

Textures

ISSN : 2971-4109

Publisher : Université Lumière Lyon 2

20 | 2010

Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre

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

Olinda Kleiman

🔗 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=83>

DOI : 10.35562/textures.83

Electronic reference

Olinda Kleiman, « La rumeur des manguiers de Marimba. Poétique de la guerre : *Le Cul de Judas* d'António Lobo Antunes », *Textures* [Online], 20 | 2010, Online since 24 novembre 2022, connection on 02 octobre 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=83>

Copyright

CC BY 4.0



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

Olinda Kleiman

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 Ricoeur⁴, « 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 encombrant, 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 » (Ricœur), 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 Coutinho¹⁴.
(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'irréparable 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 dérélition. 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 cruces 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, atónitos, 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-crée » :

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-férocité 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-crée », 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>