

Textures

ISSN : 2971-4109

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

20 | 2010

Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre

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

Maria Graciete Besse

🔗 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=81>

DOI : 10.35562/textures.81

Référence électronique

Maria Graciete Besse, « João de Melo et l'écriture du désastre : échos de la guerre coloniale dans *Autópsia de um Mar de Ruínas* », *Textures* [En ligne], 20 | 2010, mis en ligne le 24 novembre 2022, consulté le 02 octobre 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=81>

Droits d'auteur

CC BY 4.0



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

Maria Graciete Besse

PLAN

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

TEXTE

*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, cuspiendo 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 dérégulation 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-estrume 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 rufiona 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 dénégarion 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 dénégarion :
- 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.

AUTEUR

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>