dix ans plus tard le génocide au Rwanda, son utilisation et sa manipulation politique pour dénoncer les massacres du Darfour, au Soudan, pratiquement à la même époque.

2 De nombreuses études portent sur cette question surtout à partir des années 70. Je me réfère essentiellement à HALBAWACHS, *Les Cadres de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 ; Giorgio AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 ; *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1996 ; Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 2002 ; Benjamim Stora, *La Gangrène et l'oubli : la mémoire de la Guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1992.

3 Cf. la ressemblance avec la situation de la guerre d'Algérie dans la société française analysée par Benjamim STORA, dont je me suis inspirée, *Le Transfert d'une Mémoire. De l'« Algérie française » au racisme anti-arabe*, Paris, La Découverte, 1999. Cf. également quelques passages de l'œuvre de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Sandrine Lemaire (dir.), *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005.

4 Voir l'anthologie organisée par Carolyn FORCHE, *Against Forgetting: 20th Century Poetry of Witness*, New York, Norton, 1993.

5 J'utilise la traduction portugaise de Primo LEVI, *O Dever da Memória*, Lisbonne, Civilização/Contexto, 1997.

6 Sur ce point, voir Simon FEATHERSTONE, *War Poetry*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 22 et Paul FUSSELL, *The Great War and the Modern Memory*, 1975, p. 138-139 et 169-179.

7 Manuel ALEGRE, *Jornada de África*, Lisbonne, Dom Quixote, 1989, p. 124.

8 António Lobo ANTUNES, *Os Cus de Judas*, Lisbonne, Dom Quixote, 1991, p. 81 et 240.

- 9 Lúcia JORGE, *A Costa dos Murmúrios*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 1988, p. 215.
- 10 António Lobo ANTUNES, *Fado Alexandrino*, Lisbonne, Dom Quixote, 1989, p. 40.
- 11 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 50.
- 12 Jo LABANYI, « O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação » in Margarida Calafate RIBEIRO et Ana Paula FERREIRA (org.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003, p. 59-68.
- 13 Paulo MEDEIROS, « Hauntings – memory, fiction and the Portuguese Colonial Wars », in T.G. Ashplant, G. Dawson, M. Roper (Ed.), *The Politics of War Memory and Commemoration*, Londres/New York, Routledge, 2000, p. 201-221.
- 14 Roberto VECCHI, « Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial », in Rui Azevedo TEIXEIRA (org.), *A Guerra Colonial – realidade e ficção*, Lisbonne, Editorial Notícias, 2001, p. 398.
- 15 À Coimbra il a été en relation avec le « théâtre des étudiants » et a collaboré à la revue *Vértice* ; il a participé à l'unique numéro de *Poesia Útil* (1962) ainsi qu'aux *Poemas Livres* (1962-68). Cf. L'étude de Fernando J. B. MARTINHO, « A confissão e a guerra », *Jornal de Letras*, 3 de Janeiro, 1996, p. 4 ; Cf. pour plus d'informations biographiques, Susana NEVES, « Um retrato de FAP », *Espacio/Espaço Escrito* 15/16, 1998, p. 7-21.
- 16 Cf. Joaquim Manuel MAGALHÃES, « Fernando Assis Pacheco », *Os Dois Crepúsculos*, Lisbonne, A Regra do Jogo, 1981, p. 195 et 197 et chez le même critique « Fernando Assis Pacheco », *Um Pouco da Morte*, Lisbonne, Presença, 1989, p. 215.
- 17 Cité par Susana NEVES, *op. cit.*, 1998, p. 12.
- 18 « A Fala do Escriba », entretien de João Paulo Cotrim avec Assis Pacheco, in Fernando Assis PACHECO, *Retratos Falados*, Porto, Asa, 2001, p. 60.
- 19 *Ibidem.*
- 20 Fernando Assis Pacheco, *A Musa Irregular*, éd. cit., p. 30.
- 21 J'évoque ici le titre du livre de Anne KARPf, *The War After : Living with Holocaust*, Londres, Heinemann, 2000.
- 22 « A Fala do Escriba », entretien de João Paulo Cotrim, in Fernando Assis PACHECO, *Retratos Falados*, éd. cit., p. 62-63. Cf. Également le poème « Outro

Nome para as Noites », in Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, éd. cit., p. 186.

23 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, éd. cit., p. 69.

24 *Ibid.*, p. 39-40.

25 Cf. Fernando J. B. MARTINHO, « A confissão e a guerra », *Jornal de Letras*, 3 de Janeiro, 1996, p. 5.

26 Sur cette question voir l'analyse de Fernando J.B. MARTINHO, *op. cit.*, p. 5.

27 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, éd. cit., p. 41.

28 *Ibid.*, p. 52.

29 *Ibid.*, p. 48-49.

30 *Ibid.*, p. 49-50.

31 *Ibid.*, p. 51.

32 Cf. les poèmes « Ou, Quem Sabe... » et « Outro Nome Para as Noites », *ibid.*, respectivement, p. 53-55 et p. 186.

33 *Ibid.*, p. 58. Il s'agit de l'abréviation de "Foda-se !" (Putain !).

34 *Ibid.*, p. 74.

35 *Ibid.*, p. 58.

36 *Ibid.*, p. 66.

37 *Ibid.*, p. 60 et 59.

38 *Ibid.*, p. 58-59.

39 *Ibid.*, p. 77-78.

40 Cf. Paul FUSSELL, *The Great War and the Modern Memory*, New York, Oxford University Press, 1975.

41 « Em 1960, a geração nova, atingida pelo deflagar da luta, mergulha na mística colectiva e sente-se motivada pela aventura africana; mas é outro o estado de espírito da geração de hoje; e na verdade o ambiente familiar e social que os novos jovens encontram é também diverso. Elementos da alta burguesia, famílias tradicionais [...] figuras da alta-roda política [...] têm sido partidários incondicionais da defesa de África; mas agora, ao cabo destes seis anos, os seus filhos atingem a idade militar, são mobilizados, têm de seguir para o ultramar; e então, salvo excepções, revelam uma clara mudança de atitude. », Franco NOGUEIRA, cité par Nuno Mira VAZ, *Opiniões*

Públicas Durante as Guerras de África 1961-74, Lisbonne, Quetzal Editores/Instituto de Defesa Nacional, 1997, p. 256-257.

42 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, éd. cit., p. 163-164.

43 Fernando Assis PACHECO, « Desversos », in *Jornal de Letras*, 20 de Novembro, 1996, p. 9.

44 Catherine Savage BROSMAN, « The Functions of War Literature », *Journal of the South Central Modern Language Association*, 1992, 9, 2, p. 85.

45 Ver Roberto VECCHI, *op. cit.*, p. 398.

46 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, éd. cit, p. 8.

AUTHOR

Margarida Calafate Ribeiro

Université de Coimbra

IDREF : <https://www.idref.fr/080672132>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-4865-1761>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/margarida-calafate-ribeiro>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066608861>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15011166>

João de Melo et l'écriture du désastre : échos de la guerre coloniale dans *Autópsia de um Mar de Ruínas*

Maria Graciete Besse

DOI : 10.35562/textures.81

Copyright
CC BY 4.0

OUTLINE

Revivre la guerre
Dénoncer la guerre
Repenser la guerre
En guise de conclusion

TEXT

*Quand écrire, ne pas écrire,
c'est sans importance, alors
l'écriture change – qu'elle ait
lieu ou non ; c'est l'écriture
du désastre.*

Maurice Blanchot, *L'Écriture
du désastre*

*pois as palavras existem meus
irmãos as palavras como as
armas destas mãos*

João de Melo, *Navegação
da Terra*

- 1 Le roman de guerre se présente, en général, comme le témoignage d'une expérience personnelle qui permet d'interroger les relations entre histoire, mémoire et fiction dans une double perspective individuelle et collective. La mise en récit des souvenirs de

l'expérience guerrière dévoile le portrait de l'auteur en survivant et condense l'historicité des événements réels que le lecteur accepte comme tels, en fonction d'un pacte de nature autobiographique ou référentielle. Cependant, le roman n'est jamais un décalque de la vie de son auteur ou la transcription immédiate des données empiriques sur lesquelles il s'édifie ; il résulte plutôt d'une transposition opérée par les jeux de l'anamnèse et le travail de l'imaginaire. Dans le processus de recomposition romanesque du substrat vécu, l'auteur a souvent recours à deux registres d'écriture qui s'entremêlent, la fiction et la diction, dont la frontière n'est pas aussi claire que semble le dire Gérard Genette¹.

- 2 À son retour de la guerre coloniale, João de Melo écrit un témoignage bouleversant de son expérience en Angola, sous la forme d'un texte marqué par l'urgence de dire, intitulé *A Memória de Ver Matar e Morrer*, paru en 1977 et aujourd'hui épuisé². Dans une recension de ce livre, Liberto Cruz signale qu'il s'agit du premier texte portugais sur la guerre coloniale, tout en soulignant l'importance de la juxtaposition des régimes d'écriture où le narrateur se confond avec la mémoire de l'auteur et le discours des personnages angolais³.
- 3 Quelques années plus tard, en 1984, ce récit devient un roman somptueux dont le titre, *Autópsia de um Mar de Ruínas*, laisse deviner l'ampleur d'une transformation qui évolue de la « diction » autobiographique, fondée sur la « mémoire », jusqu'au travail de la « fiction » où s'opère « l'autopsie » du vécu de la guerre, nous donnant à lire l'agonie de l'empire colonial portugais dans un ton que l'auteur considère, dans le paratexte du récit, comme étant « plus littéraire et plus poétique »⁴.
- 4 Pour mieux saisir les enjeux de cette dynamique, nous essaierons d'examiner les modalités de la représentation de l'histoire et celles de l'actualisation de la mémoire que João de Melo met en œuvre pour revivre, dénoncer et repenser la guerre dans un univers en état de déliquescence marqué par le désastre colonial.

Revivre la guerre

- 5 Dans *Autópsia de um Mar de Ruínas*, la fiction prend ses sources dans la tentation autobiographique pour raconter les atrocités de la guerre

et faire revivre l'expérience chez le lecteur sous la forme d'une archéologie du souvenir. Comme il arrive souvent dans les romans de guerre, le ton de la narration devient « l'équivalent d'une épopée en prose donnant une mesure – positive ou négative – aux actants et aux événements »⁵. Toutefois, cette « épopée » devient vite une antiépopée qui se confond avec la tonalité des chroniques anciennes, en particulier celles de Fernão Lopes, mobilisées par le travail de l'intertextualité et conférant au récit une hybridité générique susceptible de faire sens.

- 6 João de Melo nous propose la reconstitution de son expérience guerrière par l'imbrication entre le destin individuel des personnages et le destin de l'espace collectif où s'inscrit une représentation identitaire multiple. Par le biais d'une double énonciation, l'écrivain déplace le point de vue autobiographique vers un espace plus large, ouvert à la pluralité de la mémoire collective. En effet, selon une loi de composition strictement observée, le récit juxtapose deux séries de chapitres, les impairs racontant le point de vue du Même et les pairs traduisant la perspective de l'Autre. La guerre est ainsi décrite selon une double focalisation : celle de quelques soldats portugais qui se battent à Calambata, dans le nord de l'Angola, et celle de la population angolaise déplacée des régions du sud et conduite dans une *sanzala da paz* contrôlée par le camp militaire. À travers les deux voix narratives qui renvoient à des codes culturels différents, résonne une même dénonciation de l'absurde de la guerre dont le but est bien de susciter des émotions chez le lecteur, de le capturer dans une participation imaginaire. Ainsi que l'observe Margarida Calafate Ribeiro :

As variantes discursivas, separadas em capítulos alternados e linguisticamente detectáveis, unem-se na expressão de uma condição de subalternidade vivida por ambos os narradores, que não é mais do que a voz plural de alguém que reivindica o seu espaço⁶.

- 7 Le premier chapitre s'ouvre sur une scène de combat où le soldat portugais, animalisé, pris dans la peur de la mort, évolue dans un espace défini comme celui d'un terrible *inferno em crepitação* (p. 16) et dans un temps renversé : « Alguém tinha voltado o tempo ao contrário e do avesso » (p. 20). Le récit fait alterner la première et la troisième personne du singulier pour nous dire l'angoisse

insoutenable dans un univers de violence et de mort où les hiérarchies sont bousculées par la panique générale :

As secções de cada pelotão, munidas de um morteiro e de uma bazuca, deviam agachar-se nos abrigos, por detrás dos edifícios das messes, das casernas e da secretaria, e esperar aí as ordens para disparar. Dependiam do comando de um furriel, que, por sua vez, actuava sob o mando do alferes, e este do capitão. O certo, porém, é que tal esquema era logo esquecido : cada um saltava apenas em frente e, caindo na primeira vala, punha-se a despachar logo de rajada ou a descavilhar granadas, e que se lixassem os esquemas. (p. 15)

- 8 Ce climat de désordre va de pair avec l'indécision du capitaine, *perfeito idiota*, et l'implication poétique de la nuit qui partage le traumatisme des hommes : « A noite chorava, cusindo através dos poros a morrinha do cacimbo de África » (p. 18).
- 9 Dans l'espace apocalyptique de Calambata qui se déploie le long des 24 chapitres du roman, la matière intime du souvenir convoque toute une constellation de motifs – scènes de combat, évocation du quotidien dans sa banalité, habitudes, interrogations, doutes, tentatives de révolte – qui traduisent chez le narrateur la complexité du rapport à soi, de la présence au monde et de l'ouverture à autrui.
- 10 L'horreur de la guerre atteint son paroxysme dans le chapitre 11, où le narrateur mobilise un passage de la chronique de Fernão Lopes pour décrire une scène traumatique :

Vultos quase irreais, uns de cócoras, outros de rastros, deslizavam à distância, contornando o perigo e as franjas velhas do capim que pendiam sobre a picada. Cenário de mortos, animais dobrados pela barriga, e eu tinha diante dos olhos toda a aflição dos nossos, dos nossos e só dos nossos. *Acorramos ao Meestre, amigos, acorramos ao Meestre, que o matom sem porquê !*, pois o silêncio durava, doía e apertava-me os testículos, pouca notícia havendo dos nossos ; somente o cheiro das coisas, dos corpos queimados e da terra envolvida pelos destroços da emboscada. (p. 104-105)

- 11 Dans ce passage, le narrateur associe la puissance du regard à une pluralité sensitive faite d'odeurs, de cris, de silences, conférant une

forte visualité au texte qui acquiert une évidente dimension cinématographique. En y imprimant une dynamique du resserrement, ce type de description relève d'une déréalisation intimiste de l'espace-temps de Calambata ; en effet, les données du réel s'évanouissent et se recomposent sous un angle qui glisse peu à peu vers la déréliction du sujet, à l'image du désordre du monde. Dans le chapitre 13, l'expérience de la mort est traduite par une accumulation d'images de la dévastation où s'inscrivent les figures du chaos presque indicibles :

Borras de sangue apodreciam à saída dessas bocas já muito amolecidas por aquele sono mortal, restos da sua antiga saliva misturavam-se com a baba das moscas-de-estrupe e das aranhas cor-de-estanho – e talvez não haja, não possam existir palavras nem ideias nem fortes sensações de vivos para observar semelhantes mortos e deixar escrita sobre eles a pequena memória daquele dia. (p. 141)

- 12 Un peu plus loin, dans le chapitre XXIII, c'est la voix du soldat Renato qui remonte de la mort pour décrire en détail le moment où les balles se transforment en insectes afin de l'abattre :

À margem do corpo, o tiroteio é um zumbido de milhões de insectos : as abelhas terão vindo de muito longe, possivelmente do miolo das palmeiras [...]. Mas um desses insectos entrou-me na carne e as suas fauces dilaceram-na tão brandas como a névoa que embacia o vidro das minhas pálpebras. (p. 252)

- 13 Nous pourrions citer beaucoup d'autres exemples où la reconstitution de la guerre met en jeu une puissance perceptive qui fait appel à des modes sensoriels différents, marqués par la présence d'un bestiaire obsédant, capable de restituer le spectacle de la destruction et de transmettre un irréductible sentiment de panique.
- 14 Le tableau de la guerre vu du côté africain n'est pas très différent de celui qui caractérise l'espace portugais. La *sanzala* est présentée comme un lieu de misère, de violence et d'exploitation. Les femmes, « *grandiosas no seu silêncio* » (p. 29), y subissent une double oppression physique et morale, comme Natália, la femme de Romeu, violée à l'âge de douze ans par trois colons, ou les lavandières qui

doivent subir en silence le constant harcèlement sexuel des soldats. Les enfants sont affamés, les hommes se laissent exploiter par leur propre *soba*⁷, ou sombrent dans l'alcool lorsqu'ils sont incapables de rejoindre leurs frères dans la lutte. D'autres, comme le vieux Loneque, savent toutefois que la guerre est interminable face à la détermination des résistants noirs :

A tropa portuguesa batia as picadas à toa e nunca havia de encontrar os anjos escondidos pelas matas, porque esses anjos enchiam o capim dos seus misteriosos ninhos, desciam aos caminhos, mas nunca eram vistos. (p. 239)

Dénoncer la guerre

- 15 Le roman de João de Melo résiste à toute intégration dans les discours unifiants du récit de l'historien car il montre, dans le tissu des mots-linceuls, les trous, les absences, les silences dont est aussi faite l'expérience de la guerre coloniale qui réduit le village noir à une sorte de camp de la mort, avec ses « forjas do extermínio lento dos nazis » (p. 79). Mais la parole qui organise le chaos et dénonce la violence des combats donne également à voir les forces destructrices de la colonisation, en se faisant dénonciatrice de l'état de déliquescence qui caractérise le système colonial, ainsi que le constate l'ami du soldat infirmier :

Em decomposição está tudo isto, estas cidades-satélites de um sistema, esta gente que se compra e vende como as seitas de mercenários. (p. 86)

- 16 L'agonie de l'empire peut se lire également dans le portrait que Natália brosse des colons blancs qui l'ont violée dans l'adolescence :

Ai!, você sabes aquela vontade que a gente tem cá dentro de vomitar em cima de um branco, por causa as coisas de antigamente ? Sabes ? [...] Não vou esquecer nunca as seis vezes seguidas que recebi a morte e a maldade daqueles homens. Tinha neles sabes o quê ? um riso com bafo de animais mornos e uma espécie de desespero dos mortos que ainda não morreram para sempre. (p. 53)

- 17 Cette évocation, avec ses connotations à la fois objectives et funèbres, ne fait que mieux souligner la ruine des choses et des hommes dans l'espace colonial portugais. Situés dans l'axe sémantique du pouvoir, les colons, « de caçadeira e chicotes ensanguentados » (p. 40), hostiles à la guerre⁸, pactisent malgré tout avec l'administration. Leur portrait ne peut être que foncièrement négatif :

[...] colonos e colonos e colonos que davam o braço aos funcionários da Administração, aos polícias à paisana e tinham o ar boçal de quem almoçava uma vez por mês com o governador do Distrito e oferecia a mão às senhoras do movimento nacional feminino quando desciam dos aviões de Luanda para oferecer esferográficas, aerogramas, dois maços de tabaco, uma medalhinha de Nossa Senhora de Fátima com os pastorinhos e bom e feliz Natal, rapazes, pela pátria, pela família e pela religião, Viva Salazar, esse santo, e viva, viva pai Thomaz, viva o presidente do conselho de ministros, rapazes. (p. 40)

- 18 Cette énumération, qui nous fait pénétrer dans le registre de l'ironie, contribue à désacraliser le pouvoir politique et à ridiculiser l'action du Mouvement National Féminin qui se souvient hypocritement des soldats au moment de Noël. Dans son désir de dénonciation et d'exhaustivité, le romancier poursuit la démonstration par la voix de son narrateur qui désacralise également la patrie et son idéologie nationaliste, en démasquant la valeur héroïque de la lutte :

Tinham vindo ali parar, trazidos pela mãozinha rufona do dever patriótico dos outros, dos outros que serviam a pátria à sombra das cidades e das suas palmeiras murchas e sem pássaros, ganhando bom dinheiro, dormindo tranquilamente com mulher sua ou alheia ; dos outros que planeavam surdamente a morte à distância e queriam mais e mais e sempre mais. (p. 39)

- 19 On comprend aisément que ces « autres » ne sont que les « opportunistes de la guerre », décrits ironiquement dans toute la variété de leurs fonctions :

[...] generais velhos e atormentados pelo reumatismo [...], sargentos excedentários povoando secretarias desertas [...], cabos anões à espera da promoção a sargento [...], jovens oficiais protegidos nas

cidades e passeando fêmeas mastronças e de muito decote em automóveis de corrida para as noites de Luanda [...], havia toda a inspirada indústria de uma guerra que era preciso fazer durar e durar muito. (p. 39)

- 20 Par le biais de l'accumulation ironique, le récit démythifie les valeurs de la colonisation avec son idéologie de la défense de la patrie, de la dimension héroïque du combat, de la présence militaire justifiée par le besoin d'imposition d'un ordre autoritaire. Tous les mécanismes du nationalisme institutionnel se trouvent démasqués en particulier par le regard du soldat Renato qui dénonce la misère des Noirs, tout en critiquant l'enrôlement forcé pour la guerre, ainsi que les intérêts économiques et financiers qui la soutiennent. La remémoration du conflit met ainsi en confrontation les paradigmes de l'identité légitimante⁹ et le clivage opéré par les contre-valeurs de l'identité résistance que l'on peut identifier dans la révolte de Romeu contre les Blancs (p. 109). Les uns reproduisent le projet identitaire de la classe hégémonique, alors que les autres expriment les perspectives des groupes sociaux marginalisés par le pouvoir.
- 21 Les figures multiples de la souffrance qui traversent le récit ne font que souligner le refus de l'ordre colonial qui, pour s'imposer, a dû recourir à la force en utilisant des moyens bien supérieurs à ceux des peuples conquis. Aussi bien les soldats que les populations africaines de Calambata se rejoignent dans un même destin de cruauté, dans un même sentiment de désorientation, de menace et de perte. Ils sont tous des êtres divisés, clivés, éclatés dans un entre-deux de vie et de mort que l'hybridité du récit reconstitue patiemment, en nous donnant à voir la porosité des frontières, des corps et des psychismes plongés dans un espace fortement délimité.
- 22 Dans *Autópsia de um Mar de Ruínas*, le traitement de l'espace détermine la vie même des personnages, devenant « un lieu de mémoire retrouvée¹⁰ » dont le mouvement est capté par le regard descripteur du sujet (narrateur et personnage) qui manie le langage de l'émotion pour s'identifier aux morts, mourir à travers eux, se déprendre d'eux et leur laisser ce tombeau qu'est le livre. La culpabilité d'avoir survécu se trouve à la base de l'écriture qui apparaît comme un discours profondément éthique, susceptible

d'atténuer la blessure inoubliable qui poursuivra néanmoins le narrateur sur les chemins de l'avenir :

Andarei sempre perdido e talvez acossado, sovado, tangido por dentro de todos os meus sinos invisíveis, correndo as infinitas manhãs do sol de ferro daquela terra onde tudo é grande e onde a solidão nunca poderá ser medida. (p. 125)

Repenser la guerre

- 23 Plus que donner à voir les horreurs du combat, le romancier nous propose de repenser les événements à travers la passion de la trace dont la marque la plus ironique se trouve dans la dénégation bien visible dans l'injonction d'une affiche imposée par les autorités, où l'on peut lire en gros caractères : « É PROIBIDO DIZER QUE HÁ GUERRA » (p. 46, 169). Dans un autre passage du roman, le soldat infirmier, qui est l'*alter ego* de l'auteur, constate avec effroi cette même dénégation :

Anos mais tarde, tendo escrito sobre a guerra de um milhão e quinhentos mil homens, o furriel enfermeiro vê-la-ia passar assim, deitado também nos passeios, ouvindo dizer que era mentira, aquele país jamais estivera em guerra, era tudo uma ficção da crise e os escritores eram uma espécie extinta e também sem oportunidade. (p. 87)

- 24 Mais la guerre a bien existé et le récit nous transmet sa lourde présence à travers le tracé biographique des voix de ceux qui ne pourront jamais l'oublier. Le narrateur en fait un objet de réflexion grâce à un processus de recomposition fictionnelle qui a recours à trois dynamiques essentielles, de déplacement, de condensation et d'expansion. Le déplacement trouve sa plus parfaite représentation dans la métonymie qui apparaît comme la plus simple des opérations de réécriture, portant sur des actions et des personnages singuliers qui représentent tout un univers collectif. Le travail de condensation conduit l'auteur à sélectionner les données disparates de son expérience de telle façon que le substrat référentiel se trouve nécessairement réorganisé par les distorsions que lui impose la médiation du discours. Enfin, l'expansion consiste à morceler une

action pour en répartir les fragments en plusieurs points de la fiction, faisant du récit un lieu de rencontre de mémoires – africaine et portugaise – par l'imbrication d'un même vécu traversé par des doutes et des questionnements identitaires, comme celui que développe le narrateur au milieu de l'embuscade :

Corri, corri, corri, e nunca mais deixarei de correr por ali fora ; tropeçava em tudo, caía, levantava-me. Havia na minha boca um sabor a vísceras expectoradas e eu caía de novo. [...] esguichavam bolas de sangue, miolos vomitados, rolos de cabelo misturados com esquirolas e lascas de couro, e então eu soube que estava no mais horrível momento e que toda a memória da minha vida tinha entretanto desaparecido. Quem era eu ? pensei. [...] Quem sou eu ? pensei de novo. Quem sou eu para ter de olhar o peito aberto do soldado Cláudio, as suas pernas abertas e flectidas e o seu olhar de virgem violentada no meio do canavial ? (p. 117-118)

- 25 Si la guerre provoque un doute identitaire, elle peut aussi conduire à la folie qui se développe dans cet espace apocalyptique où l'expérience de la mort côtoie l'abjection infligée par des hommes à d'autres hommes. En effet, penser la guerre est pour le narrateur rendre compte de cette possibilité :

De qualquer modo, pensei, pode acontecer tudo. [...] pode acontecer tudo a um homem na guerra : enlouquecer de repente e admitir que é um pássaro que voa do cimo das pontes e cai de chapa nas goelas do rio [...]. Agora eu morro e nunca mais vale a pena começar alguma coisa. Que coisa é morrer ?, pensei ainda. Talvez uma faca no mês de Janeiro da minha infância na Ilha: vinha sempre um homem com umas grandes mãos de cedro envelhecido, trazia um chapéu de palha e uma saca de lona pelas costas e espetava o facalhão no bucho da porca. Assim é agora esse alferes que se volta para nós, está cagado de medo, é certo, mas é uma espécie de anjo com uma faca assim, vai decerto empunhá-la e abrimme a barriga ; verá que as minhas tripas fumegam como as da porca da minha infância: são tripas de muito medo e quase alucinadas na sua derradeira aflição. (p. 101-103)

- 26 Par la mobilisation de l'imaginaire, la fiction trace des cercles concentriques qui s'élargissent progressivement pour nous montrer la folie quotidienne d'un monde à la dérive. Le chaos est partout à Calambata, les images et situations qui l'expriment sont répétitives,

les actions sont disposées comme autant de points de repère dans un univers confus où le massacre est à la fois méthodique et odieusement légitime. Les expériences s'imposent par une grande richesse sensorielle qui, ramenée au jour de la réminiscence, restitue la simultanéité des impressions, nous donnant la mesure d'un battement singulier. Les bruits, les saveurs, les odeurs, le timbre des voix se confondent, même si les sens sont aveugles les uns aux autres, comme l'a bien montré Jean-Luc Nancy¹¹. Il existe dans le roman de João de Melo une circulation de la sensorialité mentalisée qui met en jeu plus que les cinq sens, traduisant une puissance corporelle et langagière. Chaque moment retrouvé et reconstruit du passé se caractérise en effet par la puissance des sensations que le narrateur brasse au sein de la mémoire vacante et disponible, éprouvant l'ordre social, colonial, comme le plus profond désastre. Il dessine une trajectoire en multipliant les angles de vue afin d'agréger autour des mots les fragments de vies parcellaires, de faire une place où loger le hors-temps dans le cercle obsédant du temps narratif. La densité métaphorique se multiplie pour mieux transmettre l'indifférenciation entre les limites du corps et celles du paysage où les anges portent l'empreinte de la mort. À la fois témoin, archiviste du néant et écrivain, João de Melo est amené à « autopsier » le vécu et à toucher aux blessures, aux entrailles des corps sacrifiés pour nous transmettre l'indicible cruauté de la guerre.

- 27 Le dispositif fictionnel convoque également, comme nous l'avons déjà vu, les grands silencieux de l'Histoire, reproduisant une parole autre, décentrée, en marge. Pour dire le subalterne angolais, le narrateur a recours à un autre niveau de langue, adoptant un style, des stratégies discursives et des postures qui contribuent puissamment à construire l'*ethos* africain. Le désir de l'écrivain n'est sûrement pas de parler à la place des Africains condamnés au silence, mais de parler avec eux, à leur côté, et de leur offrir une identité ouverte à l'espoir. Si le récit commence avec la voix portugaise et se termine avec la voix angolaise, c'est certainement, comme le souligne Margarida Calafate Ribeiro, pour suggérer la clôture d'un passé et une ouverture à l'avenir¹².

En guise de conclusion

- 28 Expression de la fracture, *Autópsia de um Mar de Ruínas* se présente comme lieu de rencontre d'une mémoire occidentale et africaine qui articule l'historique, l'éthique et le littéraire pour recréer la réalité avec une diction novatrice. Les multiples voix qui résonnent dans le roman montrent qu'au lieu de parler de l'autre, l'auteur préfère accorder la parole à l'autre pour mieux le saisir à travers ses tournures de langage.
- 29 Nous savons depuis Bakhtine que l'objet de la fiction romanesque est de produire une « image de l'homme qui parle et de sa parole », laquelle, écrite ou oralisée, construit l'univers de représentation du livre¹³. En effet, la fiction se construit par la plurivocité des langages, elle s'organise toutefois autour d'une conscience centrale, le narrateur qui distribue les voix. Aussi le langage qui fait l'objet de la représentation romanesque est un langage séparé, un langage autre, qui parle à partir d'autres paroles. João de Melo sait qu'il est nécessaire de sortir du seul langage comme objet de représentation pour travailler un langage hybride composé à partir d'un agencement de tons, de singularités, capable de faire passer des affects, des valeurs différentes. C'est en ces termes que la fiction devient un discours de vérité : par le partage des voix est rendue caduque toute formulation définitive au profit d'une dramatisation continue de la signification.
- 30 Nul doute que la guerre coloniale en Angola aura irréversiblement marqué le romancier par l'évidence frontale de son désordre sans issue. L'écriture s'impose à lui comme un constant travail d'affinement, d'écho et de reprise qui dénonce le système colonial et permet de penser/panser les blessures.
- 31 *Autópsia de um Mar de Ruínas* est un récit épitaphe tissé d'images de soi et de l'autre, de paroles de ruine et de mort qui sont aussi des affirmations de vie, comme le prétend João de Melo dans le paratexte du roman, lorsqu'il affirme :

mesmo escrevendo sobre a guerra, proponho-me ajudar a construir a consciência da paz [...], ao escrever sobre a morte, estimo amar melhor a vida. (p. 9)

NOTES

1 Gérard GENETTE, *Fiction et Diction*, Paris, Ed. du Seuil, 1991. Dans cette étude, l'auteur propose d'opposer deux régimes de littérarité, l'un « constitutif », l'autre « conditionnel ». Face à la fiction, il choisit le terme de « diction » pour désigner non seulement la poésie, mais tous les discours non-fictifs en prose qui s'attachent davantage aux caractéristiques formelles qu'au caractère imaginaire de leur objet. Notons que dans un article de la revue *Poétique* (n° 134, avril 2003), GENETTE revient sur l'opposition établie entre fiction et diction, pour insister sur les horizons d'attente que les deux concepts suscitent chez le lecteur.

2 João de MELO, *A Memória de Ver Matar e Morrer*, Lisbonne, Prelo Editora, 1977.

3 Liberto CRUZ, recension critique de *A Memória de Ver Matar e Morrer*, 1978. Dans *ColóquioLetras*, n° 44, Lisbonne, F. Calouste Gulbenkian, 1978, p. 85.

4 João de MELO, *Autópsia de um Mar de Ruínas*, Lisbonne, Assírio & Alvim, 1984, p. 9.

5 Georges FRÉRIS, « Le roman de guerre : entre autobiographie et histoire ? ». Dans Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering (org.), *Écrire la Guerre*, Clermont-Ferrand, P. U. Blaise Pascal, 2000, p. 146.

6 Margarida Calafate RIBEIRO, *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, Porto, Ed. Afrontamento, 2004, p. 334.

7 Dans le chapitre 20, nous découvrons la participation du chef de village africain dans l'exploitation des siens : « O soba chegara à testa do grupo e comprou, de uma assentada, grade de cerveja, garrafão de vinho e uma dúzia de bifanas [...]. Todas aquelas coisas era para o soba vender depois no seu negócio caseiro. [...] Vendendo pelo dobro aquilo que comprava nos brancos, explorando seus irmãos. » (p. 224-225).

8 L'hostilité des colons à l'égard de la guerre est traduite par le discours adressé aux militaires en ces termes : « Vão-se embora e deixem a guerra por nossa conta : uma simples batida pelo Norte, serve-se ao domicílio um cadáver por cada terrorista e Angola é nossa. Aqui ninguém precisa da tropa para nada. » (p. 76).

- 9 Voir à ce propos Manuel CASTELLS, *Le pouvoir de l'identité. L'ère de l'information*, Paris, Éd. Fayard, 1999.
- 10 Cette expression est utilisée par Jean-Marc MOURA à propos des littératures postcoloniales, dans *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 189.
- 11 Jean-Luc NANCY, *Les Muses*, Paris, Ed. Galilée, 1994, p. 45 et *passim*.
- 12 Cf. *op. cit.*, p. 332.
- 13 Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1979, p. 249-251.

AUTHOR

Maria Graciete Besse

Université Sorbonne – Paris IV

IDREF : <https://www.idref.fr/030838835>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-4799-2874>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000121335203>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12217425>

La rumeur des manguiers de Marimba. Poétique de la guerre : *Le Cul de Judas* d'António Lobo Antunes

Olinda Kleiman

DOI : 10.35562/textures.83

Copyright
CC BY 4.0

OUTLINE

L'épreuve de l'expérience : *Le Cul de Judas*, un roman de la mémoire ?
La guerre et sa représentation : le discours « idiot » – l'alcool
Les mots pour le dire – le sexe et l'obscénité
La guerre : images d'un univers déshumanisé – la boue, le sang, la mort

TEXT

- 1 Sans être la première œuvre de fiction parue sur la guerre coloniale menée en Afrique par la dictature portugaise, *Le Cul de Judas* est, dans sa singularité, un exemple particulièrement significatif de la production romanesque qui, s'inspirant de cette crise durable, a marqué et renouvelé la vie littéraire au Portugal dans les années qui ont suivi la révolution des œillets et sa confiscation finale. Les particularités de l'écriture de cette guerre par António Lobo Antunes éclairent de manière intéressante les efforts développés dans les dernières décennies pour dégager des principes d'analyse de la mise en récit de l'expérience guerrière. Je partirai d'une étude publiée en 1998 par Jean Kaempfer, qui propose une esquisse de *Poétique du récit de guerre*¹. L'ouvrage, ainsi intitulé, opère une distinction entre deux types de récit, l'un dit « classique », caractérisé par son écriture « impériale », qui ordonne tout à la dévotion des héros altiers, l'autre dit « moderne », ou « idiot », qui ordonne tout autour du personnage singulier, insignifiant, qui a mis la main à la pâte (p. 13). C'est à cette dernière forme de récit, qui est aussi celle qui intéresse mon propos, que le critique s'intéresse plus particulièrement. Il souligne d'entrée de jeu, comme l'un des aspects les plus marquants, le curieux

paradoxe qui traverse un ensemble d'œuvres dont chaque unité, tendant vers « une singularité irrédentiste », se trouve, par le fait même, obéir aux lois d'un genre qui, se réclamant de l'originalité, se refuse à toute démarche de modélisation. Dans sa tentative pour débusquer cette « loi de la loi du genre » (Derrida), Jean Kaempfer identifie trois traits caractéristiques, qu'il donne comme constitutifs de la narration guerrière moderne. Ceux-ci sont d'ordre respectivement narratologique, thématique, dialogique. Sur un plan narratologique, les textes adoptent tous « une stricte restriction du point de vue » (p. 9) ; reprenant la posture inaugurée par *La Chartreuse de Parme*, « ils épousent délibérément la perspective d'un personnage dépassé par les événements » et prennent assise sur ce constat préalable : « la guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas » (Céline). Sur un plan thématique, les récits concentrent l'action guerrière autour d'un « héros » qui se meut dans le chaos, au sein d'un monde renversé, dans un univers déshumanisé, dont la verbalisation adopte la modalité du « point de vue personnel », pour rendre compte d'une expérience de « dépersonnalisation radicale » (p. 10) ; j'ajouterai, pour ma part, et pour aller dans le sens de ce paradoxe souligné plus haut, que le microcosme dans lequel évolue ce personnage, au champ de vision borné, constitue le lieu, borné, d'une expérience individuelle, racontée à titre – prétendument – personnel, mais en pleine conscience du fait qu'elle ne prend tout son sens qu'en tant qu'elle revêt un caractère au moins collectif si ce n'est universel ; dans sa singularité, cette expérience est transposable, donc, comme est transposable le lieu, aux autres lieux de guerre mais aussi aux lieux de vie, eux-mêmes lieux de guerre potentiels ou lieux pourvoyeurs de guerre. Sur le plan dialogique, enfin, ces textes présentent une forte composante polémique, dans l'intertextualité qu'ils instaurent avec les récits « classiques » dont ils vilipendent l'imagerie héroïque ou les discours de glorification patriotique, mensongers et « en trompe-l'œil », en leur opposant une véracité des faits dans toute leur horreur, vécue et visible : ils s'efforcent ainsi, du même coup, de gommer l'excès de partialité de leur propre récit, qu'il s'agit de rendre crédible pour communiquer la guerre « au plus juste, c'est-à-dire au plus près d'une expérience que sa subjectivité extrême rend contestable, voire insignifiante au regard de l'Histoire » (p. 10).

- 2 Les travaux de Jean Kaempfer ne sont pas les seuls à avoir pu établir que si l'expérience de la guerre, extrême, inouïe, est inénarrable, l'inénarrable n'en dispose pas moins – et le paradoxe est encore à l'œuvre – de « ses tropes, [de] sa topique – voire [de] ses poncifs » (p. 8). L'étude de Léon Riegel, *Guerre et littérature*², par exemple, dressant un vaste panorama des récits de guerre des années vingt et trente, offre des clefs d'approche intéressantes en procédant à un recensement des images et des motifs récurrents d'une œuvre à l'autre dans la figuration de l'expérience guerrière. Il s'en tient cependant à des aspects essentiellement thématiques, ce qui est aussi le cas d'autres chercheurs. Jean Kaempfer accomplit, me semble-t-il, un pas important dans le sens d'une systématisation. Si l'on admet que la représentation du phénomène guerrier obéit souvent à des principes généraux, selon des modes et des codes largement partagés, les traits typiques qu'il pointe m'apparaissent comme étant d'une grande pertinence. Je me propose de mettre ces concepts à l'épreuve d'une analyse, nécessairement partielle, du *Cul de Judas*, un livre que l'on s'accordera donc à considérer comme représentatif du récit de guerre « moderne ». Je me dois en outre de faire état de la dette également importante contractée à l'égard de Margarida Calafate Ribeiro dont la générosité intellectuelle – qui n'est pas nécessairement la chose la mieux partagée – m'a permis d'affiner mon analyse, tout spécialement en m'amenant à préciser l'idée du binôme *individuel/collectif*, en symbiose, par l'adjonction de celle, socialement et politiquement opérante, du binôme *privé/public*, en antagonisme, voire en conflit. J'ai tiré le plus grand profit à la fois des études fondamentales qu'elle a consacrées à la systématisation de ces questions et de ses interventions lors des débats des deux journées d'étude.

L'épreuve de l'expérience : *Le Cul de Judas*, un roman de la mémoire ?

- 3 Comme bon nombre d'ouvrages – la plupart, semble-t-il – s'essayant à une représentation littéraire de l'expérience de guerre, *Le Cul de Judas* se présente comme un roman de la mémoire³. Je fais ici

usage du terme au sens de « niveau médian entre temps et récit » ou encore d'« une phénoménologie du souvenir, moment objectal de la mémoire », que lui accorde Paul Ricœur⁴, « dans l'esprit de la phénoménologie husserlienne », ainsi que le critique le stipule d'emblée. Dans la perspective adoptée, et au moyen de la méthodologie proposée, il s'agit d'interroger l'œuvre à partir de deux questions essentielles : « *De quoi y a-t-il souvenir ? De qui est la mémoire ?* » (p. 3). Lorsque *Le Cul de Judas* paraît, en 1979, plus de cinq années se sont écoulées depuis la révolution des œillets qui a mis fin à une guerre de sinistre mémoire. Personne, alors, ne semble s'interroger – tant la réponse paraît évidente – sur le fait de savoir s'il s'agit d'un livre sur cette guerre coloniale dont on ne parle plus – ce qui précisément fait problème. L'auteur, au demeurant, fait diverses déclarations allant dans ce sens, comme l'atteste la quatrième de couverture de la huitième édition, qui reprend un extrait d'une entrevue accordée au *Diário popular*, le 18 octobre 1979, peu de temps après la sortie du livre :

A guerra de África foi *para mim*, como provavelmente para muitas pessoas da minha geração, sei lá, uma coisa extremamente importante. Foi quase como quando a gente, em pequenos, vê na praia os pescadores virarem os polvos ao contrário, ou como quem vira uma meia⁵ (Je souligne).

- 4 La guerre d'Afrique est bien le motif central – même si ce n'est pas le seul – et l'inconcevable expérience vécue le moteur de l'histoire, ce qui, à un moment donné de la vie d'un homme rêvant d'entrer en littérature, a donné corps au roman, selon une règle qui semble bien établie. Il en va en effet ainsi de la plupart des récits de guerre, produits par des auteurs qui ont connu le champ de bataille. Verbaliser une situation extrême, de confrontation à la fois avec la mort dans son camp, le risque de sa propre mort et le devoir – ou le pouvoir – de tuer l'autre, ennemi autant que miroir auquel contempler son destin – « *ver matar e morrer* », selon le beau titre de João de Melo, ou son double possible « *matar e ver morrer* »⁶ – semble être un impérieux besoin pour qui a connu cette « expérience térébrante » (Riegel : p. 172). Tout se passe comme si la prise de conscience de l'inimaginable – détenir le pouvoir de vie ou de mort sur d'autres hommes – et de l'insoutenable face à face avec la mort,

sans cesse attendue et toujours en suspens, constituait alors une incitation à chercher dans l'invention créatrice un réveil des forces vitales, comme si la mise en mots était indispensable à la vie *après*. António Lobo Antunes le formule très clairement – en termes d'obligation – dans un entretien accordé à Thierry Guichard, dix-neuf ans après la parution de l'ouvrage :

Je suis revenu de la guerre en 1973. Il y avait trois choses dont il fallait que je parle pour m'en débarrasser : la culpabilité (à l'encontre de mes filles), la guerre et la psychanalyse. D'où la trilogie. (p. 8-9)

- 5 Au-delà de cette aspiration, et du lien de cause à effet entre la guerre et l'écriture, particulièrement notable ici, cette déclaration relative à ce que l'on est convenu de nommer la « trilogie autobiographique » – *Mémoire d'éléphant* (1979, « la culpabilité »), *Le Cul de Judas* (1979, « la guerre »), *Connaissance de l'enfer* (1980, « la psychanalyse ») – établit deux autres types de liens, qui ne sont pas sans rapport entre eux : celui de l'œuvre à l'autobiographie et celui de l'écriture à la psychanalyse, ce dernier ne se donnant pas uniquement à lire dans le terme « psychanalyse » qui, dans la déclaration, ne concerne que le dernier volet de la trilogie. Il apparaît aussi, de manière transparente, dans la forme verbale « m'en débarrasser » dont il est difficilement imaginable que le psychiatre qui en fait usage n'en ait pas évalué toute la portée. António Lobo Antunes ne s'en est jamais caché, et même il le répète à satiété : l'œuvre, considérée dans son ensemble, trouve une assise très forte dans l'expérience vécue, dont la guerre constitue la forme la plus extrême, et pour cela même exemplaire dans sa figuration littéraire. Il y insiste encore, dans ses entretiens les plus récents – « Dans mon roman *Le Cul de Judas*, je raconte beaucoup de choses de ma vie en Afrique » (Blanco : p. 98)⁷. Et il ajoute, dans ces mêmes entretiens, évoquant une forme de souffrance tenace, qui lui est imposée par l'écriture, à la fois thérapie, recherche de soi et calvaire :

Écrire, c'est comme une drogue. On commence juste pour le plaisir, et on finit par organiser sa vie autour de son vice, comme les drogués. Telle est la vie que je mène. Je vous ai déjà dit que, même mes souffrances, je les vis comme un dédoublement : l'homme

souffre et l'écrivain se demande comment utiliser cette souffrance dans son travail. (Blanco : p. 236)

- 6 Comment ne pas opérer le rapprochement entre cette souffrance de l'individu, forte de sa puissance créatrice et qui s'autoalimente de se dire, et les maux de la guerre sans cesse remémorés, mis en discours, par un personnage-narrateur qui, jour après jour, entretient son propre tourment, sans cesse refabulés par l'écrivain, récit après récit, en une forme de ressassement auquel il semble impossible de se soustraire ? *Le Cul de Judas* porte, à mes yeux, l'histoire de ce ressassement très caractéristique du récit guerrier, en manière de tourment-thérapie, en manière aussi de témoignage sur ces « faits têtus » qui encombrent, au-delà du supportable, la mémoire privée et que la mémoire publique s'ingénie pourtant à ignorer, niant par là même son sens à l'épreuve en même temps que l'existence des victimes. C'est à ce « divorce entre parole publique et privée » (Kaempfer : p. 33), au trop-plein de l'un, face au vide de l'autre, que les angoisses affleurant au premier plan de l'œuvre sont condamnées à s'auto-entretenir.
- 7 Le roman se présente comme œuvre d'une « conscience remémorante » qui reconstruit, dans le présent de la verbalisation, et donc par la contamination de la « conscience actuelle »⁸, un passé dont la borne se situe à la brisure que l'expérience de guerre a instaurée dans le temps de l'individu narrateur :

Neste passo da minha narrativa perturbo-me invariavelmente, que quer, foi há seis anos e perturbo-me ainda : descíamos do Luso para as Terras do Fim do Mundo [...] descíamos para as Terras do Fim do Mundo [...] iniciei a dolorosa aprendizagem da agonia⁹.

- 8 À travers ce récit du « douloureux apprentissage de l'agonie », qui en constitue la substance et qui simultanément le constitue en roman d'initiation, il dit ce moment crucial d'une existence « entre la déchirure par le temps et l'écriture de l'histoire » (Ricoeur), qui n'est autre que la reconfiguration de l'ébranlement autrefois – sensiblement dans le même temps – vécu par l'auteur et, comme lui, par tant d'autres. Contrairement à ce qui se produit dans *Connaissance de l'enfer*, l'auteur ne s'identifie pas directement à son narrateur ; il crée en revanche les conditions de cette identification

au moyen de divers procédés qui ne laissent aucune place pour le doute. Leur vie privée offre des similitudes surprenantes : tous deux exercent la même profession, les dates de leur mariage coïncident (p. 72/p. 262¹⁰), tous deux divorcent au retour de la guerre (p. 64), leurs ex-épouses portent un prénom identique, Maria José (p. 64), leurs filles ont été conçues durant la période des classes à Tomar, qu'ils ont suivies à la même époque, ou peu s'en faut (p. 53/p. 100), et sont nées le même jour, le 22 juin 1971, alors qu'ils se trouvaient, l'un comme l'autre, dans l'un des « *cus de judas* » du Chiúme, où ils ont reçu la nouvelle de la même manière, par la radio, depuis Gago Coutinho (p. 68, p. 72/p. 208-209) ; à ces détails, très personnels, vient s'ajouter un itinéraire de mobilisation soigneusement calqué sur celui d'António Lobo Antunes, dans le temps comme dans l'espace, que le texte permet de dessiner, avec précision : les classes dans les différents lieux de casernement au Portugal, avant le départ – Santa Margarida, Mafra, Tomar et Elvas, septembre-décembre 1970 (p. 17-18/p. 21) –, l'embarquement pour Luanda, 6 janvier 1971 (p. 63), l'escale à Madère (p. 21/p. 17), le séjour à Luanda dans l'attente du départ vers les zones de combat (p. 29/p. 20 sq.), le voyage jusqu'aux « Terres du Bout du Monde » (p. 33-38/p. 25 sq.) et l'enfermement dans les « *cus de Judas* », à la frontière de la Zambie, janvier-novembre/septembre 1971 (p. 39-79/p. 27 sq.), le mois de permission à Lisbonne, novembre/septembre-octobre 71 (chap. L, p. 81-89/p. 284), le retour aux « Terres du Bout du Monde », décembre 71 (p. 100-131/p. 286 sq.), le changement de lieu, l'installation dans les terres plus amènes du Nord, dans la Baixa do Cassanje, jusqu'à la fin de la mobilisation et au retour à Lisbonne, après la guerre, janvier 1972-janvier 1973/janvier-mars 1973 (p. 131 sq./p. 335 sq.) ; de nombreuses images du temps de la guerre sont, elles aussi, réactualisées dans la fiction, si l'on en croit les témoignages divers que l'écrivain a pu faire à ce propos – la jambe de Ferreira (p. 60-61/p. 79) ; le suicide du soldat de Mangando (p. 160/p. 81) ; la reprise de la phrase du missionnaire basque (p. 144/p. 100), l'intervention du capitaine qui menace d'un pistolet un agent de la Pide – en fait Ernesto Melo Antunes (p. 48/p. 100) ; le lieutenant katangais et l'épisode de la brosse à dents (p. 77/p. 101) ; les bombes au napalm (p. 106/p. 101/Lettres : p. 104)¹¹ – ; enfin, une attention soutenue au texte permet d'identifier une forme d'assimilation plus subtile peut-être, produite par la coïncidence entre temps de la parole, ou du récit

– le temps du narrateur – et temps de l'écriture, ou de la publication
– le temps de l'auteur¹². « Je est (peut-être) un autre », mais le parti-
pris d'une esthétique de la confusion entre les deux instances est de
toute évidence un choix délibéré d'António Lobo Antunes.

Reparem que as figuras que povoam o que digo não são descritas e
quase não possuem relevo : é que se trata de vocês mesmos [...]
reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos
dois somos¹³,

explique l'écrivain dans « Receita para me lerem » – « Recette pour
lire mes romans » –, l'un des très beaux textes qui constituent le
second volume des *Chroniques*.

- 9 C'est donc une stratégie de la narration, chez cet auteur, qui sert ici
un double dessein : celui de départiculariser une épreuve trop
particularisée pour que puisse s'y dire l'être dans son universalité ;
celui d'investir d'une force d'authenticité, vérifiable dans la vraie vie –
celle, publiquement connue, d'António Lobo Antunes –, l'histoire
d'une expérience humaine fondamentalement incroyable, car
humainement impossible. C'est dans ce positionnement, de fusion-
confusion entre réel et fiction, que le roman peut assumer ses choix
éthiques, sa triple posture réflexive – d'exploration du tréfonds de
l'âme et de lieu de réflexion sur l'être au monde –, sociale – de
solidarité testimoniale –, politique – de parole protestataire,
dénonciatrice. Cette vérité des faits, les textes la
proclament inlassablement. *Le Cul de Judas* y insiste, avec fermeté,
plaçant le discours officiel face à son arrogante indignité :

Cobriram-se as bombas de *napalm* com oleado e o governo afirmou
solenemente Em caso algum recorreríamos a tão cruel meio
de extermínio, *eu vi cobrir as bombas em Gago Coutinho*¹⁴.
(Je souligne).

- 10 Ce livre, le second d'une œuvre féconde, aux débuts de laquelle la
thématique mais aussi les problématiques de la guerre occupent une
place centrale, ne prend forme – ou en tout cas ne se dévoile – que
six ans après le retour d'Angola du médecin militaire António Lobo
Antunes, en 1979, cette date coïncidant, comme on a vu, avec le récit
du médecin militaire narrateur. Pas plus que le récit, le roman n'est le

cri de révolte, l'explosion verbale libératrice, au sortir de l'« enfer ». Pour pouvoir montrer la guerre de près – du dedans, du centre – il faut l'appréhender de loin. La mise en fiction exige une distanciation sans laquelle, précise l'écrivain, elle ne peut composer avec un réel vécu trop insoutenable :

Il faut du recul pour mettre les choses en écriture, on ne peut pas écrire dans le feu de l'action, on court le risque d'être pamphlétaire, on ne peut pas écrire sur des événements réels qui nous touchent de près. En ce qui me concerne, j'ai commencé à parler de la guerre très longtemps après en être revenu, parce que quand elle était encore très proche, c'était trop violent pour moi, je ne pouvais pas transformer mes souvenirs en matière romanesque. (Blanco : p. 125)

- 11 Fruit d'un souvenir filtré, recreation imaginative par anamnèse, le roman, réflexif et non pas « pamphlétaire », bénéficie d'une approche globale du temps et des faits par laquelle il est à même de penser la guerre, de l'interpréter au moyen d'une pensée sinon détachée du moins mûrie. C'est ce qui se produit pour *Le Cul de Judas* dont l'auteur aussi bien que le narrateur, parce qu'ils ont au moins le recul des années, possèdent la connaissance globale du temps qui leur donne la possibilité de penser un avant, un pendant et un après la guerre où articuler le récit. L'histoire prend ainsi tout son sens dans le champ de ruines sur lequel elle est édifiée : les « ruines de l'empire » (Ribeiro, 2004), les ruines d'une existence minée par la guerre et d'un impossible retour où se dit en miroir le destin d'une génération sacrifiée sur l'autel de la patrie marâtre, les ruines surtout d'une révolution espérée, et au bout du compte avortée, qui a ouvert la voie à l'« amnésie collective »¹⁵ et installé dans l'apathie une nation abjecte, oublieuse de ses morts, incapable de regarder en face ses victimes et de panser leurs plaies. C'est dans ce contexte, de dysphorie postcoloniale, que prend corps la reconstruction de la progressive et irrémédiable déliquescence de l'être, en une vaine tentative de compréhension et de communication, qui est aussi une vaine tentative de restitution au passé d'un présent obéré et d'un futur nié, remédiant ainsi à la boursoufflure du présent que le passé parasite.

La guerre et sa représentation : le discours « idiot » – l'alcool

It is a tale told by an idiot, full
of sound and fury,
signifying nothing
William Shakespeare, *Macbeth*,
V, 5.

- 12 Récit de guerre, *Le Cul de Judas* est aussi discours sur la guerre. C'est un discours pensé en opposition à l'« écriture impériale », dont il se démarque de bout en bout, par un renvoi constant à la parole de l'autorité et aux valeurs prônées par une société dégénérée, l'une et l'autre placées côté à côté et fortement stigmatisées. En tant que discours pensé, il adopte la posture du discours « idiot », sur lequel le narrateur attire incidemment l'attention, par des formules telles que « Não sei se lhe parece idiota o que vou dizer »¹⁶ – « vous allez peut-être trouver idiot ce que je vais dire » ; il adopte, du même coup, la posture idéologique qui lui est associée : il s'agira de dire la guerre non pas dans sa glorieuse majesté mais dans son envers, dans son indignité, dans sa colossale déraison. Il est porté par une voix unique et s'énonce aussi à travers une modalité unique qui est celle de la narration à la première personne, prenant ainsi le parti de la singularité. Le roman se construit dans cette narration effectuée par un personnage sans relief, ni héros ni homme tout à fait ordinaire, puisque la guerre lui dénie ce droit. Le sujet est l'agent du récit et son objet ; il se place à la fois au centre du récit, qu'il cristallise autour de lui, et au centre de la guerre qu'il a faite par le passé. Cette expérience constitue la matière pour le « dialogue » – en réalité un monologue, puisqu'il est à sens unique et par conséquent ne se réalise pas – qui s'engage avec une interlocutrice anonyme, partenaire d'une nuit cherchée et rencontrée dans un bar, toujours le même semble-t-il (p. 128). Le récit dure l'espace d'une nuit, entre le moment de la rencontre, la promenade dans les rues de Lisbonne pour rejoindre l'appartement du narrateur, l'attente de l'aube, avec des moments de « coïts aussi tristes que les nuits de Lisbonne » (p. 11), avant l'inévitable séparation au petit matin. Mais ce qui à

première vue se présente au lecteur comme un moment de délivrance par la parole rédemptrice, dans le cadre favorable d'une certaine forme de complicité, fût-elle passagère, cesse très vite de se manifester comme tel, pour prendre les allures d'un cauchemar qui s'impose à un esprit perturbé, victime des désordres mentaux que la commotion guerrière a occasionnés. Ce récit, toujours le même, chaque nuit redébité, est celui d'une longue et lente agonie, d'une souffrance qui n'en finit pas de se dire, et tout conduit à penser qu'il ne connaîtra jamais sa fin. Il est la « passion » (Kaempfer) d'un narrateur par avance condamné à un enfermement maladif et obsessionnel qui s'entretient de lui-même et dont il est impossible de sortir – « À ce stade de mon récit je me trouble invariablement » (p. 38).

- 13 Ce discours, « idiot », que l'on pourrait ranger dans la catégorie des récits que Jean Kaempfer désigne comme « autistes » (p. 11), n'était cette volubilité portée par l'alcool, présente toutes les marques de la dégradation, dans sa nature même comme dans les conditions de son énonciation. Il met en présence deux marginaux, deux piliers de bar, dans le lieu symbolique d'une déchéance, où se retrouvent les « paumés », les désespérés à la dérive, les épaves de la vie, ce qu'ils sont tous deux. Il se dit la nuit, inscrivant ainsi son appartenance aux zones d'ombre et de terreur de l'individu, au royaume des morts, au monde infernal de la guerre et tout aussi bien au monde des cauchemars et de l'irréel :

Porque camandro é que não se fala nisto ? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada¹⁷.

- 14 C'est un monologue dépressif. Il entretient la dépression du locuteur, à l'enfermement duquel il contribue. Il ne dit pas ses effets sur l'interlocutrice muette. On est porté à croire qu'il n'en a pas, et ce n'est pas sans intérêt. Le mutisme de la femme fait sens. Il articule le récit dans le hiatus entre le « bruit et la fureur » de l'« idiot », qui occupe tout l'espace de la nuit, et le silence qui lui est opposé. Cette situation monologique en présence d'une femme dont l'existence n'est attestée que par quelques formules, à fonction essentiellement phatique, du type « voyez-vous », « vous savez ce que c'est », ou

encore « que voulez-vous ? », et dont il est intéressant en tout cas qu'elle n'assume pas la fonction de sujet de l'énonciation, n'est pas sans soulever quelques questionnements.

- 15 La tentation est évidemment grande de rapprocher cette condition spécifique, dans laquelle s'opère le récit, d'une expérience de psychanalyse, et de voir dans cette femme, qui reçoit l'histoire de manière passive, une sorte de substitut du psychiatre ou du psychanalyste. António Lobo Antunes, au témoignage de Francis Uteza, rejette cette idée, arguant du fait que, au Portugal, la pratique psychanalytique est interventionniste (Uteza : p. 144). L'argument n'est pas bien convaincant : António Lobo Antunes ne s'est jamais laissé enfermer dans les frontières de la Lusitanie. Je n'écarterai donc pas, sur la seule foi de cette déclaration, la possibilité que ce récit puisse avoir une double fonction, cathartique et de quête de soi et de son unité perdue, apparemment vouée à l'échec. Cet échec, cependant, ne dirait pas que les impuissances de la psychanalyse – et on sait combien António Lobo Antunes s'est employé à régler ses comptes sur ce terrain qui est aussi le sien –, puisque aussi bien l'expérience de guerre, aux limites de l'extrême, porte en elle et l'impossibilité de l'apaisement et l'irréremédiable fragmentation de l'individu.
- 16 C'est, me semble-t-il, dans la valeur symbolique qu'ils peuvent prendre, ensemble, au sein du système de représentation de la guerre, que la présence de la femme passive, à l'écoute, et le mur du silence auquel se cogne le narrateur trouvent leur signification profonde. C'est en effet à cette femme, et exclusivement à elle, que s'adresse ce récit, qui porte bien sur la guerre et les désastres humains qui en résultent. Cette adresse constitue donc, en tout premier lieu, le geste de rapprochement, le mouvement vers la vie, d'un revenant de la guerre en rupture avec la société. Elle est aussi, du même coup, le geste, la parole, par lesquels la guerre, qui n'a pas de mots pour se dire, trouvera une voie pour se dire, mais pas pour se faire entendre, puisque la guerre dépasse l'entendement. C'est le premier sens fort de ce silence, qui ne sera donc jamais rompu. La présence de la femme, comme femme et dans la part de sexualité qu'elle va assumer ensuite, établit l'autre axe de rupture introduit par la guerre et qui intéresse autant l'auteur que son narrateur : celui de la relation d'amour, ruinée jusque dans l'idée même de sa possibilité. Sans elle, la relation sexuelle seule, insatisfaisante, n'aura guère que la

saveur des « coïts aussi tristes que les nuits de Lisbonne », quand elle ne se constituera pas en prolongement dégradant des habitudes guerrières.

- 17 Au-delà de la symbolique forte d'un avenir familial hypothéqué par l'expérience de guerre qui, en dernière analyse, a remis en présence deux êtres désormais étrangers parce qu'ils ont connu une évolution radicalement différente, l'incompréhension, entre la femme de la nuit, substitut de l'épouse, et le narrateur, s'élargit à l'ensemble de la société. Par métonymie, cette femme dit l'Autre qui n'a pas fait la guerre – le sexe féminin est évidemment le plus représentatif de cet Autre – et qui est non seulement différent mais indifférent : « Porque camandro é que não se fala nisto » ? (p. 67). C'est cette différence-indifférence qui justifie pour une large part le discours du narrateur, dans la conscience aiguë de sa solitude, comme parole sans cesse renouvelée dans son principe, sinon dans ses termes, ne recueillant jamais d'écho. Qui a vécu le traumatisme de la guerre se trouve face à une double aporie déterminée par le constat de départ : « La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas ». Pour cette raison, elle demande à être comprise, par soi-même et par ceux qui ne l'ont pas faite ; or, elle n'est pas compréhensible puisqu'elle n'a pas de sens ; en tant que folie des hommes, elle se doit d'être communiquée ; or, elle ne peut être ni partagée ni communiquée, puisqu'elle est incompréhensible et inénarrable. Silence et récit constituent, ensemble, la réponse, qui ne peut être qu'une non-réponse, à ces apories ; ils constituent, l'un en face de l'autre, les marques d'une fracture qui s'est opérée dans une existence, dans un couple, dans une nation. D'où cette parole intarissable, appelée par le vide, qui s'entête à vouloir faire entendre ce qu'elle-même n'entend pas, à coups de « percebe » – « Vous comprenez » ?¹⁸ – assénés à une interlocutrice sommée de comprendre, et s'exténue à répéter dans le vide¹⁹, par la bouche d'un « idiot », une « histoire étrange » – « história esquisita » (p. 35) – une « histoire de folie et de haine » « qui ne signifie rien », puisque la guerre n'a pas de sens.
- 18 « Écrire un roman, c'est structurer un délire », explique le romancier²⁰. Mettant en pratique ce paradoxe qui s'impose par sa puissance esthétique, *Le Cul de Judas* structure son récit en un « discours de la grandiose solitude des ivrognes » (p. 187). Les termes sont ceux d'un narrateur effectivement imbibé d'alcool, qui se plaît à

mettre en avant ses divagations d'alcoolique, mais qui se signale par sa lucidité en même temps que par le don particulier qui est le sien d'adapter l'alcool aux besoins de sa rhétorique. S'aidant d'une verve qui va croissant avec le taux d'alcoolémie, il met non seulement en mots mais en forme la masse des souvenirs qui, à la tombée de la nuit, envahissent soudain sa mémoire, essentiellement en provenance d'un passé qu'il fait remonter au temps de la guerre, huit années auparavant. Son récit, et c'est la première chose qui frappe, présente une architecture très étudiée, puisque, fait peu courant, il se déploie au long de vingt-trois chapitres correspondant aux vingt-trois lettres de l'alphabet portugais, façon peut-être de représenter la guerre de A à Z, dans une intention totalisante. Le roman, pourtant, ne s'ouvre pas sur des images de guerre. Il faut même attendre les tout derniers mots du chapitre pour que celle-ci fasse irruption dans le récit, de manière allusive, par l'évocation de l'embarquement, pour l'Angola, des troupes dont fait partie le narrateur. En attendant, celui-ci aura mis en branle tout un processus narratif, de relation au passé, qui prend assise sur les temps de l'enfance, le zoo de Benfica, face à la maison parentale, l'environnement familial et ses modes de pensée, mais où se disent tout aussi bien le présent et la crainte du futur, en un entrelacs de temps et de sujets, agrémentés par ailleurs des méditations à première vue les plus saugrenues sur divers aspects de l'existence et de l'être au monde. Le rapport avec la guerre n'est pas directement perceptible. Mais il tient justement en cela, dans cette logorrhée baroque, ce délire verbal. Les modalités du récit, déterminées dans ce premier chapitre, seront à l'œuvre d'un bout à l'autre du livre. La confusion des plans, repérable d'emblée, ira en s'accroissant, d'autant plus qu'elle intégrera la dimension spatiale, créant de la sorte un lacis sémantiquement représentatif de la folle absurdité de la guerre et des dérangements mentaux qui en résultent. Mais la présence de la guerre, *in absentia* ou presque, dans ce premier chapitre – et ce procédé est également caractéristique de l'ensemble de l'œuvre – s'affirme à tout bout de champ, de la manière allusive mise en évidence plus haut, par laquelle il s'agit de signifier que la guerre n'est pas qu'en Afrique. Elle s'est insinuée partout, chacun la porte en soi, en Afrique mais aussi au Portugal. Elle est dans le temps présent, de la narration, qui n'est pas autre chose qu'un présent boursoufflé, intégrant le futur pour toute une génération. Le narrateur ne se fera pas faute de le dire, vers la fin de sa longue

histoire, à son interlocutrice, qu'il inclura dans le lot des « naufragés de la guerre ». Mais surtout, et c'est probablement le sens qu'inaugure ce premier chapitre pour en faire l'un des aspects nodaux du roman, elle était déjà dans ce passé d'une Lisbonne coloniale, dont la représentation symbolique est assumée par deux biais, l'un plus concret, avec des accents autobiographiques prononcés, l'autre plus abstrait – et on évitera d'y regarder de trop près pour savoir s'il y a autobiographie ou pas. Le premier fait référence à la maison familiale du narrateur, située dans le quartier de Benfica, qui était, on le sait, le cadre de l'enfance d'António Lobo Antunes²¹ ; ce qui nous importe, c'est que le roman la donne à voir comme coincée entre une agence funéraire, présage macabre des cercueils à venir, et le zoo où s'entassaient, prisonnières, derrière les grilles, les bêtes sauvages – cependant domestiquées –, préfiguration des soldats dans leur animalité, y compris féroce, prisonniers des « *cus de Judas* » et de leurs barbelés. C'est le cadre rêvé pour une famille en mal de guerre et de héros, comme l'est la sinistre famille du narrateur – « famille Portugal » par métonymie –, qui le pousse à la guerre et à la mort au nom de ses idéaux calotins, patriotiques, virilement défendus par des tantes-viragos, sèches comme des coups de trique, attentives par ailleurs à conserver l'argenterie Christofle. Le portrait, qui s'étend à tout un pays et qui ne fera que se détériorer au fil de la narration, avec l'arrivée au cœur de la guerre, est décapant. Les mots et les images englobent tout et tous dans un même univers de noirceur qu'embrasse le regard simultanément rageur et désespéré d'un mort-vivant en quête de sa vie perdue, en quête d'une unité dont on l'a dépossédé et condamné, en revanche, à revivre sans cesse un passé invivable, qu'il lui a pourtant été imposé de vivre. Ce récit du souvenir de l'horreur est pris en charge par un personnage qui ne se nomme pas. Du même coup, on pourrait être tenté d'entendre dans cette voix anonyme, en dépit de sa singularité marquée, la voix révoltée de tous les autres soldats, ses compagnons de tragédie. C'est cela, tout en n'étant pas cela. À la guerre chacun vit sa propre expérience de l'inimaginable, apparemment comme les autres, en même temps que les autres, en réalité dans la solitude de l'être et la dérégulation. Pour une large part, et António Lobo Antunes est le premier à le dire, cet homme est d'abord et avant tout lui-même, qui se fond avec l'image de l'autre, « aux replis les plus profonds de l'âme humaine » – « o fundo avesso da alma ». C'est aussi pourquoi *Le Cul de Judas* ne

présente pas d'intrigue, conformément à l'idée que l'écrivain se fait de ce que doit être un roman, jamais tout à fait comme les autres, ménageant la surprise :

E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas apenas largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam²².

- 19 Au vrai, le roman s'alimente volontiers à la souffrance des hommes. Il ne retrace pas une histoire ; il explore l'humain, au plus profond du mystère de l'inconscient :

As palavras são apenas signos de sentimentos íntimos, e as personagens, situações e intriga os pretextos de superfície que utilizo para conduzir ao fundo avesso da alma. A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana²³.

- 20 Peut-être les déclarations contradictoires de l'écrivain relatives au fait que son roman porte ou non sur la guerre trouvent-elles là une explication. On peut en effet admettre que *Le Cul de Judas* ne retrace pas une histoire de guerre, mais va bien au-delà, en ouvrant à la « connaissance de l'enfer », par la mise en écriture d'une expérience, effroyable, extrême, si absurde qu'aucun esprit ne peut la comprendre :

A cada ferido de emboscada ou de mina a mesma pergunta aflita me ocorria a mim, filho da Mocidade Portuguesa, das *Novidades* e do *Debate*, sobrinho de catequistas e íntimo da Sagrada Família que nos visitava a domicílio numa redoma de vidro, empurrado para aquele espanto de pólvora numa imensa surpresa : são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa, os Americanos, os Russos, os Chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas de pó vermelho e de areia, a jogar as damas com o capitão idoso saído de sargento que cheirava a menopausa de escriturário resignado e sofria do azedume crónico da colite, quem me decifra o absurdo disto, as cartas que recebo e me falam de um mundo que a lonjura tornou estrangeiro e irreal, o calendário que risco de cruzeiros a contar os dias que me separam do regresso e apenas achando à minha frente um túnel

infindável de meses, um escuro túnel de meses, onde me precipito mugindo, boi ferido que não entende, que não entende, que não logra entender²⁴.

21 Le narrateur, que les mots, ici, font se confondre avec l'écrivain, se trouve aux prises avec une double difficulté, qu'il analyse dans le chapitre S, consacré à

22 Sofia, et qui résulte de l'impérieux besoin de dire

A ânsia de escrever e o torturante pânico de não ser capaz, de não lograr traduzir em palavras o que me apetecia berrar aos ouvidos dos outros²⁵,

face à la conscience aiguë de ce que « l'on ne peut comprendre ce que l'on ne dit pas » – « não se pode compreender, Sofia, o que se não diz » (p. 155).

23 Dire est primordial. Mais de quelle manière ? La question, essentielle, trouve dans le livre une tentative de réponse, selon des processus que la longue phrase qui précède permet d'analyser de manière relativement précise.

Les mots pour le dire – le sexe et l'obscénité

24 Parce que la guerre est l'indicible qu'il faut cependant dire, dire la guerre est un acte paradoxal, de violence, que l'on se fait d'abord à soi-même ; parce que les mots doivent traduire une réalité absurde, hallucinante²⁶, chaotique, le récit ne peut que porter la marque de la folie, de l'hallucination, du chaos ; parce que la guerre est bruit et fureur meurtrière, le verbe ne peut être que bruyant, rageur, assassin ; puisque la guerre est boue et abjection innommables, la seule réponse qui lui soit opposable est l'obscénité. Paradoxalement, donc, les mots se bousculent pour narrer l'inénarrable, en un discours torrentiel, impétueux, rageur. Le lecteur y plonge dès la première page, pour n'en plus émerger. Cette parole hallucinée, expression d'une révolte « furibonde », qui fond tout dans « son immense stupeur de poudre », répond au besoin de tout dire sur la guerre, sa réalité crue, sa brutalité, sa bêtise, son absurdité, la

responsabilité de ceux qui l'inventent, la souffrance de ceux qui la font et qui ont appris à se couler dans son moule et c'est aussi pourquoi elle se fait volontiers obscène pour hurler l'ignominie et le scandale. Apparemment hébété, fruit, en réalité, d'un ordonnancement étudié, le récit qu'elle produit recourt à des processus complexes, parfois contradictoires. Il obéit globalement aux lois de la chronologie, retraçant ainsi les étapes, vérifiables, d'un parcours initiatique fonctionnant comme une descente aux enfers, dans les « *cus de Judas* », les « *culs du monde* ». Tributaire, cependant, des fantaisies de la mémoire et de la perception subjective poussée à son paroxysme, il mêle constamment le factuel et la glose, dans sa hantise de prendre position et de commenter le non-commentable, introduit des brouillages divers, procède par analogies déconcertantes, en un ensemble qui n'est pas sans rappeler le *stream of consciousness* et la manière, très faulknérienne, de sonder les mystères de l'humain et de sa féroce inhumanité. Tout, dans ce récit, est soumis au regard implacable d'un « revenant » de la guerre qui a fait son apprentissage du monde au contact de l'horreur et qui uniformise tout dans le sens de l'abject, en une réponse cynique à la « vigoureuse prophétie » familiale :

Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem²⁷.

- 25 L'une des caractéristiques les plus marquantes de cette parole, virile en effet, au sortir de la guerre, est l'obscénité, sur laquelle se portera toute mon attention, devant l'impossibilité d'étudier de manière exhaustive tous les procédés de verbalisation de l'expérience guerrière dans cette œuvre complexe. L'obscénité constitue un lieu commun du récit de guerre « moderne » où elle semble s'imposer par la puissance de ses effets. Ses manifestations, sur le plan lexical, sont nombreuses et diverses : elles concernent le scatologique – *cagalhão*, *cagar*, *excrementos*, *merda*, *defecação*, *retrete*, *intestino*, *tripa* –, l'analité – *cu*, *pandeiro*, *peida*, *ânus*, *anal*, *anilha*, *hemorróidas* –, le sexe et la sexualité – *púbis*, *vagina*, *pénis*, *testículos*, *tomates*, *caralho*, *fornicar*, *foder*, *foder os cornos*, *foder o coiro* –, l'insulte – *o caralho da puta que os pariu*, *caralho do catano*, *filhos da puta*, *cabrões de merda*, *cara de caralho*. António Lobo Antunes en exploite simultanément les potentialités artistiques, idéologiques et sémantiques. Sur un plan général, le choix d'une esthétique de

l'obscénité, qui recoupe en partie celle de l'incongru, est une stratégie discursive parfaitement adaptée au récit « idiot » dont elle constitue l'un des ressorts majeurs en tant que discours déplacé. Dans sa matérialité excrémentielle, elle est au cœur d'images étonnantes, insolites, qui surgissent très rapidement, dès les premiers mots du récit, et contribuent à la mise en place d'un monde étrange, sordide, marqué au sceau du trivial, de la régression, peut-être même d'une forme d'infantilisation. Trois images, parmi tant d'autres, me permettront d'illustrer cet aspect :

1. As cobras enrolavam-se em espirais moles de cagalhão.
2. Observaríamos oftalmologicamente a conjuntivite anal dos mandris, cujas pálpebras se inflamam de hemorróidas combustíveis.
3. Sentado na retrete, onde um resto de rio agonizava em gargarejos de intestino, escutava os lamentos das focas que um diâmetro excessivo impedia de viajarem pela canalização²⁸.

26 Je me bornerai à relever, dans la troisième citation, l'association entre phoques et selles, appelée par le fait que l'acte de défécation se produit dans une salle de bains d'où le narrateur enfant avait vue sur le zoo tout proche, pour m'attarder davantage à la seconde citation qui n'est pas née par hasard de l'imagination créatrice d'un médecin psychiatre par ailleurs fin observateur. Ce qui ne manque pas d'intérêt, à mon sens, c'est que cette hypothèse du narrateur se présente comme une invitation, irréaliste, à une relation amoureuse, elle-même nécessairement irréaliste puisqu'elle est soumise à la condition que les deux partenaires se métamorphosent en tamanoirs. S'exprime ici, dans le jeu du grotesque, la conscience qu'a le narrateur, après la guerre, de l'impossibilité de construire une relation amoureuse qui se situe sur un plan autre que celui de l'animalité. D'où la proposition faite à celle qui sera sa partenaire d'une nuit, d'une relation bruyante et furieuse d'animalité, de brutalité, de destruction et de haine :

Quem sabe se acabaremos a fazer amor um com o outro, furibundos como rinocerontes com dores de dentes, até a manhã aclarar lividamente os lençóis desfeitos pelas nossas marradas de desespero. Os vizinhos do andar de baixo cuidarão, atônitos, que trouxe para casa dois paquidermes que se entredevoram num concerto de guinchos de ódio e de parto²⁹.

- 27 À la guerre, la sexualité n'est que l'une des manifestations de la barbarie³⁰ vue au quotidien ; mais elle est à ce point l'illustration de la sauvagerie des hommes que le récit l'instaure en métaphore de la guerre et de la relation à l'autre. Guerre et sexe vont de pair, d'où cette narration qui mêle étroitement la guerre et l'amour – la non-relation d'amour, – d'où aussi la fonction de la femme, substitut de l'épouse, pour signifier l'irréparable rupture que la guerre a introduite au sein du couple.
- 28 Monde d'hommes, sans femmes, le monde de la guerre est un monde à la fois castré et de castration, frustré, dégénéré, à l'image de ceux qui l'« inventent », Salazar, le « châtré » (p. 63), et ses sinistres « ministres eunuques » (p. 105), produisant des dégénérés que l'accumulation de leurs frustrations conduit à des pratiques insupportables. L'onanisme, méthode d'« alphabétisation » à destination des soldats désœuvrés, en partance pour la guerre, et dont « la masturbation est la gymnastique quotidienne », est l'un des savoir-faire que l'armée est capable d'inculquer d'emblée, dans « le rut de caserne »³¹. L'autre sera celui de tuer, l'un et l'autre étroitement liés, couple indéfectible que l'on ne saurait mieux définir : « nous nous masturbions et nous tirions » (p. 125).
- 29 Les références à la masturbation, comme pratique incessante, sont nombreuses. Elles ont pour objet de dire les frustrations, la souffrance, le désœuvrement, la stérilité imbécile de la guerre :

Há onze meses que me masturbo todas as noites, como um puto, a tecer variações adolescentes em torno das mamas das fotografias do cubículo de transmissões, há onze meses que não sei o que é um corpo ao pé do meu corpo [...] tenho [...] uma mulher que é grito de amor sufocado num aerograma³².

- 30 Elles contribuent à la création d'une idée globale de sexualité frustrée qui finira par se pervertir en dépravation générale, à quoi il fallait s'attendre chez un « Portugais parfait », à la virilité bien éprouvée, répondant à cette « parfaite définition : il se vantait de forniquer et il crachait »³³. Les manifestations viriles prennent des formes diverses, correspondant *mutatis mutandis* au spectre des comportements bellicistes. C'est la promiscuité sordide et le recours à des méthodes abjectes chez certains :

O tenente fornicava de pala do boné para trás e pistola à cinta, com o impedido de espingarda em riste a vigiar as redondezas [...] e o capitão das damas, instalado ao volante, pedia a raparigas impúberes que o masturbassem³⁴ ;

- 31 c'est le déchaînement de violence sadique chez d'autres. Le viol collectif de Sofia, avant son exécution, en constitue l'exemple le plus sordide, par l'association du verbe et de l'acte, « pidesques » et insupportables l'un comme l'autre :

Demos-lhe uma geral para mudar o óleo à rapaziada, e, a seguir, o bilhete para Luanda³⁵.

- 32 On voit ainsi comment la thématique de la sexualité et son traitement métaphorique, aux portes de la mort et de l'enfer, servent les problématiques de la guerre dans sa figuration littéraire, par la représentation d'une turpitude morale, d'une déchéance et d'une perversion de ce monde viril dont la sinistre réalité est évidemment à opposer au vœu familial « Heureusement, l'armée fera de lui un homme ». Mais ce n'est pas tout. Devenu l'homme souhaité, après ce saut, accompli à son corps défendant, « de la communion solennelle à la guerre » (p. 116), le narrateur peut désormais se permettre de remettre les choses à leur place, auprès des siens et auprès de la famille Portugal, cercle élargi que le microcosme familial incarne. Il le fait sur le mode cynique – et c'est ce qui donne au discours sa puissance –, en réinvestissant dans le langage tout ce que l'armée et la guerre lui ont appris, et, en tout premier lieu, le vocabulaire de corps de garde en vigueur dans l'institution donnée comme modèle pour l'éducation des enfants de bonne famille. C'est donc dans la métaphore sexuelle, étendue au champ de la scatologie, qu'il trouve la sémantique de la violence et de la bassesse indispensables à une mise au point vigoureuse et agressive, dont la principale manifestation d'agressivité réside précisément là, dans l'usage de l'obscénité, parce qu'elle est transgressive et ne peut être ressentie autrement que comme une agression dans le milieu auquel appartient le narrateur. Ce déchaînement de violence, fruit d'une révolte et d'une indignation longtemps ruminées, se déverse sur tout et sur tous, pour offrir une vision ignominieuse de la famille, de la société, du monde et de l'humanité. Le monde de la guerre, de l'armée et des colons est abject

et grotesque, selon l'image qu'en donne le café de Mete Lenha, à Gago Coutinho :

Gago Coutinho era também o café do Mete Lenha, branco sopinha de massa cujo esforço para falar o torcia de caretas de defecação, casado com uma espécie de botija de gascidla enfeitada de colares estridentes, sempre a queixar-se aos oficiais dos beliscões com que os soldados lhe homenageavam as nádegas atlânticas, difíceis, aliás, de discernir numa mulher aparentada a um imenso glúteo rolante em que mesmo as bochechas possuíam qualquer coisa de anal e o nariz se aparentava a inchaço incómodo de hemorróida, café [...] onde pela primeira vez o tenente, confidencial, abriu a carteira para mostrar a fotografia da criada e revelou [...] o produto sintético das meditações de uma vida : Sopeira em que o patrão não se ponha nunca chega a criar amor à casa³⁶.

- 33 Il n'est pas le seul. Il n'est pas autre chose en effet que le « monde que le Portugais a créé » – « o mundo-que-o-Português-criou » (p. 125) –, image inversée de celle qu'offre le livre de Gilberto Freyre³⁷, miroir dans lequel peuvent se contempler tous les « fils de pute » (p. 106), les « têtes de nœud » – « caras de caralho » (p. 110) –, les « enfants de salaud » ou « conards de merde » – « cabrões de merda » (p. 67) – les politiciens qui ont inventé cette guerre, qu'ils dirigent depuis le confort des salons de Lisbonne ou les bureaux climatisés de Luanda, et qui ont du même coup déterminé le destin misérable des hommes qui la font ; la famille du narrateur, famille d'un autre temps, prête à sacrifier ses enfants pour « son argenterie Christofle » ; les élégantes oisives, bien pensantes et bien intentionnées, du Mouvement National Féminin, en cheville avec l'Église et la dictature, dont le narrateur brosse le portrait au vitriol :

As senhoras do Movimento Nacional Feminino vinham por vezes distrair os visons da menopausa distribuindo medalhas da Senhora de Fátima e porta-chaves com efígie de Salazar, acompanhadas de padre-nossos nacionalistas e de ameaças do inferno bíblico de Peniche, onde os agentes da PIDE superavam em eficácia os inocentes diabos de garfo em punho do catecismo. Sempre imaginei que os pêlos dos seus púbis fossem de estola de raposa, e que das vaginas lhes escorressem, quando excitadas, gotas de Ma griffe e baba de caniche, que abandonavam rastros luzidios de caracol na murchidão das coxas. Sentadas à mesa do brigadeiro, comiam a sopa

com a ponta dos beiços tal como os doentes de hemorróidas se acomodam nos vértices dos sofás, deixando nos guardanapos de papel pegadas de copas de bâton de que se evolavam ainda desgostos com as criadas e restos de tiradas patrióticas³⁸,

un « pays de merde », que le narrateur redécouvre, au retour en permission, après dix mois d'absence – « Merda de país de merda ». (p. 86)

- 34 La merde, dite à l'excès, est partout présente, à la guerre comme au Portugal. Elle s'est insinuée à l'intérieur des soldats, ainsi que le narrateur le répète à satiété, en un cri de révolte paroxystique :

Trazíamos vinte e cinco meses de guerra nas tripas, vinte e cinco meses de comer merda e beber merda, e lutar por merda, e adoecer por merda, e cair por merda, nas tripas³⁹ (p. 172)

qui a son pendant dans la réitération grossière, dite à l'excès elle aussi, comme hébétée, « sidérée » (p. 44), devant le premier cadavre, celui qui donne visage, nom et réalité à la mort :

O enfermeiro que me ajudava repetia Caralho caralho caralho com pronúncia do Norte viemos de todos os pontos do nosso país amordaçado para morrer em Ninda, do nosso triste país de pedra e mar para morrer em Ninda, Caralho caralho caralho repetia eu com o enfermeiro no meu sotaque educado de Lisboa. [...] todos dizíamos Caralho de boca fechada⁴⁰.

- 35 Lorsque les autres mots sont impuissants, l'obscénité est la seule réponse possible à la violence de la guerre ; par sa force signifiante, elle dit, en un seul mot, avec toute la brutalité voulue, la guerre dans son entier : l'innommable, l'inimaginable, l'absurdité, la folie, la stupeur, l'intolérable, la souffrance, l'incompréhension, l'indignation, la révolte, la bassesse, la turpitude, la fange...
- 36 Ce parti-pris, d'un texte qui déborde du besoin de tout dire d'une guerre dont il éprouve sans cesse l'indicibilité et veut provoquer le choc du scandale, s'affiche dès le titre, qui n'a pas manqué de susciter des questionnements. En tant que locution figée, « *cu de Judas* » désigne le trou perdu, ce qui équivaldrait en substance à « au diable vauvert », « Trifouilly-lez-Oies » – dont on me pardonnera

éventuellement l'orthographe fautive – ou mieux, étant donné le contexte, « cul du monde » – si l'expression n'existe pas, elle demande à être inventée. « *Cu de Judas* » apparaît pour la première fois sous la plume d'António Lobo Antunes, avec ce sens, dans une des lettres qu'il a écrites à sa femme, le 15 août 1971, c'est-à-dire après huit mois de séjour dans l'Est de l'Angola⁴¹. Elle a son équivalent dans une autre expression récurrente au long du roman, « Terras do Fim do Mundo », les « Terres du Bout du Monde », avec peut-être même l'idée de « Terres de la Fin du Monde », car la dimension apocalyptique, très présente dans le récit guerrier, n'est pas à écarter. Ce qui me paraît intéressant, c'est que cette dernière formulation est celle qui surgit en premier dans le roman (p. 38), sans doute parce qu'elle est transparente et permet d'amener l'autre, « *cu de Judas* » (p. 42), plus hermétique et qui se trouve ainsi en partie précisée, en tant que lieu géographique, aux sinistres confins de l'Est angolais, à la frontière de la Zambie. L'auteur, qui s'est expliqué sur ce titre, y ajoute un autre sens, celui de la trahison, véhiculé par le nom « Judas », dont les connotations bibliques connues s'enrichissent d'autres occurrences, moins fréquentes, signalées par l'auteur :

O título do romance tem dois sentidos : o de distância e o de traição. Judas era a expressão que os militantes do MPLA utilizavam para designar os portugueses e aqueles que colaboravam com o exército português. Como médico, eu era obrigado a assistir aos interrogatórios dos prisioneiros da PIDE, e essa era a palavra que os prisioneiros utilizavam para insultar os agentes da PIDE. No Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, onde eu trabalhei, tinham encarcerado uma série de prisioneiros políticos que também utilizavam esta expressão « Judas » em relação a nós⁴².

37 Ainsi comprise, dans ce dépassement du sens usuel de l'expression lexicalisée qui nous est familière, la locution ne se référerait plus uniquement à la géographie de la guerre mais déborderait en quelque sorte sur la caractérisation des soldats, à la fois traîtres, par le silence complice, et trahis, sacrifiés par les seigneurs de la guerre qui les ont envoyés au massacre, en même temps que par leur famille, leurs amis, leurs compatriotes qui ferment les yeux et les abandonnent à un destin barbare. À aucun moment, le texte n'en fait un usage métaphorique et ne lui accorde, en tant que telle, de valeur autre que

topographique. En soi, elle ne s'applique pas aux personnes. Si elle rejaillit sur les soldats, ce ne peut être que par d'autres biais, en l'espèce par contamination sémantique. Et on voit comment un auteur, hanté par la quête de la « bombe, du festival des mots », de la « putain de phrase » et de ses effets, sémantiques et esthétiques, a pu être séduit par une locution en apparence fermée, figée dans son sens, en réalité susceptible d'être resémantisée de diverses manières dans la poétique du texte, par l'analyse des termes qui la composent. C'est bien ce qui se produit : António Lobo Antunes ne se fait pas faute d'en jouer, dans le corps du récit. Un passage que je citerai, pour y revenir par la suite, me paraît particulièrement lumineux de ce point de vue : « Quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas » – « Qui m'a foutu sans préavis dans ce cul du monde ? ». (p. 42)

- 38 Sans relever cette occurrence, Luís Madureira cite, à l'appui de sa thèse, divers passages connotant les registres de la scatologie et de la castration. Il se montre ainsi conscient de la nécessité, pour établir un sens aussi fort que celui qu'il croit pouvoir dégager, de faire apparaître, dans le texte, un réseau de signes convergents. L'idée de sodomie que le titre comporterait, selon lui, serait le vecteur d'une représentation du colonialisme portugais, stérile, inversant celle, « estadonovista », de l'empire comme « pénétration productive », dans l'esprit du lusotropicalisme de Gilberto Freyre :

The tenor of the title's metaphor entails, in this sense, the substitution of the tropical "gaps" in cathectic geography of empire with solar anuses, epitomizing the sterility and emasculation which underpinned Portuguese colonialism (the substitution of an image of colonialism as impregnation with that of colonialism as "sodomy"⁴³.

- 39 Le réseau, pourtant, ne se constitue pas dans ce sens et on peut sans doute s'étonner qu'un texte que la violence et la subversion ne rebutent pas, et dont António Lobo Antunes se plaît à dire qu'il comporte toujours sa propre clef de lecture »⁴⁴, se montre aussi discret sur d'éventuelles pratiques sodomitiques, et en particulier homosexuelles, dans ce milieu viril, privé de femmes, où l'on aurait pu s'adonner non seulement à la sodomie, moment éventuellement partagé, palliatif concevable à la solitude masturbatoire, mais aussi à la sodomisation, démonstration de force et affirmation de l'autorité, moyen d'oppression des plus fragiles. Cet aspect de la violence de

caserne est présent chez Lobo Antunes, et en particulier dans *Fado Alexandrino* :

Se a tesão me apertava ia ao posto de sentinela da sanzala, chamava o primeiro preto que aparecia, dava-lhe vinte escudos e mandava-o arrear as calças ali mesmo [...] De metralhadora na direita e nota na esquerda não há quem não obedeça ao que lhe mandam, pianinho, calados, e para a frente que é serviço⁴⁵.

- 40 Or, il ne l'est pas ici. Le réseau se constitue en revanche dans le registre de l'obscénité, opératoire en soi, de la scatologie, de l'analité. « *Cu de Judas* » dit le cul, sans ambiguïté. S'il dit autre chose, ce ne peut-être, à mon sens, que la sodomisation des pauvres bougres envoyés dans les « culs du monde », victimes de toutes les trahisons possibles, les « enculés » de la guerre, pour le dire aussi crûment que le texte. Je rejoins ici l'analyse de Margarida Calafate Ribeiro (p. 278 sq.). Le passage cité plus haut, sur lequel je reviens à présent, peut se prêter à cette lecture globale du texte, dont le titre participe non *a priori*, puisque le sens n'est pas perceptible dans l'expression lexicalisée, mais *a posteriori*, par resémantisation poétique. Celle-ci se produit, notamment ici, par l'association du verbe « enfiar » – « enfiler » – à l'expression. Le sens, pourtant, ne me paraît pas devoir être nécessairement interprété en termes de sodomie⁴⁶. Elle peut se maintenir au niveau métaphorique qui est le sien. Le même signifié se dit au moyen d'autres signifiants, dans des expressions telles que « Quem nos fodeu ? » – « Qui nous a baisés ? » – dont on retrouve l'idée, sous une forme adoucie, dans les lettres de guerre – « “Estamos tramados” e “estamos lixados” é a frase corrente » (p. 291), « “Nous sommes baisés” et “nous sommes foutus” sont les formules courantes » –, attestant ainsi d'un certain parti pris de réalisme dans la représentation des us et coutumes du soldat. La parole vaut en tant que parole et ne demande pas forcément à être traduite en actes. L'obscénité, instrument violent d'une révolte violente, vaut en tant que parole obscène. Les métaphores, sexuelle, anale, scatologique, ne sont jamais tout à fait étrangères l'une à l'autre et fonctionnent précisément en réseau pour dire, ensemble, cette « merde » qu'est la guerre, ses effets délétères, les régressions qu'elle engendre, le monde inversé, déshumanisé, qui est le sien.

La guerre : images d'un univers déshumanisé – la boue, le sang, la mort

- 41 De ce point de vue, les stratégies de figuration de la guerre dans *Le Cul de Judas* misent sur deux registres : l'un, abstrait, produit des images dépersonnalisées, tendant à l'universalisation dans un dessein plutôt réflexif ; l'autre, concret, porté par l'expérience du médecin, personnalisé parfois jusqu'à l'extrême, tend à la représentation réaliste, en s'appuyant sur des images données comme véridiques, essentiellement dans le dessein de témoigner et de dénoncer. Ils se conforment au discours « idiot », et donc inversent le paradigme du récit héroïque. Les images qui relèvent du premier de ces registres concernent surtout l'environnement naturel et oscillent constamment entre milieu hostile et paysages suppliciés, *silva horrida* et nature fascinante. Elles trouvent à s'organiser au sein d'une triple relation dialectique entre guerre et paysage, entre authenticité de l'Afrique et « Monde-que-le-Portugais-a-crée », entre paysage intérieur enfin et paysage physique.
- 42 Nombre d'entre elles relèvent de la topique du récit de guerre « moderne » et visent à planter un décor agressif et rebutant, qui se construit autour d'un nombre de schèmes relativement réduits, toujours les mêmes : plongée dans un monde étranger, qui agresse par sa différence, essentiellement climatique, sa chaleur, sa moiteur, ses amplitudes thermiques ; un univers concentrationnaire, avec ses barbelés⁴⁷, sa promiscuité, son espace borné, champ de ruines où les bananiers eux-mêmes ressemblent à des « ailes d'archanges en ruines » (p. 28) ; un milieu désagréable et inquiétant, battu par la pluie et les vents, menacé par les orages violents, « fourmillant d'insectes » (p. 51), mouches importunes (p. 39) et moustiques sanguinaires (p. 28) ; un lieu répugnant, d'immondices, où se traînent les chiens affamés, avides de sang, porteurs de maladies⁴⁸, et où pullulent vermine, larves et rats obèses (p. 40). Ce décor, aux traits réalistes, doit être interprété comme une métaphore de l'agression guerrière et de la mort et de la décomposition dont celle-ci s'accompagne : odeurs pestilentielles, l'odeur de fumier de la mort, pourriture, boue,

emblématique de « la boue historique de Verdun » (p. 18), décombres, mais aussi charognards, crocodiles et autres hyènes :

E havia o cheiro da decomposição de mandioca a secar nas esteiras, a humidade, que se farejava no ar, da chuva que crescia, excrementos secos como os cagalhões de cartão do Entrudo, ratos obesos remexendo o lixo⁴⁹.

- 43 D'autres images, originales les unes, topiques les autres, les complètent, qui se déploient en un jeu complexe d'oppositions, reflet d'une relation ambiguë du narrateur à l'espace, entre rejet et émerveillement. En tant que cadre d'un exil forcé et lieu de la guerre – on est encore dans le conventionnel – l'espace africain suscite haine et dégoût. Il est appréhendé selon les schémas dessinés plus haut, marqué au sceau de l'horreur, de la grossièreté, du grotesque : le café de Mete Lenha en est un exemple, de même que les différents « *culs de Judas* » ; mais c'est aussi le cas de la ville de Luanda elle-même, bien qu'elle n'appartienne pas au théâtre des opérations ; elle est l'icône caricaturale, grotesque, vile et sordide du « monde-que-le-Portugais-a-créé » :

Cidade colonial pretensiosa e suja de que nunca gostei, gordura de humidade e de calor, detesto as tuas ruas sem destino, o teu Atlântico domesticado de barrela, o suor dos teus sovacos, o mau gosto estridente do teu luxo. Não te pertenço nem me pertences, tudo em ti me repele, recuso que seja este o meu país⁵⁰.

- 44 À cette image, s'oppose, en contrepoint, celle, grandiose, fascinante, de l'Afrique dans son authenticité, dans l'immensité de ses espaces – « d'incroyables horizons sans limites » (p. 33) –, ses nuits étoilées – « le serein et haut et inaccessible ciel d'Afrique et ses constellations » (p. 152) –, sa majestueuse dignité⁵¹ :

Você acordava numa camioneta, não muito confortável, é certo, e cheia de tropas, é verdade, mas circulando numa paisagem inimaginável, onde tudo flutua, as cores, as árvores, os gigantescos contornos das coisas, o céu abrindo e fechando escadarias de nuvens em que a vista tropeça até cair de costas, como um grande pássaro extasiado⁵².

- 45 Le contraste apparaît de manière saisissante, dans un passage à valeur de symbole, où se donnent à voir, simultanément, la dépravation du « petit officier » portugais qui viole une femme africaine et la majesté de la plaine qui s'étend au-delà de la fenêtre et sert de décor à ce viol :

Vi-o no Chiúme abrir a braguilha diante de uma prisioneira, obrigá-la a erguer uma das pernas colocando-a sobre o bidé, e penetrá-la, de boina na cabeça, a soprar pelo nariz uma asma repelente de bode. [...] e por cima da cabeça deles, através da janela, a chana abria-se num majestoso leque de verdes matizados, em que se adivinhava o brilho lento, ziguezagueante, quase metálico do rio, e a grande paz de Angola no cacimbo⁵³.

- 46 Comme les hommes, la terre assiste impuissante aux outrages infligés aux siens par d'autres hommes ; comme eux, elle subit les humiliations, la violence, la furie destructrice ; comme eux encore, elle porte les stigmates de la guerre et vit dans l'« intranquillité » de la peur ; mais comme eux aussi elle recèle en elle la brutalité déchaînée, la folle puissance de sa propre destruction en même temps que de la destruction des êtres, l'une et les autres réunis dans le même chaos. Elle est l'image des hommes, simultanément souffrance et atrocité, victime et bourreau. Par sa sauvagerie cataclysmique, conjuguant l'eau et le feu en une vision d'Apocalypse, le Cambo, « fleuve des caïmans et des boas », dont les eaux diluviennes donnent naissance à des orages d'une violence meurtrière, illustre cette double nature :

Eu odiava o rio Cambo, o rio dos jacarés e das gibóias, porque das suas águas lentas nasciam, na época das chuvas, as trovoadas que avançavam, em rolos escuros, sobre o quartel, rebolando pelas escadas do ar abaixo os enormes pianos das nuvens. Durante as trovoadas, no Cassanje, as pessoas juntavam-se sob os mesmos telhados de zinco a tiritar de pavor [...] as árvores amoleciam humildemente à chuva, amedrontadas, as altivas árvores de Angola apequenavam-se, receosas, à chuva. [...] Na margem do rio Cambo, junto à jangada, vi uma gibóia morrer com uma cabra na garganta, torcendo-se na relva [...]. Vi as órbitas dos crocodilos à deriva na corrente [...]. E vi uma cubata, onde um raio tombara, enegrecida como a pálpebra fatal de uma dançarina de flamenco, e lá dentro, sentada na esteira, uma mulher imóvel, cercada do halo de claridade

verde que emana das Senhoras de Fátima de plástico e dos ponteiros dos despertadores⁵⁴.

- 47 Cette dichotomie, traduisant la coexistence du beau et de l'effrayant, apparaît ici, avec son évidente projection ontologique, dans la distribution qui semble se faire entre arbres et animaux, symboles de l'homme-souffrance pour les premiers, de l'homme-férocity pour les seconds.
- 48 Représentation métonymique du lieu de la guerre, de ces paysages ruinés qui, selon les herméneutes de la littérature de guerre, constituent les lignes de force d'une nouvelle poétique du récit (Kaempfer : p. 210), les arbres affirment leur présence au long du roman, dès l'arrivée du narrateur dans les « *cus de Judas* » de l'Est, au chapitre G, pour prendre une importance particulièrement affirmée à la fin. Il est fait mention des bananiers et des acacias, mais les deux types d'arbres qui assument une valeur métaphorique forte sont les eucalyptus et les manguiers. Outre le fait que les premiers renvoient surtout, mais pas seulement, au séjour dans l'Est, et que les seconds sont circonscrits au Nord, ce être correspondre à une assise dans le réel, il n'est pas exclu qu'un partage du sens soit aussi à prendre en compte. À l'évidence, les uns comme les autres témoignent d'une nature en souffrance, mais alors que les manguiers appartiennent exclusivement au monde de l'Afrique et se tiennent même aux portes de la case de tia Teresa, le rôle des eucalyptus est plus ambigu. Se rattachent-ils en partie au « monde-que-le-Portugais-a-créé », puisque, en un sens, ils constituent les sentinelles des maisons closes de Malanje « ville entourée de bordels et d'eucalyptus »⁵⁵ (p. 180) ? Relèvent-ils du monde de la guerre, à la fois Afrique et caserne portugaise en terrain africain, spectateurs passifs, transis d'effroi, « funèbres témoins d'un duel » qui les dépasse, image des soldats des deux camps – « [...] allongé dans un trou à attendre la fin de l'attaque, regardant les silhouettes figées des eucalyptus coiffés de leur haut-de-forme, identiques à de funèbres témoins de duel » (p. 52) ? Sont-ils les signes d'une révolte qui gronde, d'un côté comme de l'autre, d'une résistance commune, forte et âpre, qui va grandissant en attendant son heure, comme l'indiquent leur aspect de plus en plus effrayant, la tension rageuse qui les gagne et allonge leur silhouette menaçante, lorsque se produit la première mort, dans le camp des Portugais⁵⁶ ?

Leur symbolique, moins transparente que celle des manguiers, les rattache aux replis obscurs de l'âme, au côté ténébreux de la nuit, de la guerre et de la mort, tout en les inscrivant dans la majestueuse beauté d'une résistance légitime et digne, du côté africain :

E, no entanto, havia a quase imaterial beleza dos eucaliptos de Ninda ou de Cessa, aprisionando nos seus ramos uma densa noite perpétua, a raivosa majestade da floresta do Chalala a resitir às bombas⁵⁷,

et d'une communion avec les soldats portugais dans la tension terrifiée de l'attente de l'affrontement :

Os eucaliptos de Ninda nas demasiadamente grandes noites do Leste, formigantes de insectos, o ruído de maxilares sem saliva das folhas secas lá em cima, tão sem saliva como as nossas bocas tensas no escuro⁵⁸.

- 49 Images poétiques de la guerre, les eucalyptus de Ninda sont d'abord, avec « l'immense muraille des manguiers de Marimba » (p. 160), dont la « ramure tragique » (p. 132) partage le sort d'autres arbres violemment « arrachés à l'obscurité » par les lumières d'une civilisation étrangère⁵⁹, la représentation des paysages minés par la terreur, « la violence meurtrière sur la terre fécondée de l'Afrique » (p. 167), les « tropiques ensanglantés », « la terre sacrifiée, la terre rouge de l'Angola » (p. 175). En tant que telles, ces images participent du sème conventionnel de la terre suppliciée qu'elles enrichissent, à mon sens, avec une grande originalité, notamment dans la mise en œuvre élaborée de ce processus général d'inversion analysé plus haut et dont l'une des manifestations est la réification des hommes, l'humanisation des choses.
- 50 Plus même que les eucalyptus de Ninda, les manguiers de Marimba offrent peut-être, dans le roman, l'expression la plus aboutie de ce processus. Mais la portée n'en est pas mesurable à la seule lecture du *Cul de Judas*. Ici, en effet, trois sens se constituent. Le premier vient d'être analysé. Construit à partir de la « ramure tragique », il est porteur de la souffrance des paysages mais dit aussi par analogie la souffrance des êtres ; le second, adossé au terme « rumeur », commun aux eucalyptus et aux manguiers⁶⁰, fait entendre la plainte de la souffrance dans le bruit assourdissant de la guerre, mais il le dit

bien au-delà du temps de la guerre, comme un bruit continu, insupportable, qui s'impose à l'oreille, ramenant sans cesse au temps sinistre du traumatisme vécu ; le troisième enfin, prenant assise sur une analyse du narrateur lui-même, fait apparaître les manguiers comme le réceptacle de la guerre et de ses morts, au seuil de la case de tia Teresa :

Na cubata da tia Teresa, quando a porta se trancava à chave e os postigos se corriam para uma intimidade de sacrário, a guerra circulava de mangueira em mangueira, trazendo pela mão os seus heróis mortos e o seu falso patriotismo de estuque e gesso, sem se atrever a entrar⁶¹.

- 51 Par un jeu d'interférences, ces acceptions construisent une signification forte que renforce encore un système d'échos dans les écrits ultérieurs. Ce dialogue entre les œuvres crée des réseaux sémantiques d'une grande complexité et induit, du même coup, des modes de lecture auxquels l'herméneute se doit d'être attentif dans sa quête des sens profonds. De telles reprises, opérantes, apportent des éclairages nouveaux et permettent de préciser des significations. Dans le cas présent, et à la lumière d'une formule qui apparaît dans une chronique récente – « Proíbo que me tirem radiografias para que as árvores de África não apareçam a tremer na película »⁶² –, on comprend mieux les implications profondes d'une métaphore qui nous dit en réalité à quel point les rumeurs des manguiers de Marimba font partie intégrante de l'être, auquel elles se sont incorporées et auquel elles dictent leur loi unique, celle de la souffrance née de l'impossible oubli. Elles deviennent, du même coup, non plus simplement un bruit, aussi insupportable soit-il, qui s'insinue dans l'oreille, mais la part totale de la guerre, prenant possession de l'individu à tout jamais.
- 52 S'agissant des images, nombreuses, qui participent de l'inversion par un processus d'animalisation de l'humain, je ne m'y attarderai pas⁶³. Cet aspect ressortit à des modèles couramment utilisés dans le récit de guerre pour figurer le guerrier dans sa sauvagerie, son « animalité ». Je me bornerai à mentionner l'une des métaphores, qui prend un relief particulier. À partir de l'association traditionnelle hommes-animaux – « La guerre a fait de nous des bêtes, vous comprenez, des bêtes cruelles et stupides entraînées à tuer » –, à

l'œuvre au long du récit, s'opère une métamorphose qui se concrétise dans la représentation de l'homme-poisson :

Éramos peixes, percebe, peixes mudos em aquários de pano e de metal, simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos, para nos estendermos sem protestos nos caixões da tropa, nos fecharem a maçarico lá dentro, nos cobrirem com a Bandeira Nacional e nos reenviarem para a Europa no porão dos navios, de medalha de identificação na boca no intuito de nos impedir a veleidade de um berro de revolta⁶⁴.

- 53 Cette image est à rapprocher de celle des yeux de merlan de l'interlocutrice dont on comprend, à ce stade du récit, que c'est son silence, de « poisson muet », qui lui vaut d'être ainsi caractérisée. C'est donc d'abord ce silence qui est en cause et à travers lui l'obéissance, la résignation, et en dernière analyse la lâcheté de qui a accepté de se laisser manipuler, façonner, animaliser, au point d'offrir la double face de Janus, illégitimement féroce dans sa barbarie à l'endroit d'une autre victime, innocente comme lui, indûment et imbécilement docile devant son véritable ennemi et donc assurant sa propre destruction en même temps que la destruction de l'autre. On voit ainsi comment la métaphore, précise, simple au point de départ, se déploie en un raisonnement complexe sur les modes de comportement du soldat, de l'autorité militaire et politique, mais tout aussi bien des « larves » civiles qui ont pris leur part de la lâcheté nationale et participé à cette imposture. Car si cette guerre absurde a pu avoir lieu, c'est dans la complicité de tous qu'il faut en chercher la responsabilité, y compris de ceux qui l'ont faite à leur corps défendant et de ceux qui se sont réfugiés dans la complicité du silence tranquille, quand ils n'ont pas opté pour les révolutions de café à Paris. António Lobo Antunes est d'une férocité mordante à l'égard d'un Portugal qui a perdu son âme dans cette guerre, qui a abdiqué son éthique, qui s'est laissé asservir par commodité et opportunisme :

Éramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes, equilibrados entre duas águas na busca de um compromisso impossível entre a inconformidade e a resignação⁶⁵.

54 Ces métaphores, fortes mais plus ou moins topiques, élaborées pour dire la guerre, la disent en effet, mais intellectuellement. Elles la pensent. Elles appartiennent moins au récit qu'aux commentaires qui l'accompagnent. D'autres les relaient, élaborées elles aussi, mais pour dire la guerre « au plus juste », au plus près d'une expérience, dans sa cruelle réalité. Celles-là se veulent criantes de vérité. Cueillies sur le vif, par le médecin à l'œuvre, s'efforçant, en un geste aussi désespéré qu'absurde, de réparer les corps des hommes que d'autres hommes s'emploient à mutiler, elles disent que « tout est réel, même l'agonie », même la folie des hommes, ayant accompli l'irréparable. Il n'y a pas, chez António Lobo Antunes, de descriptions de scènes de batailles, pas d'actes ou de figures héroïques, mais au contraire la violence sous toutes ses formes, celle que l'on contemple, celle que l'on exerce, celle que l'on subit, celle que l'on finit par s'imposer à soi-même : c'est le sadisme de la PIDE et des Noirs assassins à la solde des colonialistes portugais, occupés à collectionner les oreilles ou à enfoncer des glaçons dans l'anus de l'ennemi ; c'est le sadisme du narrateur-médecin révolté, qui calque ses comportements sur celui-là même qu'il condamne : « quatorze points dans le cul de l'agent, prenant mon temps, me régaland, à planter l'aiguille dans les chairs » (p. 135) ; c'est la sexualité sauvage et perverse, s'affichant sur les calendriers qui tapissent les murs mais s'exerçant aussi, directement, sur les femmes ; ce sont les corps mutilés, qui ont toujours une identité ou qui, à défaut, sont présentés d'une manière ou d'une autre, comme pour attester la véracité des faits : l'amputation de la jambe gangrénée du soldat du MPLA pris à Mussuma et la terrible séance de photographie qui s'ensuit (p. 125), la jambe de Ferreira, « qu'une mine antipersonnel avait transformé en un saci agonisant » (p. 60), les cuisses déchiquetées du caporal Mazunguidi, « dont j'ai même retiré des œillets de lacets » (p. 60) ; c'est le sang, paradoxalement toujours manquant et toujours désespérément présent :

eu estava farto [...] farto de trabalhar, noite após noite, na enfermaria, molhado até aos cotovelos do sangue viscoso e quente dos feridos [...] com os cães do quartel a farejarem-me a roupa, gulosos do sangue dos meus camaradas feridos nas nódoas escuras das minhas calças, da minha camisa, dos pêlos claros dos meus braços⁶⁶ ;

c'est la mort omniprésente :

Urna do Pereira, urna do Carpinteiro, urna do Macaco, que uma mina assassinou a cinquenta metros de mim, o saco de areia esmagou-lhe as costelas contra o volante no carro tombado de lado⁶⁷.

- 55 António Lobo Antunes ne s'attarde pas sur les descriptions. Lorsqu'elles existent, elles sont courtes et frappantes, comme on le voit ici, comme en témoignent aussi l'accident survenu au fourrier infirmier « assis sur la piste fixant stupéfait ses propres intestins qu'il tenait dans ses mains, une chose jaune et grosse et répugnante chaude entre ses mains » (p. 102) – et surtout le suicide du soldat de Mangando qui, lui, donne lieu à une description très circonstanciée :

Vem-me à ideia o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma ao pescoço, disse boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível, o queixo, a boca, o nariz, a orelha esquerda, pedaços de cartilagens e de ossos e de sangue cravaram-se no zinco do tecto tal as pedras se incrustam nos anéis, e agonizou quatro horas no posto de socorros⁶⁸.

- 56 L'auteur s'attache davantage aux réactions que la violence dans sa forme extrême, de voir tuer et mourir ou de donner la mort, produit chez les soldats appelés à contempler sans cesse leur propre mort dans le miroir de la mort de l'autre : « Afinal este é o aspecto da nossa morte ? » (p. 105) – « C'est donc à ça que ressemble notre mort ? » –, demande un sous-lieutenant devant la kalachnikov d'un ennemi dont la mort est ainsi métonymiquement représentée. Et c'est aussi ce que souligne le personnage-narrateur :

Obrigaram-me a confrontar-me com uma morte em que nada havia de comum com a morte asséptica dos hospitais, agonia de desconhecidos [...] e ofereceram-me a vertigem do meu próprio fim no fim dos que comiam comigo, dormiam comigo, falavam comigo, ocupavam comigo os ninhos das trincheiras durante o tiroteio dos ataques⁶⁹.

- 57 La familiarité avec la mort, confrontation perpétuelle avec la mort de l'autre mais risque aussi, incessant, de sa propre mort, non pas l'idée de la mort mais sa violente réalité, forme l'expérience traumatisante,

d'autant plus traumatisante que cette intimité s'accompagne de l'humiliation de la découverte de soi : dans la fragilité des corps, appelée à se contempler au miroir des cadavres alentour, dans l'impuissance à réparer l'irréparable, dans les pulsions de mort qui conduisent aux actes les plus ignobles et à l'avilissement de l'être, dans la peur, indépassable, d'avoir peur, dans l'abjection de sa propre lâcheté devant l'inacceptable. Au terme de la guerre, à distance même, l'expérience, vécue comme expérience singulière et inouïe de la paranoïa de la guerre, crée le récit, remémoration paranoïaque d'un passé impossible, et néanmoins réel au-delà du possible, marqué au sceau de sa singularité et donc doublement inintelligible et indicible. La parole, singulière, se fait hallucinée et se calque sur la folie de la guerre, pour la penser, cette fois, au prix d'une « supercherie », double elle aussi. D'une part, le discours, qui prend assise sur une forme de déprise, dont on ne dira pas qu'elle est radicale, puisque l'acte de parole, entêté, constitue une manière de contact, simultanément ténu et violent, avec le réel, et arbore le masque de la divagation alcoolique – « Ne faites pas attention, le vin fait son office, je ne vais pas tarder à vous faire une demande en mariage : c'est l'habitude » (p. 27) – est en réalité le discours très élaboré d'un médecin qui n'est pas uniquement celui des corps mais celui des âmes. Mais, d'autre part, ce discours est pris en charge par un je qui, tout en ne se nommant pas, se situe avec insistance et précision : médecin, élevé à Benfica, marié avec Maria José, divorcé... Il n'est pas le soldat-citoyen lambda. Le vide ouvert par l'anonymat du narrateur semble aspirer le nom de l'auteur inscrit sur la couverture du livre et renvoyer, par ce biais, à l'individu António Lobo Antunes, qui fut médecin militaire dans ces mêmes « *cus de Judas* » et qui s'est de même trouvé désemparé au sortir de la guerre. La mémoire encombrée du narrateur-médecin aliéné, en quête de son identité perdue, en quête de cet espace et de ce lieu kantien primordiaux, est aussi celle d'António Lobo Antunes, l'individu empirique qui a vécu la double épreuve du traumatisme et de la difficile réadaptation, dont il connaissait par avance les implications, comme il est manifeste dans les lettres de la guerre ; ce trop-plein de mémoire est, dans le même temps, celui de l'auteur, par ailleurs médecin psychiatre, très conscient des traces que cette expérience limite imprime sur les corps de ceux qui en ont réchappé, ce que disent très bien les manguiers de Marimba, en 2002, près de trente ans après le retour :

J'interdis que l'on me fasse des radiographies, afin que les arbres d'Afrique n'apparaissent pas, tremblants, sur le cliché.

- 58 L'image, clinique, est heureuse dans sa puissance esthétique et sémantique. Elle suscite des questionnements multiples, concernant le rapport à la guerre, au temps et à l'espace, ceux de la guerre et du passé, ceux aussi du présent, le *hic et nunc* d'un quotidien à vivre *malgré tout*, le rapport, passé mais surtout présent, à l'autre, et peut-être en tout premier lieu à sa propre altérité. « Quem veio aqui não consegue voltar o mesmo »⁷⁰, dit le narrateur (p. 125). Et António Lobo Antunes de dire, à l'adresse de sa femme :

Ainda te lembrarás de mim ? Às vezes nem eu me lembro de mim próprio. Olhome ao espelho e é um estranho que vejo. Mas estou na mesma por fora, acho eu. Por dentro é que mudei. Surpreende-me o meu próprio silêncio, e a minha voz⁷¹.

- 59 Tous deux parlent bien le même langage. D'autres s'y reconnaissent. Nul ne s'y est trompé, comme en témoigne d'ailleurs le succès immédiat du livre et les rééditions successives dès l'année de la parution, en 1979. La parole privée a pénétré la sphère publique, celle de l'écrit qui se donne à lire, dénonçant le scandale qui est aussi veulerie générale, morale, intellectuelle, politique, et imposant la mémoire contre l'oubli, car « les batailles n'existent que par ceux qui les font, et n'ont d'autre lieu que le récit qui les narre⁷² ».

NOTES

1 Jean KAEMPFER, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998. Les nombres entre parenthèses renvoient aux pages des ouvrages dans les éditions citées.

2 Léon RIEGEL, *Guerre et littérature*, Paris, Klincksieck, 1978.

3 Voir à ce propos les déclarations de l'écrivain : « Je pense que tous les livres sont autobiographiques, surtout *Robinson Crusoé*, parce qu'on n'invente rien : l'imagination n'est qu'une façon d'ordonner la mémoire. Tout dépend de la mémoire. Actuellement, les neurologues sont en train de réaliser de nombreuses études pour établir une connexion entre la mémoire

et l'imagination. Je me souviens que, quand Cardoso Pires a perdu la mémoire à cause de sa maladie, il a aussitôt perdu toute imagination ». María Luísa BLANCO, *Conversations avec António Lobo Antunes* (traduction Michelle Giudicelli), Paris, Christian Bourgois, 2001/2004, p. 121.

4 Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, I, 4.

5 « La guerre d'Afrique a été pour moi, comme sans doute pour beaucoup d'autres personnes de ma génération, comment dire, quelque chose d'extrêmement important. Un peu comme quand on est enfant et qu'on voit sur la plage les pêcheurs retourner les poulpes ou comme quand on retourne une chaussette ». Plus tard, António Lobo Antunes dira, à plusieurs reprises, que la guerre n'est pas le sujet du livre, qu'il est impossible de parler de la guerre : « On ne peut pas faire un roman sur la guerre parce que c'est trop horrible ; on peut juste raconter des épisodes collatéraux parce que ce n'est pas un sujet propre à la fiction, tout y était trop violent » (Blanco : p. 166) ; « J'aimerais avoir du temps devant moi parce que maintenant je voudrais écrire trois romans d'amour ; c'est ce que j'ai en tête. Et j'aimerais aussi écrire un roman sur la guerre en Angola ; j'ai pensé pendant très longtemps que je ne serais pas capable de le faire, mais je crois que maintenant ce serait possible » (Blanco : p. 133). À ces propos, on opposera ceux tenus au plus près de la publication, puis en 1998, à l'adresse de Thierry GUICHARD : « Après la révolution des œillets, on ne publiait pas le chef-d'œuvre attendu. Les mauvais romanciers français étaient très prisés : on lisait Sartre, Camus. Moi, j'ai parlé de la guerre coloniale en Angola et de la censure. Les gens s'y sont retrouvés ». *Le Matricule des anges*, n° 23, juinjuillet, Montpellier, 1998, p. 9. Ces réévaluations rétrospectives et récurrentes de l'auteur attestent bien entendu de la richesse et de la complexité de l'œuvre ; elles fonctionnent aussi comme un signal d'alerte pour l'herméneute ainsi mis en garde contre toute tentative qui demeurerait trop soumise à telle ou telle déclaration d'un écrivain par ailleurs souvent provocateur, tenté de répondre n'importe quoi pour se débarrasser des « corvées » de l'interview, comme il le dit lui-même – « Il arrive que je réponde n'importe quoi, pour qu'on me fiche la paix » (Blanco : p. 251) –, quand elles ne traduisent pas purement et simplement le mépris que le romancier professe pour les « intellectuels » (cf. João Camilo dos SANTOS, « Alguns aspectos da técnica narrativa em Os Cus de Judas de António Lobo Antunes », *Cahiers d'Études Romanes*, 10, 1985, p. 247, n. 14), et qui ne fait peut-être que perpétuer l'hostilité classique, et bien connue depuis Galien, de la corporation des médecins à l'égard des philosophes, des rhéteurs et des poètes.

6 Cf. « Tinha morto e visto morrer demais para que o pesadelo se prolongasse muitos anos » (p. 113) ; « fartos de matar e ver morrer » (p. 155).

7 On pourra utilement se reporter à cet ouvrage où António Lobo Antunes mentionne quelques-uns des faits « authentiques » repris dans la fiction.

8 Cf. Jean ROUSSET, *Narcisse romancier* : « Au lieu de parler du passé le plus lointain, détaché de la conscience remémorante, on laisse cet autrefois se dire à travers une conscience actuelle ; le passé est revécu dans le présent ». Cité dans Santos, *op. cit.*, p. 247, note 13.

9 « À ce stade de mon récit je me trouble invariablement, que voulez-vous, cela fait six ans et je me trouble encore : nous descendions de Luso vers les Terres du Bout du Monde [...] nous descendions vers les Terres du Bout du Monde [...] j'ai débuté le douloureux apprentissage de l'agonie » (p. 38). L'édition de référence est la 8^e de Editorial Vega, les indications de page renvoient à cette édition, c'est moi qui traduit.

10 La récente publication, par ses filles, des lettres de la guerre qu'António Lobo Antunes a écrites à sa femme Maria José, de manière quasiment quotidienne, durant sa mobilisation en Angola, constituent un document intéressant, qui permet notamment de vérifier à quel point la fiction est redevable à la biographie, dans le cas présent. Ces lettres sont parues sous le titre *D'este viver aqui neste papel descripto*, en 2005, aux éditions D. Quixote – dans les notes qui suivront, la mention *Cartas* renverra à cet ouvrage. Dans cette page, les références sont à lire de la manière suivante : le numéro de page correspondant au *Cul de Judas*, dans l'édition de référence/le numéro de page correspondant aux lettres, toujours dans l'édition citée. Lorsqu'il n'y a qu'une seule référence, elle renvoie au roman.

11 Les références en seconde position renvoient toutes à Blanco. La prudence est malgré tout de rigueur, pour ce qui est de la foi à accorder aux déclarations d'António Lobo Antunes, que sa mémoire trahit parfois (cf. Blanco : p. 74, « Je n'ai rien à redire, après avoir passé *près de quatre ans* à la guerre ». Cf. aussi CALERO, cité dans Margarida Calafate RIBEIRO, *Uma história de regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, Porto : Afrontamento, 2004. p. 263 « Depois de *quatro anos* de ausência, ao voltar a ver a minha filha, que deixei com *dois anos* ». (Je souligne). Cf. aussi différentes mentions dans les *Chroniques*.

12 À cela près que le narrateur donne deux indications de durée qui, pour être tout à fait « réalistes », auraient dû être inversées : « foi há seis anos » (p. 38) renvoie à la descente vers les Terres de la Fin du Monde et donc au

début de la guerre, alors que à la p. 121, « e eu continuo em Angola, como há oito anos atrás » renvoie plutôt à la fin ; cf. aussi « surge dentro de mim, tão nítida como há oito anos, a lembrança da cobardia e do comodismo » (p. 135). Il arrive que notre mémoire nous trahisse !

13 « Vous observerez que les figures qui peuplent ce que je dis ne sont pas décrites et n'ont pour ainsi dire pas de relief : c'est que c'est de vous qu'il s'agit [...] elles me reflètent moi et elles reflètent le lecteur, au point qu'aucun de nous ne sait lequel des deux nous sommes ». *Segundo Livro de Crónicas*, Lisbonne : D. Quixote, 2002, p. 111.

14 « On a couvert les bombes au napalm d'une toile cirée et le gouvernement a affirmé solennellement En aucun cas nous n'aurions recours à un moyen d'extermination aussi cruel, j'ai vu couvrir les bombes à Gago Coutinho » (p. 106).

15 « Après la Révolution, c'était comme si la guerre et la police politique n'avaient pas existé. C'est un phénomène d'amnésie collective ; cela n'intéressait personne de se souvenir de la souffrance de ceux qui étaient allés en Angola ». (Blanco : p. 55)

16 p. 9. Cf. aussi « Oscilando entre o idiota chapado e o vulgar profundo » (p. 37).

17 « Pourquoi diable ne parle-t-on pas de cela ? Je commence à penser que le million et demi d'hommes qui sont passés par l'Afrique n'ont jamais existé et que je vous raconte une sorte de roman de mauvais goût impossible à croire, une histoire inventée de toutes pièces » (p. 67).

18 Du même coup, ces « percebe » ne seraient pas de simples « tics » ponctuant le monologue mais se trouveraient investis d'un sens fort qui traduirait cette idée, très présente dans l'œuvre, du fossé qui s'est creusé entre ceux qui sont partis et ceux qui sont restés. J'emprunte cette formulation à Margarida Calafate RIBEIRO qui souligne l'éloignement qui s'est créé entre les hommes qui sont partis et les femmes qui sont restées, *op. cit.*, p. 263.

19 La fonction de ce silence dans le roman revêt des aspects complexes. Outre ceux évoqués ici, destinés à illustrer le discours « idiot », dans ce manque d'écho qui l'oppose à l'éclat triomphal de la propagande glorificatrice, on peut y voir le jeu de la révolte – contre l'indifférence de l'autre, qui n'a pas fait la guerre – et de la culpabilité – de son propre silence, par lâcheté, sur le terrain de la barbarie, sur lequel le texte insiste lourdement. C'est aussi, à mon sens, consciemment ou pas, une manière de

souligner un silence d'une autre nature, pas nécessairement coupable, celui qui consiste à occulter certains faits de guerre, soit parce qu'ils sont insoutenables soit dans un but de protection des proches. Cette forme de silence est très présente dans les lettres de l'auteur à sa femme, qui posent le problème de la sincérité du témoignage.

20 *Le Monde*, novembre 1998.

21 Sur la symbolique de cette maison – maison Portugal –, voir RIBEIRO, *op. cit.*, p. 264 sq.

22 « Et la surprise vient de ce qu'il n'existe pas de récit au sens commun du terme, mais juste de larges cercles concentriques qui se rétrécissent et apparemment nous suffoquent ». « Receita para me lerem », *Segundo Livro de Crónicas*, p. 111.

23 « Les mots sont simplement les signes pour dire des sentiments intimes, et les personnages, les situations et l'intrigue les prétextes de surface dont je fais usage pour conduire aux replis les plus profonds de l'âme. La véritable aventure que je propose est le voyage que le narrateur et le lecteur font en commun dans les replis obscurs de l'inconscient, à la racine de la nature humaine ». *Ibid*, p. 109.

24 « À chaque blessé, tombé dans une embuscade ou sur une mine, la même question angoissée se posait à moi, fils de la Jeunesse Portugaise, du *Novidades* et du *Debate*, neveu de catéchistes et intime de la Sainte Famille qui nous rendait visite à domicile sous sa cloche de verre, bousculé dans cette hébétude de poudre en une immense stupeur : ce sont les guérilleros de Lisbonne qui nous assassinent, Lisbonne, les Américains, les Russes, les Chinois, les putains de salauds de leur mère qui se sont donné le mot pour nous baiser la gueule au nom d'intérêts qui m'échappent, qui m'a foutu sans préavis dans ce cul du monde de poussière rouge et de sable, à jouer aux dames avec le vieux capitaine sorti du rang qui dégageait une odeur de scribouillard ménopausé résigné et souffrait son aigreur chronique de colique, qui peut m'expliquer toute cette absurdité, les lettres que je reçois et qui me parlent d'un monde que la distance a rendu étranger et irréel, le calendrier que je strie de croix pour compter les jours qui me séparent du retour et ne trouver devant moi qu'un interminable tunnel de mois, un tunnel noir de mois où je me précipite en meuglant, bœuf blessé qui ne comprend pas, qui ne comprend pas, qui n'arrive pas à comprendre » (p. 42).

25 « L'impérieux besoin d'écrire et le tourment panique de ne pas y parvenir, de ne pas être capable de traduire en mots ce que j'avais envie de

hurler aux oreilles des autres » (p. 155).

26 « Uma aluciante guerra de fantasmas » (p. 41).

27 « Heureusement, l'armée fera de lui un homme » (p. 15).

28 1- « Les serpents s'enroulaient en molles spirales d'étron » (p. 9) ; 2- « Nous observerions ophtalmologiquement la conjonctivite anale des mandrils, dont les paupières s'enflamment d'hémorroïdes combustibles » (p. 11) ; 3 - « Assis sur la cuvette des wc, où agonisait un reste de fleuve en gargarismes d'intestin, j'écoutais les lamentations des phoques qu'un diamètre excessif empêchait de voyager dans les canalisations » (p. 12).

29 « Qui sait si nous ne finirons pas la nuit à faire l'amour ensemble, furibonds comme deux rhinocéros souffrant d'une rage de dents, jusqu'à ce que le matin vienne éclairer de sa lumière blafarde les draps défaits par nos coups de corne désespérés. Les voisins du dessous, ahuris, croiront que j'ai pris à la maison deux pachidermes qui s'entredévorent en un concert de vagissements de haine et de gésine » (p. 27).

30 Cf. « Acabo por penetrá-las, tonto de ódio, como quem espeta uma faca num ventre em rixa de taberna » (p. 130).

31 « [...] o cio de caserna, que se cristalizaria em esquemas explicativos no mármore venoso dos urinóis, destinado à alfabetização dos faxinas. A masturbação era a nossa ginástica diária » (p. 17).

32 « Cela fait onze mois que je me masturbe toutes les nuits, comme un gamin, tissant des variations adolescentes sur les poitrines des photographies du cagibi des transmissions, cela fait onze mois que je ne sais pas ce que c'est qu'un corps à côté de mon corps [...] j'ai [...] une femme qui est un cri d'amour suffoqué dans un aérogramme » (p. 79).

33 « A perfeita definição do perfeito português : gabava-se de fornicar e escarrava » (p. 18).

34 « Le lieutenant forniquait, la visière de son képi tournée vers la nuque et le pistolet à la ceinture, pendant que son ordonnance surveillait les alentours le fusil pointé [...] et le capitaine du jeu de dames, installé au volant, se faisait masturber par des filles impubères » (p. 43).

35 « On est tous passés dessus, histoire de vidanger tout ce beau monde, et puis on lui a payé le billet pour Luanda » (p. 157).

36 « Gago Coutinho c'était aussi le café de Mete Lenha, un blanc tout à fait nouille que son effort pour parler faisait se tordre en grimaces de défécation, marié à une sorte de bouteille Butagaz ornée de colliers

stridents, toujours à se plaindre aux officiers des pinçons que les soldats soucieux de lui rendre hommage prodiguaient à ses fesses atlantiques, difficiles à discerner d'ailleurs chez une femme qui avait tout d'un immense fessier roulant, dont même les joues avaient quelque chose d'anal et dont le nez avait l'allure d'une fâcheuse excroissance hémorroïdaire, café [...] où le lieutenant, d'un air très confidentiel, avait ouvert pour la première fois son portefeuille pour montrer la photo de la bonne et révélé [...] le produit synthétique des méditations de toute une vie : Une bonne que le patron ne monte pas ne s'attache jamais à la famille » (p. 40).

37 Gilberto FREYRE, *O mundo que o Português criou, aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as suas colónias portuguesas*, Lisbonne : Livros do Brasil, s.d.

38 « Les dames du Mouvement National Féminin venaient parfois distraire les visons de leur ménopause en distribuant des médailles de Notre Dame de Fatima et des porte-clés à l'effigie de Salazar, le tout agrémenté de *Paters* nationalistes et de menaces d'enfer biblique de Peniche où des agents de la PIDE surpassaient en efficacité les diables innocents du catéchisme avec leur fourche à la main ; j'ai toujours imaginé que les poils de leur pubis étaient faits d'étole de renard et que de leur vagin excité coulaient des gouttes de « Ma Griffe » et de la bave de caniche, qui abandonnaient sur les plis de leurs cuisses des traînées luisantes d'escargot. Assises à la table du brigadier, elles mangeaient leur soupe du bout des lèvres tout comme ceux qui souffrent des hémorroïdes se posent à peine sur le bord des fauteuils, laissant sur les serviettes en papier des traces de rouge à lèvres d'où s'élevaient encore les volutes de leurs contrariétés avec les bonnes et des restes de tirades patriotiques » (p. 19).

39 « Nous avons vingt-cinq mois de guerre dans les tripes, vingt-cinq mois à manger de la merde et à boire de la merde et à lutter pour de la merde et à être malades pour de la merde, et à tomber pour de la merde, dans les tripes. » Cf. aussi « Doutor, arranje-me a tal doença antes que eu rebente aqui na estrada da merda que tenho dentro ». (p. 126)

40 « L'infirmier qui m'aidait répétait Bordel bordel bordel avec son accent du Nord, nous sommes venus de tous les coins de notre pays bâillonné pour mourir à Ninda, de notre pauvre pays de pierre et de mer pour mourir à Ninda, Bordel bordel bordel répétais-je avec l'infirmier dans mon bel accent de Lisbonne. [...] nous disions tous Bordel, sans même ouvrir la bouche » (p. 59-61).

41 « Estou mesmo a ver que vou chupar 8 dias sem correio, e sem poder escrever, no cu de Judas » (*Cartas* : p. 270).

42 « Le titre du roman a deux sens : celui de distance et celui de trahison. Judas était l'expression que les militants du MPLA utilisaient pour désigner les Portugais ainsi que ceux qui collaboraient avec l'armée portugaise. Comme médecin, j'étais contraint d'assister aux interrogatoires des prisonniers par la PIDE et ce mot était celui que les prisonniers utilisaient pour insulter les agents de la PIDE. À l'Hôpital Miguel Bombarda, à Lisbonne, où j'ai travaillé, on avait incarcéré une série de prisonniers politiques qui faisaient également usage de cette expression « Judas » pour nous désigner. Francis UTEZA, « Lobo Antunes : le point de vue de l'écrivain », *Quadrant*, Centre de Recherche en littérature de langue portugaise, Montpellier, université Paul Valéry, 1984, p. 154.

43 LUÍS MADUREIRA, « The discreet seductiveness of Crumbling Empire – Sex, violence and colonialism in the fiction of António Lobo Antunes », *Luso-Brazilian Review*, XXXII, University of Wisconsin, 1995, p. 25.

44 *Segundo Livro de Crónicas*, p. 109.

45 « Si j'avais la trique, j'allais au poste de garde du village, j'appelais le premier Noir qui se présentait, je lui donnais un billet de vingt escudos et je lui demandais de baisser son pantalon sur le champ [...] La mitraillette dans la main droite et le billet dans la main gauche je ne connais personne qui n'obéisse aux ordres, vite fait bien fait et en avant la musique », *Fado Alexandrino*, Lisbonne : D. Quixote, 1987 (p. 103-104).

46 Voir aussi cette réflexion du narrateur : « Dava o cu para estar longe dali » (p. 165).

47 « O bidonville do arame » (p. 99). Cf. aussi des expressions récurrentes telles que « ir para o arame », « viver no arame ».

48 Cf. les lettres de la guerre, qui offrent un témoignage intéressant. (*Cartas* : p. 90).

49 « Et il y avait l'odeur de décomposition du manioc qui séchait sur les nattes, l'humidité qu'on humait dans l'air, de la pluie qui grossissait, des excréments aussi secs que des étrons en carton de carnaval, des rats obèses fouillant dans les détritrus » (p. 40).

50 « Ville coloniale prétentieuse et sale que je n'ai jamais aimée, mélange de graisse, d'humidité et de chaleur, je déteste tes rues sans but, ton Atlantique domestiqué d'eau de lessive, la sueur de tes aisselles, le mauvais goût

strident de ton luxe. Je ne t'appartiens pas, pas plus que tu ne m'appartiens, tout en toi me dégoûte, je refuse que ce soit ça mon pays » (p. 79) ; cf. aussi *Cartas* : p. 98.

51 Contrairement à la plupart des œuvres portugaises de la même période, centrées sur la guerre coloniale, *Le Cul de Judas* comporte quelques descriptions de paysages où la part d'exagération, pour servir un projet poétique et idéologique, n'est sans doute pas à négliger (sur ce point, voir RIBEIRO : p. 269 sq.) ; elles n'en sont pas moins révélatrices d'un émerveillement de l'auteur qui semble sincère et pas simplement le résultat d'une idéalisation après coup. La correspondance avec sa femme confirme ce sentiment dont on n'a pas de raison de douter compte tenu du statut particulier de ces documents, de leur caractère intime et privé, même si tout n'y est pas à prendre au pied de la lettre. Des mentions de ces mêmes paysages reviennent régulièrement dans les chroniques, voire, à l'occasion, dans les entretiens, où la part de sincérité est évidemment moins aisément mesurable.

52 « Vous vous réveilliez dans une camionnette pas très confortable, c'est vrai, et pleine de soldats, c'est certain, mais traversant un paysage inimaginable, où tout flotte, les couleurs, les arbres, les gigantesques contours des choses, le ciel ouvrant et fermant des escaliers de nuages sur lesquels trébuche le regard jusqu'à tomber sur le dos comme un grand oiseau extasié » (p. 34) ; cf. aussi « uma África miraculosa e ardente onde apetecia nascer com o girassol, o arroz, o algodão e as crianças surdem num ímpeto de geiser, fumegante e triunfal » (p. 156).

53 « Je l'ai vu à Chiume ouvrir sa braguette devant une prisonnière, l'obliger à lever une jambe qu'il lui a fait poser sur le bidet, avant de la pénétrer, le béret sur la tête, soufflant par le nez un asthme de bouc répugnant. [...] et au-dessus de leur tête, au-delà de la fenêtre, la plaine s'ouvrait en un majestueux éventail de nuances de vert, où l'on devinait l'éclat indolent, sinueux, presque métallique du fleuve, et l'immense paix de l'Angola dans le crachin » (p. 179) ; cf. aussi ce passage où la même opposition se donne à lire, face cependant à l'insupportable souffrance causée par la guerre : « Os grilos de Mangando enchem a noite de ruídos, um dilatado e grave som contínuo sobe da terra e canta, as árvores, os arbustos, a miraculosa flora de África solta-se do chão e flutua, livre, na atmosfera espessa de vibrações e de cicios, o tipo amarrado à marquesa agoniza a um metro de mim à laia das rãs crucificadas nas pranchetas de

cortiça do liceu, introduzo-lhe ampola após ampola nos músculos do braço, e queria estar a treze mil quilómetros dali ». (p. 164)

54 « Je haïssais le Cambo, le fleuve des caïmans et des boas, parce que de ses eaux lentes naissaient, à l'époque des pluies, les orages qui avançaient, en rouleaux sombres sur la caserne, en faisant dérouler sur les escaliers de l'air les énormes pianos des nuages. Pendant les orages, à Cassanje, les gens se rassemblaient sous les mêmes toits de zinc, tremblants d'effroi [...] les arbres ramollissaient humblement sous la pluie, effrayés, les arbres altiers de l'Angola se faisaient tout petits, craintifs, sous la pluie. [...] Sur la rive du Cambo, tout à côté du radeau, j'ai vu mourir un boa avec une chèvre dans la gorge, se tordant sur l'herbe [...]. J'ai vu les orbites des crocodiles à la dérive dans le courant [...]. Et j'ai vu une paillotte sur laquelle la foudre était tombée, aussi noire que la paupière fatale d'une danseuse de flamenco, et à l'intérieur, assise sur sa natte, une femme immobile, nimbée du halo de lumière verte qui émane des Notre-Dame de Fatima en plastique et des aiguilles des réveille-matin » (p. 171).

55 Cf. un peu plus haut dans le texte, toujours à propos de Malanje : « Sanzalas e casas de putas sob os eucaliptos ». (p. 178)

56 « Nunca os eucaliptos de Ninda se me afiguraram tão grandes como nessa tarde, grandes, negros, altos, verticais, assustadores » (p. 59). « Os eucaliptos de Ninda não cessavam de aumentar » (p. 60).

57 « Et cependant il y avait la beauté presque immatérielle des eucalyptus de Ninda ou de Cessa, qui emprisonnaient dans leur ramure une nuit dense et perpétuelle, la rageuse majesté de la forêt de Chalala résistant aux bombes » (p. 122).

58 « Les eucalyptus de Ninda dans les nuits interminables de l'est, fourmillant d'insectes, le bruit des maxillaires sans salive des feuilles sèches des cîmes, aussi privées de salive que nos bouches tendues dans l'obscurité » (p. 51).

59 On peut comparer : « Candeeiros gagos [...] aclaravam de viés o renque das mangueiras, arrancando ramos trágicos do escuro » (p. 132) ; et « Os faróis do carro arrancavam as árvores do escuro puxando-as violentamente para si ». (p. 161)

60 Cf. aussi « Um grande rumor de trópicos ensanguentados cresce-me das vísceras que protestam » (p. 175) ; « [...] encolhidos nos lençóis, à laia de fetos espavoridos, a escutar os dedos gasosos do vento nos eucaliptos » (p. 179) ; « parece-me ouvir o rumor das folhas das mangueiras de Marimba

e o seu imenso perfil contra o céu enevoadado do cacimbo » (p. 188) et, dans les lettres, « Tudo ferrugento e velho, a cair de podre. Mangueiras lindíssimas, por contraste, por todo o lado ». (*Cartas*, p. 335).

61 « Dans la case de tia Teresa, lorsque la porte était verrouillée et que les volets se refermaient sur une intimité de tabernacle, la guerre circulait de manguier en manguier, amenant par la main ses héros morts et son faux patriotisme de stuc et de plâtre, sans oser entrer » (p. 176).

62 J'interdis que l'on me fasse des radiographies, afin que les arbres d'Afrique n'apparaissent pas, tremblants, sur le cliché. « Un câlin sur tes cheveux », *Segundo Livro de Crónicas*, p. 217.

63 Pour approfondir cette question, on pourra se reporter à l'ouvrage de Léon Riegel évoqué plus haut. J'observe d'ailleurs que cette topique est constitutive de la poétique de la guerre dès les textes les plus anciens de la tradition occidentale. En témoigne le bestiaire des comparaisons de *l'Iliade*.

64 « Nous étions des poissons, vous comprenez, des poissons muets dans des aquariums de toile et de métal, simultanément féroces et doux, entraînés à mourir sans protester, à nous coucher sans protester dans les cercueils de l'armée, pour qu'on nous y enferme au chalumeau, et qu'on nous couvre du drapeau national avant de nous renvoyer en Europe dans les cales des bateaux, une médaille d'identification dans la bouche pour nous empêcher d'avoir la velléité d'un cri de révolte » (p. 101).

65 « Nous étions des poissons, nous sommes des poissons, nous avons toujours été des poissons, en équilibre entre deux eaux en quête d'un impossible compromis entre révolte et résignation » (p. 101).

66 « J'en avais marre [...] marre de travailler, nuit après nuit, à l'infirmerie, trempé jusqu'aux coudes du sang visqueux et chaud des blessés [...] avec les chiens de la caserne qui flairaient mes vêtements, avides du sang de mes camarades blessés, sur les taches sombres de mon pantalon, de ma chemise, des poils clairs de mes bras » (p. 150-152).

67 « L'urne de Pereira, l'urne de Carpinteiro, l'urne de Macaco, qu'une mine a assassiné à cinquante mètres de moi, le sac de sable lui a écrasé les côtes contre le volant dans la voiture qui s'est renversée sur le côté » (p. 61).

68 « Il me vient à l'esprit l'image du soldat de Mangando qui s'est installé dans son lit, sur le dos, a appuyé son arme sur son cou, a dit bonne nuit et la moitié inférieure de son visage a disparu dans un fracas horrible, le menton, la bouche, le nez, l'oreille gauche, des morceaux de cartilage et d'os et de sang se sont enfoncés dans le zinc du plafond comme des pierres

s'incrument dans des bagues et il a agonisé pendant quatre heures dans le poste de secours » (p. 160).

69 « On m'a obligé à me confronter avec une mort qui n'avait rien de commun avec la mort aseptisée des hôpitaux, agonie de gens inconnus [...] et on m'a offert le vertige de ma propre fin dans la fin de ceux qui mangeaient avec moi, dormaient avec moi, parlaient avec moi, occupaient avec moi les nids des tranchées pendant les fusillades des assaillants » (p. 116).

70 « Celui qui est venu en ces lieux ne pourra plus être le même ». Cf. « Celui qui a été ne peut plus désormais ne pas avoir été : désormais ce fait mystérieux et profondément obscur d'avoir été est son viatique pour l'éternité ». Vladimir JANKÉLÉVITCH, cité par Paul RICŒUR, *op. cit.*, épigraphe.

71 « Est-ce que tu te souviendras encore de moi ? Il arrive que moi-même je ne me souviens pas de moi. Je me regarde dans le miroir et j'y vois un étranger. Extérieurement je suis le même, je crois. C'est intérieurement que j'ai changé. Je suis surpris par mon propre silence et par ma voix » *Cartas*, p. 221.

72 Jean KAEMPFER, *op. cit.*, p. 32.

AUTHOR

Olinda Kleiman

Université Charles de Gaulle-Lille 3

IDREF : <https://www.idref.fr/029490707>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/olinda-kleiman>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066438241>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12110698>

Vérités et mensonges sur la guerre : *Le Rivage des murmures* de Lídia Jorge

Anne-Marie Pascal

DOI : 10.35562/textures.84

Copyright

CC BY 4.0

OUTLINE

La paix sur les rivages de la guerre

1. Un prélude à la paix

2. Le travestissement idéologique

La faillite du héros

Les différents visages de la mort

Entre réalité et fiction : la question de la duplicité du récit

Conclusion

TEXT

- 1 *Le Rivage des murmures*, quatrième roman de Lídia Jorge, publié en 1988, est une œuvre essentielle dans la production romanesque portugaise et un regard singulier sur la guerre coloniale menée par le Portugal au Mozambique dans les années 70. Bien que l'action se situe loin du théâtre des opérations militaires, on y retrouve des références historiques aux massacres de populations noires, comme celui de Wyriamu en 1973 qui alerta l'opinion internationale, ainsi qu'à l'opération militaire de grande envergure baptisée *Nó górdio*. Cette opération, destinée à mettre fin à la guérilla en écrasant définitivement ceux que l'armée portugaise désignait alors comme *os turras* (les terroristes), se solda par un échec¹. Elle se trouve aussi au cœur du roman *Nó cego* de l'écrivain Carlos Vale Ferraz².
- 2 La guerre coloniale est un moment de crise où le mythe de l'empire, sur lequel s'est bâtie l'identité portugaise depuis le XVI^e siècle, est mis à mal. Nous avons, dans un article précédent, étudié la manière dont l'écriture apocalyptique, dans sa profusion de signes et d'images,

annonçait et révélait la fin de l'empire colonial et déconstruisait le mythe de l'empire éternel d'en deçà et d'au-delà des mers³.

- 3 Nous voudrions maintenant nous interroger sur la manipulation idéologique que sous-tendent les différentes représentations de la guerre et nous essaierons ensuite de voir comment se pose la question de la vérité au niveau de la narration. Cette interrogation est réitérée tout au long du roman dans le dialogue imaginaire qu'établit Eva, la narratrice du deuxième récit, avec le narrateur du premier récit, *Os Gafanhotos (Les Sauterelles)*. Elle se décline sous d'autres formes ambivalentes comme réalité et fiction, mémoire et imagination, vraisemblance et coïncidence, révélation et occultation, vérité et duplicité.

La paix sur les rivages de la guerre

1. Un prélude à la paix

- 4 La nouvelle *Les Sauterelles* commence sur la terrasse de l'hôtel *Stella Maris*, ouverte sur l'océan Indien, dans le port de Beira, au Mozambique. L'hôtel, qui recevait dans les années cinquante les messieurs prospères faisant commerce d'ivoire et d'or, a perdu son lustre d'antan depuis qu'il a été transformé en mess pour les familles des officiers au début de la guerre coloniale. C'est un lieu de repos pour les militaires lorsqu'ils reviennent des zones de combat situées au nord du pays. Un photographe est là pour capter des images de bonheur, le mariage d'un sous-lieutenant, Luís Alex, désigné tout au long du récit comme le marié, avec Evita fraîchement arrivée du Portugal.
- 5 La fête qui se déroule sur la terrasse de l'hôtel, le mariage d'Evita et de Luís Alex, est placée sous le signe du luxe et de la volupté, luxe tropical du décor de table qui rappelle celui des tables royales où domine le gâteau de la mariée :

[...] Evita, abriu os olhos, e mais do que a quantidade dos convidados, surpreendeu-se com o tamanho exemplar da mesa. As lagostas vermelhas e abertas ao meio estavam dispostas conforme um

numeroso cardume. As papaias amarelas estavam cortadas em feitiço de coroa de rei e coroavam a toalha inteira. Os ananases formavam uma pinha no centro, como se fosse o leque dum fantástico e emplumado peru. [...] na cabeceira havia um bolo de sete andares, com um ramo armado em forma de chuva⁴. (p. 10)

- 6 Les invités sont tous des officiers, accompagnés parfois de leurs épouses, une assemblée représentative de la hiérarchie militaire, allant du capitaine Forza Leal, qui dirige la compagnie du jeune marié, au commandant des forces aériennes. La mariée soupire d'émerveillement et virevolte au milieu des uniformes, dansant successivement avec deux colonels, deux majors, trois capitaines, écoutant le discours prophétique de l'un d'eux :

Ainda é cedo para ter verificado, mas verá que esta é uma das poucas regiões ideais do globo! Admire a paisagem, e verá que para ser perfeita, só faltam uns quantos arranha-céus junto à costa⁵. (p. 12)

- 7 Pourtant, au milieu de cette fête, loin du théâtre des opérations militaires, la guerre est bien présente. Elle se manifeste dans la remarque apparemment anodine du narrateur observant qu'il restait « des femmes sans cavaliers, appuyées à la balustrade, car on n'était pas en temps de paix complète » (p. 11), mais surtout dans le discours des militaires où nous pouvons déceler les différentes variations sémantiques du mot. Leur conversation est émaillée de lieux communs sur son rôle régulateur et sa place inéluctable dans la société :

Oh! A Guerra! Se não fosse a guerra, *mesdames*, até a calmaria criaria pedra⁶! (p. 13)

Infelizmente, muito infelizmente, as guerras eram necessárias para equilibrar o excesso de energia que tranbordava da alma⁷. (p. 8)

- 8 Mais c'est aussi un prélude à la paix et un exercice d'héroïsme pour lequel le marié Luís Alex, ex-étudiant en mathématiques, se prépare sur le chemin de « l'ultime calcul » (p. 29) :

Deveria aproveitar porque em breve teria de voltar a Mueda para aquela operação definitiva, após a qual viria a paz. A paz, a paz, a paz

– devia repetir-se várias vezes⁸. (p. 36)

- 9 En effet, vue de l'hôtel Stella Maris, cette guerre, dont on ne sait rien mais dont on ne doute pas de l'issue, n'existe que par les récits qu'en font les militaires qui reviennent à l'hôtel pour une permission ou pour une convalescence :

As mulheres do terraço estavam à volta do piloto Fernandes, e escutavam o cheiro da metralha, pressentiam as bombardas do helicanhão, as bazucadas sobre as bases cheias de armas soviéticas e chinesas, desesperadamente abandonadas⁹. (p. 113)

- 10 C'est ainsi que le pilote Fernandes les tient en haleine en annonçant la fin prochaine de la guérilla. Toutes attendent et espèrent le retour glorieux de leur homme :

[...] ouvindo o piloto que tinha ido a Mueda, apesar dos segredos invioláveis que ele guardava, sabiam que estavam em fila, esperando que os seus homens desempenhassem um papel histórico naquela marcha¹⁰. (p. 114)

- 11 À ce siège offensif, s'ajoute la guerre psychologique qui consiste en un envoi massif de tracts invitant les populations à se rendre, à se rallier à leur véritable patrie, la patrie portugaise, en échange de nourriture, d'eau, de logement et d'école :

Os Dakotas estavam a semear a floresta de milhares e milhares de folhetos, com dizeres apelando aos sentimentos de paz que ainda devia haver no espírito belicoso do povo maconde [...] Ah, que soberba imagem! Que lindíssima chuva de géneros, a do piloto! Como uma ratoeira que por fim desarma a tampa e cai do céu. E depois? Viria a paz. Todas olhavam para o céu¹¹. (p. 113-114)

- 12 Le travestissement de la guerre s'exprime souvent sur le ton de l'ironie, ironie de la narratrice, qui se manifeste sous différentes figures stylistiques et symboliques : euphémisme, aphorisme, métaphore et allégorie. Toutes ces formes concourent à révéler l'état d'esprit des militaires et de leurs épouses pour qui la guerre est un passage obligé, un prélude à la paix.

2. Le travestissement idéologique

- 13 Si la majorité des militaires et de leurs épouses semble croire à ce travestissement de la guerre en prélude à la paix, quelques voix plus nuancées s'élèvent parmi ceux qui ont été blessés au combat où l'on pressent une autre vision de la guerre, en lien avec la souffrance et la mort :

Oh, oh, vê-se mesmo que o meu major não conhece a força das balas ! Veria lá na zona dos Paus, se tudo é tão somente uma questão de mais ou menos imaginação. Ouvi-lo falar pode ser perigoso para o exército, major¹²! (p. 31-32)

mais aussi avec la géopolitique, remettant clairement en question l'idéal impérial portugais :

Estou em crer que estamos aqui mas é a defender os interesses de Paris, Londres, Bombaim. Nem sequer são os interesses de Lisboa¹³! (p. 31)

- 14 Cette position est encore plus explicite dans la déclaration du lieutenant Gois, revenu à l'hôtel pour soigner un accès de paludisme, dans laquelle il dénonce la fausse innocence et le travestissement de la guerre en paix :

Uma guerra deve envolver homens, mulheres e crianças, e velhos, e coxos e doentes e tudo. Esta história de só uns a fazerem para outros sobreviverem com cara de anjo beato, para acusarem precisamente os que fazem a guerra para os anjos beatos ficarem em paz, é mesmo uma grande porra! Pois isto devia-se saber! Isto há-de saber-se¹⁴! (p. 153)

- 15 Mais à l'intérieur même de la hiérarchie, on pressent aussi les contradictions liées à l'utilisation idéologique du terme guerre. Ainsi, un major juge-t-il qu'il n'était pas vraiment approprié à la situation :

[...] ainda era muito cedo para se falar de guerra que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens. Ainda era muito cedo para se falar de selvagens – eles não tinham inventado a roda, nem a

escrita, nem o cálculo, nem a narrativa histórica, e agora tinham-lhes dado armas para fazerem uma rebelião...¹⁵(p. 13)

- 16 En effet, la guerre suppose une lutte armée entre nations indépendantes ; accepter le terme « guerre » reviendrait à remettre en cause le système colonial lui-même. L'idée est amplement développée dans le second récit par la narratrice Eva, qui souligne ainsi que le pouvoir salazariste a toujours voulu légitimer sa souveraineté en Afrique en refusant le statut de belligérants aux mouvements de libération. Il n'acceptait d'ailleurs pas le terme de colonie pour désigner les provinces d'outre-mer, car pour lui, ce « mundo que o português criou » (monde créé par les Portugais) était une partie intégrante de la Nation. On retrouve cette censure dans le roman *Autópsia de um mar de ruínas* de João de Melo, où quelqu'un a écrit sur le mur de la caserne « É proibido dizer que há guerra » (« il est interdit de dire qu'il y a la guerre ») ; une telle phrase « obrigava os furriéis a inventar outra noção para tudo¹⁶ » (« obligeait les officiers à inventer une autre notion pour tout »), commente ironiquement le narrateur.
- 17 Cette définition de l'état de guerre contredit les discours répertoriés précédemment ; la guerre n'est plus ni un prélude à la paix, ni une fabrique de héros, ni même un espace de sacrifice mais un espace de perte d'identité et de repères, qui instaure le chaos dans la langue elle-même. Cette dévalorisation induit un glissement sémantique, qui provoque une banalisation du terme « guerre » longuement commentée par Eva dans le deuxième récit. Mais cette dévalorisation n'est pas sans effet sur le plan moral, elle correspond à une stratégie alliant habileté, mauvaise foi et perfidie.

Percebia que ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia no norte era uma revolta e a resposta que se dava era uma contra-revolta. Ou menos do que isso – o que havia era banditismo, e a repressão do banditismo chamava-se contra-subversão. Não guerra. Por isso mesmo cada operação se chamava uma guerra, cada acção dessa operação era outra guerra, e do mesmo modo se entendia, em terra livre, o posto médico, a manutenção, a gerência duma messe, como várias guerras. As próprias mulheres ficavam com sua guerra, que era a gravidez, a amamentação, algum pequeno emprego pelas

horas da fresca.[...] A desvalorização da palavra correspondia a uma atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce¹⁷. (p. 74)

- 18 Cette manipulation et ce détournement sémantique sont magnifiquement illustrés dans la scène où les deux jeunes mariés regardent un navire plein de soldats quittant le port de Beira en partance pour le Nord. La différence d'appréciation est tout à fait significative. « *Lá vão eles para a nossa guerra!* » (« Les voilà partis pour notre guerre ! »), fait observer Luís, alors qu'Eva pressent dans le départ de ces soldats, agitant des mouchoirs sans personne pour leur dire au-revoir, toute l'absurdité de la guerre. Un départ qui n'ouvre pas de chemin vers la paix ou la victoire mais conduit au néant et à la mort.

Os lenços cada vez mais pequenos acenando, desfraldados diante de ninguém e de nada, lembravam-me a partida de todas as vidas desprendendo-se do seu último cais, sem hipótese de regresso, a caminho do absurdo do fim. Não era aquele um sentimento de guerra¹⁸ ? (p. 74-75).

- 19 Cette interrogation ontologique, qui rappelle, dans sa formulation, « o *grande cais da vida* » de l'ode maritime d'Álvaro de Campos, est vite effacée par la prégnance de l'immédiat : chercher un pourboire à donner à la jeune fille des toilettes car elle n'est pas payée pour sa guerre. Chacun mène sa guerre, forme quotidienne de lutte pour la vie. Dans ce processus de détournement, la narratrice conclut magistralement sa recherche autour de la polysémie du mot « guerre ». Partant de son signifiant d'origine germanique, elle en explore les éléments sonores, qui deviennent des *pedradas* (jets de pierre), dont les impacts sont autant de témoignages de la violence des relations humaines, inscrits dans les récits mythiques comme dans les récits historiques :

Para que você saiba – sempre que falar de guerra, estes dois sons, carregados de pedradas germânicas, têm varios sentidos – um deles encapotado na sua desvalorização intermédia e depois absoluta. Um outro tem a ver com a compreensão do capitão pela sua bonita mulher... um outro liga-se a momentos genuínos, em que ninguém pronunciava a palavra guerra, embora uma leve alusão pudesse suscitar um sentido superior de sacrificio definitivo¹⁹. (p. 75)

La faillite du héros

- 20 L'héroïsme est ici personnifié par les deux figures principales du capitaine Forza Leal, militaire de carrière et du marié, le lieutenant Luís Alex, jeune appelé, étudiant en mathématiques. Le premier est presque une allégorie de l'héroïsme, par son nom Force Loyale, et surtout par la cicatrice qu'il arbore comme une décoration de guerre. Luís connaît tous les détails de cette blessure, reçue dans un marécage de Guinée trois ans plus tôt. Il rêve d'avoir la même et désire qu'Evita la découvre à son tour :

[...] a cicatriz lilás, que abria no peito, dava a volta ao flanco, para terminar a meio das costas. [...] Levou-me a ver a cicatriz como se mostra uma paisagem, um recanto, se vai até um miradoiro para tirar fotografia²⁰. (p. 66)

- 21 Cette cicatrice perdra ensuite sa connotation héroïque pour devenir un signe de séparation entre les deux jeunes mariés et annoncer la déroute, la remise en question du héros :

Estamos deitados lado a lado na areia, mas a cicatriz do capitão separa-nos, nesse dia de praia, apesar do fascínio que exerce como coisa derradeira²¹. (p. 67-68)

- 22 Car les deux héros se révèlent dans le deuxième récit comme des personnages sanguinaires. Lors de la scène de tueries des flamants à laquelle elle assiste, Eva perçoit confusément qu'il existe un lien avec les combats qui se passent au Nord. Elle en aura la confirmation par les photos que lui découvre Helena, épouse du capitaine Forza Leal. Il s'agit d'archives secrètes sur des opérations de destruction de villages, classées par le capitaine, selon une onomastique qui rappelle le bestiaire apocalyptique des forces du mal, tigre, vipère, salamandre, loup, espadon, animaux fous, enragés ou venimeux :

Helena mostrou-me com precaução o pacote que dizia *spoilt* como os outros e *Víbora Venenosa III*. Mais rostos, mais cabeças de soldados escondidos entre sarças, mais incêndios, e logo a imagem dum homem caído de bruços, depois dois telhados, e sobre um dos telhados de palha, um soldado com a cabeça dum negro espetada

num pau. Viam-se vários corpos sem cabeça à beira duma chitala, um bando de galinhas avoejava sobre eles na mesma fotografia. Helena passou. Helena tomou a seguinte e mostrou o soldado em pé, sobre o caniço. Viase nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que a agitava não era um soldado, era o noivo²². (p. 133)

- 23 Le soldat Gois confirmera et développera cette information dans des termes encore plus horribles : Alex s'est aussi distingué pour avoir composé l'hymne de la compagnie, d'une pathétique vulgarité, et pour son habileté à tirer dans le trou de balle des poules et des coqs qui lui vaut le surnom de Luis Galex substituant celui d'Evariste Galois que lui avait donné son professeur de mathématiques. Evita, l'ancienne étudiante d'histoire réfléchit alors sur les métamorphoses subies par son fiancé. Le coupeur de tête se déplace dans la chambre d'hôtel comme s'il était dans la brousse et exige, une lame de couteau entre les lèvres, qu'elle reste enfermée pendant tout le temps des opérations, à l'exemple d'Helena. Cette prise de conscience l'amène à réfléchir sur le sens de l'héroïsme transmis par les manuels d'Histoire :

[...] ninguém podia indicar se era grandiosidade ou mesquinhez o impulso das pessoas que degolavam as cabeças das outras e as espetavam em paus, e as agitavam em cima das habitações dos próprios degolados. Sempre assim fora. O condestável tê-lo-ia feito, o Fundador muito pior ; também os melhores heróis dos Sérvios, dos Tartáros e dos Saxões e dos Bávaros. Se a terra tivesse memória, quantos cantos da terra ficariam isentos da lembrança dessas cenas de degola²³? (p. 138)

- 24 La brutalité immorale de la guerre, l'instinct sanguinaire, les pulsions destructrices caractérisent aussi bien le héros mythique que le guerrier impérialiste. Ces héros sont pris à leur tour dans le piège du mensonge du haut commandement militaire. Double mensonge puisque le général tient un double langage. Lors de la conférence de presse dans le hall de l'hôtel, il se félicite devant les caméras de télévision du succès de l'opération, *tenham-se atingido santuários fundamentais*²⁴, ce qui présageait de la victoire du Portugal dans ses provinces d'outre-mer, grâce à la détermination du haut commandement de ses armées. Mais sitôt les caméras parties, il rêve d'un régime autonome, dirigé par les Blancs, dont il serait le

président, car la poursuite de la politique d'intégration des populations menée par Lisbonne entraînerait fatalement l'exode des colons et la décadence du pays : « Não tenham dúvidas que a electricidade será apenas uma lembrança que houe na cabeça dos cafres » (« Et vous pouvez être sûrs que l'électricité ne sera plus qu'un souvenir dans la tête des cafres »)²⁵.

- 25 Le général ne croit pas à la pérennité de l'empire d'outre-mer ; il a déjà pressenti la débâcle et il est prêt à faire un putsch militaire :

Ou Lisboa é a favor da Civilização Ocidental de que faz parte e cede uma autonomia branca, ou é a favor do desmantelamento da Civilização Ocidental e manterá tudo na mesma e a guerra continuará²⁶. (p. 233)

- 26 Pendant ce temps, Luís Alex de retour de Mueda fait son entrée par la porte de service de l'hôtel, « aquelas imundas portas por onde de madrugada passavam, esfoladas, as reses a caminho da cozinha » (« ces portes immondes par lesquelles passaient, tôt le matin, les animaux écorchés destinés à la cuisine »)²⁷. Sa version est bien différente de celle du général ; tout cela n'était qu'un bluff, deux mois et demi à croupir enfouis au fond d'une fosse, punis, privés d'eau ! Ils ont même dû mimer un combat entre eux pour les journalistes et la rébellion va maintenant s'étendre au centre du pays. Cette version de l'échec et de la déception des troupes de commandos est aussi clairement exprimée dans le roman *Nó Cego*. En tout cas cette opération n'a pas apporté la paix promise. Les héros sont fatigués et surtout découragés ; ils se sentent même trahis. Ne peut-on y voir aussi une explication au suicide du marié ?

Les différents visages de la mort

- 27 Dans cette guerre, la mort prend une multitude de visages : accident, noyade, massacre, tuerie, empoisonnement, suicide, génocide. À la table du restaurant, alors que le capitaine raconte ses aventures en brousse, Evita remarque que « mesmo quando falava de questões mortais, conseguia falar do seu remate como de peripécias com final feliz²⁸ » (p. 70), au point qu'elle s'avise de lui demander « se era sempre assim, se afinal não havia confrontos reais, entre pessoas e pessoas, se não morria gente. Se não havia afinal um

massacre inútil²⁹ » (p. 70). Ces questions, posées par une Evita faussement naïve, ne sont pas du goût du capitaine, qui conseille à Luis Alex d'éloigner sa femme de l'hôtel, ce nid de guêpes. Particulièrement bien mise en valeur dans l'adaptation cinématographique de Margarida Cardoso, cette scène dénonce le travestissement de la guerre et de la mort, en récit épique au service de l'idéologie impériale, faisant de la vie humaine une simple donnée statistique et ce que l'on appelle aujourd'hui un dommage collatéral.

- 28 Ainsi, le calcul préventif du nombre de pertes en vies humaines du côté des militaires lors de l'opération finale est-il commenté par Helena sur un ton faussement détaché comme un sacrifice nécessaire. En réalité, elle espère secrètement que le capitaine fera partie des pertes, pour se venger de l'assassinat de son amant :

«Enfim» – disse ela. «Cinquenta baixas só é muita baixa quando se pensa no luto de cinquenta famílias, nos sinos, nas salvas, nas tumbas – fico em carne de galinha quando penso na tumbas. Mas não é nada, absolutamente nada, quando se imagina que vai terminar uma rebelião armada que tem ceifado inocentes de todas as cores apenas em cinquenta baixas³⁰! » (p. 95)

- 29 Cette dissimulation se poursuit avec l'utilisation de l'euphémisme os *limpezas* (les nettoyeurs), pour désigner ceux qui sont chargés d'assassiner les prisonniers.

- 30 L'exemple le plus frappant de ce phénomène est celui de la mort collective survenue dans la nuit qui suit le mariage que nous avons étudié précédemment sous l'angle du fléau apocalyptique mais que nous pouvons envisager sous l'angle du mensonge :

Já tinha evaporado a incerta luz da madrugada, já era manhã, o cortejo olhava para a barra e havia alguns pares de binóculos que passavam de mão em mão. Mas não era para a barra que estavam a olhar e sim para o Chiveve, o braço de mar que ali de frente fazia uma profunda poça, para onde, durante a noite, a água tinha arrastado corpos de gente afogada. Imensos, incontáveis afogados³¹. (p. 18)

- 31 Son interprétation émane de l'autorité militaire. Un major y voit une tuerie inter-ethnique, tel autre un suicide collectif comme celui des

incas après la mort d'Atahulpa Yupanki :

«Por mim não tenho dúvidas!»

O major de dentes amarelos, também num belo robe de seda, mas com um dragão pintado nas costas, não tinha dúvidas, e lembrava que os povos vencidos por vezes se suicidam colectivamente. E referiu o que tinha acontecido ao Império Inca, nos Andes, depois da morte de Atahualpa Yupanki. Ora no fundo, toda a gente sabia que se estava a convergir para Mueda e qual o significado disso. Porque não admitir que os povos autóctones daquela terra não se quisessem suicidar? E não seria um gesto nobre? Suicidarem-se colectivamente como as baleias, ao saberem que nunca seriam autónomos e independentes³²? (p. 20)

- 32 Le marié en donne deux interprétations : il y voit d'abord le présage de la victoire qui attend les troupes sur le prochain lieu d'opération, Mueda ; la perspective de la guerre est un puissant excitant, son sexe est désigné comme son fusil de chair. Cependant, devant le défilé incessant des cadavres, il finit par expliquer à Eva qu'il s'agit d'une manœuvre subversive pour déstabiliser le plan de Cabo Delgado : les populations s'attaquent entre elles pour mieux désigner un bouc émissaire. Cette mort devient une preuve de l'incommensurable bêtise des indigènes, lorsque le capitaine apporte la nouvelle d'un empoisonnement dû à l'absorption d'alcool méthylique destiné à une teinturerie :

Porque aí esses gajos, os *blacks*, descobriram no porto um carregamento de vinte bidons de álcool metílico que iam a caminho duma tinturaria, e pensaram que era vinho branco, e descarregaram-nos ontem de tarde, e abriram os bidons, e beberam todos, e distribuíram pelos bairros de caniço, e agora uns estão lerpando e outros vão cegar. [...] Tudo pareceu distinto do que tinha sido imaginado, ficando de súbito aquela madrugada sem piedade e sem beleza, já que havia um caso de estupidez atrás. Esse molho acre e sudoroso, a estupidez³³. (p. 23)

- 33 Cet empoisonnement est finalement considéré comme un signe propice à l'établissement d'une indépendance blanche.
- 34 Les différentes interprétations proposées montrent qu'on se soucie fort peu d'établir la vérité sur cet empoisonnement. Elles sont

révélatrices d'une palette de sentiments, allant de l'indifférence à la satisfaction en passant par la curiosité, l'admiration et le mépris, et sont profondément marquées par le désir de tuer, de supprimer l'autre, le *black*, le cafre. Suivant un processus de gradation croissante, les Noirs passent rapidement du statut de vaincus héroïques, préférant la mort plutôt que de se soumettre, à celui d'animaux pris au piège d'un appât, victimes de leur goût immodéré pour le vin. Leur bêtise les empêche d'accéder à la tragédie ; ils ne peuvent qu'être les marionnettes d'une comédie. L'information sur l'empoisonnement semble libérer tous les fantasmes liés à la peur de ces sauvages ; « la cafrerie » est comparée à un nuage lourd, facilitant l'adhésion aux projets formulés par le général. Contredisant les ambitions civilisatrices prônées par le salazarisme, ce projet repose sur l'appropriation de l'espace par les colons pour instaurer un gouvernement blanc à l'image de l'Afrique du Sud et sur le ralentissement de la natalité des indigènes par la stérilisation ou la suppression des services d'asepsie. Génocide déguisé, façon d'en finir avec la guerre qui n'émeut personne puisque ces *blacks* ne méritent pas qu'on les civilise. On voit ainsi que le spectacle terrifiant qui suit immédiatement le mariage – placé sous le signe de l'harmonie et de la joie – n'en est pas le contrepoint tragique pour les habitants de l'hôtel. Il renforce au contraire chez certains militaires l'idée de la création d'une utopique colonisation blanche, fondée sur le racisme et qui réussirait à réaliser une société modèle dans un espace paradisiaque en éliminant les autochtones, principaux obstacles au progrès.

- 35 Tout comme le terme « guerre », celui de « mort » est soumis à une manipulation sémantique, et à des travestissements qui rendent la mort plus acceptable. Elle est alors légitimée en tant que sacrifice nécessaire à la paix ou banalisée ; dans ce cas, la catastrophe de l'empoisonnement collectif devient un problème de logistique touchant à l'évacuation des corps :

«Descobri» – disse o major dos dentes amarelos, pondo-se em pé.
«Descobri a cadência dos carros de lixo – quando têm um
carregamento de cinco unidades, o condutor regressa à vala³⁴!»
(p. 30)

- 36 Evita, l'innocente mariée, définie comme un regard, un œil intense observant, sera la seule à vouloir percer le mystère de cet empoisonnement, la seule à voir ce que son mari et le capitaine refusent de voir, et à essayer en vain de mener une enquête et d'alerter la presse. Vingt ans plus tard, Eva, la narratrice du deuxième récit, trouvera les mots pour traquer et démasquer l'œuvre du mal dans le déchiffrement proposé par les militaires.
- 37 Cet afflux de cadavres n'est pas un spectacle grandiose vu de la terrasse, mais plutôt un spectacle horrible placé sous le signe de la putréfaction : « os que vieram por mar, apareceram inchados e batidos pela água até delirem os membros »³⁵ (« Ceux qui arrivaient par la mer étaient boursouflés et avaient été tellement battus par les flots qu'ils en avaient presque perdu leurs membres »). Elle comprend qu'elle est en présence d'un crime, dont elle trouve des indices dans ses promenades sur la plage, dans les bouteilles d'*Old Parr* posées sur la table dans la maison abandonnée.
- 38 Cette analyse des variations et manipulations sémantiques des termes « guerre », « héros », « mort » permet de mettre en lumière la manipulation des consciences, ce qu'Eva Lopo appelle aussi le grand empoisonnement et qu'elle dénonce dans le deuxième récit par le jeu de confrontation des discours où, selon la formulation de Margarida Calafate Ribeiro :

Pegando no discurso do outro, com inocência avisada e ironia mordaz, Eva Lopo corrige-o, modifica-o, confrontando por vezes os próprios autores com a mentira que eles contêm ou que eles anunciam perpetuar [...] ³⁶

Entre réalité et fiction : la question de la duplicité du récit

- 39 Dans un régime autoritaire, il est dangereux de dire la vérité, et le journaliste semble se dérober lorsqu'Evita lui apporte la preuve de l'empoisonnement et essaie de le convaincre d'agir, de dénoncer dans son journal le crime perpétré sans que personne n'élève la voix. Pourtant, rétorquet-il, tous les jeudis, il risque tout pour l'amour de la vérité dans une *Coluna involuntária* (Colonne involontaire), où il

publie des textes énigmatiques dont un extrait constitue l'épigraphe de la nouvelle :

Oh, como choviam esmeraldas voadoras! O céu incendiou-se de verde onde nem era necessário – todas as fogueiras da costa tomaram essa cor, mesmo as que inchavam nos nossos corações³⁷.
(p. 9)

40 Car dans un régime qui est en train de s'effondrer, « On n'écrit pas, on chiffre. On ne lit pas, on déchiffre », dit-il. C'est à cet exercice de chiffage qu'on peut assimiler l'utilisation du modèle apocalyptique dans le premier récit, le deuxième récit étant un exercice de déchiffage, qui pose la question de l'authenticité des faits rapportés.

41 Pour aborder cette question, je citerai à nouveau l'analyse de Margarida Calafate Ribeiro :

A ambiguidade múltipla em que se tecem as microestruturas do texto, a que assiste assiduamente a ironia, [...] reflete, por sua vez, a macroestrutura do texto, também ela ambígua e irónica na sua duplicidade³⁸.

42 On perçoit très bien cette ambiguïté dans le dialogue imaginaire qu'établit Eva la narratrice du deuxième récit avec le narrateur, l'interpellant, apportant des corrections et de nombreux ajouts. Le dénouement surprenant de la nouvelle des *Sauterelles* cache une autre face de l'histoire, celle qu'Eva va réécrire, faisant surgir les fantômes du passé et établissant des liens entre des événements apparemment inexpliqués. Contrairement au premier récit, qui respecte la chronologie narrative tout en faisant une sorte de raccourci qui rassemble sur deux jours des événements qui se sont déroulés pendant un été, le deuxième récit s'intéresse à des simultanités qui traduisent la marche chaotique du monde et questionnent l'unité du premier récit. À la cohérence spatiale, temporelle et diégétique, se substitue la recherche de coïncidences, de liens entre des événements apparemment étrangers et sans rapport. Eva, la narratrice, introduit des analepses sur sa vie d'étudiante et sur celle de son mari lorsqu'il était passionné de mathématiques, ainsi que des prolepses qui prévoient la ruine de l'hôtel cinq ans plus tard. Ce deuxième récit reprend des événements

centraux de la nouvelle et leur apporte un nouvel éclairage, un nouveau sens. Il est fragmenté, fait de souvenirs qui se manifestent dans une profusion d'images et de tableaux tels les mille éclats d'un miroir brisé dont chaque fragment contient une parcelle de vérité qui éclaire ou opacifie la première histoire :

Este é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som – disse Eva Lopo. [...] Além disso o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso³⁹. (p. 41)

- 43 La narratrice, Eva, lance ainsi un défi au lecteur : celui de lever le voile sur le secret du rivage des murmures, entre paroles et silence, entre réalité et fiction. Le deuxième texte entend nous y aider en opérant une véritable déconstruction du premier. Il remet en question son harmonieuse architecture, son unité de temps, de lieu et d'action comme si l'écrivain convoquait le lecteur dans son atelier, dans la fabrique de l'histoire, révélant les procédés de construction du personnage. Le major est ainsi défini comme la synthèse de nombreux personnages et Bernardo, le téléphoniste noir, devient une allégorie, une figure aussi symbolique qu'un drapeau. Sa mort brutale signe la disparition de ce symbole d'intégration :

Ele era o símbolo do território, da pátria, da flora e da fauna da nação. Provava ainda o poder dessa simbologia, pesada como uma coroa, a forma como todos se lhe dirigiam por tu...⁴⁰ (p. 87)

- 44 L'ironie de la narratrice se fait mordante dans la réitération de ce double meurtre par la mise en scène d'une cérémonie macabre qui symbolise l'immolation de l'idéologie luso-tropicaliste :

Vejo o símbolo da integração desfeito por metanol sob a mais comprida toalha da copa⁴¹. (p. 88)

- 45 Elle s'interroge aussi sur l'agencement des événements qui conduisirent à la mort mystérieuse du marié, présentée selon trois versions différentes :

- un geste excessif et inexpliqué, alors qu'il poursuit le journaliste sur la plage dans le récit *Les Sauterelles* ;

un règlement de comptes dont il est la victime, alors qu'il veut se venger du journaliste qui a séduit sa femme en soumettant leur vie au hasard de la roulette russe ;

- un suicide déguisé en accident de voiture.

- 46 Le second récit apporte ainsi le désordre ; il est fait de souvenirs épars, imparfaits, introduisant quelques notes discordantes :

Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gémeos e n'Os *gafanhotos* só a verdade interessa. [...] A verdade deve ser unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando como sabe, literalmente para local nenhum ⁴². (p. 85)

- 47 La vérité du récit se réfère ici à la cohérence, à la chronologie, à la clarté et au découpage des épisodes en parfaite contradiction avec l'opacité du réel, à la multiplicité des angles de vues.

- 48 Le premier livre *Les Sauterelles* se présente comme un livre codé, une sorte de tragédie dont nous découvrons les coulisses dans le deuxième livre, mais qui attire notre attention sur le rôle de la littérature dans la compréhension du réel et dans la recherche de la vérité. Il invite le lecteur à déchiffrer les signes, à détecter les pièges qui minent le récit ; il glisse le soupçon sur l'authenticité de la fiction :

Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verosimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência ⁴³? (p. 42)

- 49 Dans cette mise en abîme de l'écriture, la narratrice interpelle les pouvoirs de l'écrivain, sa capacité de distorsion du réel, sa duplicité, son art de créer l'illusion du vrai, de donner un sens au chaos du monde, mais souligne aussi sa capacité à démasquer les fausses images :

As guerras, os heroísmos das guerras, as grandes horas de silêncio trágico, os dedos rápidos diante dos estrondos das metralhadoras têm pois a ver com coisas simples como seja a barriga dum homem a passar num hall, com o cinto colocado no derradeiro furo, o zigoma

descaído, a caminho duma reunião de estratégia, ou o pio dum pássaro que um dia alguém matou⁴⁴ [...]. (p. 60)

Conclusion

- 50 Le livre de Lúcia Jorge démasque l'imposture du discours officiel portugais sur la guerre coloniale dans ce questionnement de l'usage du mot guerre, terme réservé à la bataille, la grande opération finale que mène le gouvernement portugais au nord du Mozambique pour la défense des valeurs occidentales, en croisade contre l'avancée du communisme en Afrique. Paradoxalement, le mot « guerre » devient un terme suspect quand il s'agit de désigner l'ennemi à qui on ne reconnaît en aucun cas le statut de belligérant. Révolté, insoumis, guérillero, terroriste, il est avant toute chose un sauvage ignorant, indigne de recevoir les bienfaits de la civilisation.
- 51 Les deux récits instaurent la faillite du héros et de son idéal patriotique, faisant de ce dernier une victime du mensonge qui le transforme en instrument aveugle d'une violence qui le déshumanise et se retourne contre lui. Ils révèlent le vrai visage de la violence et de la mort, celle qui s'exerce dans les chambres de l'hôtel à l'abri des regards, celle qui s'exerce sur le terrain des affrontements. Tous ces arrangements sont au service de la même révélation, celle de la fin : fin du mariage entre Evita et Luis Alex, fin de la guerre coloniale et fin de l'empire colonial qui n'annoncent cependant pas la paix retrouvée, ni le début d'une ère de prospérité.
- 52 Mais, au-delà de l'histoire du Portugal et de son mythe impérial, il interroge aussi le lecteur sur la culpabilité, sur l'innocence du regard. Ne sommes-nous pas tous, comme les invités de la terrasse de l'hôtel Stella Maris, des spectateurs faussement innocents de la guerre que nous découvrons tous les jours sur les écrans de télévision ?

NOTES

1 Sur ce sujet, voir Carlos de Matos GOMES, *Moçambique, 1970, Operação Nó Górdio*, Lisbonne, Prefácio-Edição de Livros e Revistas, 2002. Cette opération, dirigée par le général Kaúlza de Arriaga, la plus grande confrontation de la récente histoire militaire portugaise, dura du 1^{er} juillet

au 6 août 1970 et concerna 8000 hommes. Elle eut pour principale conséquence de déplacer la guerre au centre du Mozambique dans la vallée du Zambèze où les Portugais luttèrent depuis longtemps pour imposer leur domination et où venaient de commencer les travaux du barrage de Cabora Bassa.

2 Carlos Vale FERRAZ, *Nó cego*, Lisbonne, Livraria Bertrand, 1982. Il s'agit du pseudonyme de Carlos de Matos Gomes, qui a participé à cette opération dans le groupe des commandos.

3 Cf. « L'apocalypse dans *Le rivage des murmures* de Lídia Jorge et la fin de l'empire colonial portugais », *Textures, Variations sur la transgression et l'Apocalypse*, n° 17, Centre de recherche « Langues et cultures européennes », université Lumière Lyon 2, 2006, p. 169-187. Margarida Calafate Ribeiro a remarquablement analysé ce processus de décomposition dans son livre *Uma história de regressos* à travers les images de fantômes et de cadavres qui parcourent la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle et en souligne le ton apocalyptique.

4 Lídia JORGE, *A costa dos murmúrios*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988. « [...] Evita ouvrit les yeux et, plus que par le nombre d'invités, elle fut surprise des dimensions exemplaires de la table. Langoustes rouges et fendues en leur milieu, qui dessinaient un essaim compact. Papayes jaunes, taillées en forme de diadème royal, qui composaient une guirlande sur le pourtour de la nappe. Ananas entassés en pyramide au centre et qui évoquaient l'éventail emplumé d'un dindon fantastique. [...] au bout de la table, un gâteau à sept étages surmonté d'une branche qui retombait comme un rideau de pluie. » *Le rivage des murmures*, traduction française de Geneviève Leibrich, Paris, a.m. métailié, p. 10.

5 « Il est encore trop tôt pour vous en rendre compte, mais vous verrez que cette région est l'une des rares régions idéales du globe ! Admirez le paysage et vous verrez qu'il ne lui manque pour être parfait que quelques gratte-ciel le long du rivage. » (p. 12)

6 « La guerre ! S'il n'y avait pas la guerre, mesdames, ce serait le calme plat, un calme mortel ! » (p. 13)

7 « Malheureusement, ô combien les guerres étaient nécessaires pour faire contrepoids à ce trop plein d'énergie qui déborde de l'âme » (p. 40)

8 « Il devait en profiter car très bientôt il lui faudrait retourner à Mueda, pour cette opération finale, après laquelle ce serait la paix. La paix, la paix, la paix – devait-il se répéter plusieurs fois » (p. 38).

9 « Sur la terrasse, les femmes formaient un cercle autour du pilote Fernandes et elles écoutaient l'odeur de la mitraille, pressentaient les bombardements des hélicoptères et les décharges de bazookas sur les bases bourrées d'armes soviétiques et chinoises, désespérément abandonnées. » (p. 115)

10 « Les femmes sur la terrasse [...] – se rendaient compte, en entendant le pilote qui était allé à Mueda, et cela, malgré les secrets inviolables qu'il gardait par-devers lui, que toutes espéraient que leur homme jouerait un rôle historique dans cette marche. » (p. 116-117)

11 « Les Dakotas semaient dans la brousse des milliers et des milliers de tracts qui en appelaient au sentiment de paix qui devait bien subsister dans l'esprit belliqueux du peuple makondé. [...] Quel tableau superbe ! Quelle magnifique pluie de marchandises le pilote décrivait là ! La souricière était enfin désarmée. le message tombait du ciel. Et ensuite ? Ensuite, ce serait la paix. toutes regardaient vers le ciel. » (p. 116)

12 « Oh, oh, major, on voit bien que vous ne connaissez pas la puissance des balles ! Vous verriez un peu dans la zone des Paus si tout n'est qu'une question de plus ou moins d'imagination. Vous écouter parler pourrait être dangeureux pour l'armée, major ! » (p. 33)

13 « J'en viens à croire qu'en réalité nous sommes ici plus pour défendre les intérêts de Paris, Londres, ou de Bombay que ceux de Lisbonne ! » (p. 32)

14 « Une guerre ça devrait englober les hommes, les femmes et les enfants et les vieillards aussi et les boiteux et les malades et tout le monde. C'est dégueulasse que quelques-uns fassent la guerre pour que les autres survivent avec leur face d'ange béat et accusent justement ceux qui font la guerre pour qu'eux, les anges béats, puissent vivre en paix ! C'est pour ça qu'il faudrait que les choses se sachent ! Et elles se sauront ! » (p. 157)

15 « [...] trop tôt encore pour parler de la guerre, qui d'ailleurs n'en était pas une, simple rébellion de sauvages. Trop tôt encore pour parler de sauvages – ils n'avaient inventé ni la roue, ni l'écriture, ni le calcul, ni la narration historique, et on leur donnait des armes pour qu'ils organisent une rébellion » (p. 13)

16 *Op. cit.*, p. 60, c'est nous qui traduisons.

17 « Je me rendais compte aussi que personne ne parlait de la guerre avec sérieux. Ce qui se produisait dans le Nord était une rébellion et la riposte une contre-rébellion. Ou pas même cela – ce qui se produisait, c'était des

actes de banditisme, et la répression du banditisme se nommait contre-subversion. Mais pas guerre. Pour cette raison, une opération militaire s'appelait guerre et une action dans le cadre d'une opération était une autre guerre, et de même dans une zone épargnée par la subversion, le poste sanitaire, les services de manutention, la gestion d'un mess étaient autant de guerres. Les femmes elles-mêmes avaient leurs propres guerres, qui étaient la grossesse, l'allaitement ou un petit emploi aux heures fraîches. [...] La dévalorisation de ce mot était le reflet d'une attitude mentale très sage et d'un désir exacerbé de camouflage. » (p. 75-76)

18 « Les mouchoirs de plus en plus petits, agités devant rien ni personne, me faisaient penser à autant de vies se détachant de l'ultime quai, sans espoir de retour, en route pour l'absurdité de la fin. N'était-ce pas là un sentiment de guerre ? » (p. 76)

19 « Pour votre gouverne – chaque fois que j'emploierai le mot guerre, ces deux syllabes lourdes de jets de pierres germaniques auront plusieurs sens – l'un d'eux se trouvant encapsulé dans sa dévalorisation intermédiaire puis absolue. Un autre concerne la façon dont le capitaine était perçu par sa ravissante femme... Un troisième se rattache à des moments authentiques où personne ne prononçait le mot guerre encore qu'une allusion eût pu donner naissance à une signification d'ordre supérieur, de sacrifice définitif. » (p. 75-76)

20 « La cicatrice lilas, qui s'ouvrait sur la poitrine, contournait le flanc et se terminait au milieu du dos. [...] Il m'emmenait voir la cicatrice comme on montre un paysage, un coin caché, comme on va prendre une photographie sur un belvédère. » (p. 67)

21 « Nous sommes étendus côte à côte sur le sable, mais la cicatrice du capitaine nous sépare, malgré la fascination qu'elle exerce pour être la dernière de son genre. » (p. 69)

22 « Helena me montra avec précaution un paquet marqué *spoilt* comme les autres et Vipère Venimeuse III. Encore des visages, encore des têtes de soldats embusqués dans les broussailles, encore des incendies et, soudain, l'image d'un homme à plat ventre, puis la photo de deux toits de chaume et, sur l'un des toits, un soldat brandissant une tête de Nègre fichée sur un pieu. [...] On apercevait distinctement le pieu, la tête empalée, mais le soldat qui brandissait la tête n'était pas un soldat quelconque, c'était le marié. » (p. 136)

23 « [...] personne n'était en mesure de déterminer si c'était grandiose ou ignoble ce qui poussait les hommes à décapiter d'autres hommes, à enfoncer leur tête sur des pieux et à les brandir sur les toits des maisons des décapités eux-mêmes. Il en avait toujours été ainsi. Le Connétable avait dû se comporter de la sorte, le Fondateur plus effroyablement encore, sans parler des héros insignes des Serbes, des Tartares, des Saxons et des Bavares. Si la terre avait une mémoire, combien de recoins seraient exempts du souvenir de ces scènes d'égorgeement ? » (p. 141)

24 *Op. cit.*, p. 231.

25 *Op. cit.*, p. 234, traduction, *op. cit.*, p. 241.

26 « Ou bien Lisbonne défend la civilisation occidentale dont elle fait partie intégrante et alors elle s'incline devant l'autonomie blanche, ou bien elle souhaite le démantèlement de la civilisation occidentale et elle maintient le *statu quo* et la guerre continuera » (p. 240)

27 *Op. cit.*, p. 233, traduction *op. cit.*, p. 244.

28 « mais même lorsque le capitaine racontait des incidents dont l'issue était la mort, il s'arrangeait pour en présenter le dénouement comme s'il était heureux » (p. 71)

29 « s'il en était toujours ainsi, si finalement il n'y avait jamais de vrais affrontements d'homme à homme, s'il n'y avait jamais morts d'hommes. Si finalement il n'y avait pas de massacres inutiles » (p. 71)

30 « “Enfin” – dit-elle, “cinquante tués, ça n'est beaucoup que lorsque l'on pense au deuil de cinquante familles, aux glas, aux salves, aux tombes. J'ai la chair de poule quand je pense aux tombes. Mais ce n'est rien, absolument rien, quand on imagine qu'une rébellion armée qui a fauché tant d'innocents de couleurs variées va prendre fin avec seulement cinquante tués !” » (p. 97)

31 « Les lueurs incertaines de l'aube s'étaient dissipées, c'était déjà le matin. Les invités avaient les yeux tournés vers la barre et plusieurs paires de jumelles circulaient de main en main. En fait, ce n'était pas la barre qu'ils regardaient mais le Chiveve, le bras de mer qui formait devant eux une mare profonde où, durant la nuit, l'eau avait charrié des cadavres de noyés. » (p. 19)

32 « Pour moi il n'y a aucun doute ! Le major aux dents jaunes, lui aussi dans une belle robe de chambre en soie mais avec un dragon peint dans le dos, n'éprouvait aucun doute et rappelait que quelquefois les peuples vaincus se suicidaient collectivement. Et d'évoquer ce qui était arrivé à l'empire inca,

dans les Andes, après la mort d'Atahualpa Yupanki. Car finalement tout le monde était au courant du mouvement convergent vers Mueda et de ce que cela signifiait. Pourquoi ne pas admettre que les populations autochtones de ce pays veuillent se suicider ? Ne serait-ce pas là un geste noble ? Se suicider collectivement comme les baleines, en apprenant qu'ils ne seraient jamais autonomes ni indépendants ? » (p. 20)

33 « Parce que ces zèbres, les blacks, ont déniché dans le port une cargaison de vingt bidons d'alcool méthylique destinés à une teinturerie, ils ont pensé que c'était du vin blanc, ils ont déchargé les bidons hier après-midi et les ont ouverts, tous en ont bu, et en ont distribué dans les huttes de roseaux, et maintenant les uns sont en train de crever et les autres vont devenir aveugles. [...] Tout apparut différent de ce qui avait été imaginé la veille et l'aube fut subitement privée de toute miséricorde et de toute beauté, car elle était sous-tendue par trop de bêtise. » (p. 23-24)

34 « J'ai découvert, dit le major aux dents jaunes en se mettant debout, j'ai découvert la cadence des camions à ordures, une fois qu'ils ont ramassé un chargement de cinq unités, le conducteur retourne à la fosse commune ! » (p. 31).

35 Op. cit., p. 62, traduction, op. cit., p. 63.

36 Margarida Calafate RIBEIRO, *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Póscolonialismo*, Porto, Ed. Afrontamento, 2004, p. 378, « Prenant le discours de l'autre avec une innocence avisée ou avec une ironie mordante, Eva Lopo le corrige, le modifie, confrontant parfois ses propres auteurs au mensonge qu'ils retiennent ou qu'ils veulent perpétuer » ; c'est nous qui traduisons.

37 « Comme elles pleuvaient, les émeraudes volantes ! Le ciel s'incendia de vert sans nécessité – tous les brasiers du rivage prirent cette couleur, y compris ceux-là mêmes qui gonflaient nos coeurs » (p. 9)

38 Margarida Calafate RIBEIRO, op. cit., p. 376, « L'ambiguïté multiple dans laquelle se tissent les micro-structures du texte, où l'ironie se manifeste continuellement, se reflète, à son tour, dans la macro-structure, elle aussi ambiguë et ironique dans sa duplicité », c'est nous qui traduisons.

39 « C'est un récit envoûtant. Je l'ai lu avec soin et je suis arrivée à la conclusion que tout y est exact et vrai, surtout les odeurs et les sons, dit Eva Lopo. [...] Puis, ce qu'il prétendait élucider, il l'élucide, et ce qu'il prétendait taire demeure enseveli » (p. 41)

40 « Il était le symbole du territoire, de la patrie, de la flore et de la faune de la nation. Une autre preuve de la force de cette symbolisation, aussi lourde qu'une couronne, était la façon que tous avaient de le tutoyer. » (p. 89)

41 « Je vois le symbole de l'intégration, terrassé par le méthanol, recouvert de la nappe la plus longue de l'office. » (p. 90)

42 « Car décidément, la vérité n'est pas le réel, encore que les deux soient jumeaux et dans les Sauterelles seule la vérité importe. La vérité doit être unifiée et non fragmentée alors que le réel peut – doit être, car sinon il exploserait – dispersé, désordonné, dérivant, littéralement, comme vous le savez, vers nulle part. » (p. 87)

43 « Malgré tout, suivez mon conseil, ne vous souciez pas de la vérité, impossible à reconstituer, ni de la vraisemblance qui est une illusion des sens. Ou bien croiriez-vous à une vérité autre que celle des correspondances ? » (p. 42)

44 « Les guerres, l'héroïsme des guerres, les grandes heures de silence tragique, les doigts véloce sous la détonation des mitrailleuses ont donc un rapport direct avec des choses aussi prosaïques que la bedaine d'un homme qui traverse un hall, boucle de ceinture placée sur le dernier trou, muscle zygomatique avachi, pour se rendre à une réunion de stratégie militaire, ou que le piaillage d'un oiseau tué un jour qui s'est perdu dans la mémoire [...]. » (p. 61)

AUTHOR

Anne-Marie Pascal

Université Lumière Lyon 2

IDREF : <https://www.idref.fr/075987465>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000359666512>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16746124>

L'allégorie comme moyen de transmission de valeurs idéologiques dans *As Aventuras de Ngunga* de Pepetela

João Carlos Vitorino Pereira

DOI : 10.35562/textures.85

Copyright

CC BY 4.0

OUTLINE

Introduction

Un texte à vocation didactique et nationaliste

Une allégorie historique et politique au service d'une pédagogie de la lutte

De la lutte pour l'indépendance à la lutte des classes ou la libération de l'Homme

Conclusion

TEXT

Introduction

- 1 Dans le présent travail, qui s'inscrit dans nos recherches sur la représentation de l'idéologie et de l'utopie dans le discours littéraire, notre objectif est de montrer que l'allégorie peut devenir un outil efficace pour la transmission tout à la fois clandestine et didactique de valeurs idéologiques, particulièrement dans un contexte historique marqué par la guerre coloniale et la censure. Pour ce faire, nous avons retenu un court récit qui poursuit un but didactique, de propagande même : *As Aventuras de Ngunga*, de Pepetela. Comme on sait, le discours littéraire de et sur la violence fait apparaître deux tendances opposées : celle de « la mystique de la guerre (le fil épique n'est pas totalement rompu) », celle de « l'attaque frontale du phénomène guerrier »¹. Il va sans dire que la conscience politique chez Pepetela ainsi que les circonstances particulières dans lesquelles ce dernier a composé *As Aventuras de Ngunga* ont généré

un discours de justification dans cette œuvre qui s'inspire directement de la réalité du moment et d'éléments autobiographiques et qui s'offre comme un roman idéologique.

- 2 Voici comment Pires Laranjeira présente ce récit : « Foi um livro escrito de modo simples para funcionar como texto ideológico e de aprendizagem da língua portuguesa, na alfabetização nas matas² ». Bien que, selon ce spécialiste, le livre ait été publié pour la première fois à Luanda en 1976³, après l'indépendance de l'Angola, survenue le 11 novembre 1975, ce texte a été écrit pendant la guerre coloniale, comme en atteste la mention finale « Hongue, Novembro de 1972⁴ ».
- 3 Pour Jean-Michel Massa, il s'agit là du « premier "roman de formation" angolais⁵ » et d'un des premiers succès de librairie de la période postcoloniale angolaise. Manuel Ferreira résume ainsi la diégèse de *As Aventuras de Ngunga* :

As aventuras de Ngunga (1976) de Pepetela, registo das aventuras de um pioneiro, nasceram de um projecto pedagógico (aprendizagem recíproca de português e mbundo) dirigido aos pioneiros e guerrilheiros da área onde actuava. [...] É de uma importância fundamental para a compreensão da consciencialização na luta revolucionária⁶.

- 4 On retrouve donc un thème majeur dans les littératures africaines d'expression portugaise, celui de la lutte de libération nationale, thématique chère aux écrivains noirs concernés par la colonisation européenne⁷.

Un texte à vocation didactique et nationaliste

- 5 À l'origine, *As Aventuras de Ngunga* est un ouvrage didactique composé de vingt-huit chapitres ou leçons ; dans la deuxième édition cependant, le vingt-neuvième chapitre, qui s'intitule « Para terminar » et qui fonctionne comme une conclusion, ne s'adresse plus au « camarada pioneiro »⁸, c'est-à-dire au lecteur pionnier auquel on délivre un message à clé. Cette œuvre n'avait pas pour seul but l'enseignement du portugais aux jeunes Angolais : elle se donnait aussi comme objectif, par le biais du langage allégorique, de

transmettre des valeurs et des contre-valeurs, une idéologie, mission assignée à l'école, à laquelle Pepetela accorde une grande importance dans ce récit. Dans *As Aventuras de Ngunga*, c'est le point de vue du colonisé qui est privilégié : l'école est perçue comme un instrument de libération qu'il faut s'approprier. Elle prend ainsi le contre-pied de l'enseignement colonial qui, d'après Eduardo de Sousa Ferreira, visait une identification consciente avec le Portugal⁹ ; pour que les colonisés s'identifient au pays du colonisateur, c'est la culture et l'histoire du Portugal qui étaient mises en avant dans les manuels scolaires.

- 6 Bien que dans le cas de *As Aventuras de Ngunga* il s'agisse de la production d'un ouvrage à la fois pédagogique et littéraire, c'est une préoccupation plus militante qu'esthétique qui a visiblement présidé au choix d'une langue portugaise très proche de la norme européenne. En effet, en Angola, comme au Mozambique par exemple, le portugais apparaît comme la langue de l'unité nationale menacée par les divisions ethnolinguistiques ou politiques ; de plus, la maîtrise de la langue du colonisateur permet au colonisé de se hisser au niveau de ce dernier et d'établir avec lui une relation de pouvoir, un rapport de force plus équilibré. Lorsqu'il est fait prisonnier, Ngunga feint de ne pas comprendre la langue de l'ennemi, le portugais, si bien que les questions de ses geôliers sont traduites dans sa langue, le mbunda : « Ngunga percebia um bocado de português, mas fingia que não. O outro não acrescentou mais nada » (p. 110). Dans ce jeu avec les langues, où la supériorité linguistique de Ngunga est manifeste car il connaît aussi la langue de l'ennemi, c'est la langue locale africaine qui est valorisée puisqu'elle contribue, dans cette situation de crise, à la survie du héros.
- 7 Mais, bien que rédigée en portugais, cette fiction est enracinée dans le terroir africain, si bien que Ngunga incarne l'Afrique aux yeux de Françoise Massa¹⁰ : les éléments exogènes des manuels scolaires utilisés dans les colonies sont remplacés ici par des éléments endogènes. Ainsi, le didactisme est manifeste dans ce court roman, d'où des références très explicites à la situation angolaise à une époque donnée ainsi qu'à la flore ou à la faune, comme le note Dea Rety : « ce texte apporte avec beaucoup de soin des informations sur le quotidien des combattants, sur l'environnement dans lequel ils

vivaient (avec, par exemple, des indications précises sur la faune et la flore locales)¹¹ ».

- 8 Par ailleurs, l'écriture de ce texte est assez dépouillée car il convient de ne pas brouiller le message : l'intertextualité et la distanciation ironique en sont absentes, les phrases, à la syntaxe simple, sont plutôt courtes, dans les dialogues comme dans les passages narratifs, qui sont en quelque sorte oralisés :

– O socorrista está longe.
– Acaba com as desculpas. Vai lavar-te e parte.
– O dia está a acabar. Em breve será noite.
– Ainda bem. Dormes lá. Amanhã és tratado e voltas. Qual é o problema ? [...] Ngunga é um órfão de treze anos. Os pais foram surpreendidos pelo inimigo, um dia, nas lavras. Os colonialistas abriram fogo. O pai, que era já velho, foi morto imediatamente. A mãe tentou fugir, mas uma bala atravessou-lhe o peito. (p. 9-10)

- 9 Le roman offre ainsi une vision du monde dichotomique avec les bons d'un côté et les méchants de l'autre : les bons, ce sont les révolutionnaires luttant pour l'indépendance de l'Angola, et les mauvais, ce sont les Portugais désignés sous les termes génériques d'« inimigos » (p. 97) ou de « colonialistas ». C'est que pour l'individu qui, à l'instar de Ngunga, lutte pour sa survie, il n'existe que des amis ou des ennemis, ou encore des alliés de ces derniers : « Viu um grupo de homens conversando. Amigos ou criados ? » (p. 126). Le contraste frappant – « amigos/inimigos » – est utilisé ici à des fins pédagogiques ; il permet de poser clairement des repères, qu'une guerre a tendance à brouiller, et de tracer nettement la frontière, au sein d'un groupe, entre des valeurs et des contre-valeurs qu'il s'agit d'instiller dans l'esprit des jeunes.

- 10 En ce qui concerne la stratégie narrative, la polyphonie du récit est peu accentuée, en consonance avec la vision du monde proposée par Pepetela qui ne recourt pas ici au « cruzamento de olhares diferentes sobre o mesmo – cuja evidência mais visível é a pulverização de vozes narrativas [...] e o complexo multiperspectivismo que caracterizam a sua técnica narrativa »¹² ; cette œuvre en est encore au stade du « monologue » :

[...] en dépit du fait que ses choix aient pu être solidaires de ceux des dirigeants du MPLA, Pepetela a, *au fil de ses fictions*, pris du recul par rapport au didactisme de l'approche marxiste de l'art (approche qui fut, initialement, celle de tous les mouvements qui prirent le pouvoir dans les anciennes colonies portugaises et se muèrent en partis uniques) [...]. La démultiplication des voix dans les plus récents textes de Pepetela atteste bien qu'il a fait l'expérience de "la fin du monologue"¹³.

- 11 Ainsi, le passage du « monologue » à la multiplication des voix dans l'œuvre pepeteliennne ? est significatif sur le plan idéologique : en effet, l'auteur finit par adopter une distance critique par rapport à ce qu'il écrit et par rapport au credo idéologique qui était le sien¹⁴. Mais dans *As Aventuras de Ngunga*, texte qui doit remplir une fonction didactique et morale, la vision du monde est nécessairement moins problématisée, plus simpliste que dans une œuvre peu marquée idéologiquement : n'oublions pas qu'il s'agit là d'un ouvrage circonstanciel au service d'une cause et à l'intention d'un public particulier. Le lecteur assistera néanmoins à des confrontations dialogiques, point de vue contre point de vue, car le thème de la guerre coloniale se prête à la confrontation de deux discours idéologiques inconciliables, confrontation qui alimente la tension dramatique de ce récit où la guerre est le plus souvent représentée indirectement.
- 12 Toujours en ce qui concerne la stratégie narrative, notons que, dans ce roman à la troisième personne, nous avons affaire à un narrateur plutôt omniscient, qui est le maître du jeu narratif et qui possède l'art de raconter : « Mas para quê avançar de mais ? Temos tempo de conhecer a vida do pequeno Ngunga » (p. 10). Ainsi, le caractère fictionnel du texte est d'emblée énoncé par un narrateur qui invite le lecteur, quelque peu frustré dans ses attentes, à établir un lien entre l'histoire et l'Histoire, avec un grand H ; le lecteur est alors placé devant un récit et une Histoire en train de s'écrire, en train de se faire : l'« historiette » initiatique et l'Histoire sont présentées ici comme des processus lents mais dynamiques, avec des enchaînements, l'action suivant un déroulement linéaire, raison pour laquelle il convient de ne pas trop anticiper. L'Histoire apparaît d'entrée de jeu comme un accomplissement historico-social collectif.

- 13 Le narrateur occupera le devant de la scène dans « Para terminar » où il s'autoreprésente : parlant alors de lui, il fait mine de ne pas maîtriser totalement les tenants et les aboutissants de l'histoire qu'il vient de raconter, entretant ainsi la confusion entre la fiction et la réalité : « Esta história de Ngunga foi-me contada por várias pessoas, nem sempre da mesma maneira. Tive de cortar algumas coisas que pensei não serem verdade ou com menos interesse. // Procurei em todas as escolas, a ver se encontrava o Ngunga. Mas foi em vão » (p. 169). La vraisemblance de l'œuvre, indispensable pour que les jeunes lecteurs s'identifient au héros qu'elle met en scène, est du même coup affirmée ludiquement par l'invraisemblance. Autrement dit, tout en affirmant que la fiction ne peut être que fiction, le narrateur montre du doigt l'invraisemblance qu'il prétend dissimuler.
- 14 Cette stratégie narrative, cette langue simple, cette construction linéaire du récit ainsi que cette vision manichéenne du monde qui se dégage de *As Aventuras de Ngunga* relèvent d'un choix esthétique et idéologique qui vise l'efficacité du récit et qui est adapté aux circonstances historiques et au public auquel il se destine car il faut inciter ce dernier, sans ambiguïté, à l'action immédiate.

Une allégorie historique et politique au service d'une pédagogie de la lutte

- 15 Dans les études sur l'œuvre de Pepetela, outre le terme « didactisme », le mot « allégorie » apparaît de manière récurrente : dans *As Aventuras de Ngunga*, Pepetela recourt également au langage allégorique. C'est que raconter une histoire, *a fortiori* à des jeunes, a toujours présenté un côté utilitaire, surtout dans les sociétés traditionnelles où les messages sont véhiculés par la tradition orale ; mais la raconter de manière imagée, sous forme de fable ou d'allégorie, par exemple, frappe davantage les esprits grâce à l'efficacité symbolique de l'écriture allégorique. Ce texte présente par conséquent deux niveaux de lecture : l'histoire proprement dite, constituée des aventures héroïques de Ngunga, et sa portée symbolique et idéologique.

- 16 Le titre, qui induit une dynamique de l'action romanesque, est très attractif pour de jeunes lecteurs. En effet, c'est le mot « Aventuras » et non « História » ou, mieux encore, « estórias », que Pepetela a retenu ici malgré son lien évident avec l'Histoire de l'Angola : l'itinéraire initiatique de Ngunga se donne à lire comme une aventure exemplaire ; il s'agit en effet d'une histoire aux allures d'épopée d'où le héros sort transformé positivement. Ainsi donc les jeunes, instruits par l'exemple de Ngunga, comprendront aisément où est leur intérêt. Notons au passage que l'épopée est très présente dans la culture orale. Comme le signale le *Dictionnaire du Littéraire*, « La littérature traditionnelle, orale, mais également écrite [...], remonte très loin en Afrique : des épopées du XV^e s. sont toujours vivantes [...] et les générations se transmettent contes, légendes, devinettes ou proverbes¹⁵ ». Par le biais d'un réalisme à la fois concret, car ancré dans l'Histoire, et symbolique puisqu'il s'exprime à travers une écriture allégorique, l'auteur décrit le parcours d'un adolescent qui progressivement, comme dans un rite d'initiation, devient un guérillero. Pour identifier ce jeune guérillero courageux du XX^e siècle, qui incarne une Angola en devenir, aux héros fondateurs de royaumes de l'époque précoloniale, ou aux guerriers errants et idéalisés d'un passé lointain, Pepetela remonte d'une certaine manière aux sources de la geste angolaise transmise oralement de génération en génération.
- 17 Dans cette œuvre, l'onomastique véhicule des valeurs morales qui, au fond, sont celles de l'éthique marxiste qu'un contexte de guerre permet de réactiver avec force. Le héros porte un nom symbolique aux consonances tout à fait africaines, le mot « gunga » servant à désigner une lance utilisée en Angola ; de plus, la lance, attribut réservé aux nobles chevaliers, est, en Afrique noire, attachée à la fonction royale¹⁶. Ngunga, qui apparaît comme un condensé de l'africanité, est donc un personnage allégorique qui fait songer à ces guerriers de légende dont on vient de parler. Son nom, composé du morphème évocateur ['gũga], est en parfaite harmonie avec le rôle positif qu'il joue dans le récit. Comme d'autres personnages dans le roman, Ngunga incarne ainsi des valeurs guerrières telles que le courage, la combativité, la fidélité au groupe. Afin de valoriser sa bravoure, Ngunga est représenté au début du roman avec une fronde à la main : « Ngunga ficou muito tempo a admirar a arma luzidia. Ele

só tinha uma físga. Mas um dia... » (p. 20). La référence à la fronde n'est sans doute pas neutre car elle fait penser au combat mythique entre le géant Goliath et le jeune berger David : la fronde du jeune Ngunga, qui s'oppose à l'arme sophistiquée des Portugais et des guérilleros chevronnés, contribue d'entrée de jeu à l'héroïsation du personnage dont la caractérisation annonce la victoire éclatante des faibles et des opprimés sur les puissants et les oppresseurs, malgré un rapport de force inégal. Orphelin, seul au monde – « Ninguém o esperava no kimbo » (p. 25) –, Ngunga, « empurrado pela fome » (p. 26), décide de faire son baluchon : « meteu as suas coisas num saquito velho. Um cobertor de casca de árvore, um frasco vazio, um pau para limpar os dentes, a físga ao pescoço e a faca à cinta, eis toda a sua riqueza » (p. 27). Il va errer et pénétrer finalement dans une « zona de guerra » (p. 25) où il finira par côtoyer les chefs de la guérilla. Malgré sa grande détresse affective et matérielle, jamais il ne vivra d'expédients peu recommandables pour se sortir d'embarras.

- 18 Ngunga est un héros moral, courageux et vertueux tout à la fois car la victoire exemplaire est à ce prix ; il s'oppose en cela à certains de son propre camp. En effet, au cours de son errance, il entre au service du vieux Kafuxi qui, en sa qualité de « Camarada Presidente » (p. 37), « era o responsável da população de uma série de aldeias » (p. 43). Choisi par les chefs rebelles, ce dernier devait « organizar e resolver os problemas do povo e o reabastecimento dos guerrilheiros » (p. 43). C'est pour participer à sa manière à la lutte que Ngunga accepte de travailler dur, bien que Kafuxi le rudoie : « Ele trabalhava muito, mas talvez não fosse o suficiente. Prometeu trabalhar mais. Não falou nos ralhos injustos, na falta de comida. Pensou só em Nossa Luta, também guerrilheiro. E na lavra a sua enxada não parava » (p. 33). Mais Kafuxi ne participe pas au ravitaillement des guérilleros dans de justes proportions et détourne de la nourriture, ce qui ébranle la vision que Ngunga avait du monde et des hommes :

Afinal o velho estava a aproveitar. Era mais rico que os outros, pois tinha mais mulheres. [...]

Ngunga pensava, pensava. Todos os adultos eram assim egoístas ? Ele, Ngunga, nada possuía. Não, tinha uma coisa, era essa força dos bracitos. E essa força ele oferecia aos outros, trabalhando na lavra, para arranjar a comida dos guerrilheiros. O que ele tinha, oferecia. Era generoso. Mas os adultos ? Só pensavam neles. Até mesmo um

chefe, escolhido pelo Movimento para dirigir o povo. Estava certo ?
(p. 43-44)

- 19 Pour ce personnage, l'idéologie révolutionnaire n'était qu'une froide rhétorique dont il se servait pour exploiter la fougue libertaire du jeune Ngunga car, disait-il, « Para nos libertarmos temos que trabalhar muito. É preciso produzir muito para os guerrilheiros » (p. 32). Ngunga mûrit, prenant alors conscience de l'exploitation de l'homme par l'homme ; comme on le voit à travers la répétition du verbe « pensava », il commence nettement à exercer son esprit critique, seul gage de liberté. Cette expérience malheureuse l'incite à franchir une nouvelle étape pour aller à la victoire puisqu'il cherche à participer plus activement et plus directement à la lutte. Ngunga décide alors de confondre Kafuxi puis, une fois de plus, « pôs o saquito ao ombro e viajou » (p. 49) : ayant découvert à ses dépens le pouvoir de dissimulation des hommes, dont les paroles et les apparences peuvent être trompeuses, il dit à ceux qu'il croise qu'il veut « ver o mundo » pour savoir « se em toda a parte os homens são iguais, só pensando neles » (p. 50) ; il se convainc qu'autour de lui « era só aparência. Todos perseguiam um fim escondido » (p. 50).
- 20 L'auteur, grâce à cet épisode où il met en scène un personnage négatif qui trahit la confiance des chefs de la guérilla, instille au passage dans l'esprit de ses jeunes lecteurs la conception marxiste d'un travail désaliéné, mis au service du bien commun
- 21 En réalité, Ngunga est parti à la recherche de son protecteur, Nossa Luta, représentation allégorique de la lutte pour l'indépendance car « Nossa Luta fora para a área de Cangamba, como guerrilheiro. Não voltaria ao kimbo » (p. 26) ; la lutte est donc en marche. Il est à noter que les cadres où l'allégorie intervient le plus souvent sont ceux « du voyage, de la bataille ou de la quête », ingrédients romanesques que nous retrouvons dans les aventures de Ngunga¹⁷. Le fait que ce dernier marche sans cesse sur les pas de Nossa Luta, vers qui vont toutes ses pensées, montre que la lutte est un processus dynamique qui s'inscrit dans l'espace et dans le temps. C'est aussi un processus collectif car le véritable héros ne peut être qu'un héros collectif n'ayant comme seul objet que la noble lutte commune, d'où le possessif « Nossa », avec la majuscule allégorisante, qui rappelle au passage l'importance de l'attachement indéfectible au groupe de

référence : nous pourrions dire, avec Pierre Zima, que celui « qui dit “nous” pour s’identifier à une organisation religieuse ou politique admet explicitement qu’il a adopté un point de vue et une pertinence de groupe ¹⁸ » ; Pierre Zima rappelle que « Marx cherche à représenter le processus historique à l’aide d’actants collectifs » ¹⁹. Ainsi, le schéma actantiel proposé dans les *Aventuras de Ngunga* illustre allégoriquement le discours marxiste puisque nous sommes clairement en présence d’actants collectifs, et non pas d’actants individuels tels que l’idéologie libérale aime à les mettre en scène : avec ses Adjuvants (le peuple solidaire, les « amis »), le Sujet (les guérilleros représentés par União) combat un Antisujet (les colonialistes, les « ennemis ») et d’autres Opposants (les alliés des colonialistes, les « valets ») pour leur arracher l’Objet de sa quête (la liberté et l’indépendance) grâce à une lutte commune, d’où le personnage de Nossa Luta. Ce héros collectif est prédestiné à la victoire en raison de la vision optimiste de la révolution que véhicule le marxisme. La structure actantielle de *As Aventuras de Ngunga* correspond à celle des récits mythiques, « dont les luttes actantielles ont un caractère rituel [...] et dont les conclusions ont été fixées d’avance ²⁰ », l’auteur attribuant à ses personnages des rôles bien marqués, des caractères bien trempés. On l’a vu, le personnage ambivalent – le vieux Kafuxi – est rapidement démasqué et disqualifié par le groupe auquel il est censé appartenir.

- 22 Le personnage principal, Ngunga, avec « a fisga ao pescoço e a faca à cinta » (p. 27), revêt quant à lui les traits du héros fondateur, c’est-à-dire du héros conquérant, combattant ²¹, tel que le décrit Gilbert Durand dans ses travaux sur les structures anthropologiques de l’imaginaire : l’épée qu’il brandit est un symbole de pouvoir et de dépassement individuel ²². A travers Ngunga, Pepetela veut offrir aux jeunes de son pays un véritable héros capable de les mobiliser : l’allégorie qui simplifie, schématise, devrait les y aider ²³ et favoriser chez eux l’éveil de la conscience politique, en facilitant l’identification au héros, qui a *grosso modo* le même âge qu’eux. Les personnages, dont les noms sont souvent résolument symboliques, ne sont pas tant des types sociaux que des figures allégoriques qui renvoient à ce qu’Álvaro Cunhal appelle « a moral do proletariado revolucionário [...] contrária e superior à burguesa. [...] Age como força material na transformação do mundo » ²⁴. Les personnages allégoriques

incarnent des valeurs morales : les héros représentent naturellement des valeurs positives et les anti-héros des principes négatifs. Pour que la foi dans la victoire finale demeure intacte chez le lecteur, le héros, dont le rôle dans un roman héroïque consiste à transformer le monde, doit surtout évoluer parmi d'autres héros positifs ; quand il tombe aux mains de l'anti-héros, il doit rapidement se libérer : il ne doit pas être libéré, c'est lui qui se libère avec éclat en puisant dans ses propres ressources. Le parcours de Ngunga illustre ce principe narratif, la constitution du personnage étant porteuse d'idéologie car il y a un lien entre la création artistique et la vision du monde et de l'Homme qu'elle sous-tend. Ngunga poursuit sa route, « le thème du voyage comme lieu de moments capitaux dans l'histoire »²⁵ étant bien connu en littérature ; la grande histoire se déroule aussi par cycles, par étapes successives que les guerres permettent souvent de franchir : c'est la vision dynamique que l'œuvre pepetelienne offre de l'Histoire²⁶. Le jeune héros pepetelien arrive dans une nouvelle zone de combat où il est accueilli par « uma secção de guerrilheiros igual às outras, escondida numa mata, trincheiras cavadas à volta » (p. 50) ; le narrateur prend toujours soin, au fil du récit, de montrer comment la guérilla s'organise. C'est là que Ngunga est de nouveau confronté à la mort d'un être cher car il apprend que Nossa Luta, son « único amigo », est mort « numa emboscada do inimigo » (p. 50). Cette annonce est faite sans pathos : il ne faut pas affaiblir le moral des troupes ; de plus, la mort contribue dans ce genre de récit à l'héroïsation et à l'accomplissement du personnage car elle est en somme l'aboutissement d'une épreuve qualifiante visant notamment à tester son sens du sacrifice.

- 23 Très vite la solidarité du groupe se manifeste à l'égard de Ngunga, de nouveau plongé dans la détresse : « Os guerrilheiros insistiam para que ficasse uns dias com eles. Ngunga nunca na sua vida recebeu tantos presentes : um apito, umas calças, [...], um punhal. Agradecia a amizade mas à noite chorava. Tinha arranjado outros amigos » (p. 50-51). En recevant un poignard des mains des guérilleros, à un moment particulièrement douloureux et solennel, Ngunga est symboliquement admis, comme dans un rite de passage, dans le camp des grands libérateurs, cet attribut renforçant sa fonction guerrière initiale, inscrite dans son nom même : le passage de la fronde au poignard, arme épique des chevaliers et des héros, équivaut

donc à une nouvelle étape dans la qualification d'un héros²⁷ à la promotion duquel le lecteur va assister ; mais ce héros sera toujours un héros parmi d'autres : Ngunga ne commandera jamais d'autres guérilleros qui d'une certaine manière doivent être égaux entre eux. Ce qui compte, c'est toujours le groupe, d'où la mise en scène d'un autre héros, União, qui, comme tout personnage important dans le récit, porte un nom allégorique, cette onomastique symbolique évitant justement l'individualisation, la personnalisation : le personnage doit avoir un caractère général. C'est ainsi qu'União représente l'ensemble des guérilleros en marche contre l'impérialisme portugais, l'union faisant la force : il s'agit là d'une autre valeur qui fait partie du catéchisme marxiste. Ici l'allégorie remplit sa fonction de transmission de valeurs d'une manière extrêmement limpide puisqu'un « personnage doté d'attributs spécifiques "incarne" et représente une abstraction²⁸ ». La lutte, exaltée à travers le personnage de Nossa Luta, ne sera couronnée de succès que si les combattants restent soudés, ce qui est toujours difficile en temps de guerre, *a fortiori* dans un pays tenté par des divisions ethnolinguistiques. La lutte doit servir, de manière désintéressée, une cause commune et Nossa Luta incarne ce principe aux yeux de Ngunga : « Mas havia guerrilheiros que diziam que Mavinga tinha um defeito : pensava de mais nele mesmo. Ngunga queria conhecer o comandante. Para ele, o defeito de Mavinga não era grave. Qual era a pessoa grande que não era egoísta ? Nossa Luta. Mas estava morto [...]. » (p. 55). Le narrateur pointe au passage le danger de la personnalisation du pouvoir qui aura bien lieu plus tard, en Angola comme dans d'autres États marxistes, mais pour l'heure on préfère croire à la cohésion du groupe car rien ne doit compromettre la victoire finale. Le narrateur nous invite implicitement à adopter le point de vue de Ngunga, qui se veut rassembleur, n'accordant pas trop d'importance aux voix discordantes de certains guérilleros, certains mais pas tous : la valeur négative de l'adversatif « mas » est alors gommée grâce au recours à la sagesse populaire selon laquelle nul n'est parfait : « todas as pessoas têm defeitos, ninguém era perfeito » (p. 122).

24 Ngunga a hâte de rencontrer ce chef de la guérilla depuis qu'il a entendu parler de ses exploits car la guerre est au centre de toutes les discussions : « Gostava de ficar nas fogueiras, à noite, ouvindo

cenas de guerra. As conversas eram sempre as mesmas : a guerra. Contavam-se episódios velhos ou novos, conhecidos ou não. E todos riam ou batiam palmas ou suspiravam de tristeza. » (p. 55). Une fois de plus, la grande Histoire de l'Angola en train de se construire s'oralise au cours de ces veillées où l'on retrouve l'importance du récit épique dans la tradition orale. Ce sont maintenant les Angolais qui racontent leur propre histoire, le narrateur principal veillant en quelque sorte à l'orthodoxie de leur récit, et qui mettent en avant leurs héros nationaux, comme Mavinga, qui ne figurent pas dans l'histoire officielle écrite par les Blancs ; ce dernier raconte lui aussi, à son avantage, ses aventures guerrières : « E Ngunga notou que a mesma história não era sempre contada da mesma maneira. De dia para dia, Mavinga aumentava um pouco ou o número de inimigos mortos ou a dificuldade da operação. » (p. 67). Cette auto-héroïsation contribue ainsi à la mythification de l'Histoire ; chacun raconte l'histoire à sa façon, ce qui relève d'un parti pris idéologique, chacun voulant affirmer sa supériorité, ce qui est de bon aloi dans le cadre d'un conflit armé. La littérature, quant à elle, sait tirer profit des guerres, comme le signale Pepetela lui-même : « A literatura aproveita-se razoavelmente dos períodos difíceis dos povos. Ou porque as situações-limite se prestam bem a fornecer temas, ou porque os escritores precisam então, mais do que nunca, de exorcizar os seus fantasmas interiores²⁹. » ; ces conflits permettent également de mettre à l'épreuve la cohésion du groupe, comme le montre le parcours allégorique de Ngunga dans un pays en guerre.

- 25 Lors de la rencontre entre les deux personnages, Mavinga tient ce discours à Ngunga : « – És um rapaz esperto e corajoso. Por isso debes estudar. Chegou agora um professor que vai montar uma escola aqui perto. Deves ir para lá, aprender a ler e a escrever. » (p. 61-62). L'apprentissage du héros doit donc se poursuivre car la construction de la nation angolaise exige des révolutionnaires éclairés capables de se projeter dans l'avenir, qu'il faut construire tout en faisant la guerre.
- 26 À travers Mavinga, on retrouve l'importance de l'école, qui devrait changer Ngunga en leader éclairé afin qu'il puisse être à la pointe du combat pour la libération de l'homme. La formation du combattant se fait sur le terrain, mais celle du citoyen libre et éclairé doit se faire à l'école, qui deviendra une des priorités de l'État angolais : « – [...] Ngunga precisa de estudar, para não ser como nós » (p. 71), martèle

Mavinga, qui ne sait ni lire ni écrire (p. 72). Le chef de la guérilla est fier d'inaugurer une nouvelle école car « O povo queria a escola » (p. 79) :

O professor União tinha sido enviado de longe pelo Movimento, para ensinar. No tempo do colonialismo, ali nunca tinha havido escola, raros eram os homens que sabiam ler e escrever. Mas agora o povo começava a ser livre. O Movimento, que era de todos, criava a liberdade com as armas. A escola era uma grande vitória sobre o colonialismo. O povo devia ajudar o MPLA e o professor em tudo. Assim, o seu trabalho seria útil. As crianças deveriam aprender a ler e a escrever e, acima de tudo, a defender a Revolução. Para bem defender a Revolução, que era para o bem de todos, tinham de estudar e ser disciplinados. (p. 73)

- 27 On s'élève donc à la conscience politique grâce à l'école, laquelle fera de Ngunga un homme capable de répandre dans le monde entier la bonne parole de la Révolution, qui doit être aussi une révolution culturelle. En effet, Ngunga, qui est tombé amoureux de Uassamba, laquelle a été achetée par son vieux mari, incarne la synthèse de la Tradition, transmise par les aïeux, et de la modernité, qui passe par l'éducation ; la question de la « conciliação entre tradição e modernidade »³⁰ est présente dans d'autres œuvres de Pepetela, comme le souligne Inocência Mata, pour qui cette modernité est une « síntese entre o saber moderno e a memória do saber tradicional »³¹. Ngunga, qui n'a pas d'attaches géographiques, qui erre constamment à travers le pays en guerre, préfigure cette synthèse, cette transition entre le passé et le futur, et cette unité nationale dont l'Angola nouvelle a besoin ; de plus, comme il veut « conhecer o Mundo » (p. 65), d'après Mavinga, il fera également un excellent ambassadeur de la Révolution, qu'il faudra bien exporter. Ainsi, nous pourrions dire, avec Inocência Mata, que le récit que nous analysons se fonde sur « uma mística do heróico e do épico, em que radica o discurso nacionalista » ; il relève, comme le fait remarquer cette africaniste, « de uma escrita de esperança, de imanência solar »³². En ce qui concerne la tension entre Tradition et modernité, Inocência Mata écrit aussi que les « personagens de Pepetela têm com a tradição uma relação revolucionária, nunca de ruptura nem de submissão : ancorando-se nela, a tradição, nela busca força para as subverter [...]. »³³.

- 28 Ainsi, le maître d'école, União, « falava [...] da luta » (p. 78) aux jeunes adolescents qui ont acquis le statut de « pioneiros », comme Ngunga et son ami Chivuala ; il leur inculque aussi le sens de la solidarité et de la loyauté (p. 84) et leur dit « que um homem só pode ser livre se deixar de ser ignorante » (p. 111). Si la formation intellectuelle de Ngunga laisse à désirer, sa formation morale, au service de la Révolution, donne entière satisfaction : « O Ngunga é um bom pioneiro, corajoso e sincero » (p. 90), déclare União. C'est en compagnie du maître d'école que le jeune pionnier subira le baptême du feu. En effet, les soldats portugais encerclent « os dois camaradas » (p. 97), blessant União à la tête (p. 96) ; Ngunga tire, tue un homme pour la première fois et refuse de s'enfuir. Il sera fait prisonnier et emmené, avec União, au « posto de Cangamba, em helicóptero » (p. 103) ; c'est alors que « Ngunga sofreu toda a humilhação da derrota » (p. 99). Arrivé au camp de détention, il rencontre le villageois qui les a dénoncés (p. 104). Ngunga est interrogé par le responsable local de la PIDE et la sanction tombe : « - [...] Vais trabalhar como meu criado. À noite, dormes com o cozinheiro. Levem-no ! » (p. 110). União subira constamment des interrogatoires musclés : « União era interrogado todos os dias. De fora do escritório, Ngunga ouvia as pancadas e os berros do chefe da PIDE » (p. 111). Comme il refuse de dire ce que prépare Mavinga, considéré par les Portugais comme « um terrorista perigoso » (p. 105), il sera transféré dans un autre lieu de détention mais il aura le temps de s'adresser une dernière fois à Ngunga : « - Nunca te esqueças de que és um pioneiro do MPLA. Luta onde estiveres, Ngunga ! » (p. 112). Cet épisode correspond bien à ce qui se passait dans la réalité car la PIDE s'en prenait tout particulièrement à l'élite dirigeante et lettrée³⁴ dont elle instruisait elle-même le procès³⁵.
- 29 Comme plus rien ne le retient dans ce camp de prisonniers, Ngunga va préparer son évasion : il tue le chef de la PIDE, non pas pour se venger, mais pour servir la lutte : « Ngunga não o matou por lhe ter batido. [...] Matou-o porque era um inimigo, um assassino. Matou-o porque torturava os patriotas » (p. 116) ; son geste obéit à une éthique de la guerre ; la résistance des combattants angolais est, quant à elle, qualifiante, contribuant à leur héroïsation : « União era perfeito, agora ainda mais do que antes » (p. 122), pense Ngunga au sujet du maître d'école qui malgré la torture n'est pas passé aux aveux. En

revanche, les Portugais, « os tucas » (p. 98), emprisonnent des enfants³⁶, comme Ngunga, tuent et torturent gratuitement, afin d'instaurer un climat de terreur³⁷ : le villageois qui a pourtant donné des informations aux Portugais, qui se distinguent par leur mépris de l'individu, est d'ailleurs passé à tabac (p. 104). C'est pourquoi la violence des Portugais est infondée, et partant criminalisée, d'où le mot « assassino », utilisé par le narrateur qui reproduit le courant de conscience de Ngunga. Les colonialistes donnent le change, justifiant à leur tour leurs actions violentes : les hommes du MPLA ne sont à leurs yeux que des terroristes, comme Mavinga, qu'il faut enfermer en vue de leur régénération morale. La guerre, comme toute forme de violence, s'appuie sur un discours de justification à travers lequel on assiste à une simplification des arguments car il s'agit de mieux se faire entendre, la nuance étant alors balayée. L'enjeu de cette littérature de combat, c'est bien la persuasion, comme le montre d'ailleurs le rejet de la fiction que feint le narrateur : les combattants, comme les lecteurs appelés à soutenir la lutte, doivent être convaincus de la légitimité de leur combat ; ils doivent lutter simplement parce qu'ils ont raison.

30 Comme l'exigent aussi bien un roman héroïque qu'un roman d'aventures, le héros positif se sortira d'affaire : Ngunga échappera en effet à la PIDE, qui lui reprochait ses « ideias de terrorista » (p. 115) ; il se montrera plus déterminé que jamais : « "O Movimento não perdeu o combate", pensou ele. » (p. 116) et laissera derrière lui « o arame farpado » (p. 117). Sous la mention des barbelés se dresse l'image dantesque des camps de concentration, ce qui ne peut que pousser à la révolte : en éveillant une mémoire de la violence et en réactivant le souvenir des camps nazis, l'expression « arame farpado », qui sert à désigner métonymiquement de tels lieux, criminalise de nouveau fortement, par le biais d'une image saisissante, l'action répressive des Portugais et exalte le sentiment de liberté : les barbares, ce sont les Portugais, contrairement à ce que dit la version officielle, celle des Blancs.

31 Ngunga est désormais « Livre, mas só » (p. 121) ; il n'a plus autour de lui ses compagnons d'armes, Nossa Luta et União, qu'il tient pour un guérillero exemplaire : « só mesmo União era perfeito » (p. 147). Mais, au plus fort de la guerre, il lui faut aller de l'avant, d'où la mise en scène d'Avança, autre personnage allégorique qui rappelle qu'il ne

faut jamais abandonner la lutte. C'est que dans un texte très marqué idéologiquement, il faut pousser les masses à agir, à prendre leur destin en main, d'où le personnage d'Avança qui est l'incarnation de l'action, de la détermination ; il est fait mention, à plusieurs reprises, des « Comitês de Acção » du MPLA (p. 73, 126, 151), qui existaient bien dans l'univers extra-diégétique. Notons aussi que ce personnage est mis en scène opportunément puisqu'il intervient dans un moment de crise et à la fin du récit, qui constitue toujours un temps fort de l'action romanesque. Mais ce personnage brutal (p. 135, 136) ne fait pas l'unanimité et il est en conflit avec Mavinga ; l'auteur recourt alors à la même stratégie discursive, puisqu'il impose une voix neutralisante face aux voix discordantes de certains guérilleros, le lecteur étant ainsi amené à relativiser les propos tenus par ces derniers : « houve um problema de mulheres entre eles, é por isso que não se podem ver e falam mal um do outro », explique un guérillero anonyme au jeune Ngunga. L'essentiel, à savoir la lutte unitaire pour l'indépendance, est ainsi préservé. Avança, Nossa Luta, União et Ngunga véhiculent donc des valeurs idéologiques complémentaires et nécessaires à la réussite d'une action héroïque, révolutionnaire ; rappelons que, dans une allégorie, l'isotopie et la cohérence du discours doivent être garanties³⁸, ce qui est bien le cas ici.

- 32 Comme tout héros révolutionnaire, Ngunga a la victoire modeste ; aussi résiste-t-il vertueusement à la tentation de « contar histórias em que fosse um herói » (p. 66) ; sa qualification comme héros guerrier sera assurée par le commandant Mavinga qui confirme ce qui s'est passé au camp – « É verdade tudo o que ele contou » (p. 139) –, et ce seront les villageois qui l'accueilleront en héros, le baptême du feu l'ayant transformé positivement : le « camarada Ngunga » est désormais « um verdadeiro pioneiro do MPLA » (p. 139-140), d'après ce chef de la guérilla. Il peut donc s'asseoir à côté du commandant et des anciens du village : « Era a homenagem do povo ao seu pequeno herói » (p. 140).

De la lutte pour l'indépendance à la lutte des classes ou la libération de l'Homme

- 33 L'expérience de la guerre et de la détention vécue par le héros permet la confrontation de deux idéologies, et l'expression de valeurs et de contre-valeurs. En dehors des interrogatoires brutaux, Pepetela ne donne quasiment pas la parole aux Blancs ; il la réserve pour ainsi dire aux Africains, aux sans-voix des territoires sous domination portugaise. Le vieux cuisinier du chef de la PIDE fait sien le discours teinté de racisme des colonisateurs blancs, qui assimilent les Noirs à des singes vivant dans les arbres, autrement dit à des sous-hommes : – « Vocês julgam que vão ser independentes – dizia ele. – Estúpidos! Se não fossem os brancos, nós nem conhecíamos a luz eléctrica e os carros, seu burro ? E queres ser livre. Livre de quê ? Para andares nu a subir nas árvores ? » (p. 110). L'aliénation de ce personnage est complète : il préfère le progrès purement matériel, contre-valeur associée à l'impérialisme et à l'idéologie libérale, à la liberté, valeur universelle âprement défendue par Ngunga, qui veut œuvrer pour le progrès de l'Homme ; ainsi, deux conceptions du progrès s'affrontent.
- 34 En réalité, Ngunga voue un profond mépris à tous ceux qui, à l'instar de ce vieux cuisinier, ne s'engagent pas dans la lutte qu'il mène. Au camp de détention, il se rend très vite compte « que os G.E. não serviriam para nada, pois eram só criados dos portugueses e não tinham força nenhuma ali » (p. 111). Comme on peut l'observer tout au long du récit, Pepetela contribue à sa façon à l'œuvre pédagogique des nationalistes en faisant allusion, de manière dénigrante, au « Grupo Especial », c'est-à-dire aux soldats angolais qui servaient dans l'armée portugaise ; pour compléter la « leçon », il n'oublie pas de mettre en scène des « DP », des « Defensores do Povo » qui composaient la milice du MPLA (p. 127). Au camp de détention, Ngunga découvre aussi la trahison d'un homme qui a vendu União à l'ennemi et blâme sa couardise pour mieux exalter le courage : « Um homem tão grande, cheio de força. Um covarde ! » (p. 105). Pour Ngunga, la liberté ne se vend pas, elle ne constitue pas une valeur marchande qu'il troquerait contre un confort matériel précaire ; dans

le texte, on ne rencontre pas le mot « traître » mais l'expression « um vendido ao inimigo » (p. 159) : le monde impérialiste, auquel se rallie le personnage ainsi qualifié, se caractérise ici par la marchandisation des valeurs, qui ne sont que des valeurs objectales.

- 35 Par conséquent, aux yeux de Ngunga, il y a d'un côté « o mundo dos patrões e dos criados » (p. 117) et, de l'autre, le monde libre auquel il aspire : « E correu para a liberdade » (p. 117). Bien sûr, les compagnons de lutte de Ngunga ne sont pas parfaits d'un point de vue strictement moral mais le simple fait qu'ils défendent la cause de la liberté suffit à les ranger parmi les justes : « Bons ou maus, todos tinham uma coisa boa : recusavam ser escravos, não aceitavam o patrão colonialista. Não eram como os G.E. ou o cozinheiro da PIDE. Eram pessoas ; os outros eram animais domésticos » (p. 122) ; les alliés des Portugais sont comparés de manière dénigrante à des valets serviles ou à des animaux domestiques, lesquels complètent l'allégorie sur la guerre coloniale. On retombe alors dans un monde bipolaire, dont on a parlé plus haut, avec des bons et des méchants, et on retrouve le discours de justification puisque les défauts des combattants sont gommés, sanctifiés en quelque sorte par la lutte de libération qu'ils mènent : la haute vertu de la cause qu'ils défendent, et qui est comme sacralisée – le mot « Revolução » (p. 73) est écrit dans ce récit avec la majuscule –, les lave en somme de leurs mauvaises actions. Cette vision bipolaire du monde, simpliste et outrancière chez Ngunga, n'est pas étrangère au contexte idéologique où cette œuvre a vu le jour : en effet, la lutte de libération nationale se déroule sur fond de guerre froide, qui engendre aussi, à l'échelle planétaire, une confrontation dialogique, bipolaire si l'on ose dire, entre la sphère capitaliste et la sphère marxiste.
- 36 À cet égard, force est de constater que l'auteur recourt au vocabulaire de la lutte des classes pour évoquer la guerre d'indépendance, l'allégorie se prêtant fort bien à un déploiement de sens, qui ne se lit pas uniquement dans ce qu'elle donne immédiatement à voir. Ainsi, l'expression ramassée « patrão colonialista », par laquelle le patron est identifié à un colonialiste, et donc à un ennemi, est aussi l'expression condensée d'une conscience politique aiguë : pardelà la lutte de libération nationale, il faut aussi mener la lutte des classes, celle des dominés contre les dominants, des possédés contre les possédants ; patrons et colonialistes sont rejetés dans le même camp.

En se référant à ceux qui « recusavam ser escravos », l'auteur fait surgir le spectre de l'esclavage qui hante la mémoire collective africaine. Cette référence à l'esclavage, en plein XX^e siècle, a de quoi pousser à la révolte, à la prise de conscience de ce qu'est en réalité le colonialisme, assimilé ici à l'esclavagisme : une forme de domination et d'exploitation.

- 37 Par voie de conséquence, la guerre coloniale apparaît nettement dans *As Aventuras de Ngunga* comme une forme violente, armée et sanglante de cette lutte des classes qui, pour le marxisme, est le moteur de la transformation de la société, et du monde : c'est un mal nécessaire, une étape obligée. La création d'un héros positif, et collectif, mis allégoriquement en scène dans ce récit est d'ailleurs conforme à l'esprit du communisme car, pour ce dernier, ce sont les masses qui font l'Histoire ; à ce propos, Carlos Reis fait remarquer qu'il s'agit là d'un personnage incontournable dans le réalisme socialiste, qui parle « del hombre del futuro » et qui réclame un écrivain « empeñado en impulsionar la sociedade hacia el socialismo », d'où le « rechazo sistemático de cualquier resabio de subjetivismo o desvío formalista »³⁹. Une lecture politique plus approfondie du roman nous fait dire que Ngunga est naturellement appelé dans le récit à devenir un pur, un personnage emblématique de la Révolution, parce qu'il est issu du monde rural et vierge de toute éducation bourgeoise, les paysans étant considérés comme des révolutionnaires idéaux par certains idéologues de la révolution, au premier rang desquels Bakounine⁴⁰ ; c'est justement la voix de ces individus privés de parole, de ces « camponeses, preocupação constante nos discursos oficiais, mas totalmente desprezados na prática por todos os poderes »⁴¹, que Pepetela fait entendre dans *As Aventuras de Ngunga*, roman qui exalte, à travers ces prolétaires de la guerre munis de frondes, comme Ngunga au début, des valeurs qui sont celles en définitive de toute une classe, la classe des opprimés et des exploités, le prolétariat en somme.
- 38 Ngunga est un être nomade parti en quelque sorte à la conquête du monde car il désire ardemment « ver novas terras, novos rios, novas pessoas » (p. 62). Il a besoin de grands espaces, raison pour laquelle il n'aime guère l'école, ce « sítio onde tinha de se estar sempre sentado » (p. 62) ; quand on l'interroge sur ses errances, il répond qu'il veut voir « onde nasce este rio » (p. 50). L'espace physique est très

vite problématisé dans *As Aventuras de Ngunga*, de manière symbolique et poétique, par le biais d'un fleuve infranchissable, l'obstacle étant très présent dans les récits mythiques ou héroïques :

E partiu para o rio. Ngunga ficou a vê-la andar, a tristeza misturando-se à alegria, pois afinal ela não o recusava. Havia um rio entre ele e Uassamba. Um rio enorme, cheio de jacarés e cobras venenosas. Ele tinha sede, muita sede, e a água do rio não podia ser bebida. Na outra margem, Uassamba estendia-lhe as mãos em concha, contendo água pura. Poderia Ngunga vencer a corrente e todos os inimigos para ir beber a água nas mãos de Uassamba ? (p. 154)

- 39 Et ce fleuve grossit de plus en plus : « havia um rio entre ele e Uassamba, um rio que cada vez crescia mais » (p. 132). On le sait, le fleuve, qui délimite des espaces et définit des frontières, représente, notamment en Afrique, un enjeu économique et politique important pour les populations. La construction d'une nation angolaise, une et indivisible, préfigurée ici par l'union des deux rives, ou plutôt par l'union amoureuse problématique entre Ngunga et Uassamba, est également présentée lucidement comme une difficulté à résoudre, comme un accomplissement difficile à atteindre⁴². Ngunga a les yeux tournés vers Uassamba et vers le Soleil, autrement dit vers un avenir radieux que seule la Révolution, qu'il faut chérir comme une femme, permettra de concrétiser⁴³.
- 40 Ngunga ne pouvait que s'éprendre d'une femme, Uassamba, qui est à l'image de la terre africaine qu'il aime et qu'il défend ; il s'agit là d'un nom poétique qui convient au thème de l'amour, à la joie d'être ensemble (p. 131), et ce choix onomastique n'est sans doute pas neutre. Tout d'abord, le mot « samba », d'origine africaine, est inscrit dans le nom résolument africain de ce personnage ; de plus, la façon dont Uassamba est décrite, par le biais d'une image endogène assez conventionnelle, l'enracine poétiquement dans la terre africaine : ce sont « seus olhos assustados de gazela » (p. 127) qui ensorcellent Ngunga. Ainsi Uassamba est un personnage qui peut être considéré comme emblématique, tant et si bien que son sort est lié à celui de la terre où elle vit, la terre étant généralement associée à une figure féminine, surtout sur le continent africain où Terre Mère Afrique est aujourd'hui encore un personnage de conte : à la toute fin du récit, on

apprend en effet que Uassamba « *tinha sido levada para o Posto* » (p. 169), ce qui revient à dire qu'elle a épousé l'idéal révolutionnaire poursuivi par Ngunga, l'auteur ayant ainsi construit un récit ouvert⁴⁴. Uassamba, qui visiblement se libérera du pouvoir masculin, deviendra en quelque sorte l'emblème d'une Angola opprimée qui prend finalement en main sa destinée : la libération est en marche. Nous avons là une belle histoire d'amour où la rencontre amoureuse entre Ngunga et Uassamba préfigure l'union profonde et essentielle d'un peuple avec sa terre, d'un peuple avec son destin, qui est de devenir libre. On pourrait par conséquent tirer une leçon philosophique de cette histoire d'amour juvénile dépourvue de lyrisme mièvre : aimer, dans un contexte de guerre d'indépendance, c'est avant tout aimer sa terre et se dévouer jusqu'au sacrifice suprême à l'idéal que l'on défend, comme en amour.

- 41 C'est le choix que fera Ngunga auquel l'auteur attribue, comme il se doit, un sentiment héroïque. En effet, comme son sens du devoir l'emporte sur la passion amoureuse et qu'il est fondamentalement épris de liberté, il renoncera à Uassamba, du moins pour l'instant ; son sens du sacrifice exemplaire le poussera aussi à retourner à l'école : « *é preciso fazer esse sacrificio e estudar* » (p. 140), s'il veut transformer la société. Car Ngunga ne se bat pas seulement contre le colonialisme ; il remet également en cause les injustices qui sévissent au sein de la société traditionnelle angolaise et africaine⁴⁵. Il remet tout particulièrement en question le pouvoir toujours exercé par les plus vieux, qui ne sont pas nécessairement les plus intègres, et l'« *alambamento* », c'est-à-dire l'achat des épouses (p. 158-159). Uassamba, quatrième épouse du vieux Chipoya, est encore prisonnière de cette pratique sociale ancestrale, qu'elle accepte avec résignation (p. 153-154), ce qui révolte Ngunga, qui veut changer le monde : « *Não, ela não tinha culpa. Era o Mundo com as suas leis estúpidas. Mais uma vez Ngunga jurou que tinha de mudar o Mundo. Mesmo que, para isso, tivesse de abandonar tudo do que gostava* » (p. 159). Ces deux personnages, dont l'union est difficile, appartiennent à deux sphères idéologiques différentes : l'un est un révolutionnaire aspirant à la modernité, l'autre un être résigné, incapable, pour l'heure, de s'affranchir de la Tradition.

- 42 Ainsi, le combat de Ngunga, qui ne concerne pas uniquement le colonialisme en tant que tel, déborde le cadre strictement angolais :

refusant de ressembler à ces animaux domestiques qu'il honnit, il s'engage définitivement dans la lutte de libération nationale dont le prolongement ne peut être que la libération de l'Homme, et il devient ainsi un homme trouvant son accomplissement dans ce combat universel. Il décide donc de changer de nom, de même que l'Angola libérée changera de nom, tout comme ses villes⁴⁶, en passant du statut de colonie à celui d'État indépendant ; ce nouveau nom, qu'il gardera secret et qui symbolise une renaissance, une nouvelle vie, c'est Uassamba qui le choisira : « Tu podes saber. Só tu ! Se um dia quiseres, podes avisar-me para eu vir buscar-te. Escolhe o meu novo nome » (p. 165). Il quitte ensuite le village, sans atermoiement : « Partiu sozinho para a escola.//Um homem tinha nascido dentro do pequeno Ngunga » (p. 166). Ngunga, dont tous les protagonistes de l'histoire, y compris le narrateur, ignorent désormais le nom, incarne la révolution inexorablement en marche à travers le monde ainsi qu'une éthique de l'action : en renonçant à son nom d'origine, ce personnage semble moins territorialisé, moins marqué géographiquement, ce qui permet à n'importe quel lecteur de s'identifier à lui, et à l'histoire d'acquérir une portée universelle. C'est ce qui ressort des propos incantatoires, qui visent l'universalité, du narrateur-auteur, lequel fait appel au monde invisible et magique, recourant ainsi à un code culturel très vivace en Afrique⁴⁷ :

Talvez Ngunga tivesse um poder e esteja agora em todos nós, nós os que recusamos viver no arame farpado, nós os que recusamos o mundo dos patrões e dos criados, nós os que queremos o mel para todos.

Se Ngunga está em todos nós, que esperamos então para o fazer crescer ?

Como as árvores, como o massango e o milho, ele crescerá dentro de nós se o regarmos. Não com água do rio, mas com acções. Não com água do rio, mas com a que Uassamba em sonhos oferecia a Ngunga : a ternura.

Hongue, Novembro de 1972 (p. 170)

43 Le mot de la fin revient donc au narrateur-auteur qui dévoile, dans ce message à visée universelle, le sens caché de l'allégorie et qui reconnaît les limites de la littérature engagée : celle-ci se doit d'inciter à l'action mais ne saurait la remplacer ; il ne suffit pas d'écrire dans un roman, qui ne reflète jamais qu'une image de la

société, « Vive la révolution ! », car la révolution, il faut la faire, la transformation du monde ne relevant pas uniquement du verbe. D'ailleurs, l'eau courante du fleuve⁴⁸ que Ngunga boit en rêve (p. 127), ce qui traduit un désir de renouveau, est symboliquement associée à l'amour que ce dernier reçoit de sa bien-aimée : il s'agit par conséquent d'une force agissante, d'une énergie transformatrice qui anime le jeune héros porté à l'action, et qui devrait animer l'homme en général. Quant à la liberté, qui doit refuser obstinément les barbelés, elle apparaît ici comme une valeur universelle, transcendante à toutes les autres. Par ailleurs, on constate qu'une guerre se double d'une guerre idéologique légitimante, qui lui donne un sens : le seul combat des bons Noirs contre les méchants Blancs serait absurde, d'autant plus que Pepetela, comme d'autres écrivains africains, est Blanc et que certains Noirs, « vendus » aux colonialistes, ne valent pas mieux que ces derniers ; la lutte armée proprement dite n'occupe du reste que trois chapitres dans l'œuvre. L'idéologie de la libération contre l'idéologie coloniale, voilà un combat autrement plus intéressant, car c'est là que se trouve véritablement l'enjeu, le sens du conflit armé. La libération de l'Homme ne peut être que l'œuvre de la Révolution qu'embrasse indéfectiblement Ngunga.

Conclusion

- 44 En raison de son caractère didactique et militant, ce roman de Pepetela, *As Aventuras de Ngunga*, constitue un exemple paradigmatique d'une littérature de combat circonstancielle produite en Afrique, pendant les guerres d'indépendance ou civiles, où le geste héroïque, c'est-à-dire foncièrement guerrier, accompli en vue de la conquête de la liberté et d'un territoire, passe pour un acte fondateur, ce geste agressif étant parfois lyriquement sublimé dans des passages empreints de poésie ; le lyrisme symbolique, poétique, qui émaille le texte, permet en effet de sublimer la thématique de la guerre coloniale et ce réalisme historique enraciné dans la terre africaine. Nous avons affaire ici à un récit dynamique car les personnages poursuivent un seul et même objectif : une amélioration de leur sort. Dans cette épopée aux accents parfois tragiques, où la violence guerrière est vécue comme une violence régénératrice, il n'est pas encore question de paix, ce mot n'apparaissant pas à

l'horizon du récit, car pour bien faire la paix, encore faut-il faire une vraie guerre.

- 45 Soulignons également le côté visionnaire de cette œuvre, Pepetela pressentant la difficulté de former une Angola nouvelle, unifiée, capable d'opérer la synthèse de la tradition et de la modernité ; le peuple angolais n'est d'ailleurs pas présenté comme un pur monolithe, un bloc homogène, et il ne peut donc être jugé tout d'une pièce.
- 46 Par ailleurs, la mythification de l'Histoire s'opère par le biais de l'épopée, sanglante ici – Mavinga, par exemple, « morreu, combatendo heroicamente o colonialismo, ainda este ano » (p. 169) –, et, au plan stylistique, par le biais de l'allégorie ; dans la littérature militante, l'allégorie, qui remplit une fonction subversive, ne doit pas obscurcir le sens du message : pour être efficace, elle doit être, au contraire, compréhensible, facile à déchiffrer, d'où l'onomastique très suggestive utilisée ici par Pepetela qui, à travers le nom même de son héros, invite subtilement à la résistance, à la lutte armée. La mise en scène d'un héros mythique national dans une Angola en guerre vise à cristalliser les aspirations rebelles et le désir d'héroïsme de la jeunesse qui, sous toutes les latitudes, rêve de héros. Pepetela exalte les vertus de Ngunga, sorte de héros fondateur africain, et transforme la légende, pour des raisons nettement idéologiques, en geste collective, une légende qu'il actualise et qu'il fait mine d'authentifier en écrivant sur un moment historique marquant vécu par un narrateur homodiégétique, et donc témoin des événements.
- 47 Mais qu'on ne se méprenne pas : dans le récit qui nous requiert, plusieurs personnages racontent la même histoire, que rapporte aussi le narrateur principal qui met le lecteur en garde contre la manipulation de l'histoire, la petite et la grande : comme en littérature, l'Histoire n'est pas la même selon la perspective adoptée par celui qui la raconte : « será boa a sua informação ? Qual será a verdade ? As histórias são sempre um pouco modificadas pelo povo e a guerra dificulta as buscas » (p. 170). Comme nous l'avons fait observer, c'est la vision partisane des guérilleros qui est ici privilégiée car l'histoire officielle, rédigée par les Portugais, a tendance à gommer l'histoire et la culture des Africains, un régime colonial étant toujours tenté par le blanchiment de l'histoire, et notamment celui de

l'histoire coloniale où les héros sont du côté des Blancs. Le narrateur homodiégétique est bien le maître du jeu narratif : il commente ou relativise les propos des personnages, il traduit leurs pensées, il éclaire le lecteur sur la signification de ce qui est raconté, il rejette, le cas échéant, ce qui, selon lui, relève davantage de la fiction que de la réalité. Bref, il cherche à convaincre le lecteur, à orienter les émotions de ce dernier, en tentant faussement de rétablir les faits, la vérité. C'est son discours qui l'emporte sur les autres voix du récit ; en tant que narrateur principal, il se met en quelque sorte dans la position de force du premier locuteur d'un texte, au sujet duquel Mieke Bal écrit : « Le premier locuteur d'un texte ayant le choix d'en citer d'autres, a en effet un pouvoir qui influence, voire détermine le sens premier du texte entier⁴⁹ ».

48 À travers les aventures dont Ngunga est le héros, c'est un système de valeurs qui est mis en avant. C'est que la notion de valeur, comme le fait remarquer Philippe Hamon, surgit « surtout quand l'action des personnages côtoie l'Histoire, grande pourvoyeuse de modèles idéologiques et d'actions "héroïques"⁵⁰ », et surtout quand les personnages sont impliqués dans une guerre, pourrions-nous ajouter, car un conflit armé suscite évidemment des actes héroïques mais aussi des prises de position idéologiques s'appuyant sur des valeurs. De plus, un discours idéologique transposé dans une œuvre de fiction doit trouver la modalité littéraire la plus appropriée et la plus efficace.

49 Dans *As Aventuras de Ngunga*, récit qu'on ne saurait réduire à un simple outil didactique ou de propagande politique⁵¹, l'allégorie est un procédé littéraire qui s'avère particulièrement efficace pour transmettre, de manière déguisée, des valeurs idéologiques en raison de sa puissance d'évocation : União n'est pas un personnage ordinaire en raison du nom même qu'il porte et qui en fait, sans ambiguïté, un héros moral, collectif, porteur d'une valeur idéologique clairement identifiée car illustrée en quelque sorte par l'allégorie, qui relève ici d'une poétique militante. En ce qui concerne l'aspect argumentatif du récit, nous avons déjà fait remarquer que les raisons invoquées par Ngunga, par exemple, pour expliquer ses actes sont quelque peu simplistes et, surtout, qu'elles visent à justifier son action héroïque, notamment au camp de détention. Cela n'a rien d'étonnant car Freud nous a enseigné que les arguments que nous faisons valoir

remplissent le plus souvent une fonction justificative. C'est particulièrement vrai en cas de recours à la violence et encore plus vrai dans un contexte de guerre, laquelle se double toujours d'une guerre idéologique.

- 50 Quant à la question idéologique, on retrouve aisément dans *As Aventuras de Ngunga* les valeurs véhiculées par le discours marxiste qui, selon Álvaro Cunhal, fondent la morale prolétarienne, à savoir « a combatividade, a determinação, o espírito de organização, a coesão, a solidariedade, o hábito da ajuda recíproca, a disciplina, a abnegação, a capacidade de sacrifício, a confiança nas próprias forças e no próprio futuro » ; ces valeurs, d'après l'auteur de *Até Amanhã, Camaradas*, font des masses prolétaires « a única classe verdadeiramente revolucionária », « a única capaz de ser revolucionária até ao fim »⁵². Ainsi, Pepetela apparaît comme un écrivain attaché à des valeurs, qui ne croit ni à la fin de l'histoire, ni à la fin des idéologies, ce dont il ne fait pas mystère : « Como não houve fim da história nem fim das ideologias, contrariamente ao que alguns fundamentalistas afirmavam (um até ganhou muito dinheiro escrevendo sobre isso), assumo na minha escrita uma coisa e outra, sem complexos⁵³ ». Il est vrai que, au moment où, faisant œuvre militante, il rédigeait ce roman héroïque, l'idéologie marxiste, que les Cubains et les Soviétiques viendront conforter dans l'Angola libérée, n'était pas encore regardée en Afrique comme une grande pourvoyeuse de régimes totalitaires, hérissés eux aussi de barbelés, lesquels bornaient déjà l'horizon des nombreuses victimes de la dictature du prolétariat :

Au cours de ses voyages autour du monde, l'esprit du marxisme s'est certes quelque peu modifié, adouci, durci, dénaturé. Mais il aurait pu, cahin caha [sic], parcourir en tous sens notre mappemonde s'il ne s'était, de temps à autre, pour poursuivre son chemin, reposé sur des tanks et si d'aucuns ne l'avaient entouré de barbelés⁵⁴.

- 51 La révolution dans laquelle s'engage Ngunga, qui voulait courir le monde, prendra, on le sait, d'autres voies en Angola comme ailleurs, mais c'est une autre histoire. Les changements politiques intervenus en Afrique lusophone, notamment, se reflètent dans la littérature qui elle aussi a évolué, comme le fait observer Maria Fernanda Afonso : « O discurso literário deixa de ser tão ideologizado, perde o carácter

reivindicativo e passa a ser mais culturalmente ligado à terra africana⁵⁵ ». De cette période révolutionnaire, il nous reste malgré tout une littérature de combat, dont on se risquera à dégager les principaux traits structuraux, tels qu'ils apparaissent dans *As Aventuras de Ngunga*, roman marqué du sceau de l'idéologie marxiste :

- l'auteur met en scène, dans un récit idéologique, et partant dualiste, un héros, incarnant des valeurs positives, qualifiantes et légitimantes, qui s'oppose à un antihéros incarnant des contre-valeurs ; le héros est un héros collectif car on ne lutte jamais seul, notamment dans un contexte de guerre, et l'action romanesque, dynamique, s'oriente vers une amélioration, un progrès, qui est l'objet de la lutte ;
- le combat qu'il faut gagner, comme dans tout roman héroïque, doit dépasser l'individu de par son ampleur, constituant ainsi l'épreuve qualifiante que doit surmonter le héros ; ici, nous avons affaire à une épreuve glorifiante car c'est la guerre, la lutte armée, qui confronte le héros au danger suprême – la mort –, ce qui confère à ce dernier une aura sacrée ;
- le narrateur raconte l'histoire, qui se veut réaliste et universelle, du point de vue du héros collectif, le point de vue des opprimés l'emportant sur celui des oppresseurs ; ce narrateur peut orienter les émotions du lecteur et il peut aussi être très présent dans le récit, comme on le constate dans *As Aventuras de Ngunga*, où il est d'ailleurs loin d'être un narrateur impersonnel puisqu'il est témoin des événements ;
- le discours intégrateur, en interne, et exclusif, en externe, prévaut donc face à la variété des discours, l'unité étant indispensable pour que la lutte soit couronnée de succès ; en ce qui concerne la structure narrative, le roman engagé, comme le roman à thèse, tend vers le monologisme, ou plus exactement vers la confrontation dialogique, point de vue contre point de vue, en raison du monologisme politique qui lui est sous-jacent ;
- le discours littéraire, plus ou moins idéologisé en fonction du degré d'engagement personnel et de conscience politique de l'auteur, a pour but de convaincre le lecteur, les arguments avancés par le héros remplissant une fonction justificative ;
- la simplification des arguments vise l'efficacité du discours, qui est recherchée pour provoquer l'adhésion immédiate du lecteur et l'inciter à l'action ; la nuance et l'ambiguïté sont ainsi balayées ;

l'efficacité du discours s'appuie, au plan stylistique, sur une langue simple, comme on peut l'observer dans *As Aventuras de Ngunga*, où l'auteur recourt aussi à une onomastique symbolique très suggestive, qui indique la fonction du personnage ou la valeur idéologique véhiculée par ce dernier, et au subterfuge allégorique : notons qu'il s'agit, dans ce cas précis, d'une allégorie transparente et que l'onomastique est issue du monde concret (« Ngunga » fait penser, par métonymie, à une lance africaine et donc à la fonction guerrière qualifiante), ou d'une idéologie bien marquée (União suggère, par métaphore, une valeur marxiste, mais aussi une contre-valeur, l'individualisme capitaliste) ; on tend ainsi vers une simplicité formelle.

- 52 D'autres études seraient sans doute nécessaires pour valider cette analyse et déterminer surtout si ce modèle actantiel et narratif est généralisable. Ce qui est certain, c'est que cette littérature de combat laisse des traces : par exemple, même après la révolution des œillets, la littérature portugaise aura du mal à se détacher du néo-réalisme ; ce courant, très marqué idéologiquement, a dominé la production littéraire de la fin des années trente jusqu'à la fin des années soixante. Par ailleurs, les dérives ou les errements révolutionnaires, voire le renoncement révolutionnaire, inspireront des auteurs comme Manuel Alegre ou Mário de Carvalho, qui sont d'ailleurs tous deux de gauche. Pour ce qui est de l'Angola, on s'aperçoit que l'idéologie marxiste, laquelle a tant influencé une génération d'écrivains pionniers dans la littérature et l'histoire de leur pays, peut être encore très présente dans la littérature actuelle, ou plus exactement dans l'œuvre d'écrivains plus jeunes. Il suffit pour s'en convaincre de lire le roman d'Ondjaki, *Bom dia camaradas* (2003), où l'idéologie des révolutionnaires d'antan, vécue avec conviction et intensité avant la chute du communisme, est après coup questionnée, parodiée, mise à distance ludiquement et ironiquement. Dans cette mise à l'épreuve de l'idéologie qui est à l'œuvre dans *Bom dia camaradas*, nous pourrions sans doute déceler quelque nostalgie, qu'un retour vers le passé traduit souvent ; il s'agit là, vraisemblablement, d'un témoignage de reconnaissance envers les aînés de la part d'une jeune génération consciente, au fond, de l'importance de ce tournant idéologique dans leur propre histoire, mais nous laisserons cette question pour une autre occasion.

NOTES

- 1 Rui de Azevedo TEIXEIRA, *A Guerra e a Literatura*, Lisbonne, Vega, 2001, p. 25.
- 2 José Luís Pires LARANJEIRA, « Luandino, Pepetela e Ruy Duarte de Carvalho – Três reedições felizes », *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisbonne, n° 895, 19 janv.-1^{er} fév. 2005, p. 18.
- 3 Les dates concernant l'édition de cet ouvrage divergent. Manuel FERREIRA avançait déjà la date de 1976. Dans un dossier récent consacré à PEPETELA, Carmen TINDÓ et Vanessa RIBEIRO, optent pour 1977 et signalent en outre que ce texte a été diffusé dès 1973, sous forme polycopiée, par le service culturel du MPLA (ANONYME, « A escrita em ação : bibliografia de Pepetela », *Metamorfoses*, n° 7, 2006, p. 93).
- 4 PEPETELA, *As Aventuras de Ngunga*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 2002, p. 170. Toutes nos citations sont tirées de cette édition.
- 5 Jean-Michel MASSA, « Une littérature de combat – La lutte sans cesse recommencée pour forger l'identité nationale », *L'Angola, un défi*, Paris, Berger-Levrault Éditions DIP, 1987, p. 63.
- 6 Manuel FERREIRA, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, vol. 2, 2^{ème} éd., Lisbonne, I.C.A.L.P. « Biblioteca Breve/Série Literatura ; n° 7 », 1986, p. 62-63.
- 7 Cf. Mário de ANDRADE : « Point n'est besoin de revenir ici sur l'attitude commune des nouveaux poètes négro-africains qui se traduit sans équivoque dans leurs œuvres. Chez tous, le thème central s'ordonne autour d'un combat pour dissiper la nuit de l'oppression coloniale. Ces productions littéraires revêtent cependant des aspects particuliers dans la forme, le caractère d'affirmation revendicative, ainsi que dans le degré de destruction du langage, compte tenu des diverses situations coloniales où elles ont pris naissance. » (« Poètes noirs d'expression portugaise », *Europe* « Écrivains noirs d'expression portugaise », n° 381, janv. 1961, p. 3).
- 8 Dans cette réédition, José Luís Pires LARANJEIRA a relevé « uma pequena alteração, lógica, no trecho final, « Para terminar », em que o narrador já não se dirige ao "camarada pioneiro" » ; le texte paraît ainsi moins circonstanciel, moins marqué par le contexte politique de l'époque (art. cit., p. 18).

- 9 Maria da Conceição NETO, « Breve Introdução Histórica », in Maria do Carmo MEDINA, *Angola : Processos Políticos da Luta pela Independência*, Coimbra, Almedina, 2005, p. 25.
- 10 Françoise MASSA, « Identité individuelle et nationale dans *As Aventuras de Ngunga* », Colloque *Les littératures africaines de langue portugaise*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1989, p. 90.
- 11 Dea RETY, « Pepetela, écrivain angolais », *Latitudes – Cahiers Lusophones*, n° 15, sept., p. 85 ; voir aussi p. 88, n. 9, p. 86.
- 12 Inocência Mata, « Pepetela e as (novas) margens da “nação” angolana », *Veredas*, vol. 4, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2001, p. 136-137.
- 13 Dea DRNDARSKA et Ange-Séverin MALANDA, *Pepetela et l'écriture du mythe et de l'histoire*, Paris, L'Harmattan « Critiques Littéraires », 2000, p. 92.
- 14 Cf. *idem* : « Ce procédé [la polyphonie, la pluralité des voix] permet de tracer une distance entre celui qui écrit et ce qu'il écrit. Chaque discours se dissout au sein d'un faisceau complexe de voix ou de points de vue » (*ibid.*, p. 17).
- 15 Michel TÉTU et Anne-Marie BUSQUE, « Afrique subsaharienne », in Paul Aron, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, P.U.F., 2002, p. 8.
- 16 Voir Jean CHEVALIER Et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire Des Symboles*, Éd. rev. et augm., Paris, Robert Laffont « Bouquins », Jupiter, 1982, p. 559.
- 17 Gabriella PARUSSA, « Allégorie », in Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *op. cit.*, p. 9.
- 18 Pierre V. ZIMA, « Du discours idéologique au discours théorique : dualisme, ambivalence et indifférence », *Degrés*, n° 37, printemps 1984, p. c 14.
- 19 *Ibid.*, p. c 17.
- 20 Pierre V. ZIMA, « Les mécanismes discursifs de l'idéologie », *Revue de l'Institut de Sociologie*, Université Libre de Bruxelles, n° 4, 1981, p. 736.
- 21 Sur le thème du héros combattant, que l'on retrouve dans les contes populaires, voir Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod « Psycho-sup », 1992, p. 181183.
- 22 D'après Gilbert DURAND, le glaive représente dans l'imaginaire collectif « l'arme des peuples conquérants » ou « l'arme des chefs », ou encore

« l'arme [...] des conquérants victorieux » (*ibid.*, p. 185, 189 ; voir aussi p. 181).

23 Cf. Michel POU GEOISE : « l'allégorie a précisément pour fonction première de nous aider à nous représenter une abstraction en nous tenant un discours aussi concret que possible. Pour ce faire, elle use de plusieurs moyens : le plus usité [...] est la personnification. Cette figure consiste en une figuration, le plus souvent sous forme humaine, mais qui peut être aussi animale ou végétale. » (*Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 23).

24 Álvaro CUNHAL, « A Superioridade Moral dos Comunistas », *Problemas da Paz e do Socialismo*, n° 1, janv. 1974 ; cit. in Manuel Dias Duarte, « De Eça de Queiroz a Álvaro Cunhal ou o Realismo enquanto Filosofia », *Vária Escrita – Cadernos de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais*, Sintra, n° 12, 2005, p. 112.

25 Mieke BAL, « Narrativité et manipulation », *Degrés*, n° 24-25, hivers 1980-1981, p. c 10.

26 Cf. Dea DRNDARSKA et Ange-Séverin Malanda : « Dans l'œuvre de Pepetela, la guerre témoigne souvent de la persistance ou de l'atténuation d'anciens cycles historiques, ou encore de l'apparition, de l'accélération ou du ralentissement de nouveaux cycles événementiels. [...] L'histoire se présente, ainsi, comme une suite de différents cycles, le passage d'une étape à une autre nécessitant la clôture du cycle précédent. Mais la clôture d'un cycle n'équivaut pas pour autant à un simple retour au point de départ. Chez Pepetela, la clôture d'un cycle correspond à un acte de passage au cycle nouveau, jamais définitif [...]. » (*op. cit.*, p. 110, 113-114).

27 Cf. Gilbert DURAND : « Noblesse de l'épée ou de la lance soulignée par toute la tradition médiévale qui faisait du glaive et de la cérémonie de l'adoubement le symbole d'une transmission de puissance comme de rectitude morale. » (*op. cit.*, p. 189).

28 Michel POU GEOISE, *op. cit.*, p. 23.

29 PEPETELA *apud* Inocência MATA, « Pepetela por Inocência Mata », *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas* « Pontes Lusófonas II », n° 6, juil.-sept. 1999, p. 113.

30 Inocência MATA, « Pepetela e as (novas) margens da “nação” angolana », *art. cit.*, p. 143.

31 Inocência MATA, « Pepetela: um escritor (ainda) em busca da utopia », *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 3, n° 5, 2^e semestre 1999, p. 256.

32 *Ibid.*, p. 253-254.

33 *Ibid.*, p. 255.

34 Voir à ce sujet Maria do Carmo MEDINA, *op. cit.*, p. 78.

35 Cf. *idem* : « Era porém evidente que a Pide mantinha todo o controle sobre a actividade dos presos através do próprio director do campo [...] e ditava todas as regras a impor aos presos como o direito a visitas [...], acesso a livros e jornais [...], castigos corporais em muitos casos, celas disciplinares para cumprimento de castigos, etc. » (*ibid.*, p. 104-105 ; voir aussi p. 105).

36 Cf. *idem* : « E aditava-se ainda “permite-se que alguns internados estejam acompanhados de mulher e filhos”. » (*ibid.*, p. 111 ; voir aussi p. 108).

37 Cf. *idem* : « Estava muito dentro das tácticas usadas pela Pide prender pessoas que depois libertava para seguir novas pistas, pessoas que depois tornava a prender, ou porque eram pessoas que a Pide queria tão-somente atemorizar para que deixassem de ter actividade política. O certo é que [...] todo o ambiente vivido em Angola se tornou de extrema tensão social e o sentimento de insegurança e de terror perante aquela nova força toda-poderosa tomou conta da população. » (*ibid.*, p. 50).

38 Voir à ce sujet Michel POU GEOISE, *op. cit.*, p. 24.

39 Carlos REIS, *Para una semiótica de la ideología*, trad. esp. , Madrid, Taurus Ediciones, 1987, p. 171.

40 Voir à ce propos Jean SERVIER, *op. cit.*, p. 297.

41 PEPETELA *apud* Inocência MATA, « Pepetela por Inocência Mata », art. cit., p. 116.

42 Cf. Françoise MASSA : « La réflexion qui naît de la douloureuse gestation de son pays forme la matière de ses premiers écrits ; les problèmes que soulève la construction de l'Angola lui fournissent les éléments à partir desquels il va nourrir son œuvre. » (« Regards sur l'histoire dans l'œuvre de Pepetela », *Arquivos do Centro Cultural Português* « Hommage au professeur Adrien Roig », vol. XXXI, Lisbonne/Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1992, p. 866).

43 Comme Pepetela, nous utilisons les majuscules allégorisantes : « Quando é que o Sol rodaria de novo, com o sorriso dela ? » (p. 136) ; on remarquera que la révolution est associée, dans une image solaire (p. 131), à la figure de la femme, association qu'on retrouve d'ailleurs chez d'autres écrivains

engagés, comme Aragon ou Urbano Tavares Rodrigues, marqués eux aussi par le marxisme.

44 Cf. Françoise MASSA : « Mais, ainsi que cela se produit dans toutes les œuvres de Pepetela, il ne s'agit pas d'une fin, d'un dénouement [...], au contraire, si le roman s'achève effectivement, la réflexion reste ouverte sur un après [...]. [...] il a recours [Pepetela] à un autre type d'Histoire, celle qui est en marche, qui est en train de se faire [...]. » (« Regards sur l'histoire dans l'œuvre de Pepetela », art. cit., p. 871).

45 Voir à ce sujet Françoise MASSA, « Identité individuelle et nationale dans *As Aventuras de Ngunga* », art. cit., p. 88.

46 C'est ainsi que la ville de Luso, où la Pide emmène União, sera rebaptisée Luena ; voir à ce sujet Maria do Carmo MEDINA, *op. cit.*, p. 127.

47 Sur l'importance de cette « économie de l'invisible » dans les littératures africaines, voir Dea DRNDASARKA et Ange-Séverin MALANDA, *op. cit.*, p. 48 et suiv.

48 D'après Inocência MATA, l'eau et son pouvoir symbolique est « uma das alegorias mais recorrentes em Pepetela » (« Pepetela : um escritor (ainda) em busca da utopia », art. cit., p. 246).

49 Mieke BAL, art. cit., p. c 18.

50 Philippe HAMON, *Texte et idéologie*, Paris, P. U.F. « Quadrige », 1997, p. 89.

51 Cf. Dea DRNDASARKA et Ange-Séverin Malanda : « Notons que *As Aventuras de Ngunga*, qui était, à l'origine, un texte destiné à l'enseignement du portugais, est finalement passé de la forme d'un manuel à visée mythico-idéologique à la forme d'un roman s'émancipant d'une certaine censure. » (*op. cit.*, p. 23, n. 35).

52 Cit. in Manuel Dias DUARTE, art. cit., p. 113.

53 PEPETELA *apud* Inocência MATA, « Pepetela por Inocência Mata », art. cit., p. 114.

54 Robert MAGGIORI, art. cit., p. 36.

55 Maria Fernanda AFONSO, « Escrita e Identidade nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa », *Latitudes – Cahiers Lusophones*, n° 12, sept. 2001, p. 9.

João Carlos Vitorino Pereira

Université Lumière Lyon 2

IDREF : <https://www.idref.fr/029399599>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/joao-carlos-pereira>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066435702>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12103544>

Le conte africain de langue officielle portugaise et les luttes de libération

Bárbara Dos Santos

DOI : 10.35562/textures.87

Copyright
CC BY 4.0

TEXT

- 1 Le thème des luttes de libération n'a pas, dans les littératures africaines de langue officielle portugaise, une place équivalente à celle de la guerre coloniale dans la littérature portugaise. Nous nous sommes interrogés sur les différentes manifestations de cette thématique dans les littératures angolaise et mozambicaine. Nous avons choisi pour cette étude de nous intéresser au conte, et à la manière dont la guerre se trouve représentée dans le conte angolais et mozambicain, tout en considérant la manière dont la voix auctoriale vient se positionner dans le texte. La question de l'auteur apparaît à nos yeux comme un point fondamental dans l'analyse de l'écriture de l'histoire en littérature, en raison de l'importance du système de valeurs qu'elle met en place dans les différents réseaux de signification établis dans le texte. Nous nous concentrerons en particulier sur trois contes tirés de *Sim Camarada !* de Manuel Rui dont l'exercice de style nous semble remarquable, ainsi que sur l'anthologie *As mãos dos pretos, antologia de contos moçambicanos*, de Nelson Saúte, dont certains contes portent sur le sujet.
- 2 Le conte est principalement associé à la tradition populaire et orale. Comme le souligne Jean-Jacques Vincensini :

[...] le conte « populaire » appartient à une narration transmise oralement et relevant du folklore au même titre que les fêtes, les chansons, etc. En tant que genre littéraire, le conte puise à cette production, adapte le « conte de fée » à la culture lettrée, mais il désigne plus largement un récit bref sans modèle populaire obligé et qui manifeste des thématiques variées (conte libertin, conte philosophique, conte fantastique...). Le conte littéraire pose par

conséquent un difficile problème quant à son statut de genre. [...] Mais c'est cette marginalité même qui fonde la liberté avec laquelle on en use¹.

- 3 Ainsi, nous retiendrons de cette analyse le caractère libre du conte, qui se prête par là même à toute forme d'expression littéraire, aussi bien par son côté synthétique et concis que par sa force illocutoire. Il n'est pas surprenant que ce genre littéraire se soit développé en Afrique en raison de l'importance de la tradition orale dans ces sociétés. En effet, comme le souligne Jacques Chevrier dans son étude *La littérature nègre* :

Les rapports entre le conteur et le public sont très importants et leur complémentarité explique en grande partie le succès du conte en tant que phénomène littéraire le plus connu dans la société traditionnelle. Un conte n'existe en effet qu'à partir du moment où un auditeur l'ayant apprécié décide de le communiquer à un nouvel auditoire. Ainsi au phénomène de la réitération s'ajoute celui de l'appréciation².

- 4 Ainsi, le conte a connu un grand succès dans la littérature africaine, en grande partie grâce à sa capacité à représenter et à véhiculer une forme de communication respectant certains traits de la tradition orale présente dans tout le continent. Toutefois, il nous semble important d'insister sur le fait qu'il est nécessaire de ne pas tomber dans une classification superficielle, associant ce genre littéraire à la spécificité de telle ou telle littérature, comme certaines analyses rapides ont pu souvent le faire, par la dichotomie conte/roman et Afrique/occident. L'écriture des luttes de libération a également trouvé dans ce que nous pouvons appeler le roman historique moderne un lieu d'expression ouvert dans lequel la réflexion historique trouve un espace de construction (et de déconstruction) et, par conséquent, de représentation. Le choix du conte apparaît en réalité comme un choix stratégique de l'auteur.
- 5 Comme l'a souligné Ana Mafalda Leite³, il est important de rappeler, en ce qui concerne les littératures africaines des pays de langue portugaise, que ces pays ont connu un fort phénomène d'urbanisation. Il en découle que la plupart des auteurs africains de langue portugaise sont des « assimilés » ayant, pour une grande part,

de fortes origines portugaises. Cette remarque a pour objectif de mettre en avant certaines particularités de ces littératures en comparaison avec ce qui a pu se passer, par exemple, dans les pays anglophones ou francophones. En effet, la culture urbaine des auteurs fait que non seulement ceux-ci ne maîtrisent pas réellement les langues africaines mais ne se sont pas non plus réellement trouvés en contact direct (dans le cas de ceux qui écrivent depuis l'indépendance) avec les traditions du monde rural. Aussi, en accord avec Ana Mafalda Leite, il convient d'observer le fait que les fortes traditions orales qui se maintiennent activement dans le monde rural ont été filtrées, étudiées, apprises. Le choix du conte, tout au moins dans la thématique que nous étudions, nous semble être davantage une affirmation de la conscience culturelle de ces auteurs. Ce type de narration, représentatif d'une forme de communication plus marginale, et par conséquent plus libre, semble mieux correspondre aux exigences de transmission des témoignages oraux sur ce qu'a été la guerre.

- 6 Ajoutons à cela le fait que ce genre correspond à un espace de communication où se manifestent les frontières entre la tradition et la modernité, ou encore les relations entre la collectivité et la liberté individuelle de l'écrivain. Le fait que ce genre présente déjà en soi une marginalité au sein de la production littéraire donne la possibilité à l'écrivain d'ouvrir un nouvel espace d'expression, intégrant différentes formes de représentations. Le conte est un genre littéraire qui se doit d'être analysé en rapport avec son contexte puisque son emploi situe le message poétique dans un réseau de significations qui intègre et exploite différentes valeurs afin de donner voix à ce qui échappe aux formes conventionnelles.
- 7 Un des premiers recueils de contes dont les narrations se situent à l'époque des luttes de libération est *Sim camarada !* de Manuel Rui. Publié en 1977, il comporte cinq histoires se déroulant avant et après l'indépendance angolaise. Le premier conte, « O conselho », apparaît comme une description satirique du gouvernement de transition qui avait été mis en place juste après l'indépendance du pays. « O relógio » est l'histoire d'un commandant mutilé du MPLA qui, à partir de l'objet symbolique qu'est la montre, raconte à des enfants des épisodes du combat pour la libération de l'Angola. « O último bordel » nous montre comment une maison close a été détruite par des

soldats du FNLA parce que les prostituées refusaient de les suivre. « Duas rainhas » raconte à son tour l'histoire de deux femmes qui se sont rencontrées dans les rues de Luanda lors des manifestations de victoire du MPLA. L'une d'entre elles est partagée entre l'euphorie de la victoire et la douleur causée par la perte d'un enfant lors d'un combat. Le dernier conte, « Cinco Dias depois da Independência », montre le combat d'un groupe du MPLA contre le FNLA.

- 8 Ce recueil, publié peu de temps après la fin des luttes de libération, présente des caractéristiques que nous pouvons rattacher à la formation du conte en Angola dans ce qu'il renferme de subversif et de constructif. En effet, dès le premier conte, nous pouvons remarquer la position d'un narrateur qui, en s'adressant directement au lecteur, utilise une oralité qui ne vise pas une simple transmission de l'histoire, mais intègre ce dernier à sa vision ironique et satirique des faits : « Desculpem-me os leitores mas o angolano abusa da falta de respeito ! » (p. 14). Cette remarque ironique renvoie à la nécessité d'une lecture critique, traduisant une vision stéréotypée de l'Angolais. Dans ces contes, le narrateur s'introduit au style indirect libre dans des jugements de valeur indiquant sa position vis-à-vis du pouvoir politique de l'époque et de la manipulation idéologique que celui-ci a toujours exercée : « Tempo de grandes neologismos a enriquecer o léxico nacional muito para além do « luso-tropicalismo » (p. 14). Le narrateur, qui recourt à différentes formes de critiques tout au long de sa narration, installe donc une sorte de complicité avec le lecteur, le confrontant à des réalités de manière directe par le biais de l'humour :

O leitor que não sabe fica a saber que este governo era internacional. Tinha partes. A angolana, a portuguesa, a americana, a francesa, a zairota, a alemã e a etecétera. Mas como a portuguesa andava com as calças na mão por vias da indigestão spinolar, quer dizer que a imperial mandava na portuguesa e eis que podíamos falar de duas partes: a angolana e a imperial⁴.

- 9 Cette critique est adressée au gouvernement de transition après la fin de la guerre qui, pour l'auteur, est resté sous domination étrangère. Dans « Histoire d'histoires sur fond de paysage. Portraits de quelques romans », José Eduardo Agualusa écrit à propos de l'auteur : « la caractéristique dominante de toute la production

littéraire de Manuel Rui est de s'ancrer dans le présent, d'avoir une réelle envie de témoigner et d'intervenir. L'ironie, la bonne humeur et la constante attention apportée aux petits détails du quotidien sont les traits significatifs d'un style prédisposé à la chronique⁵ ». Ce commentaire s'applique parfaitement à ce premier conte, où l'auteur dévoile, avec humour et ironie, les contradictions et les incohérences de ce gouvernement de transition. Les références à des préjugés raciaux se manifestant dans la construction de l'image du Noir tribal, qui semble subsister après l'indépendance, sont nombreuses.

- 10 Nous constatons également la présence parodique des discours de ce gouvernement soulignant le manque de compétence de ses membres. Nous retrouvons donc ce témoignage et cette volonté d'intervention tout au long de ces contes, qui dévoilent, à différents moments et à partir de la vision de différentes couches sociales, la fin de la guerre et les conséquences de celle-ci sur la population.
- 11 Le conte qui intègre, d'un point de vue narratif, notre thème, avec le plus de pertinence, est « O relógio ». La diégèse se situe à l'époque des luttes de libération et invite à une réflexion sur la façon dont est narré cet événement. La « montre », qui symbolise le rapport au temps, devient l'élément déclencheur de la narration d'un commandant mutilé qui raconte à des enfants certains événements vécus pendant la lutte de libération nationale. Ce conte met en scène, par un processus d'oralité, le contexte de communication dès la première ligne du texte : « – Camarada Comandante ! Conte ainda aquela estória » (p. 21). Le contexte de communication est mis en avant dès le départ et nous participons, en même temps que les enfants, à la narration d'un conteur qui transmet son expérience du passé. L'importance de la transmission de l'histoire à la future génération est mise en évidence d'entrée de jeu :

Começavam os meninos a chegar na mira de ouvirem a estória do relógio. Os que moravam na praia sabiam-na de cor e repetiam-na cada um de sua maneira e talento, sob a sombra dos coqueiros, todavez com uma maravilha nova, um acrescento de inventar nessa estória que navegava na boca da miudagem como um barco de música num mar de arco-íris infinito⁶.

- 12 Le conte souligne également la participation des enfants à l'histoire puisque ceux-ci vont jusqu'à la « recréer⁷ », en détournant certains passages du fil conducteur vers d'autres informations qui les intéressent tout autant. Ce sera d'ailleurs l'un des enfants qui proposera une meilleure fin à l'histoire, symbole d'un amour pour la nation et pour son avenir qui se transmet de génération en génération.
- 13 L'histoire narrée par le commandant est l'histoire d'une montre fabriquée en Suisse et vendue au Portugal à un certain M. Silva, grand collectionneur de montres. Cet homme envoie cette montre par la suite à Luanda. Elle sera achetée par un major luandais qui mourra au combat lors d'une embuscade contre l'armée portugaise. Le narrateur de l'histoire, qui a participé à cette embuscade victorieuse contre l'ennemi, la récupérera. Ainsi la narration de ce conte est constituée de diverses séquences où le narrateur raconte des épisodes du combat pour la libération du pays. Celui-ci évoque les conditions du combat tant du point de vue stratégique que matériel et souligne également la participation du peuple qui aidait les combattants en leur fournissant des aliments. Tout en dénonçant le comportement antimilitaire des soldats portugais qui se vengeaient sur le peuple lors de leurs défaites, le narrateur s'exerce à narrer une histoire héroïque :

Para o Comandante a estória tinha duas caras. Uma era a que ele tinha vivido da sua experiência na mata. A outra era toda a beleza maior que os meninos forneciam ao entrecho. Pormenores que o Comandante não tinha cogitado mas que havia motivo em meditar e estabelecer ligações⁸.

- 14 Ainsi la narration de l'histoire apparaît comme un point important dans ce conte. Elle renvoie à une réflexion sur le temps, l'histoire et la nécessité de sa narration pour la conscience nationale du pays. De plus, les références à la temporalité sont nombreuses, ce qui montre le parallèle entre histoire et narration :

Se dantes alguns assuntos da guerra só se podiam falar de forma clandestina, agora, em pouco tempo, meses apenas, o povo, sem diferença de idades, colhia avidamente a retrospectiva de mais uma década de luta armada. Desde o quatro de Fevereiro ao recente Kifangondo passando pela Baixa de Kassange, das armas utilizadas às

peçoas que morreram, andava de boca em boca um ror de estórias de sofrimento e esperança em que o nome dos heróis aparecia obrigatoriamente como pirilampos perpétuos e inapanháveis na longa escuridão colonial⁹.

- 15 L’histoire est également associée à l’acte même d’écrire en tant que représentation de la temporalité :

Ninguém ali desconhecia qualquer capítulo da estória. Mas as perguntas surgiam, nos momentos mais palpitantes. Tornara-se um ritual, essa espécie de virar página ou fazer intervalinho sempre que as intenções se redobravam para um pormenor de sabor. E, nesse fingimento de querer saber já o sabido, todos representavam papel. O Comandante incluso. Portanto é que a estória não envelhecia e cada vez era mais novinha como o tempo incógnito que se renovava também por cada dia de medo e esperança vivido nesse então de Luanda martirizada e heróica¹⁰.

- 16 Le bilan du présent (présent qui ne coïncide pas avec le présent narratif) devient dans cette narration l’espace permettant la remémoration ainsi que l’attente du futur. Ce futur ne prend forme dans l’imaginaire de ces personnages qu’à partir de l’indépendance :

– Quem é que sabe ler aqui?
Um levantou o braço:
– Eu!
– Esperar o tempo. Depois da independência, quando todos souberem ler, vamos escrever a estória e fazer um livro. Mas todos¹¹.
[...] – Eu já falei que dá uma estória comprida para depois da independência¹².

- 17 Le futur représente donc dans ce conte les espoirs placés dans la libération du pays, espoirs dont le lecteur devra faire le bilan. Les luttes de libération sont présentées ici comme le fondement de l’identité nationale du pays. La véritable existence de chacun ne pouvant s’affirmer qu’à la fin du combat, synonyme de liberté.
- 18 Notons que le conte se termine sur une note d’optimisme puisque l’enfant reprend la fin de l’histoire (la fameuse montre se retrouve à nouveau en possession d’un Angolais). Ce récit souligne, d’une part, les difficultés de la narration et, d’autre part, la nécessité de celle-ci.

La transmission de l'histoire passe par une prise de conscience sociale et historique et par le besoin de partager l'expérience du passé à la fois par la parole et par l'écrit. Le texte, dans son oralité, marque, par sa structure temporelle et narrative, la complexité du temps et de l'histoire. La voix d'un narrateur omniscient, qui se mêle souvent au discours indirect libre, participe pleinement à cette réflexion sur l'histoire. Ce narrateur agit aussi bien sur la cohérence du texte que sur l'esprit critique du lecteur qu'il cherche à éveiller par divers procédés. La voix auctoriale nous semble se confondre à plusieurs reprises avec la voix du narrateur. L'oralité constitue l'un des éléments fondamentaux de ce processus. Le commandant tient ici pleinement sa fonction de griot, en transmettant l'histoire à la jeune génération, illustrant ainsi la fameuse phrase d'Hampate Bâ : « Un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle¹³ ». Dans ce processus de transmission du savoir, nous pouvons également remarquer la manière dont l'écrivain fait usage de la langue, plus précisément de la norme portugaise, dont nous observons ici des caractéristiques syntaxiques et lexicales ainsi que des marques d'oralité du portugais parlé en Angola :

Estão entrar em Luanda zairenses com a *fenelá*. Depois põem base no musseque¹⁴.

- 19 Par ce procédé, l'auteur cherche à mettre en avant le fait que la langue est un instrument représentatif d'une réalité, et que, de ce fait, la langue portugaise possède des spécificités propres à la société angolaise. Les constructions de phrases ainsi que la référentialité de certains mots indiquent un usage particulier au pays et, par conséquent, à une identité nationale. Ce travail élaboré sur le langage, à peine suggéré par les marques d'oralité, constitue un des aspects importants de la narration.
- 20 D'autre part, il est à remarquer que le narrateur associe la narration de ce texte « raconté » à un texte « lu » :

Mas perguntas surgiam, nos momentos mais palpitantes. Tornara-se um ritual, essa espécie de virar a página ou fazer um intervalinho sempre que as atenções se redobravam para um pormenor de sabor¹⁵.

- 21 La situation de communication est comparée à la lecture d'un livre, montrant ainsi comment l'auteur participe, par ce procédé, à une réflexion sur le passage de la tradition orale à l'écriture, établissant par là même un pont entre histoire et tradition dans la culture angolaise. Le combat de libération apparaît ici comme un événement qui se doit d'être intégré et relaté. Il s'agit d'un moment fondamental pour la constitution de la nation que la mémoire doit conserver et transmettre. L'écriture de la guerre participe pleinement à la constitution d'une mémoire collective et, par conséquent, nationale. Notons, enfin, la touche d'optimisme sur laquelle se termine le conte, indiquant un espace ouvert où les enfants ont le pouvoir et la capacité de changer la fin de l'histoire :

Agora o final da estória tornara-se diferente. E era tal a ansiedade que se entornava dos olhos e das bocas dos meninos que dava até a impressão que ninguém queria, naquela vez, dar fim definitivo à estória do relógio. O relógio que no coração de cada um não mais tinha paragem nesse tiquetaquear automático, dourado de sonho e fantasia¹⁶.

- 22 Dans l'anthologie de contes mozambicains *As Mãos dos Pretos*, organisée par Nelson Saúte, nous avons repéré la présence de trois contes dont l'action se déroule pendant les luttes de libération : *Boas Vindas, Mamã!*, écrit par Orlando Mendes en 1982, *O Corvo*, de Heliodoro Baptista, écrit en 1988, et *O Traidor Mário Manteiga*, de Licínio Azevedo écrit en 1995.
- 23 Le conte d'Orlando Mendes raconte l'histoire d'un jeune enfant de treize ans, Julinho, qui abandonne le foyer, laissant sa mère, une femme seule et sans instruction, afin de rejoindre les troupes engagées dans la lutte de libération. La mère, se retrouvant seule, s'intéresse peu à peu à cette guerre qu'elle n'avait pas du tout suivie jusqu'alors. À la fin des combats, elle est heureuse de retrouver son fils qu'elle croyait mort, et décide de quitter la campagne pour connaître une nouvelle vie et avoir accès à une instruction.
- 24 *O Corvo* décrit une scène où les soldats portugais maltraitent des prisonniers mozambicains. Parmi eux se trouvent un jeune homme défiguré par les coups qu'il a reçus et une jeune fille abusée sexuellement par plusieurs hommes. L'atrocité de la narration est

accentuée par la présence d'un corbeau qui tournoie autour d'eux dans le ciel. L'animal sera vite repéré par les soldats qui, à la fin de la scène du viol, cherchent, dans un accès de haine, à l'abattre.

- 25 Le troisième conte, *O Traidor Mário Manteiga*, raconte l'histoire d'un jeune Africain, Mário Manteiga, qui a été recruté par les troupes du FRELIMO pour combattre à leur côté contre les Portugais. Mais le jeune a vite profité de son nouveau statut pour désertre et exploiter les paysans ignorants de la politique menée par le FRELIMO. Arrêté par les militaires, il parvient à s'enfuir de prison et à réintégrer une autre compagnie, à la faveur d'un changement d'identité. Il tombe sous le charme d'une jeune fille qu'il décide d'enlever, comme lors de la première désertion. Il sera abattu et enterré, quasiment nu, par un soldat qui a retrouvé sa trace, grâce à sa propre sœur, en désaccord avec ses actes.
- 26 Ces trois contes font donc apparaître trois situations différentes qui se rattachent au thème central des luttes de libération. Le premier conte montre les difficultés et la nécessité d'une instruction pour le peuple ; le deuxième dénonce les atrocités dont celui-ci a été victime ; le troisième, quant à lui, met en évidence les problèmes vécus au sein même de la population mozambicaine. Ces trois contes offrent différentes perspectives sur un même événement historique. Les luttes de libération y sont surtout perçues comme un événement tragique, approche qui conduit à des réflexions d'ordre identitaire et moral.
- 27 Le conte *Boas Vindas, Mamã!* renvoie dès le titre à une oralité qui sera présente tout au long de la narration. Ces mêmes mots servent de conclusion au récit, en un processus de circularité révélateur des intentions de l'auteur : le récit est ainsi présenté comme un retour, ou plutôt comme un renouveau, pour les personnages, qui doivent trouver leur place.
- 28 Toutes les informations et les actions se retrouvent surtout au niveau du dialogue, donnant ainsi au récit un fort caractère oral, avec, en grande partie, un registre familier. La langue, qui ne suit pas les règles grammaticales de la norme portugaise, est évidemment adaptée, cette fois, à l'usage qui en est fait au Mozambique :

Sim, Mamã... Mas eu queria tanto ir na escola... O André diz que há de conseguir este ano...

Na escola para que?!...

Se a gente aprender, esses que vêm aí levar as pessoas como cabritos, não podem mandar assim. É preciso conhecer as manhas deles... Mamã ouviu que a guerra para tirar eles fora daqui já começou, não¹⁷?

- 29 Comme on peut l'observer, le dialogue représente la quasi-totalité de la narration, du fait que les personnages ne savent ni lire ni écrire. Cette caractéristique est illustrée, de manière particulièrement significative, dans l'épisode où la mère reçoit une lettre de son fils qu'elle ne peut lire, alors même qu'elle ne sait pas s'il est encore en vie. La nécessité de l'instruction apparaît comme un des thèmes centraux du récit puisqu'il est l'élément déclencheur qui mène l'enfant à faire la guerre. D'autre part, nous avons peu d'informations sur les personnages, peu de descriptions, nous savons seulement que Julinho est l'enfant de la deuxième femme du mari de la protagoniste et que celle-ci a perdu le reste de sa famille à cause de la peste. Les informations données visent donc à mettre en avant la misère et les difficultés par lesquelles passe la société rurale, totalement isolée et délaissée par le reste du pays. Aussi, la volonté manifestée par la mère, à la fin du conte, de partir vivre dans une ville où son fils pourrait profiter de son nouveau statut et, par la même occasion, apprendre à lire et à écrire, montre que le combat de libération s'effectue à partir d'une prise de conscience de toutes les générations confondues. Il y a une volonté marquée aussi bien par le fils que par la mère qui comprend la nécessité de changer de vie et, par conséquent, la nécessité de s'investir dans cette guerre.

- 30 Dans ce conte, la disparition de l'enfant suscite chez sa mère un intérêt pour le combat. Le combat est associé à son enfant et devient symboliquement son propre combat :

Sem notícias do filho. Com notícias da luta. Ela ia assimilando os objetivos da guerra contra a ocupação inimiga. Compreendia o sacrifício dos combatentes e no seu trabalho diário procurava cumprir como se o filho estivesse presente ou ela estivesse lá com ele, juntos na mesma tarefa – quanto tempo mais¹⁸?

- 31 La mère peut donc être perçue en tant que mère de la patrie. Le titre du conte évoquerait ainsi une invitation à un passage symbolique de la nation vers sa propre modernisation. La lutte est ici représentée à l'intérieur même du foyer des Mozambicains. Aussi, la circularité du conte participe-t-elle à la construction symbolique du passage de la mère (et de la « patrie ») à une nouvelle société.
- 32 Le conte *O Corvo* suscite davantage une réflexion sur la souffrance qu'a endurée la population mozambicaine pendant la guerre. « Le corbeau » apparaît comme un titre thématique et symbolique. Dès le début du conte, un soldat portugais exprime son dégoût pour l'animal :

Nunca gostei de corvos. São pretos e feios. Quando eu era pequeno...

19

- 33 Le dégoût du soldat envers l'oiseau étant comparable à celui que lui inspirent les prisonniers mozambicains, le lecteur associe alors l'animal à l'homme maltraité, qui est à son tour animalisé et brutalisé.
- 34 Ce qui frappe à la lecture de ce conte, c'est la manière dont est perçue la mentalité des soldats portugais et, par conséquent, la manière dont le colonisateur est représenté pendant la guerre. Il s'agit d'une description négative, qui souligne le caractère raciste et cruel des colons. Toute l'action est centrée sur la torture infligée aux prisonniers mozambicains. Les dialogues sont peu nombreux et montrent le caractère inhumain des officiers :

« Vamos começar a festa, meninos! » E ainda: « E sejam eficazes, caramba! Ultimamente, parecem-me muito moles. »
A rapariguinha continuava de olhos muitos abertos mas nem uma vez, enquanto se desenrolava o estranho ritual, olhou o prisioneiro²⁰.

- 35 Ce passage montre l'état d'esprit cruel et pervers des soldats avant la scène du viol d'une jeune fille. D'autre part, nous remarquons l'atmosphère obscure et symbolique dans laquelle se déroule la fin du conte :

Quando um grito rasgou o ar e fez deflagrar o vento, por cima da copa das árvores, o rumor do rio cessou completamente. Um outro

rio de vozes antigas e magoadas crescia no ventre da rapariguinha, que o sentia estalar no sangue, nas fontes, no coração e agora por entre as coxas recolhidas de terror. O corvo circulava num voo de reconhecimento. Nervosamente, o cabo deitou a mão à arma, sobre o bornal, e olhou-o com ódio. O pássaro subiu aos céus, mergulhou no vermelho das nuvens²¹.

36 Tournoyant au-dessus des personnages, le corbeau, oiseau symbolique de mauvais augure, est témoin de la scène. Le mal que les soldats font à la jeune fille est ici associé aux voix blessées des anciens, faisant de ce conte un moment mythique pour l'histoire de la nation.

37 Dans le conte *O Traidor Mário Manteiga*, le narrateur présente un récit où se manifestent différentes perspectives de lecture. En effet, le comportement du personnage montre certaines ambivalences :

O comandante Mussa Massesse observou demoradamente o rapaz e concluiu que talvez pudessem fazer dele um bom combatente. Tinha aspecto saudável: forte, mais ou menos alto, olhos espertos e um sorriso sempre aberto. Demonstrava muita vontade de lutar contra os colonialistas e foi aceite como voluntário nas forças populares. Mussa Massesse não conhecia o outro lado de Mário Sinati Manteiga, o lado bandido²².

38 Deux perspectives sont principalement présentes au début du récit. Le lecteur se trouve face à différents types de narration que le style met en évidence. En effet, si certains passages semblent se rapprocher du genre historique, relatant les événements de manière formelle et se référant à des dates et à des actions précises, le type de narration change lorsqu'il s'agit de présenter les actions individuelles telles que celles de Mário Manteiga. Ces variations indiquent les différentes perspectives de la narration historique, montrant la version individuelle fondée sur l'expérience vécue. Il s'agit alors de dénoncer les travers de l'histoire, les problèmes rencontrés dans les projets collectifs à caractère national.

39 Mário Manteiga apparaît comme un personnage refusant d'appartenir à un groupe. S'il a déserté dans un premier temps l'armée portugaise pour intégrer le FRELIMO, il quittera ce dernier à plusieurs reprises :

– De agora em diante você é minha mulher. Eu já não sou da Frelimo nem dos portugueses, sou um homem sem ninguém²³.

- 40 Ce refus d'appartenance semble être lié au fait que ce personnage n'est pas prêt à faire des sacrifices pour la « patrie », ce qui fait de lui un traître, un menteur et un calculateur. Il crée le trouble au sein même de la population, en enlevant les filles des paysans qui aident les combattants du FRELIMO, retardant les actions du groupe pendant la guerre.
- 41 La narration se développe de façon linéaire, à partir d'un narrateur omniscient qui présente les différentes positions des personnages dans ce texte. La fin de l'histoire contient une morale. Mário Manteiga est arrêté et tué par les combattants du FRELIMO qui l'ont retrouvé grâce à sa propre sœur par laquelle il a été dénoncé. Ainsi, ce conte montre-t-il comment la conscience du peuple se doit de conserver des valeurs collectives, lesquelles peuvent même aller à l'encontre de certaines valeurs familiales.
- 42 Les trois contes que nous venons d'analyser présentent trois positions différentes du même événement historique. Chaque narrateur cherche à éveiller chez le lecteur une conscience du passé, à partir d'une perspective omnisciente qui vise à dévoiler différents points de vue possibles, et par là à nous offrir une vision panoramique²⁴ des faits relatés. La voix des personnages, la voix du narrateur, ainsi que la voix auctoriale se mêlent afin de créer des voix de l'histoire. Ce qui semble le plus important dans ces contes, c'est, pour reprendre l'expression d'Emmanuel Bouju, le « processus de transmission » qui offre une universalité des voix²⁵ ; le travail sur la langue intègre ce processus, dans le but d'identifier ces voix à ce qui leur est propre. Il s'agit alors de mettre en avant la perception d'une époque vécue et matérialisée à partir de ses propres instruments de communication, le langage, dans l'acte d'écrire. Dans l'acte de transmission et de formulation de l'histoire, nous retrouvons un travail d'écriture où la conscience culturelle de l'écrivain se manifeste d'une part dans la tentative de reproduction de l'oralité propre aux traditions culturelles de ces nations, d'autre part dans la référence aux croyances et aux idéologies de l'époque. La question de la voix auctoriale nous conduit donc à nous interroger sur les

stratégies narratives qui suscitent, à leur tour, une réflexion sur l'univers de chacune de ces œuvres.

- 43 Nous pouvons constater que l'écriture de la guerre dans ces contes renvoie obligatoirement à une réflexion sur le travail d'écriture de l'histoire et sur la manière dont cette histoire devient partie intégrante des mœurs de ces sociétés. Un exercice d'oralité dans l'écriture vise également à rappeler et à respecter les traditions et coutumes de ces sociétés soucieuses d'intégrer cet événement à leur contexte historique et social. Il en découle une tentative de représentation des mentalités de ces peuples, ce qui passe par l'examen de ce que furent les luttes de libération. Enfin, nous soulignerons la dimension utopique et mythique, présente dans plusieurs de ces contes, visant à intégrer l'histoire de cette guerre et à recréer un univers culturel et social.
- 44 Ainsi, les contes qui portent sur le thème des luttes de libération présentent aussi bien une appropriation de l'histoire, de leur histoire, qu'une profonde réflexion identitaire. La voix auctoriale s'y trouve impliquée, de manière explicite ou non, par le choix des différents modes de représentations et par les mises en relation qui s'établissent entre eux dans l'univers énonciatif. Ces contes furent tous publiés après la guerre. Nous pouvons y voir la nécessité que ressentent ces auteurs de nous présenter leur témoignage et leur bilan de cet événement. Les luttes de libération sont associées au sentiment de liberté et décrites comme symbolisant le renouveau de la nation.
- 45 Ces récits sont le produit d'un véritable travail de réécriture de l'histoire. Ils attestent une profonde remise en question identitaire d'ordre historique, social, culturel et, par conséquent, artistique. N'oublions pas que cette guerre fut le résultat d'une prise de conscience culturelle de ces nations.

NOTES

1 Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA, (Dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 119.

2 Jacques CHEVRIER, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 196.

- 3 Ana Mafalda LEITE, *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*, Lisbonne, Edições Colibri, 1998, p. 30-32.
- 4 Manuel RUI, *Sim camarada!...*, Lisbonne, Edições 70, 1977, p. 16.
- 5 José Eduardo AGUALUSA, « Histoires d'histoires sur fond de paysage, Portraits de quelques romans », in *Littérature d'Angola*, Paris, Notre Librairie, Revue du Livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien, n° 115, octobre-décembre 1993, p. 85.
- 6 Manuel RUI, *Sim camarada !...*, Lisbonne, Edições 70, 1977, p. 21.
- 7 *Ibid.*, p. 22.
- 8 *Ibid.*, p. 30.
- 9 *Ibid.*, p. 32.
- 10 *Ibid.*, p. 38.
- 11 *Ibid.*, p. 31.
- 12 *Ibid.*, p. 49.
- 13 Jacques CHEVRIER, *La littérature nègre...*, p. 207.
- 14 Manuel RUI, *Sim Camarada !...*, p. 53.
- 15 *Ibid.*, p. 38.
- 16 *Ibid.*, p. 54.
- 17 Orlando MENDES, « Boas Vindas, Mamã », in *As Mãos dos Pretos*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 28.
- 18 *Ibid.*, p. 32-33.
- 19 Heliodoro BAPTISTA, « O Corvo », in *As Mãos dos Pretos*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 192.
- 20 *Ibid.*, p. 197.
- 21 *Ibid.*, p. 200.
- 22 Licínio AZEVEDO, « O Traidor Mário Manteiga », in *As Mãos dos Pretos*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, p. 311.
- 23 *Ibid.*, p. 313.
- 24 « Ainsi Henry JAMES et, à la suite, Percy LUBBOCK, ont distingué deux styles principaux dans le récit : le style « panoramique » et le style « scénique ». Chacun de ces termes cumule deux notions : le scénique, c'est en même temps la représentation et la vision « avec » (narrateur = personnage) ; le

« panoramique », c'est la narration et la vision « par derrière » (narrateur>personnage) ». Tzvetan TODOROV, « Les catégories du récit littéraire », in *L'analyse structurale du récit*, Communications n° 8, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 152.

25 Emmanuel BOUJU, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 55.

AUTHOR

Bárbara Dos Santos

Université Rennes 2

IDREF : <https://www.idref.fr/120556952>

Bibliographie générale

Olinda Kleiman, Anne-Marie Pascal and Philippe Rousseau

Copyright

CC BY 4.0

BIBLIOGRAPHY

- ALEGRE Manuel, *Jornada de África*, Lisbonne, Dom Quixote, 1989.
- ANTUNES António Lobo, *D'este viver aqui neste papel descripto*, (organisation de Maria José Lobo Antunes et Joana Lobo Antunes), Lisbonne, D. Quixote, 2005.
- ANTUNES António Lobo, *Fado Alexandrino*, Lisbonne, Dom Quixote, 1989.
- ANTUNES António Lobo, *Os Cus de Judas*, Lisbonne, Dom Quixote, 1991.
- ANTUNES António Lobo, *Le Cul de Judas*, traduction de Pierre Légglise-Costa, éd. Métailié, 1983.
- ANTUNES António Lobo, *Segundo Livro de Crónicas*, Lisbonne, D. Quixote, 2002.
- AZEVEDO Licínio, « O Traídor Mário Manteiga », in Nelson SAÚTE (org.), *As Mãos dos Pretos*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 311-324.
- BAPTISTA Heliodoro, « O Corvo », in Nelson SAÚTE (org.), *As Mãos dos Pretos*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 191-200.
- BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2006.
- FERRAZ Carlos Vale, *Nó cego*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982.
- JORGE Lídia, *A Costa dos Murmúrios*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 1988 et Publicações Dom Quixote, 1988.
- JORGE Lídia, *Le Rivage des murmures*, traduction de Geneviève Leibrich, Paris, a.m. métailié, 1989.
- LOBO Domingos, *Os Navios não sobem o Cuando*, Lisbonne, Nova Vega, 2009.
- MELO João de, *A Memória de ver matar e morrer*, Lisbonne, Prelo Editora, 1977.
- MELO João de, *Autópsia de um Mar de Ruínas*, 7è ed., Lisbonne, Publicações Dom Quixote, [1984] 2002.
- MELO João de, *Navegação da terra*, Lisbonne, Ed. Vega, 1981.
- MENDES Orlando, « Boas Vindas, Mamã! », in Nelson SAÚTE (org.), *As Mãos dos Pretos*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 25-36.

PACHECO Fernando Assis, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996.

PAPETELA, *As Aventuras de Ngunga*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 2002.

RUI Manuel, *Sim camarada!*, Lisbonne, Edições 70, 1977.

Études et entretiens

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1979.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, éditions de Minuit, 1957.

BERNAND, André, *Guerre et violence dans la Grèce antique*, Hachette, 1999.

BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, LEMAIRE Sandrine (dir.), *La Fracture Coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005.

BLANCO María Luisa, *Conversations avec António Lobo Antunes*, traduction de Michelle Giudicelli, Paris, Christian Bourgois, 2001/2004.

BOUJU Emmanuel, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

BROSMAN Catherine Savage, « The Functions of War Literature », *Journal of the South Central Modern Language Association*, 1992.

CASTELLS Manuel, *Le Pouvoir de l'identité. L'ère de l'information*, Paris, Ed. Fayard, 1999.

CHEVRIER Jacques, *La Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2003.

DRNDARSKA Dea et MALANDA Ange-Séverin, *Pepetela et l'écriture du mythe et de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2000.

FEATHERSTONE Simon, *War Poetry*, Londres/New York, Routledge, 1995.

FORCHE Carolyn, *Against Forgetting: 20th Century Poetry of Witness*, New York, Norton, 1993.

FREYRE Gilberto, *O Mundo que o Português criou, aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as suas colónias portuguesas*, Lisbonne, Livros do Brasil, s.d.

FRIEDRICH Wolf-Hartmut, *Verwundung und Tod in der Ilias. Homerische Darstellungsweisen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.

FUSSELL Paul, *The Great War and the Modern Memory*, New York, Oxford University Press, 1975.

GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Ed. du Seuil, 1991.

- GOMES Carlos de Matos, *Moçambique, 1970, Operação Nó Górdio*, Lisbonne, Prefácio-Edição de Livros e Revistas, 2002.
- HALBWACS, Maurice, *La Mémoire collective*, Albin Michel, réédité en 1997.
- HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 1997.
- KAEMPFER Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998.
- KARPF Anne, *The War After: Living with Holocaust*, Londres, Heinemann, 2000.
- KEEGAN John, *Anatomie de la bataille*, Paris, Robert Laffont, 1993.
- LEITE Ana Mafalda, *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*, Lisbonne, Edições Colibri, 1998.
- LEVI Primo, *O Dever da Memória*, Lisbonne, Civilização/Contexto, 1997.
- MEDINA Maria do Carmo, *Angola: Processos Políticos da Luta pela Independência*, Coimbra, Almedina, 2005.
- MELO João de (org.), *Os Anos da guerra 1961-1975. Os portugueses em África – Crónica, Ficção e História*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 2 vol., 1988.
- MILKOVITCH-RIOUX Catherine et PICKERING Robert (org.), *Écrire la Guerre*, Clermont-Ferrand, P.U. Blaise Pascal, 2000.
- MOURA Jean-Marc, *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- NAGY, Gregory, *Le Meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque* (1979), trad. fr. par J. Carlier et N. Loraux, Paris, Seuil, 1994.
- NANCY Jean-Luc, *Les Muses*, Paris, Ed. Galilée, 1994.
- PADILHA Laura Cavalcante et RIBEIRO Margarida Calafate, *Lendo Angola*, Porto, edições Afrontamento, 2008.
- RIBEIRO Margarida Calafate et FERREIRA Ana Paula (org.), *Fantasmata e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- RIBEIRO Margarida Calafate, *As Mulheres e a Guerra colonial*, Coimbra, Revista crítica de ciências sociais, avril 2004.
- RIBEIRO Margarida Calafate, *Uma História de Regressos, Império, Guerra colonial e postcolonialismo*, Porto, Edições Afrontamento, 2004.
- RICCEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- RIEGEL Léon, *Guerre et littérature*, Paris, Klincksieck, 1978.
- ROUSSET Jean, *Narcisse romancier*, Paris, Corti, 1973.
- SEGAL Charles P., *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Mnemosyne, Suppl. 17, Leyde, Brill, 1971.
- SERVIER Jean, *Histoire de l'utopie*, nouv. Éd., Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1991.

STORA, Benjamin, *La Gangrène et l'oubli, la mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991.

STORA Benjamin, *Le Transfert d'une Mémoire. De l'« Algérie française » au racisme anti-arabe*, Paris, La Découverte, 1999.

TEIXEIRA Rui de Azevedo, *A Guerra colonial e o romance português. Agonia e catarse*, Lisbonne, Diário de Notícias, 1998.

TEIXEIRA Rui de Azevedo, *A guerra e a literatura*, Lisboa, Vega, 2001.

TEIXEIRA Rui de Azevedo, *O Leitor Hedonista*, Lisboa, Hugin, 2003.

VAN WEES Hans, *Greek Warfare. Myths and Realities*, Londres, Duckworth, 2004.

VAN WEES Hans, *Status Warriors: War, Violence and Society in Homer and History*, Amsterdam, Hakkert, 1992.

VAZ Nuno Mira, *Opiniões Públicas Durante as Guerras de África 1961-74*, Lisbonne, Quetzal Editores/Instituto de Defesa Nacional, 1997.

VERNANT Jean-Pierre, éd., *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, La Haye, Mouton, 1968.

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Face à la raison d'état, un historien dans la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1989.

WEIL Simone, « Réflexions sur la guerre » ; « L'Illiade ou le poème de la force », repris dans *Œuvres*, Paris, Gallimard Quarto, 1999.

WIERVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

Articles

AFONSO Maria Fernanda, « Escrita e Identidade nas Literaturas Africanas de Lingua Portuguesa », *Latitudes. Cahiers Lusophones*, n° 12, sept. 2001, p. 3-10.

AGUALUSA José Eduardo, « Histoires d'histoires sur fond de paysage, Portraits de quelques romans », *Notre Librairie « Littérature d'Angola »*, n° 115, octobre-décembre 1993, p. 82-86.

ANDRADE Mário de, « Poètes noirs d'expression portugaise », *Europe « Écrivains noirs d'expression portugaise »*, n° 381, janv. 1961, p. 3-10.

ANONYME, « A Escrita em ação: bibliografia de Pepetela », *Metamorfoses*, n° 7, 2006, p. 91-93.

CRUZ Liberto, « Recension critique de *A memória de ver matar e morrer* », dans *Colóquio-Letras*, n° 44, Lisbonne, F. Calouste Gulbenkian, 1978.

FRÉRIS Georges, « Le roman de guerre : entre autobiographie et histoire ? » in *Écrire la Guerre*, Clermont-Ferrand, P.U. Blaise Pascal, 2000.

KLEIMAN Olinda, « La guerre coloniale dans la poésie de Manuel Alegre : entre exorcisme et idéologie », *Hommage à Maria de Lourdes Belchior*, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXXVII, Paris-Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1998, p. 633-651.

KLEIMAN Olinda, « La poésie de Manuel Alegre : un excès de biographie ? », *Hommage à Adrien Roig*, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXXI, Paris-Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1992, p. 549-564.

LABANYI Jo, « O reconhecimento dos fantasmas do passado : história, ética e representação » in Margarida Calafate Ribeiro et Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003, p. 59-68.

LATACZ Joachim, *Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*, *Zetemata* 66, Munich, Beck, 1977.

MASSA Françoise, « Regards sur l'histoire dans l'œuvre de Pepetela », *Arquivos do Centro Cultural Português* « Hommage au professeur Adrien Roig », vol. XXXI, Lisbonne/Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1992, p. 825-874.

MASSA Françoise, « Identité individuelle et nationale dans *As Aventuras de Ngunga* », *Colloque Les Littératures africaines de langue portugaise*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1989, p. 85-92.

MASSA Jean-Michel, « Une littérature de combat – La lutte sans cesse recommencée pour forger l'identité nationale », *L'Angola, un défi*, Paris, Berger-Levrault Éditions DIP, 1987, p. 62-64.

MADUREIRA Luís, « The discreet seductiveness of Crumbling Empire – Sex, violence and colonialism in the fiction of Antonio Lobo Autunes », *Luso-Brazilian Review*, XXXII, University of Wisconsin, 1995, p. 17-22.

MAGALHÃES Joaquim Manuel, « Fernando Assis Pacheco », *Os Dois Crepúsculos*, Lisbonne, A regra do Jogo, 1981.

MAGNIER Bernard, « Pepetela : guérillero, ministre et romancier », *Notre Librairie* « Littérature d'Angola », n° 115, oct.-déc. 1993, p. 52-57.

MARTINHO Fernando J.B., « A confissão e a guerra », *Jornal de Letras*, 3 de Janeiro, 1996, p. 5.

MATA Inocência, « Pepetela : e as (novas) margens da “nação” angolana », *Veredas*, vol. 4, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2001, p. 133-145.

MATA Inocência, « Pepetela : um escritor (ainda) em busca da utopia », *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 3, n° 5, 2ème semestre 1999, p. 243-259.

MATA Inocência, « Pepetela por Inocência Mata », *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas* « Pontes Lusófonas II », n° 6, juil.-sept. 1999, p. 113-116.

MEDEIROS Paulo, « Hauntings – memory, fiction and the Portuguese Colonial Wars », in T.G. Ashplant, G. Dawson, M. Roper (éd.), *The Politics of War Memory and*

Commemoration, Londres/New York, Routledge, 2000.

MILLET Claude, « Les Larmes de l'épopée, des Martyrs à la Légende des siècles », dans Saulo NEIVA, éd, *Déclin et confins de l'épopée au 19^e siècle* », Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008.

NEVES Susana, « Um retrato de F.A.P. », *Espacio/Espaço Escrito* 15/16, 1998, p. 7-21.

PACHECO Fernando Assis, « Desversos », *Jornal de Letras*, 20 de Novembro, 1996, p. 9.

PASCAL Anne-Marie, « L'apocalypse dans *Le Rivage des murmures* de Lídia Jorge et la fin de l'empire colonial portugais », *Textures, Variations sur la transgression et l'Apocalypse*, n° 17, Centre de recherche « Langues et cultures européennes », université Lumière Lyon 2, 2006, p. 169-187.

PASCAL Anne-Marie, « O poder das imagens e as imagens do poder : A Costa dos murmúrios de Lídia Jorge » in *O poder das narrativas/As narrativas do poder*, Ana Gabriela Macedo et Maria Eduarda Keating (org), Centro de estudos humanísticos, Universidade do Minho, Braga, 2007, p. 223-240.

PEPETELA « Liberdade e Literatura », *Metamorfoses*, n° 1, Lisbonne, Cosmos, oct. 2000, p. 208-210.

RETY Dea, « Pepetela, écrivain angolais », *Latitudes – Cahiers Lusophones*, n° 15, sept. 2002, p. 84-88.

ROUSSEAU Philippe, « Instruire Persès : notes sur l'ouverture des *Travaux d'Hésiode* », dans F. Blaise, P. Judet de La Combe et Ph. Rousseau, éd., *Le Métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Lille, Presses du Septentrion, 1996, p. 93-167.

ROUSSEAU Philippe, « L'intrigue de Zeus », *Europe* 79 (865), mai 2001, p. 120-158.

SANTOS João Camilo dos, « Alguns aspectos da técnica narrativa em *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes », *Cahiers d'Études Romanes*, 10, 1985, p. 231-249.

UTEZA Francis, « Lobo Antunes : le point de vue de l'écrivain », *Quadrant*, Centre de Recherche en littérature de langue portugaise, Montpellier, université Paul Valéry, 1984, p. 147-156.

UTEZA Francis, « Mirage au bout de la nuit », *Quadrant*, Centre de Recherche en littérature de langue portugaise, Montpellier, université Paul Valéry, 1984, p. 121-145.

VAN WEES Hans, « Kings in Combat. Battles and Heroes in the *Iliad* », *Classical Quarterly* 38, Oxford, Clarendon, 1988, p. 1-24.

VECCHI Roberto, « Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial », in Rui Azevedo Teixeira (org.), *A Guerra Colonial – realidade e ficção*, Lisbonne, Editorial Notícias, 2001.

VERNANT Jean-Pierre, « La belle mort et le cadavre outragé », *Journal de la Psychologie Normale et Pathologique*, 77, 1980, p. 209-241 [repris dans G. Gnoli et J.-

P. Vernant, éd., *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 45-76].

AUTHORS

Olinda Kleiman

IDREF : <https://www.idref.fr/029490707>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/olinda-kleiman>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066438241>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12110698>

Anne-Marie Pascal

IDREF : <https://www.idref.fr/075987465>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000359666512>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16746124>

Philippe Rousseau

IDREF : <https://www.idref.fr/034308180>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000001241296>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13093042>