



HAL
open science

L'Esthétique romanesque d'António Lobo Antunes: de la continuité à la rupture

Venant-Félicien Obam

► **To cite this version:**

Venant-Félicien Obam. L'Esthétique romanesque d'António Lobo Antunes: de la continuité à la rupture. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT: 2011PA030088. tel-01070360

HAL Id: tel-01070360

<https://theses.hal.science/tel-01070360v1>

Submitted on 1 Oct 2014

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

Ecole doctorale 122

Europe latine-Amérique latine

UFR Langues, Littératures, Cultures et Sociétés Etrangères

Thèse de Doctorat

Études du monde lusophone

Venant-Félicien OBAM

L'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes

De la continuité à la rupture

Thèse dirigée par Madame Catherine DUMAS

Soutenue le 04 juillet 2011

Membres du jury

Madame Helena ARAÚJO-CARREIRA, Professeur de l'Université Paris 8-Vincennes-Saint Denis

Madame Maria Graciete BESSE, Professeur de l'Université Paris 4-Sorbonne

Madame Catherine DUMAS, Professeur de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Monsieur Petar PETROV, Professeur de l'Université d'Algarve (Portugal)

Résumé

La présente étude analyse les lignes de force et les structures thématiques d'une écriture hybride, conçu comme un réseau organisé de motifs récurrents et d'images obsédantes. Elle recense les traits pertinents de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Cette esthétique se conçoit comme le lieu d'un travail linguistique préalable à subversion de l'héritage idéologique et narratif du centre impérial, grâce à des procédés s'inspirant, entre autres, de la carnavalisation bakhtinienne. La thématique se conjugue ici à la psychanalyse pour aboutir au dévoilement d'un projet poétique privilégiant les voix discordantes et les discours déviants des aliénés et des sans voix.

Mots clés : esthétique, thématique, psychanalyse, carnavalisation, hybride, postcolonial.

Abstract

This study provides an analysis of the main themes structures used in a hybrid writing conceived as an organized network of recurring motifs and haunting images. It helps identify relevant features in the aesthetics of António Lobo Antunes. In the writer's poetics, the Portuguese language is subverted prior to changes in the narrative and ideological colonial inheritance. Those disruptions are inspired, among other theories, by the Bakhtinian carnivalization. The analysis of themes is combined in the study with psychoanalysis to help unveil a postcolonial literary project which aims at highlighting conflicting views from alienated and voiceless people.

Key words : aesthetics, themes, psychoanalysis, carnivalization, hybrid, postcolonial.

*A Mélanie T. OBAM pour sa relecture riche de suggestions critiques.
Pour Alex et Ludivine.*

Remerciements :

Sapientia colativa, la science est une collecte. Telle est la devise de l'Université de Yaoundé I au Cameroun, où nous avons fait nos premiers pas dans le domaine de la recherche. Ainsi, nous tenons à remercier tous ceux qui ont contribué à la réalisation de ce travail collectif, en particulier notre directrice de thèse Madame Catherine DUMAS pour sa disponibilité sans faille et sa grande générosité. Sa patience et ses conseils nous ont été inestimables tout au long de ces cinq dernières années.

Nos remerciements vont aussi à l'École doctorale 122 Europe latine, Amérique latine et à la Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur (SHF). Le soutien financier de ces institutions aura été décisif pour l'avancement de nos travaux tant à Lisbonne qu'à Paris.

Notre gratitude va également aux membres du Centre de Recherche sur les Pays Lusophones (CREPAL), aux responsables de l'Instito Camões de Lisbonne, aux personnels de la Bibliothèque universitaire de Censier et ceux de la Bibliothèque de portugais de Paris IV pour leur sollicitude à notre égard. Citer des noms reviendrait à en oublier d'autres... A toutes et à tous nous disons merci du fond du cœur.

SOMMAIRE

SOMMAIRE.....	6
INTRODUCTION.....	8
Cada livro é uma ruptura em relação ao anterior, embora seja uma ruptura dentro de uma certa continuidade que é a procura de um livro ideal.....	9
Chapitre 1. L'écriture dans tous ses éclats.....	30
1.1. Les registres de langue chez António Lobo Antunes.....	31
1.2. Hétérogénéités discursives et variations typographiques.....	42
1.3. Le signe typographique figuré : de Guillaume Appolinaire à António Lobo Antunes.....	56
1.4. La typographie antunienne : entre lisibilité et visibilité.....	59
1.5. Le triangle, le rectangle et les marges de l'indicible.....	64
Chapitre 2 : la métaphore poétique.....	72
2.1. La métaphorisation du syntagme nominal.....	76
2.2. La pensée horizontale : la métaphore marine.....	84
2.3. La pensée verticale : la métaphore céleste.....	88
Chapitre 3 : les structures obsédantes.....	93
3.1. La circularité concentrique.....	95
3.2. La circularité polycentrique.....	100
3.3. La circularité syntagmatique.....	107
3.4. Le labyrinthe et les tours.....	116
DEUXIÈME PARTIE.....	122
LES ECRITURES DE SOI.....	122
Chapitre 1. Le seuil du roman : fragments d'un long poème en prose.....	125
1.1. Les métamorphoses du conte.....	125
a) Le conte philosophique.....	126
b) Le conte fantastique.....	127
c) Le conte merveilleux.....	128
1.2. Le conte antunien : un récit ambivalent.....	132
1.3. Le conte comme récit psychologique.....	136
1.4. Chroniques d'un monde dévasté.....	141
1.5. La chronique: une tribune polémique.....	148
Chapitre 2 : prélude autobiographique d'un long poème en prose.....	158
2.1. Le roman de la chronique d'une mort différée.....	165
2.2. Portrait de l'artiste en jeune homme.....	171
2.3. Terroirs de l'enfance.....	174
2.4. Le fleuve comme miroir de la vie.....	182
a) De l'autobiographie à l'autofiction.....	187
b) L'autobiographie comme écriture de l'errance.....	191
c) L'autobiographie ou l'impossible récit de guerre.....	197
Chapitre 1. La folie, l'écriture délirante, l'écriture ironique.....	206
1.1. Le mythe antunien du génie fou et du fou génial.....	206
1.2. Éloge de la folie et de la démesure.....	212
1.3. Le roman familial des névrosés.....	218
1.4. L'écriture ironique.....	231
a) L'ironie socratique et la maïeutique.....	233
b) L'ironie dramatique.....	234

c) L'ironie verbale	235
d) L'ironie romantique.....	244
Chapitre 2 : la polyphonie, l'écriture baroque	250
2.1. De l'autofiction à l'écriture des voix	253
2.2. Métamorphoses carnavalesques	263
a) Le carnaval: une fête burlesque et subversive	264
b) Le carnaval de Lisbonne	267
2.3. L'écriture baroque entre harmonie et contrepoints.....	269
Chapitre III. Archétypes du cadre romanesque : temps et paysage.....	278
3.1. La temporalité chez António Lobo Antunes.....	280
3.2. Temps et éternité	285
3.3. Le paysage antunien entre exotisme et chaos	290
a) Paysages en mouvement.....	295
b) Paysages de forêt.....	298
c) Mise en abyme des paysages	304
3.4. Le paysage érotique	306
a) L'érotisme de l'Antiquité à Georges Bataille.....	309
b) Érotisme et transgression romanesque	310
3.5. Le paysage sonore	315
a) Paysage et identité	317
b) Bipolarisation du paysage comme critique de la modernité	319
Chapitre 1. António Lobo Antunes et les ruines postmodernes	328
1.1. Les paratextes intertextuels chez António Lobo Antunes	328
1.2. Carlos Gardel : un mythe universel	333
1.3. Du cœur de pierre à la meulière poétique.....	337
Chapitre 2 : le récit rétrospectif	346
2.1. Réminiscences proustiennes	348
2.2. António Lobo Antunes et Albert Camus : lectures croisées.....	352
2.3. Le flux de la conscience	361
2.4. Un nouveau contrat de lecture	367
Chapitre 3. L'Afrique dans le roman antunien	379
a) Une écriture sombre et moderniste.....	381
b) La métaphore sylvestre dans le roman colonial	386
c) La métaphore sylvestre dans le roman postcolonial.....	390
3.2. Le roman postcolonial : fondements théoriques.....	393
a) Pratiques discursives postcoloniales.....	395
b) La figure de l'altérité antunienne	397
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	409
INDEX DES AUTEURS.....	429
INDEX DES OEUVRES.....	431

INTRODUCTION

Cada livro é uma ruptura em relação ao anterior, embora seja uma ruptura dentro de uma certa continuidade que é a procura de um livro ideal¹.

António Lobo Antunes est une identité remarquable² dans le panorama de la littérature contemporaine³. Son œuvre publiée compte à ce jour trente-un titres, dont vingt-deux romans, trois volumes de chroniques, un livre de contes, un recueil de correspondance, deux ouvrages critiques co-écrits avec le peintre Júlio Pomar, un livre critique co-écrit avec José Luís Trinco et un recueil de poésie. Cette production littéraire riche, et abondante, offre un corpus d'étude privilégié à qui s'efforce de comprendre les diverses tendances et les grandes orientations de la littérature portugaise en ce début de troisième millénaire. Traduite en seize langues⁴, cette œuvre essentiellement romanesque a confirmé, en trente ans, sa richesse thématique, son inventivité stylistique et multiplié ses lecteurs à travers le monde. Les nombreux prix littéraires prestigieux⁵ décernés à l'écrivain portugais et les critiques élogieuses de la presse spécialisée peuvent être considérés comme autant de gages de reconnaissance de sa contribution à la fiction contemporaine, à défaut de faire de ses écrits des parangons de qualité esthétique absolue. En effet, comme l'écrit Raphaëlle Rérolle,

¹« Chaque livre est une rupture relativement au livre antérieur. Mais il s'agit d'une rupture dans une certaine continuité, la quête du livre idéal » António Lobo Antunes, *in Sol, suplemento Tabu*, 02 février 2008.

² Nous conférons à cette expression empruntée aux mathématiques une acception littéraire : celle d'un écrivain dont la production littéraire est reconnue et validée par les trois principales instances de légitimation que sont la critique universitaire, la critique médiatique et le lectorat.

³ Une mise au point s'impose d'emblée afin de définir deux termes que nous utiliserons tout au long de ce travail comme étant synonymes : littérature contemporaine et littérature du troisième millénaire. Dans le cadre de la présente étude, ces termes désignent les œuvres, les questions et les phénomènes littéraires apparus depuis les années 1980.

⁴ Isabel Lucas *in DN* du 15 mars 2007, article consulté en ligne le 10 octobre 2008 www.dnonline.pt

⁵ Entre autres, le prix Camões 2006, le prix Jérusalem 2005, le prix Fernando Namora 2004, le prix Ovide de l'Union de Ecrivains Roumains 2003, le prix de l'Union latine 2003, le grand prix littéraire européen

Grâce à cette œuvre considérable qui invente une forme de narration très singulière, ce portugais de 63 ans occupe déjà une place incontournable dans la littérature contemporaine. Et il y a fort à parier quels que soient les risques liés à ce genre de supputation que sa prose échappera à l'oubli⁶

Parlant du romancier portugais, François Busnel du *Magazine littéraire* abonde dans le même sens. Il écrira, presque dithyrambique, “ C’est un monstre sacré de la littérature contemporaine, sans doute l’un des plus grands écrivains de la fin de ce siècle ”⁷.

Cependant, bien que ces livres soient plébiscités par le lectorat et la critique médiatique qui a défriché ce champ de recherche et ouvert la voie aux travaux universitaires⁸, la poétique du romancier portugais reste à explorer. Ainsi, nous nous

(Autriche) 2000, le prix France culture, le prix du meilleur livre étranger 1997 (*Manual dos Inquisidores*), le grand prix du roman de l'Association portugaise des écrivains 1985 (*Auto dos Danados*)...

⁶ Raphaëlle Rérolle, “ António Lobo Antunes : mettre toute la vie entre les pages d'un livre”, in *Le monde des livres*, décembre 2005.

⁷ Busnel François, “António Lobo Antunes, le médecin des âmes”, in *Magazine littéraire* n° 385, mars 2000, p. 53.

⁸ Les travaux de recherche relatifs à l'œuvre d'António Lobo Antunes peuvent se regrouper en trois grandes catégories: les colloques internationaux, les thèses et les mémoires consacrés intégralement ou en partie à l'œuvre du romancier portugais, et les travaux critiques publiés aussi bien par les universitaires que par les non universitaires. Dans la première catégorie, il est possible de ranger les actes du colloque international Lobo Antunes organisé par l'Université d'Evora, (Cabral, Eunice et Al.[org.], *A Escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2003), ceux de l'Université de Massachusetts-Darmouth (*Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, University of Massachusetts-Darmouth, novembre 2003), les actes du colloque international de Roumanie, (Micaela Ghitescu (ed.), *António Lobo Antunes. Colóquio na Roménia*. Bucaresti, Editura Fundatiei Culturale “ Memoria ”, 2005), le colloque international organisé les 5 et 6 avril 2007 par l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, *António Lobo Antunes et le livre total: voies d'approche* (à paraître) et le colloque organisé à Lisbonne le 30 juin 2009 pour célébrer les 30 ans de publication du roman *Mmória de Elefante* ((Cammaert Felipe (org.), *António Lobo Antunes. A Arte do Romance*, Lisboa, Texto, 2010). Les thèses relatives aux ouvrages d'António Lobo Antunes ne sont pas encore légion. En France, on peut néanmoins citer les travaux de Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation et fiction : l'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, soutenue le 18 décembre 2006 à l'Université Paris X-Nanterre, et ceux d'Andreia Catarina Vaz Warrot, *La création romanesque chez António Lobo Antunes : des clés d'écriture aux clés de lecture*, soutenue le 8 décembre 2008 à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint Denis. Au Portugal, nous pouvons citer, sans viser absolument l'exhaustivité, le mémoire d'Ana Cristina Sousa Martins, *O Tempo e o Sujeito em A Ordem natural das Coisas de António Lobo Antunes* (1998, Universidade do Porto) ou la thèse de doctorat soutenue en septembre 2010 par Susana Cristina Guimarães e Castro dans la même université, *O Lobo que Vestiu a Pele-A Chama Dupla nos Romances de António Lobo Antunes*. Au Brésil, l'essentiel de la recherche relative à l'œuvre du romancier portugais se concentre, à notre connaissance, à la *Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro* où deux mémoires de master portant sur les chroniques ont été publiés en 2006; celui de Rgina Célia da Silva, *Crônicas de Lobo Antunes: Traços do Humano na Escrita de um Intelectual* en mars et *A Arquitetura nas Crônicas de António Lobo Antunes: Modos de Viver Contemporâneos* de Veronica Rodrigues Ferreira Gomes en avril 2006. Nombre d'essais critiques sont consacrés en partie aux ouvrages de l'écrivain portugais. Nous en présentons une liste détaillée dans notre

proposons d'étudier l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes de la continuité à la rupture⁹. Un tel travail de recherche nous permettra de mieux comprendre le dialogue fécond que les ouvrages du romancier entretiennent aussi bien avec les textes fondateurs de la poésie portugaise qu'avec ceux de la modernité, du postmodernisme et de la littérature postcoloniale. Dans notre acception, le terme esthétique n'est pas entendu au sens hégélien¹⁰ du beau artistique, du style faisant partie intégrante de l'esprit, donc de la vérité. Il ne s'agit pas non plus de la discipline réflexive élaborée par Kant¹¹ pour étudier le jugement du goût. L'esthétique, dans ce contexte, se donne pour objet d'éclairer les conditions d'élaboration, la nature et la signification de l'œuvre en s'appuyant, entre autres, sur les méthodes thématiques et psychanalytiques. Etudier l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes revient donc à mettre en évidence les choix et les principes selon lesquels l'écrivain portugais travaille à faire œuvre romanesque. Il s'agit de conceptions implicites et explicites analysables à travers les prises de position du romancier et l'ancrage historique de son œuvre dans sa genèse, ses principales articulations, ses inflexions significatives, et les récurrences qui la sous-tendent et produisent ce que Roman Jakobson appelle littérarité : " l'objet de la science

bibliographie. D'autres travaux se rapportent exclusivement à la vie ou au travail du romancier, notamment, *Os Romances de António Lobo Antunes* et *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos* (Lisboa, Dom Quixote, 2002, 2010), de Maria Alzira Seixo, les biographies de Tereza Coelho et João Ceu e Silva : *António Lobo Antunes. Fotobiografia* publié à Lisbonne en 2004 chez Dom Quixote, et *Uma Longa Viagem Com António Lobo Antunes* (Lisboa, Porto Editora, 2009), le livre d'entretiens *Conversas com António Lobo Antunes* de María Luisa Blanco (Lisboa, Dom Quixote, 2002), les ouvrages Ana Paula Arnaut, *1979-2007 Confissões de Trapeiro* (Edições Almedina 2008) et *António Lobo Antunes* (Edições 70, 2009), le dictionnaire António Lobo Antunes publié en 2 volumes sous la coordination de Maria Alzira Seixo, *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes* (Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2008) et l'essai *Memória Descritiva* publié chez Dom Quixote en 2010 par l'équipe de coordination des éditions *ne varietur*, Maria Alzira Seixo, Graça Abreu, Eunice Cabral et Agripina Carriço Vieira.

⁹ Trois mouvements complémentaires semblent se côtoyer dans l'œuvre du romancier portugais selon que l'on considère la première trilogie et les premiers textes classiques à connotation autobiographique, les ouvrages appartenant à la saison polyphonique, ou les romans-tableaux et les textes-partitions à l'exubérance baroque des œuvres les plus récentes où l'écrivain semble remettre en question le sacro saint principe de l'inviolabilité des frontières génériques.

¹⁰ Friedrich Hegel, *Esthétique*, Paris, PUF, p. 16, 19, 206.

¹¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, p. 19

littéraire n'est pas la littérature, mais la littéarité, c'est à dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire »¹².

Il est vrai que, dans la conclusion de son essai sur la “ notion de littérature”¹³, Tzvetan Todorov avait émis de fortes réserves sur la possibilité théorique de fonder une poétique du récit à partir de la notion de littéarité, à cause notamment de l'opposition entre les tenants d'une approche rigoureusement interne, consacrée exclusivement au texte, et ceux d'une approche contextuelle plus souple, qui considèrent le texte comme un phénomène social inséparable de son contexte, au risque de le réduire à son encadrement idéologique. En dépit de ces réserves, la définition de la littéarité demeure importante dans notre travail, non comme un ensemble de critères de qualification ou de disqualification du texte antunien, mais comme instrument d'orientation théorique et méthodologique mettant en lumière des aspects fondamentaux de la fiction dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Ce qu'elle apporte de nouveau à la littérature portugaise du vingt et unième siècle. Un travail de recherche monographique de cette ampleur présuppose un corpus représentatif de l'évolution de l'œuvre, qui donne de celle-ci une relative vision d'ensemble. Or l'œuvre du romancier portugais est en cours. Son inscription critique se cherche encore. Si bien qu'il nous revient aussi, en tant que chercheur, de participer à la fondation de cette inscription en étudiant cet écrivain dans le cadre d'un corpus plus large, diachronique et synchronique. Ledit corpus englobe l'ensemble des vingt-et-deux romans publiés à ce jour, ainsi que les trois recueils de chroniques et le conte *A História do Hidroavião*¹⁴, soit un total de vingt-six titres sur les trente-un comptabilisés. Seuls le recueil de poésie mis en musique par Vitorino, *Letrinhas de Cantigas*¹⁵, la correspondance regroupée dans *Cartas da*

¹² Roman Jakobson, *La poésie moderne russe*, Prague, 1921, p. 11

¹³ Tzvetan Todorov, *La notion de littérature et autres essais*, Seuil, Paris, 1987, p. 9-26.

¹⁴ António Lobo Antunes, *A História do Hidroavião*, Lisboa, Dom Quixote, 2005.

¹⁵ António Lobo Antunes, *Letrinhas de Cantigas*, édition limitée, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

*guerra*¹⁶, les deux essais critiques sur la peinture de Júlio Pomar¹⁷ et le livre co-écrit avec José Luís Trinco, *Diálogos*¹⁸, ne sont pas considérés dans le cadre de ce travail qui fait la part belle à la fiction romanesque.

Cependant, dans certains cas, et pour appuyer l'argumentaire exposé, il sera fait référence à des textes extérieurs au corpus que nous venons de définir. Et, bien que notre sujet ait pour domaine le texte du roman selon la terminologie de Julia Kristeva¹⁹, nous ne saurions nous astreindre à une analyse narratologique *in extenso* de notre corpus d'étude, de telles perspectives débordant le cadre de notre travail. A chaque forme de création correspondent des choix analytiques particuliers. Notre choix est dicté par les options génériques de l'écrivain dont l'esthétique oscille entre continuité et rupture. Continuité dans la part belle faite au roman dans son acception classique d'expression d'une expérience personnelle, de miroir d'une époque, de manifeste de défense des valeurs ; rupture dans l'association du genre romanesque à d'autres genres, dans des combinaisons d'écriture inédites dont le but ultime semble être le livre total²⁰. Dans les deux cas, la prédominance du genre romanesque est établie. Et, comme semble le confirmer Alain Frontier tout en le regrettant,

Il semblerait que le roman ait envahi la presque totalité de l'espace littéraire, le terme d'écrivain tend à se confondre avec celui de romancier, les grands prix littéraires récompensent les romans, les éditeurs, quand ils s'intéressent à la littérature publient des romans : il ne viendra à personne l'idée que l'on puisse

¹⁶ António Lobo Antunes, *D'Este Viver Aqui Neste Papel Descrito- Cartas da Guerra*, (Organisation: Marie José et Joana Lobo Antunes), Lisboa, Dom Quixote, 2005.

¹⁷ António Lobo Antunes, Júlio Pomar, *Trata do Dito e Feito, poema seguido de Apontar com o Dedo o Centro da Terra*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.

António Lobo Antunes, Júlio Pomar, *Justiça de Salomão*, Lisboa, Mediatexto, 2004.

¹⁸ António Lobo Antunes, José Luís Trinco, *Diálogos*, Lisboa, Editorial Escritor, 1998.

¹⁹ Julia Kristeva, *Le texte du roman*, Paris, Mouton, 1970.

²⁰ “ O que quero é meter a vida toda dentro dos livros e, uma vez começando a escrever, o meu problema é sempre o mesmo: como é que vou escrever? ”, “Ainda não é isto que eu quero”, entrevista de João Paulo Cotrim do Jornal Expresso, in Ana Paula Arnaut, *Entrevistas com António Lobo Antunes*, 1979-2007, *Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, p. 473-474.

jamais assurer sa fortune ou obtenir une réussite sociale en écrivant ou en publiant un recueil de poèmes²¹.

Si l'ensemble de la production romanesque d'António Lobo Antunes s'imposait comme une évidence dans un corpus d'étude monographique consacré à une œuvre en cours essentiellement romanesque, y inclure les quatre recueils *Livres de chroniques* et le conte *Histoire de l'hydravion* n'allait pas de soi. D'abord parce qu'il s'agit de fictions courtes, par définition distinctes de romans. Ensuite parce que le romancier portugais ne semble point revendiquer haut et fort ces chroniques dont il a commencé la publication dans *O Jornal* dans les années 1980, dans le supplément dominical du quotidien *Público* à partir de 1993, avant de continuer dans le magazine *Visão*. Il les considère même comme une œuvre alimentaire destinée, à l'origine et en priorité, à arrondir ses fins de mois de pigiste de luxe :

Que me lembre, este é o quinto ano que gatafunho prosinhas no Público, tão prosinhas que a sua reunião em livro, precipitada e esgotada, não tornará a editar-se nem outra reunião se fará. Conversas que alinhavo à pressa dado pagarem-me por elas, alimentares e de circunstância portanto, para serem lidas no domingo por quem tiver paciência para as ler e esquecidas logo depois. Pela minha parte esqueço-as assim que lhe coloco o ponto final: a minha vida joga-se nos romances, por eles me julgo e serei julgado, e tudo mais que vem a seguir nenhuma importância tem²².

En dépit des arguments que nous venons d'évoquer, il nous a semblé pertinent d'inclure les livres de chroniques et *L'histoire de l'hydravion* dans notre corpus. En effet, ces microfictions semblent constituer les particules élémentaires d'une structure romanesque en construction et appelée à se distendre au gré des apports intertextuels. Analyser les chroniques et le conte, c'est essayer de comprendre les enjeux auxquels

²¹ Alain Frontier, *La poésie*, Paris, Belin, 1994, p. 8.

²² Filomena Barradas, "Da Literatura Alimentar ao Romance das Páginas de Espelhos-Uma Leitura do Livro de Crónicas de António Lobo Antunes", in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, p. 133.

L'œuvre romanesque se livre avec ces sous-genres qui ressortissent au domaine de la fiction. La chronique et le conte semblent être l'antichambre de l'univers romanesque antunien dont ils annoncent souvent les grands thèmes et les personnages emblématiques. Ainsi, le thème de la chronique " Hotel Mailberger Hof " est amplifié dans le roman *Que Farei Quando Tudo Arde?*. De même, la chronique " Não entres por enquanto nessa noite escura " semble fonctionner comme une déclinaison réduite du roman éponyme *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000). Comme l'écrit Carlos Reis dans une de ses analyses relatives aux rapports entre microfictions et romans chez António Lobo Antunes,

Muitos romancistas fazem de géneros considerados menores (o conto, a crónica) a intermediação e o lugar de passagem para o estágio superior do romance. Neste especto, reconhecemos na crónica, num grau primário de manifestação, funcionalidades que o romance nuns casos trata de amplificar e noutros de minimizar [...] É isto suficiente para afirmarmos a complicitade de processos entre crónica e romance? Sim, quando verificamos que o romancista declaradamente faz convergir na crónica e no romance elementos da sua experiência pessoal : por exemplo, o Pedro que na crónica " Ontem, às três da tarde " aparece " pendurado no vazio "23.

En outre, dans un travail d'analyse critique relatif à la littérature portugaise contemporaine, nous devons nous affranchir d'un certain nombre d'illusions inhérentes à la contemporanéité, notamment le discours critique de l'auteur sur ses livres. Si ce discours contribue incontestablement à une meilleure compréhension de l'œuvre et de sa genèse, s'il élucide les schèmes de l'imaginaire de l'écrivain, nous nous garderons

²³« Beaucoup de romanciers font des genres considérés comme mineurs (la chronique, le conte), le lieu de transition vers le stade supérieur du roman...En effet, nous reconnaissons, sous forme germinale, dans la chronique, des fonctionnalités amplifiées dans certains romans, minimisées dans d'autres...Est-ce suffisant pour affirmer l'homologie des processus mis en œuvre dans la chronique et le roman? Oui, car le romancier fait explicitement référence, dans les deux genres, à des éléments de son expérience personnelle. A titre d'exemple, Pedro, le camarade de l'écrivain à l'école Senhor André deviendra un personnage de roman. Ce même Pedro qui, dans la chronique "Ontem às três da tarde" est découvert pendu, balançant dans le vide ", Carlos Reis, "António Lobo Antunes: Uma Casa onde se vê o Rio", in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, pp 27-28 (c'est nous qui traduisons).

bien de l'ériger en *doxa* interprétative. Toute œuvre d'art étant par essence polysémique, aucune interprétation n'en épuise le champ sémantique, pas même celle de l'auteur. En outre, une autre illusion courante consiste à postuler que tout ce qui est contemporain est connu et que ce patrimoine commun n'a pas besoin d'être explicité, sa connaissance étant générale et intuitive. Les livres d'António Lobo Antunes constituent, certes, une exception remarquable dans nos sociétés contemporaines où la littérature jetable prédomine. Ces romans fleuves dont les plus récents semblent marqués du sceau de la discontinuité et du mélange baroque des genres, constituent pourtant de véritables phénomènes de vente. Cependant, malgré ces succès de librairie, nombreux sont les lecteurs qui se perdent dans les labyrinthes des temps et des voix propres à cette prose poétique à la fois célébrée et méconnue. Entreprendre une analyse de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, ce n'est donc nullement explorer un sentier battu par toutes les curiosités érudites. C'est, au contraire, apporter un autre regard sur une œuvre dense et hermétique qui représente, certes, un corpus d'étude intimidant de plus de dix mille pages. Tout bien considéré, un corpus aussi dense comporte aussi des avantages, notamment celui d'une relative exhaustivité propice à l'observation des récurrences et des tendances fortes qui s'inscrivent dans la durée et permettent d'envisager cette esthétique dans ses continuités et ses discontinuités.

Bien qu'il ait publié son premier roman sur le tard²⁴, António Lobo Antunes a eu la vocation littéraire précoce. Marquer la littérature de son empreinte, tel a toujours été son rêve d'aussi loin qu'il se souvienne. A douze ans, il a déjà une vision quasiment claire de sa destinée lorsqu'il organise sur une feuille la répartition de ses futures œuvres complètes en romans, poèmes et essais²⁵. Trente ans après la publication de son premier roman, *Memória de Elefante* (1979), l'écrivain portugais semble bien placé

²⁴ Le romancier portugais a publié son premier roman, *Memória de Elefante* en 1979, à 36 ans.

pour mener les lettres portugaises vers cette rupture postmoderne²⁶ dont il se veut le fer de lance²⁷. Né en 1942 de parents d'ascendance brésilienne et allemande, Lobo Antunes grandit à Benfica, quartier périphérique de Lisbonne plus célèbre pour son équipe de football que pour ses structures culturelles. Il reçoit cependant, aux côtés de ses cinq frères, une éducation stricte d'un père neuropathologue épris de lettres françaises, et d'une mère qui tenait *Voyage au bout de la nuit* pour le plus grand roman jamais écrit. Dans un tel contexte familial d'immersion littéraire, António Lobo Antunes lira pêle-mêle Jules Verne, Tolstoï, Sartre, Claude Simon, Proust, Céline, Faulkner, Joyce... Des lectures aussi éclectiques déboucheront sur des ambitions littéraires vite étouffées dans l'œuf par l'ambition paternelle. En effet, pour ses garçons, Lobo Antunes père n'envisage point de salut professionnel hors des sentiers battus de la médecine. L'affaire est quasiment entendue. Le jeune António sera champion national de hockey sur gazon à l'image de son père, lui-même champion dans la même discipline en 1936 à Stuttgart. Ensuite, comme ce père, il entreprendra des études de médecine qui le conduiront à Londres dans le cadre d'un stage pratique qu'il tint absolument à effectuer, en guise de consolation, dans l'hôpital où travailla Somerset Maugham. Ce cycle de la vie de l'écrivain, marqué notamment par l'ombre du père et par une certaine continuité professionnelle, se termine par sa nomination à la tête du service de psychiatrie de l'hôpital Miguel Bombarda de Lisbonne, le même que dirigea son père quelques décennies auparavant. Il s'agit d'un cycle qui nous révèle, de la part du romancier, un rapport d'identification au nom, aux idéaux²⁸ et à l'ordre des générations des Lobo

²⁵ Michel Brudeau, "La splendeur austère de Lobo Antunes", in *Le monde* 25 novembre 1998, article consulté en ligne le 22 mai 2006 sur www.lemonde.fr

²⁶ Voir le premier chapitre de la troisième partie "António Lobo Antunes et les ruines postmodernes".

²⁷ "Personne n'écrit comme moi", a déclaré António Lobo Antunes à Adelino Gomes dans un entretien publié par le journal Público "Entrevista com António Lobo Antunes nos seus 25 anos de carreira: "Acho que já podia morrer", in Ana Paula Arnaut, *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007, Confissões do Trapeiro*, op. cit. p. 438.

²⁸ A l'image de son père sympathisant d'extrême gauche (anarchiste), António Lobo Antunes militera au sein l'APU, l'Alliance du Peuple Uni, une des formations alliées au Parti Communiste Portugais.

Antunes. Un autre cycle lui succède cependant, celui de la rupture qui le ramène à cette passion littéraire hérétique remontant aux années d'enfance. L'expérience douloureuse de la guerre d'indépendance de l'Angola viendra exacerber la nécessité cathartique et rédemptrice de l'écriture. Depuis lors, son écriture a partie liée avec la guerre sous toutes ses formes.

Nous sommes en 1969 et le Portugal s'est embourbé depuis 1961 dans une guerre coloniale qui n'en finit pas en Angola. Convoqué pour effectuer vingt-sept mois de service militaire au front, António Lobo Antunes fait partie du corps expéditionnaire portugais de 1971 à 1973, "plus pour amputer les membres que pour panser les âmes"²⁹, comme il dira lui-même. Mais il reviendra, grâce à son œuvre romanesque inspirée en grande partie par cette campagne et son expérience de psychiatre, explorer les méandres des consciences humaines et les ténèbres des âmes. En effet, ses trois premiers romans, *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979), et *Conhecimento do Inferno* (1980), semblent appartenir à un cycle d'écriture de soi où le récit est envahi par des pans entiers de la vie de l'auteur. Celui-ci y dépeint, dans une écriture monologique centrée sur la perspective du psychiatre, son double fictionnel, les ruses et les fureurs de la guerre coloniale, dénonçant ses atrocités comme son absurdité. Les dysfonctionnements de l'hôpital psychiatrique où il est affecté après la guerre et les difficiles relations hommes-femmes décrites dans la quasi totalité de ses ouvrages semblent faire partie des avatars traumatiques d'une société postindustrielle dévastée par les guerres de conquête, où seules les vertus cathartiques de la littérature permettent de survivre. Le premier triptyque romanesque de l'écrivain semble donc inaugurer l'amorce d'une tension entre réalité et fiction dans le processus de création littéraire,

²⁹ Fabienne Pascaud, "Le crépuscule colonial", in *Télérama* n°2906 du 21 septembre 2005, p. 68.

tension récurrente dans la poétique de l'auteur portugais, comme l'explique Maria Alzira Seixo :

São textos urdidos em torno da problemática da família, e centrados na casa e no meio urbano de Benfica, que conserva ainda laivos ou vestígios de uma vida provinciana e campestre; são textos que terminam todos com a morte ou o desaparecimento das personagens, e que acentuam a perda da casa enquanto matriz familiar³⁰.

A ce premier cycle d'apprentissage largement autobiographique, succède un second cycle au cours duquel le romancier explore la problématique de l'identité et de l'altérité, les rapports entre la mémoire individuelle et collective. Ce cycle comprend les romans allant de *A Explicação dos Pássaros* (1981) à *A Morte de Carlos Gardel* (1994). Ensuite, A. Lobo Antunes examine la question du pouvoir politique et de ses diverses manifestations, notamment le thème des illusions fracassées par la démocratisation en partie ratée du Portugal post-salazariste. Ce troisième cycle inclut des livres comme *O Manual dos Inquisidores* (1996), *O Esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos Crocodilos* (1999) et *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000). Nous distinguerons enfin un quatrième cycle de construction et de déconstruction du genre romanesque dans lequel nous rangeons *Que Farei Quando Tudo Arde?* (2001), *Boa Tarde as Coisas Aqui em Baixo*, (2003), *Eu Hei-de Amar uma Pedra* (2004), *Ontem Não te vi em Babilónia* (2006), *O Meu Nome É Legião* (2007), *O Arquipélago da Insónia* (2008), *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar* (2009), *Sóbolos Rios Que Vão* (2010). Dans ce cycle, l'écrivain semble vouloir redéfinir le genre romanesque dans ses rapports avec d'autres arts dont l'éclatement donne naissance à de nouvelles combinaisons d'écriture. Ce cycle semble s'articuler autour de

³⁰ «Il s'agit de textes composés autour de la problématique familiale et centrés sur le foyer et le milieu urbain de Benfica qui conserve encore des vestiges de la vie campagnarde et provinciale. Ces textes où s'accroît la perte du foyer comme matrice familiale, se terminent tous par la mort ou la disparition de

problématiques consubstantielles à l'acte même d'écrire aujourd'hui. Les œuvres appartenant à ce mouvement s'inspirent d'univers aussi divers que la peinture, le cinéma, la musique, la poésie.

Dans une analyse saisissante relative à l'évolution de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, Régis Salado formule une hypothèse interprétative permettant de comprendre la logique qui sous-tend la création et l'orchestration des voix narratrices dans la prose antunienne, et partant, configure les principales inflexions formelles :

On pourrait dire qu'elle prend son essor par l'invention d'une voix, puisqu'elle se développe en créant des voix, et enfin qu'elle s'aventure dans des régions où s'entend la langue elle-même, rejoignant ainsi le lieu du poème, ou encore, pour formuler une hypothèse plus interprétative sur la logique sous-jacente à ce parcours, on avancera que l'écrivain a dû d'abord poser sa voix dans des récits à forte teneur autobiographique, pour mieux projeter ensuite un authentique univers romanesque à travers des ensembles polyphoniques complexes avant de se détacher des enjeux narratifs propres au roman et de viser un dépassement des conventions génériques en direction d'une écriture essentiellement musicale et poétique³¹.

Il conviendrait cependant de nuancer ces divisions qui obéissent en priorité à un souci de commodité méthodologique et constituent des instruments d'analyse et d'investigation. Elles ne sauraient être considérées comme un système de cloisonnement rigide et définitif. Agripina Cariço Vieira le rappelle, “As balizas periodológicas dentro das quais os críticos ou estudiosos intentam “arrumar” os romances de Lobo Antunes, vão mudando consoante os parâmetros de análise que elegermos ”³². En effet, le

personnages” (c'est nous qui traduisons), Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, p. 255.

³¹ Régis Salado, “L'écriture des voix-António Lobo Antunes et le roman polyphonique”, in *Espelhos, Uma Físiga...E Poesia*, sous la direction d'Anabela Dinis Branco de Oliveira, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2007, p. 288.

³² “ les balises méthodologiques dont se servent les critiques et les chercheurs pour distinguer les romans de Lobo Antunes varient selon les paramètres d'analyse préalablement définis ”, Agripina Vieira, “ Uma voz que diz...o mal”, in *Jornal de Letras* n°965, 26 septembre 2007, document internet consulté le 10 décembre 2009 sur : www.ala.nletras.com

romancier portugais, dont la défiance systématique à l'égard de tout discours critique est connue, n'est pas convaincu de la nécessité d'organiser en cycles une production littéraire qui se veut le reflet du chaos intérieur de ses personnages³³. Il récusera, dans un premier temps, la répartition cyclique, avant d'en accepter le principe du bout des lèvres. Ainsi, dans un entretien accordé à François Busnel du *Magazine littéraire*, l'écrivain procède à une analyse cyclique de ses œuvres. Il évoque un premier cycle autobiographique relatant l'expérience de la guerre et de la folie dans lequel il classe *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* et *Conhecimento do Inferno*. Ensuite vient un second cycle consacré au Portugal avant, pendant et après la révolution des Œillets (*Explicação dos Pássaros*, *Fado Alexandrino*, *Auto dos Danados* et *As Naus*). Le troisième cycle est une synthèse des deux premiers avec des livres comme *Tratado das Paixões da Alma*, *A Ordem Natural das Coisas* et *A Morte de Carlos Gardel*. Quant au quatrième cycle en cours, il analyse les rapports de pouvoir dans la société portugaise de ces vingt-cinq dernières années. On peut y ranger les ouvrages compris entre *O Manual dos Inquisidores* et *Sóbolos Rios Que Vão*.

Dans son essai publié en 2002, Maria Alzira Seixo reprendra la répartition cyclique en la simplifiant. Pour elle, au-delà de l'émiettement thématique, les romans de l'auteur portugais s'articulent autour de deux grands pôles cycliques : le pôle autobiographique qui comprend la première trilogie et celui de la déconstruction dans lequel on peut ranger le reste de la production romanesque de l'écrivain. Qu'elles soient appelées cycles ou mouvements, ces articulations romanesques significatives, indifféremment de leur nombre, ont un dénominateur commun : elles fonctionnent en corrélation, se chevauchent les unes les autres, s'entrecroisent et se recourent. Le propre

³³ “ Mes romans ”, affirme l'écrivain portugais en substance, “ visent à rassembler le monde en eux. Ils sont le reflet de la manière dont les choses se déroulent dans l'esprit des personnages qui ne comprennent pas tout et ne sont pas conscients des pulsions qui les font agir ”, in “Une île dans un océan de mots”, entretien avec Alain Nicolas consulté le 15 mars 2007 sur : www.humanite.presse.fr

de l'esthétique romanesque de l'écrivain portugais étant l'oscillation permanente entre continuité et rupture, il n'est pas rare de retrouver, sous forme larvaire, dans un cycle des caractéristiques propres à un autre.

Ainsi, nous partons de l'hypothèse suivante : la production romanesque d'António Lobo Antunes constitue une œuvre atypique, dense et abondante. Elle renouvelle le genre romanesque. Et, à partir de cette conjecture, nous cherchons à saisir les manifestations textuelles et linguistiques de cet apport original. En d'autres termes, nous sommes en quête des stratégies et des modalités d'actualisation de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, ainsi que de leurs éventuelles articulations entre elles. Nous avons voulu déterminer les mouvements significatifs de cette prose et les récurrences qui la sous-tendent. Et après des lectures attentives du corpus, nous en avons isolé quatre. Mais au-delà des quatre mouvements, nous avons d'abord considéré le premier facteur de littérarité chez l'écrivain portugais : la langue. Elle constitue le matériau à partir duquel le romancier portugais moule les formes mises en forme dans son esthétique. En effet, l'oscillation entre le portugais populaire et argotique et le registre savant se veut le reflet de la diversité de l'univers romanesque de l'écrivain, comme il le réaffirme lui-même :

Au Portugal, par exemple, il existe de très nombreuses couches sociales qui s'expriment toutes de manière différente, ce qui permet une ironie sarcastique que la traduction a beaucoup de mal à rendre correctement. En ce qui me concerne, je sais que mon écriture est plus difficile. Mais ce n'est pas moi qui suis complexe, c'est la vie!³⁴

Ensuite, nous avons identifié les écritures de soi comme le mouvement introductif à cette esthétique authentique. Dans un troisième temps, nous avons isolé la thématique de l'identité et de l'altérité chère au romancier portugais. En effet, celui-ci a

³⁴ François Bunel, "António Lobo Antunes, le médecin des âmes", *Magazine Littéraire* n° 385 mars 2000, p. 56

revêtu, à son corps défendant, l'uniforme du colonisateur en Angola. Et la voix grinçante, ironique et subversive du narrateur-psychiatre-ancien-combattant semble masquer la personnalité de l'écrivain tout en lui faisant écho. Le quatrième mouvement, quant à lui, met l'accent sur l'écriture subversive qui paraît être l'un des corollaires esthétiques de la participation de l'écrivain à l'aventure coloniale. Car, malgré une esthétique marquée du sceau d'un certain désenchantement, l'engagement moral et politique du romancier portugais aux côtés des opprimés en fait une intransigeante figure morale. Cette forme d'écriture constitue une prise de position par rapport aux divers pouvoirs politiques postsalazaristes qui perpétuent de nouvelles formes d'oppression. Cette thématique de l'écriture subversive médiatise la concrétisation du chantier de construction et de déconstruction du genre romanesque qui, entre continuité et rupture, interroge les métarécits tout en ouvrant la narration aux voix de l'altérité. Ainsi, nous avons orienté nos recherches suivant ces quatre axes et chacun des mouvements constitue un des fils conducteurs qui relie les vingt-sept ouvrages de fiction entre eux. A partir de l'analyse textuelle, nous avons cherché des exemples dans le corpus pour étayer nos hypothèses et vérifier nos intuitions. Nous avons ainsi choisi des extraits textuels qui, bien que puisés isolément dans le corpus, sont susceptibles de valoir pour l'interprétation de l'ensemble de l'œuvre, eu égard à leur représentativité. Chaque fois qu'une analyse détaillée le justifiera, notre étude se référera à l'édition définitive des œuvres du romancier portugais par Dom Quixote. Cependant, l'analyse comparative des deux versions française et portugaise, notamment pour des besoins de démonstration, ne sera pas pour nous déplaire. Elle conviendrait aussi à António Lobo Antunes. En effet, le romancier lusitanien nous avait confié, lors d'un entretien accordé dans le cadre d'une conférence³⁵ dédiée à son œuvre, qu'il ne dédaignerait pas d'un

³⁵ Il s'agit d'un entretien qui nous a été accordé par l'écrivain lors du colloque international " António Lobo Antunes et le livre total- Voies d'approche ", organisé les 5 et 6 avril 2007, à l'Université de la

gigantesque livre qui redupliquerait à l'infini les versions portugaise, française, espagnole, italienne, anglaise, la récurrence sans fin étant, à ses yeux, le symbole du dynamisme et de la créativité littéraires. Il n'est pas non plus impossible qu'elle figure, à une échelle réduite, son utopie préférée, celle du roman total.

Au terme de notre travail, nous souhaitons parvenir à une meilleure connaissance du fonctionnement de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Nous adopterons, pour ce faire, des méthodologies s'inspirant, entre autres, de la thématique³⁶, de la narratologie dans l'acception que Genette donne à ce terme dans son *Nouveau discours du récit*³⁷ et dans *Figures III*³⁸, et de la psychanalyse freudienne et lacanienne. En effet, l'analyse thématique sied bien à une œuvre romanesque organisée en trilogies successives allant de la première trilogie autobiographique (*Memória de Elefante* (1979) *Os Cus de Judas* (1979) *Conhecimento do Inferno* (1980)) à la quatrième trilogie alentejane ((*O Meu Nome É Légião* (2007), *O Arquipélago da Insónia* (2008), *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar* (2009)), en passant par la deuxième trilogie subversive consacrée à la déconstruction des mythes fondateurs du Portugal ((*Fado Alexandrino* (1983), *Auto Dos Danados* (1985), *As Naus* (1988)), et la troisième trilogie psychanalytique (*Tratado Das Paixões Da Alma* (1990), *A Ordem Natural Das Coisas* (1992), *A Morte de Carlos Gardel* (1994)).

Quant à la narratologie, elle éclaire notre étude de l'écriture antunienne, notamment le fonctionnement des voix narratives, alors que la psychanalyse permet d'envisager l'esthétique romanesque comme une quête ontologique ayant pour objet la découverte de soi à travers l'autre grâce au phénomène du miroir lacanien. Par ailleurs,

Sorbonne Nouvelle Paris III, sous la direction scientifique de Catherine Dumas.

³⁶ La critique thématique de Jean Pierre Richard, par opposition au thématisme bachelardien, est une poétique s'articulant autour d'une analyse transversale des thèmes récurrents. Le thème répété signale l'obsession, nous dit Richard. Il constitue l'un des axes littéraires.

³⁷ Gérard Genette, *Le nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

³⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1998.

la poétique du romancier peut aussi se concevoir comme le lieu d'une activité fantasmatique de résilience à travers la mise en scène des tourments de la guerre et des traumatismes intimes de la vie. Il serait par exemple intéressant, dans le cadre de l'étude d'une œuvre écrite par un psychiatre qui a vécu la guerre coloniale, d'envisager une lecture psychanalytique du roman autobiographique³⁹, sans pour autant réduire l'œuvre à ces considérations périphériques. Ces trois dimensions méthodologiques complémentaires nous permettront, nous l'espérons, non seulement de projeter un faisceau de lumière susceptible d'éclairer l'œuvre dans son ensemble, mais aussi d'en analyser les articulations et les orientations décisives. Comprendre les significations profondes, les récurrences, les contradictions et les ambiguïtés d'une des aventures littéraires les plus ambitieuses et les plus inventives de notre temps, telle est l'ambition de la présente étude. La thématique, la narratologie et la psychanalyse se conjuguent aussi pour aboutir au triple dévoilement d'un mythe personnel et d'une littérature qui semble se nourrir de conflits. En effet, António Lobo Antunes fait la part belle à l'analyse des conflits familiaux dans le cadre d'un " roman familial fou " ⁴⁰ qui valorise l'écriture du délire. En outre, les conflits entre riches et pauvres, dominants et dominés, colonisateurs et colonisés sont présentés dans une perspective qui s'inspire à la fois du *high modernism* anglosaxon, du postmodernisme littéraire et de l'esthétique postcoloniale. L'articulation de ces grilles de lecture complémentaires nous permet de comprendre l'étroite corrélation qui se noue entre les quatre dimensions de l'écriture antunienne. En saisir les lois internes et les tensions, c'est mettre à jour les ressorts

³⁹ Nous esquissons notamment à la page de notre étude un rapprochement entre les deux principales articulations des écritures de soi dans les romans autobiographiques d'António Lobo Antunes, à savoir la quête de soi, la découverte de l'altérité et le stade du miroir chez Lacan (" Le stade du miroir comme formateur de la fonction du *Je* telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique ", communication faite au XVIème Congrès international de psychanalyse, Zurich, 17 juillet 1949).

⁴⁰ Voir Sigmund Freud, " Le roman familial des névrosés ", in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973.

d'une poétique hybride qui occupe une place de plus en plus déterminante dans la littérature du XXI^e siècle.

PREMIERE PARTIE
FORMES ET MISES EN FORME

Dans cette première partie de notre travail, nous mettons l'accent sur les formes et les mises en forme dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Cette formulation ne recouvre ni les formes du récit, ni l'habituelle méthode d'exposition didactique distinguant "le fond" de "la forme". Il s'agit plus précisément du découpage des formes linguistiques que l'écrivain lusitanien opère dans l'horizon des possibles qu'est la langue portugaise et leur mise en forme stylistique. En d'autres termes, notre réflexion portera sur les éventuelles articulations entre le contenant et le système d'expression. Nous essaierons d'interroger le travail sur les formes tout en examinant la manière dont la mise en forme se constitue en système, et comment cette construction contribue à la formation graduelle de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Nous avons préféré cette formulation, qui peut sembler à première lecture ambiguë, au classique binôme "langue et style". D'abord parce que celui-ci s'inspire plus de l'antique rhétorique que de la linguistique actuelle. Ensuite parce qu'il peut sembler tautologique, la linguistique englobant la stylistique dans la définition qu'en donne Ferdinand de Saussure dans son *Cours de linguistique générale*. En effet, sont linguistiques,

Toutes les manifestations du langage humain, qu'il s'agisse des peuples sauvages ou des nations civilisées, des époques archaïque, classiques ou de décadence, en tenant compte pour chaque période, non seulement du langage, du " beau langage ", mais aussi de toutes les formes d'expressions⁴¹

Ainsi, notre formulation tend à expliciter l'organisation de notre travail en soulignant les recensements analytiques de procédés, la recherche sur les récurrences textuelles qui semblent fonctionner comme de véritables leitmotivs, et l'intégration de pré-supposés d'autres approches, notamment psychanalytiques. L'objectif d'une telle organisation est simple : partir du texte et de ses variantes en direction de l'œuvre et de

⁴¹Ferdinand De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, p.20.

l'esthétique romanesque de l'écrivain portugais, qui constitue son système d'écriture et de pensée. Pour cette exploration, nous avons choisi, dans un premier chapitre intitulé "la langue dans tous ses éclats", de centrer principalement nos exemples sur le tout premier roman, celui qui inaugure le triptyque autobiographique, *Memória de Elefante* (1979). Dans la même lancée, nous étudierons les septième et huitième ouvrages de l'œuvre romanesque de l'écrivain portugais, *As Naus* (1988), et *Tratado Das Paixões Da Alma* (1990). Nous analyserons, enfin, trois romans appartenant à la période de déconstruction du genre romanesque, notamment, *Boa Tarde As Coisas Aqui Em Baixo* (2003), *Eu Hei-De Amar Uma Pedra* (2004) et *O Meu Nome E Legião* (2007). Ensuite, dans le deuxième chapitre, nous analyserons le fonctionnement de la métaphore dans la structuration formelle du texte. En effet, le matériau narratif des romans de Lobo Antunes semble les éloigner progressivement des enjeux propres à la prose romanesque pour mieux les ouvrir à la composition poétique et musicale. On dirait que cette ouverture coïncide avec une métaphorisation accrue du texte antunien. Le troisième chapitre est consacré à l'étude des structures obsédantes chez l'écrivain portugais, notamment les figures de la circularité et du ressassement, le labyrinthe et les tours.

Chapitre 1. L'écriture dans tous ses éclats

António Lobo Antunes a souvent présenté *Memória de Elefante* comme “un truc assez naïf, un livre de débutant”⁴². Pourtant, une lecture attentive de ce premier roman où l'esthétique romanesque de l'écrivain prend son essor grâce notamment à l'invention de la voix du psychiatre, son alter ego, permet de réaliser que l'essentiel des ingrédients, la plupart des enjeux narratifs et les principales thématiques qui contribueront à la formation graduelle de l'esthétique romanesque d'A. Lobo Antunes s'y trouvent déjà sous forme germinale. Il serait par conséquent intéressant d'analyser, à la lumière du découpage des formes linguistiques et de leur mise en forme stylistique, la trajectoire de la prose antunienne, de l'invention de la voix du psychiatre à la projection d'univers peuplés d'autres voix distinctes de celle de l'écrivain. Ainsi, l'analyse des incipits et des excipits peut se révéler féconde car elle est susceptible de révéler certaines articulations clés du fonctionnement du texte littéraire. Maria Alzira Seixo écrit à ce propos,

En effet, les débuts et les fins d'un texte peuvent être considérés comme des catégories essentiellement aspectuels de la grammaire de la narration, alors que la séquentialisation organisant le corpus textuel, peut se concevoir comme la continuité différentielle et modale du tissu de l'énoncé⁴³.

Un premier roman peut donc annoncer la couleur d'une œuvre. Et il nous a semblé intéressant, dans ce premier chapitre, de relire ledit roman à la lumière de ceux qui l'ont immédiatement suivi, ainsi que des livres les plus récents. L'analyse des

⁴² Michel Braudeau, “La splendeur austère de Lobo Antunes”, in *Le monde* du 25 novembre 1998 page consultée le 20 janvier 1999 sur www.lemonde.fr

⁴³ Os princípios e os fins de um texto podem ser encarados efetivamente como categorias predominantemente aspectuais da gramática da narrativa, enquanto a sequencialização, que organiza o corpo textual, pode ser vista como uma continuidade diferencial e modal da tessitura do enunciado”, Maria Alzira Seixo, “Os princípios e os fins, Incipits e explicitos na composição de ficção: *Boa Tarde As Coisas Aqui Em Baixo* de António Lobo Antunes”, in *Espelhos, Uma Fisga...E Poesia*, Recueil d'articles

débuts et des fins nous permet de rendre compte des inflexions significatives dans les formes et les mises forme des romans de l'auteur portugais. Mais, avant d'en venir à une exploration analytique desdits romans, nous voudrions tracer une esquisse synthétique du fonctionnement des registres linguistiques chez António Lobo Antunes. En effet, la dimension burlesque et la variété des tons adoptés par divers personnages semblent affranchir les trois premiers romans des contraintes formelles inhérentes au genre, tout en soulignant la richesse vaudevillesque des tirades.

1.1. Les registres de langue chez António Lobo Antunes

S'il est un écrivain contemporain pour qui s'impose d'emblée une analyse du découpage des formes linguistiques et de leurs mises en formes stylistiques, c'est bien António Lobo Antunes. Car le romancier portugais se démarque par une langue hardie et une prose poétique discontinue qui semblent être sa marque de fabrique. Roland Barthes, dans *Le degré zéro de l'écriture*⁴⁴, conçoit la langue comme le stock de virtualités dont disposent les locuteurs à une époque donnée. Pourtant, ce n'est pas sans raison qu'on parle parfois de la langue d'un romancier ou d'une œuvre pour désigner les choix récurrents que fait l'écrivain dans la totalité potentielle et l'horizon des possibles qu'est la langue. Il privilégie certains mots, certaines catégories grammaticales, certains tours syntaxiques, tel ou tel registre linguistique et se les approprie. Il y aurait donc, à première vue, comme une ambiguïté à nommer "langue" cet ensemble de choix particuliers opérés dans la langue prise dans sa globalité. Cependant, pour lever cette ambiguïté, nous nous inspirerons également de la terminologie saussurienne, notamment de l'opposition langue-parole. La tonalité personnelle qu'António Lobo

édité à l'occasion de la remise du Doctorat Honoris Causa à António Lobo Antunes, Université de Trás-os-Montes, 6 juillet 2007, p. 233.

⁴⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1997.

Antunes parvient à imprimer à la langue portugaise ressortit au domaine de la parole ou encore à celui de l'écriture, pour revenir à une terminologie chère aux barthésiens. Quant au terme style, face à l'ambiguïté et à la polysémie qui l'entourent, nous préférons nous en tenir à son acception sémiotique d'étude générale de cette empreinte individuelle à l'origine du phénomène d'identification de la littérarité ou de la littérisation. Ainsi, dans l'expression "la langue d'António Lobo Antunes", le mot langue n'est point considéré dans son acception de totalité potentielle, mais plutôt dans celle de tonalité personnelle, de traits récurrents propres à une esthétique. Ici, langue et stylème⁴⁵ partagent le même champ sémantique.

Commencer l'analyse de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes par l'étude du choix des mots, de la manière dont ceux-ci sont agencés et des effets induits par cet agencement, c'est adapter notre étude à la réalité du texte, en faire notre point de départ. Car, dès les premiers romans, l'écrivain portugais se démarque notamment par la diversité de ses registres linguistiques qui vont du plus populaire au plus technique. Les mots et les tournures syntaxiques peu usités, voire réservés à la littérature leste et aux fictions populaires, sont réhabilités dans sa prose. La première trilogie constitue une illustration parfaite du parti pris d'une écriture plurielle s'abreuvant aussi bien aux sources classiques de la littérature portugaise qu'aux avants gardes les plus débridées de la littérature universelle. Ce perpétuel mouvement de balancier entre continuité et rupture est déjà à l'œuvre dans *Memória de Elefante* qui contient les germes de la plupart des innovations actualisées dans les romans fleuves. Le monologue de Dori, la prostituée, illustre de manière savoureuse cette variété linguistique :

Emagreci cinco quilos com a infelicidade, ah conho que se pilhasse a ramelosa partia-lhe um chifre com os dentes, fressureira de um corno, puta esquentada, estoirou este outubro de um aneurisma abençoado, paguei uma missa de acção

⁴⁵ Georges Molinié définit le stylème comme un caractérisème de littérarité (*Approches de la réception*,

de graças no Beato fiquei com a rata aos saltos para o resto da vida, o padre a latinar no altar e eu a dizer nos joelhos mal tu sabes pelo que é que rezas meu magano, viva o Benfica que já cá não está quem me enrabou (ME 152).

Dans cet extrait digne d'une tirade du théâtre de Gil Vicente, il y a un renversement et une disjonction entre les thèmes évoqués et le style du personnage qui ne traduit pas du tout la dignité liée aux rites de l'église catholique ni le respect dû aux morts. Dori développe un discours dont chaque mot est vulgaire, avec une prédilection particulière pour l'opposition obscène-sacré, à contre courant de l'idéal judéo-chrétien dont elle fait mine de se réclamer. En demandant une messe d'action de grâce pour commémorer la mort de son ennemie, le personnage feint d'intégrer les préceptes liturgiques de l'église catholique romaine. Mais son vocabulaire provocateur, où le burlesque le dispute au blasphème, la rapproche davantage d'une déclinaison féminine de la figure de l'antéchrist. Dans ce discours décalé, le comique est induit par la coexistence de fragments qui n'ont rien à faire ensemble. Pour obtenir ce mélange incongru des genres, le romancier portugais met sur le même axe syntagmatique le lexème médical "anévrisme" qui appartient à l'isotopie de la maladie et de la mort, et le lexème adjectival "béni" qui ressortit à la joie, à l'allégresse. De même, la figure ecclésiastique du prêtre est associée au lexème "polisson". Le renversement induit par la double opposition juxtaposition facilite l'intrusion dans le sacré d'un profane où le registre savant côtoie l'humour grivois le plus provocateur. Il s'agit d'un procédé stylistique iconoclaste, mais récurrent dans les romans d'António Lobo Antunes. Il permet au romancier portugais de questionner l'ordre établi et les hiérarchies à travers les institutions et les règles censées maintenir le *statu quo*. Cette insolente liberté de ton et ce goût prononcé pour la provocation constituent une forme d'irrévérence ironique à

l'égard de la langue et de ses codes, car, comme l'affirme Serge Doubrovsky, "la bonne société s'admire dans [...] sa langue, gage d'une hiérarchie éternelle des vérités et des valeurs [...] l'ordre absolu doit commencer par régner sur les mots, pour régner sur les esprits"⁴⁶.

Analysée au premier degré, cette tirade pourrait se concevoir comme une critique satirique doublée d'une moquerie comique et grinçante imitant le portugais populaire en général, et la langue des péripatéticiennes en particulier. En effet, l'auteur accumule dans un espace textuel réduit un échantillon non négligeable de traits linguistiques propres à cette corporation. Cette énumération de mots induit une litanie, un effet incantatoire qui devient comique lorsque l'inattendu s'y glisse. C'est notamment le cas de l'extrait que nous analysons. Dans ce sociolecte dont Dori est la digne représentante, on note un certain nombre d'expressions récurrentes regroupées par approximation consonantique. La violence des occlusives sourdes initiales renforce l'opposition sacré-obscène dans des occurrences comme *puta...se pilhasse...partialhe...paguei...padre*, car les occlusives se caractérisent par un blocage complet du passage de l'air dans la bouche. Leur réalisation, que Nicolas S.Trubetskoy⁴⁷ compare aux silences produits lorsqu'on bouche la flûte par intermittences, exprime un mouvement vif et un *tempo* saccadé. Ainsi, le texte romanesque, s'inspirant de la poésie et du théâtre, entre en résonance. Et le lecteur-spectateur entend et visualise, à travers le débit de mitraillette de Dori, la gestuelle et les mimiques du personnage. La matière sonore du texte participe donc, elle aussi, au burlesque comique de la tirade en soulignant ce qu'il y a de claudicant dans le discours vulgaire d'un personnage qui aspire pourtant à une forme de dignité. Ce procédé allitératif n'est pas complètement perdu dans la version française où les termes "putain", "pétasse", "polisson", "petite

⁴⁶ Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique, critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1966, p. XI

gouine”, “pute en rut”⁴⁸ ne trahissent en rien le riche vocabulaire de ce personnage haut en couleurs. Ainsi, la chaîne sonore allitérative glisse subrepticement vers une chaîne sémantique car elle contribue à dévoiler le caractère fourbe du personnage dont les propos contredisent les prétentions. En rendant le mot portugais *rata* par la forme courte “clito” en lieu et place de clitoris, le traducteur reste fidèle à l’esprit du texte source, car l’usage de l’apocope ou troncation confirme le ton général de l’esthétique romanesque de l’écrivain portugais qui oscille entre registres familier et technique, populaire et spécialisé. Mais cette critique n’est pas seulement une forme d’éloge paradoxale où l’auteur consacrerait des louanges à une réalité linguistique qui ne les mérite pas. C’est aussi l’occasion pour le romancier portugais de réhabiliter des registres de langue jusque là relégués au ghetto de la paralittérature.

Cependant, dans les romans d’António Lobo Antunes en général et dans *Memória de Elefante* en particulier, la langue populaire et argotique n’est pas l’apanage des seuls mauvais garçons et des pensionnaires des maisons closes. Le patient alcoolique pris en charge par le psychiatre n’est pas en reste, dans les narrations minutieuses et imagées qu’il fait de ses épiques disputes conjugales : *Chiça pá dei-lhe uma azevia no alto da piolhosa, doutorzeco de uma cana, que me ficou oito dias a cuspir brilhantina* (ME 35). Même le psychiatre dont l’éducation et les origines sociales en font une figure de l’élite bourgeoise, ne brille pas par un vocabulaire particulièrement châtié. Au contraire, sa mise négligée, son verbe irrévérencieux et ses prises de position subversives le rapprochent plutôt du bourgeois bohème. Dori, sans être l’incarnation de

⁴⁷ Nicolas S. Trubetskoy, *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1949, p. 49, 50.

⁴⁸ António Lobo Antunes, *Mémoire d’éléphant*, traduction française de Violante do Canto et Yves Coleman, Paris, Christian Bourgois, 1998, p.202.

l'ideal courtois, s'en étonne⁴⁹ à juste titre. L'échange qui suit illustre à suffisance cette désinvolture :

O psiquiatra gatafunhou Caralho+Cabrão = Grande Foda, rasgou a página e entregou-a à enfermeira: -percebe? Pergountou ele. Aprendi isto com a minha primestra de lavoeres, diga-se à paridade e de passagem que é o melhor clitoris de Lisboa (ME 19).

La descente aux enfers du psychiatre n'est pas uniquement socioprofessionnelle ; elle est aussi linguistique, comme en témoigne le monologue qui suit :

Cheguei ao fundo [...] ao fundo dos fundos, chiba [...] Ao fundo do fundo dos fundos. Cheguei ao fundo dos fundos, continuou o psiquiatra, e não tenho mesmo a certeza de conseguir, sair dos limos onde estou. Não tenho mesmo a certeza que haja sequer saída para mim, percebes? Às vezes ouvia falar os doentes e pensava em como aquele tipo ou aquela tipa [...] se enfiavam no poço [...] Pensava na angústia aquele tipo ou daquela tipa [...] mas nunca cuidei vir um dia, caralho, voltou-se me a vida do avesso [...] e os tomates desta merda é eu não conseguir pôr-me outra vez direito [...] E foda-se, é só isso que quero. É como se eu só pudesse amá-la longe dela com tanta vontade, catano, de amar perto corpo a corpo (ME 63-64).

Dans cet extrait, le portugais argotique et populaire se mêle au lyrisme et à l'expression des sentiments. Sur le plan sociolinguistique, ce mélange des genres démontre qu'il n'y a pas toujours adéquation entre le niveau de langue et la classe sociale des locuteurs. La spécialisation lexicale ne s'opère donc pas toujours conformément à une quelconque détermination socioculturelle, comme le laisserait croire le monologue de Dori. On ne saurait, par conséquent, parler d'une hiérarchisation pyramidale des registres linguistiques impliquant des connotations sociales et des niveaux de langue qui s'étagent de bas en haut. Tout au plus peut-on évoquer une

⁴⁹ “ Você tem mesmo a certeza de que é médico?, perguntou-lhe o ofidio olhando-lhe com desconfiança os jeans rapados, a camisola gasta, a desordem descuidada dos cabelos.”, António Lobo Antunes, *Memória de Elefante*, Lisboa, Dom Quixote, Julho 2004, p.147.

opposition de registres qui juxtapose le prosaïque, l'argotique, le vulgaire, la langue standard et le portugais savant dans une optique de burlesque comique.

Le burlesque de langage est un comique fondé sur la rencontre inattendue d'éléments stylistiques incompatibles. Au moment où le mot apparaît au Moyen Âge⁵⁰, les théoriciens de la littérature privilégient l'unité de ton à l'intérieur d'une œuvre. Il y a une forme de consensus autour de l'adéquation des mots et des choses : le bon écrivain ne traite pas d'un thème épique comme d'un sujet comique. Les héros d'une épopée maritime ne devraient pas côtoyer le personnel bouffon d'une comédie dramatique. La hiérarchisation générique rigoureuse a pour but d'empêcher la contamination des procédés et le mélange des genres. Cette hiérarchisation des genres littéraires s'inspire de la roue de Virgile⁵¹, une représentation imagée des trois principaux styles : le style élevé, le style médiocre et le style simple. A chaque portion correspond une typologie de thèmes et de personnages qui ne se recoupent avec aucune autre. Chaque style est représenté dans l'œuvre de Virgile, l'*Enéide* symbolisant le style élevé, les *Géorgiques* le style médiocre et les *Bucoliques* le style simple. Depuis le Moyen Âge, cette répartition tripartite, garante de la qualité esthétique, domine la réflexion poétique. Or, à partir du XVII^e siècle et sans doute bien avant⁵², le style burlesque surprend par sa démesure et le mélange incongru des genres qu'il revendique. De ce fait, il symbolise l'anachronisme même aux yeux des garants de l'orthodoxie poétique.

En France, la floraison burlesque est consécutive aux projets de normalisation de la langue française. En effet, les écrivains ne voient pas d'un bon œil l'uniformisation linguistique préconisée par le Cardinal Richelieu, fondateur de l'académie en 1634. En réaction, ils s'attaquent au corpus des œuvres de référence et

⁵⁰ Guillaume Peureux, *Le burlesque*, Paris, Gallimard, 2007, p. 14.

⁵¹ Guillaume Peureux, *ibid.* p.7.

produisent des déclinaisons parodiques⁵³ qui empruntent à des registres décriés, notamment érotiques et populaires. Ainsi, ces auteurs, partisans d'une forme de modernité, essaient-ils de s'opposer par leurs textes subversifs aux ambitions conservatrices de Richelieu. Mais leur succès auprès d'un public, séduit par des ouvrages qui foulent au pied les modèles littéraires antiques et les normes héritées de la renaissance, dépasse toutes les prévisions.

Dans le monde portugais, les premières occurrences burlesques sont certainement antérieures au théâtre médiéval, notamment aux pièces de Gil Vicente. Les premières parodies d'*Os Lusíadas* paraissent au XVIe siècle. Cependant, c'est au XIXe siècle que la littérature burlesque en portugais connaîtra une explosion semblable à celle qu'a connue la France littéraire au XVIIe siècle, avec notamment des œuvres comme *O Mal da Delfina* (1869), reprise parodique de l'ouvrage de Tomás Ribeiro (1831-1901), *Delfina du Mal* (1868). Dans la même mouvance, Artur Azevedo (1855-1908) commettra en 1876 *A Filha de Maria Angu*, un hommage parodique de l'opéra comique de Clairville, Sirandin et Koning, *La fille de madame Angot*. D'autres œuvres naîtront de ce terreau fertile de la subversion des textes du canon en 1876, année faste des imitations parodiques, notamment *A Casadinha de Fresco* du même Artur Azevedo qui reprend, en la déformant, la trame de *La petite mariée* d'Eugène Lanterier, et Albert Vanloo. En 1924, Alexandre Ribeiro (1892-1933) succombera également aux sirènes de la subversion burlesque des références littéraires avec *La Divina Incrência* publiée sous le nom d'emprunt de Juó Bananère. Dans ce recueil de poésie, Ribeiro parodie des poèmes de Camões, La Fontaine et même Edgar Allan Poe. La floraison burlesque continue jusqu'aux années 1930, avec notamment des auteurs majeurs comme Raul

⁵² Ce panorama historique de Guillaume Peureux mérite d'être nuancé, car on ne peut pas restreindre le phénomène à la France des années 1630-1650, le procédé ayant persisté au-delà de la période indiquée voire du siècle.

Brandão dont la pièce *O Doido e a Morte* (1923) est une déclinaison parodique d'un poème de Teixeira de Pascoaes avec qui il écrira la pièce *Jesus Cristo em Lisboa* en 1926. La mode des reprises burlesques dans lettres portugaises prospère même jusqu'au delà les années 1930, peu avant la seconde guerre mondiale, période au cours de laquelle le terme sera progressivement contaminé par l'acception américaine synonyme de spectacle musical de nature érotique. L'influence grandissante des Etats-Unis, après la guerre, provoquera un véritable appauvrissement sémantique qui réduira progressivement le burlesque à un spectacle d'effeuillage. Au Portugal et au Brésil, la littérature burlesque naît donc également de la réécriture parodique des œuvres du canon, le comique venant du décalage entre le sérieux du sujet traité et la trivialité adoptée dans la réécriture pour mieux procéder au renversement impertinent de l'œuvre imitée ou dans le but de populariser des thématiques intéressantes, mais au traitement trop noble et trop élitiste.

Dans l'œuvre du romancier portugais en général, le burlesque se joue des codes et des lieux communs de l'écriture romanesque. Il brouille les frontières entre le théâtre, la poésie et le roman grâce à une langue truculente, ouverte à des influences artistiques non littéraires. Emporté dans son extravagance, le burlesque antunien se mue parfois en grotesque où s'accroît la mise en relief de motifs ridicules. C'est notamment le cas dans les portraits où l'écrivain excelle à peindre des personnages aux courbes arcimboldiennes⁵⁴ et au discours troublé. Leurs chorégraphies sont d'autant plus

⁵³ *L'Ovide en belle humeur* (1650) de Dassoucy, *Le Virgile goguenard* (1652) de Le Petit, *L'Énéide de Virgile en vers burlesques* (1650) de Brébeuf...

⁵⁴ Le peintre italien de la Renaissance Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) présenté au XXe siècle comme un des inspirateurs des surréalistes, est l'auteur de célèbres portraits burlesques des grandes figures de son époque, dont "vertumne" (1590), une huile sur bois où il croque l'empereur Rodolphe II en dieu païen, avec des cerises, une poire et des châtaignes en guise de visage. Son œuvre "Juriste" est un autre tableau à charge, presque une caricature de Calvin: le nez de l'austère homme de Dieu est composé par le croupion d'un poulet dont les ailes décharnées forment les sourcils. L'œil de l'oiseau coïncide avec l'iris de l'homme. La queue d'un poisson est sa barbiche, et ses bajoues sont formées par les cuisses d'un autre volatile. Cette peinture où excellent l'excès et la métamorphose burlesques donne à voir le côté monstrueux de certaines prétendues merveilles humaines et le côté merveilleux de certaines figures

ridicules qu'elles en rajoutent au décalage entre le discours affligeant de vulgarité et la prétention des personnages à appartenir à la fine fleur de l'humanité, comme en témoigne ce portrait extrait du roman *Os Cus de Judas* :

Gago Coutinho era também o café Mete Lenha, branco sopinha de massa cujo esforço para falar o torcia de caretas de defecação, casado com uma espécie de botija de gazcila enfeitada de colares stridentes, 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 hemorroida (CJ 42-43).

Dans *Memória de Elefante* déjà, on pouvait lire ce qui suit :

O que é que escolhes? Perguntou ao médico o seu metro de balcão com uma enorme dama obesa ocupada pela pirâmide de um enorme gelado obeso, barroco de frutas cristalizadas, com o qual combatia ferozmente a grandes golpes de colher: não se entendia bem qual dos dois devoraria o outro (ME 63).

Le moment de plaisir de la dame au sorbet est décrit en termes burlesques par le romancier qui y voit un combat épique, celui qui oppose la pyramide d'une gigantesque glace, véritable " édifice baroque de fruits confits " (ME 79), et une dame tout aussi énorme que l'édifice auquel elle livre féroce bataille à pleines cuillerées. Devant le gigantisme des deux entités qui se font face, l'auteur fait mine, pour en rajouter au renversement parodique sur le thème de l'affrontement épique à l'issue incertaine, de ne pas pouvoir pronostiquer qui, de la dame ou de la glace, finira par dévorer l'autre. Le burlesque et le grotesque ont donc de nombreuses zones de contact dans les premiers romans de l'écrivain qui, en référence aux arts dits visuels, mettent en scène des personnages dont le ridicule naît de la difformité physique, de la trivialité du discours, autant que de l'irrévérence dans leur comportement. Pour le romancier qui ambitionne

monstrueuses. (voir le guide officiel de l'exposition " Arcimboldo-le jardin extraordinaire " qui s'est tenue du 15 septembre 2007 au 13 janvier 2008 au Musée du Luxembourg, document réalisé par Paris Match pour SVO-Musée du Luxembourg, septembre 2007).

de peindre la vie dans toute sa diversité⁵⁵, les mots ne sont plus de simples tenant-lieu linguistiques. Ils cessent d'être des signifiés portés par des signifiants arbitraires pour devenir de la matière et du " travail permanent d'une naissance et d'une physique de sens " ⁵⁶, selon l'heureuse formule d'Henri Meschonnic. Dans les trois premiers romans d'A. Lobo Antunes, les mots sont des outils permettant d'embrasser l'ensemble des moments du lexique du portugais, de la langue de Luís Camões à celle José Eduardo Agualusa. Cependant, une lente évolution s'est fait jour dans ces romans et le recours au burlesque de langage semble s'être progressivement vidé de la substance comique de portée grotesque de la première trilogie, pour s'orienter, de plus en plus, vers un burlesque de situation. Celui-ci fait la part belle à la fronde et à la transgression sociale et politique. Le romancier explore, en tenant le lecteur par la main, les dernières poches d'oppression et d'intolérance de la société portugaise contemporaine. En donnant la parole romanesque aux sans voix, il rabaisse les hérauts des civilisations prédatrices closes grâce aux masques des jeux de carnaval. Son mélange des genres et des tonalités allie le sublime et le grotesque, les aspirations les plus élevées et les plus basses. Cette veine contrastée où la préciosité et le raffinement linguistiques des têtes couronnées et des poètes est substitué par les plus triviales obscénités consacre la carnavalisation de l'écriture romanesque antunienne. Nous étudierons ces développements au deuxième chapitre de la troisième partie de ce travail . Nous y analyserons, à la lumière des théories bakhtiniennes, l'adoption par l'écrivain des procédés de l'écriture carnavalesque dans le roman *As Naus*.

Contentons-nous, pour le moment, d'en revenir à l'examen du découpage des formes linguistiques, ainsi qu'à leurs mises en forme stylistiques dans l'esthétique

⁵⁵ " O que quero é meter a vida toda dentro dos livros ", in *Expresso* édition en ligne, entretien avec João Paulo Cotrim, 4 décembre 2004.

⁵⁶ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006.

romanesque d'António Lobo Antunes, notamment aux variations lexicales et typographiques qui émaillent le texte romanesque antunien.

1.2. Hétérogénéités discursives et variations typographiques

La présentation matérielle est ce qui frappe d'emblée le regard du lecteur qui ouvre un livre, en particulier les traits graphiques de la réalisation linguistique du texte. Cette présentation typographique permet de distinguer la disposition des signes linguistiques. Celle-ci varie selon les aires d'appartenance textuelle. Ainsi, les textes techniques comme les recettes de cuisine sont présentés différemment des textes juridiques qui, eux même, sont graphiquement distincts des textes journalistiques. Quant aux textes littéraires ou esthétiques, leur présentation typographique varie selon les genres. Dans les pièces de théâtre, les caractères sont extrêmement diversifiés. Le nom du personnage qui parle est en lettres capitales, les didascalies ou indications scéniques sont en italiques et les répliques entraînent de fréquents passages à la ligne. Dans les dialogues de tragédie, les interlocuteurs se répondent en vers. Le texte poétique rimé permet au lecteur d'évaluer la longueur des strophes et la disposition des vers.

Tenter de saisir le sens d'une œuvre c'est aussi interroger des formes et des mises en forme qui semblent s'éloigner parfois des codes linguistiques et poétiques. António Lobo Antunes n'hésite pas à bousculer les habitudes en introduisant notamment des codes qui traversent le texte par leur plasticité et leur visibilité. Ainsi, le texte romanesque ne se limite plus au déroulement syntagmatique du discours. Il intègre, sans régularité prévisible, des lignes graphiques rappelant les structures métriques du poème. Cependant, l'une des caractéristiques de cette écriture plastique réside dans la non systématisation des procédés typographiques qui semblent réinventés dans chaque œuvre. Nous nous proposons d'interroger les variations, au fil des romans,

de ce qui est le plus immédiatement perçu par le lecteur des textes antuniens avant même que ne s'engage l'acte de lecture, la mise en forme de la prose poétique sur la page. Quelles sont les spécificités de cette écriture visuelle, quelles configurations prend-elle et quelle fonction occupe-t-elle dans la construction de l'œuvre romanesque d'António Lobo Antunes ?

Dans les fictions d'António Lobo Antunes, la présentation typographique a connu une évolution allant dans le sens d'une large ouverture éclectique. En effet, le romancier n'a pas hésité à intégrer progressivement une présentation textuelle s'inspirant de modèles diachroniques et génériques divers. Il suffit pour s'en convaincre de procéder à une analyse comparative de textes tirés de *Memória de Elefante*, *A Morte de Carlos Gardel*, *O Esplendor de Portugal* et *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* :

A sala de consultas compunha-se de um armário em ruína roubado ao sótão de um ferro-velho desiludido, de dois ou três maples precários com o forro a surgir dos rasgões dos assentos como cabelos por buracos de boina, de uma marquesa contemporânea da época heróica e tísica do dr. Sousa Martins, e de uma secretária que abrigava na cavidade destinada às pernas um cesto de papéis enorme, parturiente carunchosa afligida por um feto excessivo. Em cima do naperon enodado uma rosa de papel cravava-se na sua jarra de plástico como a bandeira remota do capitão Scott nos gelos do pólo Sul. Uma enfermeira parecida com a D. Maria II das notas de banco em versão Campo de Ourique comboiou na direcção do psiquiatra uma mulher entrada na véspera e que ele não observara ainda, ziguezagueando de injeções, de camisa a flutuar em torno do corpo como o espectro de Charlotte Brontë vogando no escuro de uma casa antiga [ME 15].

Dans cet extrait, le lecteur découvre une prose linéaire où les configurations propositionnelles sont riches et denses. En effet, elles sont en majorité composées d'un sujet, d'un verbe, d'un complément, ainsi que de nombreux adjectifs qualificatifs. Cette

écriture romanesque linéaire induit un tissu textuel régulier où les seuls espaces blancs correspondent à la délimitation du texte en paragraphes ou à des cas de translinéation consécutifs à la prise de parole par un protagoniste, ou à un changement d'interlocuteur. Sur le plan typographique, cette organisation continue du texte romanesque se présente sous la forme des pages pleines de caractères, car les paragraphes sont longs, réguliers et les descriptions élaborées. Mais cette régularité dans la présentation matérielle de la page et dans la narrativité commencera à s'estomper à partir du roman *Fado Alexandrino* avec la liquidation du dispositif narratif monologique au profit d'un univers romanesque polyvocaliste et polyperspectiviste.

Dans le roman *As Naus*, le lecteur est confronté à un autre type de variation : il s'agit de variations orthographiques liées aux changements diachroniques. En effet les villes de *Lixboa*, de *Loanda* ou la région de l'*Algarbe* côtoient, dans le texte, l'évocation du *Reyno* du Portugal, de la *Monarchia* avec ses têtes couronnées à l'instar de *D. Manoel*. Le romancier exhume des structures lexicales obsolètes, propres au portugais du XVI^e siècle, pour mieux subvertir la norme linguistique actuelle et traduire dans les mots son ambition littéraire burlesque qui consiste à écrire une version parodique de l'épopée de Camões, *Os Lusíadas* : “ enquanto *Os Lusíadas* é um crescendo, eu faria um decrescendo ”⁵⁷. Ces variations orthographiques accentuent la subversion d'un code linguistique déjà malmené par les innovations typographiques antuniennes. Par ailleurs, pour souligner l'inversion burlesque provoquée par le double anachronisme typographique et orthographique, l'écrivain met dans la bouche des protagonistes de cette anti-épopée de la Renaissance des énoncés phrastiques propres au portugais contemporain tels *Tendes família em Portugal* (AN 14), *Va o senhor que eu tenho de ensaiar uma tocada* (AN 109).

⁵⁷ António Lobo Antunes, “ Ninguém em Portugal escreve como eu ”, in *Ler* n°2 Primavera 1988, p. 70-73.

A partir des romans *A Morte de Carlos Gardel*, *O Esplendor de Portugal*, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, pour ne citer que ces exemples, la ponctuation se fait de plus en plus irrégulière, les paragraphes plus courts et le tissu textuel plus parsemé d'espaces blancs. Dans cette configuration plus aérée de la page, les mots sont parfois laissés inachevés, parfois mutilés, à charge pour le lecteur de les compléter pour saisir le sens de la séquence :

Tetano. Sete no serviço e apenas um aqui porque os restantes são uma febre tifóide e uma **hepati**
E interrompeu-se percebendo uma evidência que até então lhe escapara murmurando (MC 15).

Dans un mouvement quasiment invisible, le bistouri auctorial tranche les terminaisons des mots-maladies (maux-maladies) et les sépare des sifflantes vénimeuses **S** qui, lorsque prononcées, les fait passer dans la voix et les donne physiquement à entendre. Les mots-maladies ainsi débarassés de leurs dards mortels sont réintégrés au début et à la fin de la séquence poétique. Quelques pages plus loin, on peut lire l'extrait qui suit :

-Se por acaso me separar de ti na **sema**
eu que não podia regressar a Algés (CG 302).

Ces traces de mots lancées en saccades dans et en travers de la page, ces phrases mutilées aux syllabes volantes disparaissent tout aussi soudainement qu'elles sont apparues, aspirées par le flot impétueux d'une prose qui emporte tout sur son passage. Parfois, des lambeaux renaissent à la vie quelques lignes plus loin, puis repartent en zigzags, tourbillonnent et disparaissent à nouveau. C'est notamment le cas dans *O Esplendor de Portugal* où les paragraphes de plus en plus courts rapprochent la structure typographique du texte romanesque de celle d'un texte dramatique ou poétique où les ultimes et pénultimes syllabes sont souvent happées par le courant d'une prose convulsée où l'auteur tente de traduire par les mots la rapidité ahurissante de la vie:

-*Desculpe Amadeu não consegui entendê-lo*
A vasculhar objectos ferrugentos na memória (...)
-*Desculpe Amadeu não consegui entendê-lo*
eu ao colo de alguém que não reconheço já (...)
-*Desculpe Amadeu não consegui enten* (EP 302)

L'ellipse quasi systématique, l'usage des italiques pour traduire le changement de strate temporelle ou d'interlocuteur et l'absence de ponctuation conventionnelle transforment le texte romanesque en une prose dramatique et poétique trouée de blancs typographiques que l'on retrouve également à l'intérieur de l'unité phrastique. Et ces espaces blancs, qui correspondent à autant de césures dans le tissu textuel, se subdivisent, selon la terminologie de Françoise Boch⁵⁸, en unités caténales faisant partie intégrante du texte, en tant qu'elles apparaissent dans la présentation typographique de celui-ci. Les unités péricaténales, quant à elles, accompagnent le texte, alors que les unités intégrées en modifient la configuration de l'intérieur. La translinéation abrupte semble avoir deux fonctions principales : introduire le discours direct et remplacer les parenthèses d'une prose conventionnelle. Ici, les parenthèses encadrent généralement les séquences mnésiques plus ou moins oniriques :

(acácias, lembrei-me agora das acácias, o pó no cabelo, nos dedos, no tampo dos tremós, acordar de manhã com centenas e centenas de pontinhos amarelos no quarto, lembro-me do cheiro de verbena na época das chuvas (...)) em míuda arrancava uma haste, esfregava-a nas costas no lugar onde devia ter asas e sentia-me pode parecer palerma mas sentia-me capaz de dar um pulinho e voar como os flamingos e os tucanos mas sobretudo lembro-me de acácias (...) e do espelho partido do rio devolvendo a minha cara fragmentos desajustados reunidos numa ordem arbitrária irónica) (EP 159).

⁵⁸ Françoise Boch, "Études des marques sémiologiques dans l'écrit ordinaire: la prise de notes", in *Pratique langagière et didactiques de l'écrit*, Grenoble, IVEL-LIDILEM, Université Stendhal Grenoble III, 1989, p. 96.

Le recours aux variations typographiques expérimentées par l'écrivain dans les romans que nous venons d'étudier semble s'accroître dans *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*. La page romanesque plus espacée, se rapproche dans sa présentation matérielle de celle d'un texte poétique. Cette impression est renforcée sur le plan de la narrativité par une orchestration plurivocale où le matériau narratif semble subordonné à l'ordre prosodique d'une composition musicale. Les mots y sont parfois divisés en syllabes, unités sonores que l'auteur, pour des raisons de prosodie, n'hésite pas à écrire à l'envers, forgeant ainsi un verlan portugais unique dont les unités lexicales viennent grossir le vocabulaire déjà riche de néologismes antuniens (*bêemedablius*) :

[...] escrevi e apaguei

Miguel

em todos os livros da escola, maiúsculas, minúsculas, a direito, ao contrário

Leugim

Eu **Airam Aralc** [...] (NE 488).

Quelques pages plus loin on peut lire :

[...] aura amarela

alerama (NE 499)

[...] sou órfã

ãnfro (NE 500)

[...] no caso de não conhecerem Alcoitão

Oãtiocla (NE 503)

L'autre variation typographique est un jeu phonétique pratiqué par les jeunes portugais. Il consiste en l'adjonction de la consonne occlusive bilabiale sourde [P] à chaque syllabe du mot. La nouvelle prononciation ainsi obtenue rend le mot phonétiquement méconnaissable, donc incompréhensible au commun des adultes qui s'ingénie, en vain, à essayer de déchiffrer des sons lui semblant familiers, mais dont la

signification lui échappe. Le romancier se délecte visiblement de ce nouveau tour ludique joué à ses lecteurs, dont même les plus attentifs reviennent sur les mots ainsi déformés par le jeu typographique, comme on peut le voir dans les extraits qui suivent :

a da minha mãe acendeu-se à direita da minha, um espaço claro com uma gesticulação escura, a minha mãe

-Luís Filipe

-LupuísFipilipepe (NE 497)

Dans un moment de complicité ludique avec son lecteur, le romancier qui l'a précédemment initié au "verlan" antunien, intègre les deux variations typographiques, à savoir le verlan et l'adjonction du [P], dans une même séquence afin de tester son degré d'assimilation des trouvailles linguistiques antuniennes :

*Enquanto as nuvens na janela e aqui no bairro os prédios fronteiros
caminhando varanda a varanda na direcção do largo e assim*

e assim que a minha mãe

e assim

e assim que a minha mãe

-Luís Filipe

Síul Epilif

Lupuíspís Fipilipepe (NE 502)

D'autres jeux linguistiques impliquant la ponctuation hasardeuse, la déformation morphologique des mots existants, le parti pris d'une texture dramatico-poétique et l'usage récurrent de la néologie lexicale abondent dans les romans *Eu Hei-De Amar Uma Pedra* et *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*.

En portugais, en général, plus les unités grammaticales sont petites, moins peut s'y manifester l'inventivité créatrice de l'écrivain. Les morphèmes grammaticaux sont donc, a priori, plus réfractaires au changement que les morphèmes lexicaux. Pourtant,

António Lobo Antunes viole allégrement les interdits liés à la barrière des formes linguistiques. Dans ses romans, l'homme de lettres franchit régulièrement la ligne jaune normative pour adapter la langue à son vouloir dire, au risque de créer de toutes pièces un système linguistique parallèle. En effet, le verbe pleuvoir, *chover* en portugais, est unipersonnel, aussi bien dans cette langue que dans la plupart des langues indo-européennes. Il ne peut se conjuguer qu'à la troisième personne du singulier. Mais le romancier n'a pas hésité à le conjuguer à l'impératif, deuxième personne du pluriel : *pergunte de que me estou a rir, não chova* (HD 28). ("posez-vous la question pourquoi je suis en train de rire, ne pleuvez pas"), dit-il en substance. Par une sorte de licence poétique étonnante pour un prosateur spécialisé dans la fiction, l'auteur juxtapose, dans une double approximation phonétique et poétique, les syntagmes verbaux *chover* et *chorar* et crée par concaténation un nouveau syntagme verbal qui prend en charge aussi bien la pluie ruisselant sur les carreaux de la fenêtre du protagoniste, le cousin Casimiro, que les larmes qui perlent de ses yeux emplis de tristesse.

En grammaire générative, les éléments sont agencés selon un ordre de réécriture s'inspirant des symboles mathématiques. La concaténation désigne l'opération de mise en série des unités linguistiques dans l'ordre linéaire du langage. Ainsi, la concaténation des phonèmes vise à constituer des morphèmes qui sont des unités de rang supérieur. La concaténation des morphèmes, quant à elle, forme des syntagmes ou des phrases. Dans le roman *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*, la concaténation antunienne ne vise pas une unité de sens supérieure. Elle se présente comme une autre variation linguistique à but ludique⁵⁹ :

⁵⁹ La lecture littéraire, nous dit Michel Picard, " n'est rien autre qu'une forme de jeu, l'une des plus complexes et des plus efficaces que notre civilisation puisse nous offrir. Car le jeu ne se réduit pas à l'amusement, à la distraction, à l'évasion; sa prétendue gratuité risquerait d'abuser sur sa véritable fonction, littéralement vitale: activité absorbante, incertaine, vécue comme fictive et cependant soumise à des règles, oscillant entre un pôle enfantin, affectif [...] et un pôle adulte, plus intellectuel [...], le jeu a pour le Sujet un rôle à la fois défensif et constructif, procurant une maîtrise symbolique et intégratrice. La

(jogámo-lo da escarpa ?)
para a qual lançara uma corda
(joguei-o da escarpa ?)
a fim de escorregar
(joguei-o da escarpa)
na direcção dos penedos

**jogueiodaescarpaparaaquallançaraumacordadetoalhasemantaelençóisafimdeescorregarna
direcçãodospenedos** (BB 388).

La dernière strophe de cette prose poétique n'est ni un phonème, ni un morphème, ni un syntagme, encore moins une phrase au sens linguistique du terme. Car l'unité de sens ici, ce n'est pas la phrase, mais la suite des mots qui forment le poème. Le romancier semble explorer les potentialités du livre en tant qu'objet visuel troué de blancs typographiques. En réalité, l'écriture romanesque semble mimer les gravures avec leurs reliefs, leurs creux, leurs zones d'ombre et de lumière. Elle constitue une invite à fouiller le livre dans sa profondeur, à en considérer le contraste blanc typographique-noir d'encre dans une perspective sculpturale. Le roman-poème se creuse de galeries où chaque page est une niche peuplée d'inscriptions et de gravures. Le livre se mue en objet d'étude sur la physique du livre. Il s'agirait donc plutôt d'une structure hypergrammaticale ou dégrammaticalisée⁶⁰ où le style prime sur la norme, le lecteur étant implicitement invité à faire de la restauration sémantique à partir des éléments de sens qui précèdent dans l'ordre des occurrences.

En outre, le texte romanesque hérissé de structures hypergrammaticales est rythmé par la répétition des structures identiques, et comme l'écrit Daniel Bounoux,

lecture littéraire se caractérise en ceci qu'on y joue seul avec le langage (écrit et élaboré en textes), en se soumettant doublement à une réglementation concernant l'entrée en illusion et le parcours narratif ", in *Lire le temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989, p. 7, 8.

⁶⁰ Nous empruntons ces termes à l'ouvrage de Liana Pop, *Espaces discursifs, pour une représentation des hétérogénéités discursives*, Paris, Louvain, Editions Peters, 2002, p.54.

La répétition la plus nue [...] détourne ou complique la progression linéaire de tout énoncé. Le retour des rimes, des allitérations, des rythmes, des images, le parallélisme des isotopies, etc., opèrent à des degrés divers cette critique de la ligne ou du fil que nous avons vu se former et se perdre aux doigts de la fileuse. Une loi de sur-structuration vient contredire la successivité propre à la prose, au profit d'une mise en espace sans doute constitutive de tout poème [...] Nous dirons que lire poétiquement revient à lire " littéralement dans tous les sens " - [...] lire selon le voisinage, la rime virtuelle ou l'écho qui balayent l'espace de la chose écrite et l'infiltrer en totalité⁶¹.

Cette poésie sonore mêle intimement la morphologie, la phonétique et la sémantique des mots unis dans une harmonieuse indissolubilité. En ce sens, elle nous rappelle " le pendule poétique"⁶² de Paul Valéry à une nuance près : puisqu'il n'existe, a priori, aucun rapport de nécessité entre la morphologie, la phonétique et la sémantique des mots, le prosateur se sent parfois obligé d'aider merveilleux et de la magie poétiques en faisant preuve d'inventivité syntaxique et lexicale. C'est ainsi que la page se mue en un gigantesque mot, et le livre devient une phrase distendue, interminable, toujours en construction, l'un des jalons poétiques d'un livre ouvert sur le monde des arts audiovisuels.

La répétition des structures initiales confère, certes, une présentation typographique de type poétique au texte romanesque antunien. Mais, sur le plan sonore, elle imprime surtout un rythme repris en écho dans le texte, et qui fonctionne comme un refrain musical, comme l'a démontré Andreia Catarina Vaz Warrot dans sa thèse de Doctorat⁶³. La répétition des structures phrastiques constitue donc l'équivalent du thème des compositions musicales. Les recherches prosodiques du romancier se matérialisent

⁶¹ Daniel Bounoux, *Vices et vertus des cercles*, Paris, Editions La Découverte, 1989, p. 47.

⁶² " Entre la Voix et la Pensée, entre la Pensée et le Voix, entre la Présence et l'Absence, oscille le pendule poétique. Il résulte de cette analyse que la valeur d'un poème réside dans l'indissolubilité du son et du sens ", Paul Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, in *Variété V*, Paris, Gallimard, p. 153.

également par la représentation quasi phonétique des sons dans le tissu textuel. Ces entités onomatopéiques impriment une cadence et surtout une nouvelle configuration visuelle et typographique au texte du roman. En effet, initialement constitué de pages pleines d'une prose relativement linéaire et régulière dans la première trilogie, le texte romanesque antunien se mue progressivement en bande son pour fictions postmodernes dans les romans *O Esplendor de Portugal*, *Boa Tarde As Coisas Aqui Em Baixo*, et *Ontem Nao Te Vi Em Babilónia* :

A minha mãe abria a carteira num estalinho de metal

tic

(gostava tanto daquele barulho que por minha vontade abria et fechava a carteira vezes sem conta a fim de escutar as bolinhas cromadas uma de encontro a outra)

tic

separando-se

tic

sobrepondo-se

tic (EP 207).

Initialement courte (trois lettres, deux consonnes, une voyelle) et monosyllabique dans l'extrait qui précède, l'onomatopée antunienne s'allonge et se diversifie sur le plan graphique, alternant les configurations à trois, quatre, cinq, voire six lettres, avec deux occurrences inédites ne comportant aucune voyelle :

a portinhola de arame **tlec tlec** ao vento

o tucano, coxo de tantas patas, caminhava de banda, inclinava a cabeça, enrolava-se num beijo amuado

Pseps (BT 49)

⁶³ Andreia Catarina Vaz Warrot, *La création romanesque chez António Lobo Antunes: des clés d'écriture aux clés de lecture*, thèse soutenue le 8 décembre 2008 à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, p. 259-261

Quelques pages plus loin, l'expression sonore du roman *Esplendor de Portugal* est reprise dans la même séquence avec une autre expression inédite :

ou seja a água do telhado **tic tic** tal como o meu pai **vvvvvt** foi o professor [...]
(BT 86).

[...] a gola do vestido não no pescoço, na nuca, as pernas que tentavam, desistiam, o salto do sapato a raspar o sobrado
dddddd (BT 92)

Une trentaine de pages après, d'autres expressions viennent enrichir l'échantillon déjà considérable d'onomatopées dans *Boa Tarde As Coisas Aqui Em Baixo* :

[...] os comboios, as palmeiras, o mar e a cada

pac pac

da chuva um

tlec tlec

dentro dela, não sei, semelhante a uma portinha de gaiola isto é do que ela afirmava ser uma portinha de gaiola como se uma portinha de gaiola se exprimisse assim, conforme a água do algeroz não

tic tic (BT 135)

a casa na penumbra mesmo de dia derivado aos mosquiteiros nas janela sem vidros, os meus passos mil passos que iam e vinham e eu apenas, os meus ao meu encontro ao mesmo tempo que fugiam de mim conforme eu ao encontro da minha mãe enquanto a chuva numa língua desconhecida

Blá lá lá blá lá lá Morais (BT 468)

Au delà de l'usage de l'onomatopée comme instrument métrique servant à l'équilibre prosodique de la séquence romanesque, un autre usage apparaît dans cet extrait, celui plus subversif qui disqualifie, en substance, l'un des outils de normalisation de référence de la langue portugaise, le dictionnaire *Morais*. En effet, le romancier assimile la langue du *Morais* à un sabir verbeux destiné à endormir la méfiance. Sous sa plume, le lexique portugais du dictionnaire devient une collection de mots servant à blablater, à se lancer dans des verbiages sans intérêt et sans rapport avec

la littérature. D’où la nécessité de mutiler les mots existants, d’en créer de nouveaux de toute pièce, qui épousent les contours de cet art souverain et exigeant qu’est l’art littéraire. En effet, pour s’ouvrir aux voix de l’altérité où résonnent sans cesse les gémissements des opprimés et des laissés pour compte, le texte littéraire doit se débarrasser de la gangue normative d’un système lexicographique fermé à l’inventivité et à la différence. Et cette ouverture de l’écriture par le son onomatopéique se poursuit en se complexifiant dans d’autres romans poèmes de l’écrivain, notamment *Ontem Não Te Vi em Babilônia* :

convencida que pelo facto de olhar eu doente como ela, uma bronquite fininha amortalhada no lenço e o peito cartilagens desconjuntadas numa desordem de ripas, ao cumprimentarem o farmacêutico depois da missa ele sem entender os parentes os parentes a segurar-lhes a mão como se uma língua estrangeira

-Não compreendo

os parentes

-Patati patati

e o farmacêutico sobranceiras pela testa adiante a repetir

-Patati ? [...]

-Que cretinice **patati** [...]

-Patati não compreendo (BB 197-198)

Une centaine de pages plus loin, l’onomatopée quitte le champ de l’incompréhension pour occuper celui du monologue perclus de translinéations synonymiques dans ce contexte de prise de parole au style direct :

numa nódoa de luz a acompanhá-los a ambos, pela nódoa de luz talvez não um cenário, não afirmo porque os olhos me falham como me falha o coração dado que uma pausa comprida e um recomeço difícil, os abetos a cobrirem-me, os chales regressam, a vida

(**toc toc toc**)

a acertar nos pedais e a caminhar de novo, a dona Laura preocupada

-Tralalá tralalá [...]

-O que foi [...]

-Quem foi de nós que gritou ? [...]

[...] há momentos em que me pergunto se Sintra por acaso não é o centro do mundo, um dia destes em lugar da minha bisnaga e do meu sapato no ralo os lençóis molhados e os relinchos dos coches, uma gaivota sozinha

-Cuá cuá

não bem

-Cuá cuá

mas serve, rente aos pinheiros, aos telhados, a gaivota

-Cuá cuá (BB 304, 306)

En réalité, l'enjambement translinéaire réaffirme ici la nature poétique de l'énoncé en coupant les séquences de manière abrupte là où une prose romanesque ordinaire continuerait. Plusieurs retours s'enchevêtrent ainsi dans des boucles narratives en prose pour mieux démontrer la nature poétique du texte romanesque. Quant aux icônes phoniques, leur fonctionnement varie peu d'un roman à l'autre, même si leurs configurations typographiques sont innombrables. En effet, les onomatopées permettent à l'auteur d'introduire du son dans la texture romanesque. Les noms et les verbes de bruit prédominent dans ce registre des analogies expressives car, comme l'écrit Daniel Bournoux,

Ici en effet, la substance de l'expression et celle du référent se rencontrent dans un élément commun, celui des sons, qui fonctionne comme un " point de capiton " entre le plan des signes et celui du monde non verbal [...] Il semble établi que la valeur des voyelles s'étage du grave au léger, du sombre au clair [...] selon que le son se forme au fond ou au bord de la cavité buccale. Le /i/ sera perçu comme le plus clair des phonèmes, car le plus aigu et le " extérieur " dans l'échelle sonore, l'ombre ou les valeurs de profondeur s'attachant au contraire aux sons articulés à l'arrière du palais⁶⁴.

Les divers apports sonores transforment le texte du roman en " partitions littéraires " ⁶⁵, selon l'heureuse formule d'Andreia Catarina Vaz Warrot. Cependant, l'usage des onomatopées et la création néologique soulignent aussi la problématique

⁶⁴ Daniel Bournoux, op. cit. p. 49

d'une communication humaine rendue difficile, notamment à cause de normes linguistiques rigides et peu favorables à l'inventivité et à l'innovation artistiques. La poétique de l'auteur consiste donc également en la création d'un contre-langage dont la portée peut schématiquement se résumer par l'inversion ironique et accusatrice du portugais du dictionnaire Morais dont l'élite use comme d'un vaccin contre toute forme de conscience subversive. L'objet des variations typographiques semble donc être multiple dans les romans de Lobo Antunes. Il s'agit, d'un texte à l'autre, de subvertir les formes scripturales normatives et de dénoncer comme caduques les catégorisations culturelles qualitatives et exclusives d'autres modes d'expression artistique. En ce sens, le blanc typographique annonce une prise de parole au style direct ou une hésitation. Il peut aussi configurer une forme de narration alternative, une écriture du silence dont nous essaierons de comprendre le fonctionnement.

1.3. Le signe typographique figuré : de Guillaume Appolinaire à António Lobo Antunes

Dans le monde occidental, l'art du récit s'est construit autour d'une causalité qui sous-tend l'enchaînement logique et linéaire des événements narrés, tel que défini dans la *Poétique*⁶⁶ d'Aristote. Dans ce contexte, le blanc typographique semble, de prime abord, traduire le silence, la pause syntaxique qui précède le début ou suit la fin d'un morphème, d'un syntagme, d'une phrase ou d'un paragraphe. En effet, la page blanche s'offre d'abord comme un parcours d'inscriptions dédié aux signes linguistiques et non linguistiques. Le vouloir dire de l'écrivain vient noircir ce parcours

⁶⁵ Andreia Catarina Vaz Warrot, *La création romanesque chez António Lobo Antunes: des clés d'écriture aux clés de lecture*, op. cit. p. 265

⁶⁶ Dans sa *Poétique*, Aristote se propose de "traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'entre elles, de la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie [...]", traduction et annotation de Michel Magnien, Paris, livre de poche,

blanc dont les inscriptions sont délimitées par les marges circonscrivant le texte. Le support scriptural qu'est la page blanche offre, par ailleurs, d'autres usages en relief aux scripteurs, comme le confirme Daniel Bournoux :

Quelles ressources plastiques offre au poète la page imprimée? [...] la redondance iconique ne semble pouvoir surgir que du rapport des paragraphes entre eux, du jeu sur les blancs, et d'un effet quantitatif jouant de l'allongement [...] ou d'un rétrécissement extrême [...] Soit à considérer les volumes, les coupes et les répétitions⁶⁷

Etudier le fonctionnement du blanc typographique dans les romans d'António Lobo Antunes revient donc à vouloir prendre en considération l'analyse des liens entre le signifiant graphique les configurations plastiques que lui confère l'écriture romanesque, faisant du lecteur un spectateur, le signifié linguistique et la surface plane de la page blanche.

La typographie, autrefois art de la mise en page et de l'utilisation des polices d'écriture, a cessé surtout depuis le début du XXe siècle, mais même bien avant, d'être l'apanage des seuls imprimeurs pour devenir un outil de mise en forme poétique. En effet, le calligramme est un texte dont la disposition graphique forme une illustration en rapport avec l'idée qu'il véhicule. Si le poète Guillaume Apollinaire, auteur du recueil *Calligrammes* (1918), est à l'origine du terme éponyme forgé à partir des mots calligraphie et idéogramme, on retrouve cependant des exemples de "vers figurés" du poète grec Simmias de Rhodes⁶⁸ remontant au IVe siècle avant Jésus Christ. Au XVIe siècle, Rabelais s'illustre en dessinant la "dive bouteille" dans son recueil *Cinquième livre*. Le genre fut adopté au XIXe siècle par des écrivains comme Stéphane

Éditions Belles lettres pour la traduction des extraits de Platon et d'Aristote (appendices), Librairie générale française, 1990, I-1447, p.85.

⁶⁷ Daniel Bournoux, op. cit. p. 55.

⁶⁸ Notamment le recueil *Les ailes, l'œuf et la hache*, à notre connaissance la seule œuvre écrite du poète dont on trouve encore mention, notamment dans l'article "O révolution: du calligramme à l'OLNI" de Pierre Duplan, publié par la revue en ligne *Textimage*, www.revue-textimage.com, consultée le 25 février 2011.

Mallarmé dont le poème ultime “ Le coup de dé ” sera publié dans la revue *Cosmopolis* un an avant la mort du poète. Ensuite, il sera intégré dans le recueil *Un coup de dé jamais n’abolira le hasard* publié par Gallimard⁶⁹.

Les variations typographiques seront remises au goût du jour au début du XXe siècle par des mouvements artistiques, soucieux de s’affranchir des lignes géométriques perpendiculaires héritées de Gutenberg, pour des configurations obliques ou des lignes courbes de dimensions variables. Les dadaïstes français, les suprématistes russes et le mouvement Jean Tschichold en Suisse font partie des mouvements les plus emblématiques. Cependant, ce sont les poètes surréalistes qui médiatiseront cette fronde contre la symétrie des lignes horizontales et verticales, notamment André Breton (1896-1966) dont le célèbre calligramme “ Pièce fausse ” du recueil *Clair de terre*⁷⁰ décrit un vase en l’illustrant. Le poète surréaliste donne du calligramme ou poème-objet une définition qui a le mérite de la concision. Il s’agirait d’une expérience

qui consiste à incorporer à un poème des objets usuels ou autres, plus exactement à composer un poème dans lequel les éléments visuels trouvent place entre les mots⁷¹

Quant à Guillaume Apollinaire, sa “ colombe poignardée et jet d’eau ” est un poème-objet composé pendant les courts instants d’accalmie au front lors de la première guerre mondiale. Ce n’est donc pas un hasard si le sous-titre du recueil *Calligrammes* est “ Poèmes de la paix et de la guerre ”. Le calligramme constitue donc une variation typographique qui instaure une tension entre le signe linguistique et les autres signes des arts audiovisuels. Il privilégie non plus la cohérence narrative, mais l’harmonie poétique avec ses unités rythmiques. En outre, de l’avis de Daniel Bournonville, la calligramme symbolise cette continuité poétique sonore entre les textes et les souffles, les bruits et la

⁶⁹ Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 2003.

⁷⁰ André Breton, *Œuvres complètes*, Tome 1, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 145-189.

fureur du monde, que d'autres écrivains traduisent sur le plan visuel par des icônes picturales et plastiques :

La typographie ou la forme globale d'un poème apporte l'appoint ou la redondance d'une image à sa signification générale ; l'icône confirme ou " donne à voir " ce que disent les mots [...] Notre culture a certes dissocié le lisible du visible, l'écriture de la peinture, et c'est bien pourquoi certains poètes tentent au XXe siècle de remettre en cause la séparation des formes artistiques en insinuant des mots dans la peinture [...], ou du visuel, du spatial ou du figural dans les textes⁷².

L'exploration des icônes picturales et plastiques va donc bien au delà de la signification linguistique pour viser une signification globale plus proche de la quête antunienne du livre total.

1.4. La typographie antunienne : entre lisibilité et visibilité

António Lobo Antunes, typographe, a accordé très tôt une certaine importance à la disposition matérielle de sa prose sur la page. Dès son premier roman, l'auteur portugais configure les espaces blancs laissés à l'intérieur des lignes, notamment dans *Memória de Elefante* où l'usage du calligramme, dont la forme est indissociable du fond, témoigne de la tension entre le dit et le non dit comme parties intégrantes de la progression du texte romanesque. En effet, dans la version française où cette audace typographique est mieux rendue, on peut lire l'inscription qui suit :

LE PEUPLE
A LIBÉRÉ
LE CAMARADE
HENRIQUE TENREIRO (133)

⁷¹ André Breton, " Situation surréaliste de l'objet " in *Position politique du surréalisme*, Paris, Denoël-Gonthier, 1935, p.137.

La forme n'est pas préexistante à la mise en forme. Au contraire, elle semble être le lieu où s'élabore le sens. La gradation géométrique en escalier dont le haut est orienté à gauche traduit la marche ascendante des mouvements antisalazaristes de gauche. Elle inscrit et visualise le déplacement du regard des ténèbres vers le firmament où les étoiles luisent. La disposition typographique en axe oblique est un appel à aller plus loin dans la lutte contre l'oppression. Elle suggère l'aspiration à un monde libre que traduit la structure aérée du passage. Le décalage des vers à l'intérieur d'une construction paradigmatique en prose participe à la dynamique du texte sans en troubler l'harmonie, chaque vers constituant un élément syntaxique. Ainsi, le groupe nominal occupe le premier palier, suivi par le groupe verbal. Le blanc généré par le décalage du passage matérialise une perspective, un horizon de lumière où le soleil brille pour tous ceux qui se battent pour se libérer du joug de l'oppression. Même la configuration pyramidale retenue dans le texte source en portugais ne semble pas contredire cette tension inhérente à une prose poétique qui s'oriente tantôt vers des figures géométriques dissymétriques et ouvertes, tantôt vers un triangle pyramidal en équilibre instable sur un rectangle :

O
POVO
LIBERTOU
O
CAMARADA
HENRIQUE
TENREIRO (ME 114)

⁷² Daniel Bognoux, op. cit. p. 54.

La page est ainsi semblable à la toile du peintre, “ un espace où l’air se met à circuler ”⁷³. Et la disposition typographique du roman-poème est mise au service d’une poétique qui tente de saisir l’instant éphémère sans le figer. Un espace distinct de celui noirci par le signe linguistique se construit sur la page. Cet espace blanc s’insinue dans la prose poétique de l’écrivain au point d’en agrandir les marges et de la perforer de galeries qui divisent le texte en deux îlots de signes reliés par la lettre “ o ”. L’article *O* constitue ici le centre géométrique vers lequel convergent les axes du texte. Il représente également la cellule rythmique et typographique assumant la valeur suggestive d’un idéogramme, selon le mot de Paul Claudel⁷⁴. La forme du poème se mue en une image qui fait de la page un espace plastique conforme à la définition qu’en donne Jean-François Lyotard :

Le corps est induit à prendre certaines attitudes selon que lui est offert un angle ou un cercle, une verticale ou une oblique. Quand une trace tient sa valeur de ce qu’elle fait appel à cette capacité de résonance corporelle, elle s’inscrit dans un espace plastique ; quand la fonction de la trace est exclusivement de rendre distinctes, donc reconnaissables, des unités qui reçoivent leur signification de leurs relations dans un système entièrement indépendant de la synergie corporelle, je dis que l’espace où s’inscrit cette trace est graphique⁷⁵.

Généralement, le paragraphe est constitué de phrases. Mais le romancier adopte parfois une logique inverse en incluant plusieurs paragraphes à l’intérieur d’une longue séquence phrastique. Dans *Memória de Elefante*, si les deux premiers calligrammes que nous venons d’analyser s’élaborent autour d’un axe respectivement horizontal et vertical, dans les autres poèmes qui sont des citations, le romancier respecte la double

⁷³ André Verdet, *Entretiens, notes et écrits sur la peinture: Braque, Léger, Matisse, Picasso*, Paris, Galilée, 1978, p. 125.

⁷⁴ “ O, suivant la jonction avec les autres traits alphabétiques, peut-être le soleil, la lune [...] ”, Préface de 1942 à *Cent phrases pour éventail*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1967, p. 152, voir aussi Paul Claudel, “Position et propositions sur le vers français, Idéogrammes occidentaux ”, dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1967, p. 90.

⁷⁵ Jean François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 212.

justification verticale à gauche et à droite traversée par des axes horizontaux mettant en valeur le fonctionnement paradigmatique et syntagmatique du poème. Cette configuration en blocs rectangulaires compactes s'impose même relativement aux pièces rapportées, comme cet appel lyrique de Sophia de Mello Breyner Andresen à combattre le mal sous toutes ses formes :

Esta gente cujo rosto
Às vezes luminoso
E outra vez tosco

Ora me lembra escravos
Ora me lembra reis

Faz renascer meu gosto
De luta e de combate
Contra a serpente e a cobra
O porco e o milhafre (ME 97)

Le signifiant graphique présenté sous la forme d'un carré ou d'un rectangle se démultiplie en moult îlots textuels autonomes, déclinés dans plusieurs langues, qui restent cependant liés par le blanc de la page en une composition plastique dont la visibilité incite autant à la curiosité contemplative qu'à l'exégèse sémantique. L'œuvre littéraire retrouve ici son acception d'œuvre graphique où l'on peut admirer le dessin, les traces laissées par le pinceau. Elle dépasse la figuration mimétique du réel pour se constituer en entité de présentation des dynamiques en présence dans tout acte de création artistique comme dans la citation de ces fragments poétiques attribués à Paul Simon :

We were married on a rainy day
The sky was yellow
And the grass was gray
We signed the papers
And we drove away
I do it for your love [...]

The sting of reason
The splash of tears

The northern and the southern
Hemispheres
Love emerges
And it disappears
I do it for your love
I do it for your love (ME 108).

Au delà de la portée sémantique du poème qui fait à nouveau écho au constat réitéré de l'impossibilité d'un sentiment amoureux évanescent par définition, la facture plastique des textes poétiques témoigne d'une volonté de l'écrivain d'aérer la prose romanesque. La revendication d'une écriture ouverte à tous les arts produit dans ce contexte une hétérogénéité qui justifie l'association de nouvelles formes d'écriture dans des combinaisons inédites. Le texte romanesque se donne ainsi à voir comme une trame où se dégagent les lignes de force d'une écriture plurielle médiatisant aussi bien le dit que le non dit.

Ainsi, pour António Lobo Antunes, écrire consiste aussi à mettre en rapport des séquences de prose romanesque et des fragments poétiques intertextuels dans des jeux d'oppositions, de différenciations ou de similitudes. En reproduisant des liens esthétiques a priori invisibles, l'écrivain essaie de les rendre visibles à ses lecteurs. Cette quête constitue, en fin de compte, la quintessence même de toute activité de recherche artistique. Cependant, ce n'est pas uniquement dans une démarche de recherche auctoriale ancrée dans le textimage⁷⁶ que nous trouverons l'ensemble des éléments spécifiques au texte antunien, même si celle-ci constitue l'un des fondements de la poétique de l'auteur portugais qui en fait un usage personnalisé. Il nous faudra une analyse plus détaillée du fonctionnement du texte poétique antunien en prose, dans sa singularité. Car au delà des figures poétiques qui renforcent la visibilité de cette prose, il y a les marges qui circonscrivent les triangles, les rectangles et configurent parfois l'indicible des souffrances humaines.

⁷⁶ Revue d'étude du dialogue texte image consultée le 10 mai 2009 sur www.revue-textimage.com

1.5. Le triangle, le rectangle et les marges de l'indicible

Nous avons essayé de montrer dans nos analyses précédentes que le blanc typographique peut revêtir plusieurs configurations dans les romans d'António Lobo Antunes. Cette diversité dans les manifestations induit des significations susceptibles de changer selon les thèmes actualisés dans le texte romanesque. Le blanc comme forme langagière alternative du roman antunien varie donc essentiellement de l'autocensure où l'auteur semble peiner à verbaliser une expérience limite, à l'inscriptible qui traduit la difficulté de communiquer dans un monde chaotique dénué de repères, en passant par l'ellipse narrative qui figure une énigme à résoudre.

Il ne serait pas excessif de considérer l'écriture comme faisant partie intégrante d'un processus de résilience chez António Lobo Antunes. En effet, en tant que soldat du corps expéditionnaire portugais en Angola et psychiatre, le romancier a été doublement confronté à des expériences extrêmes où se vivent et se racontent moult formes de violences faites à l'altérité : manipulations, viols, tortures, massacres... certains de ces sujets sont effleurés dans les romans de l'écrivain où les épisodes les plus traumatisants, les souvenirs les plus indicibles se couvrent du pudique voile qu'offre le blanc typographique, et où l'horreur et l'inscriptible se lisent en creux. Dans le passage suivant, extrait du dix-neuvième roman *O Arquipélago Da Insónia*, on devine à travers les hésitations, les allusions distillées entre de vastes espaces blancs et les bribes de réminiscences de la voix narratrice, des horreurs commises dans le cadre intime du huis clos familial :

[...] não foi preciso mandar
-Despe-te
abriu-se sozinha num risito de esperança com as mãos mutiladas [...]
-Desarruma o avental antes de saíres [...]
-Sou feia?
[...] o meu avô não indignado, não triste [...] tentou dizer
-Pai
e não conseguiu dizer
-Pai

nunca conseguiu dizer

Pai

tal como o pai não falava com ele, adjudava-o no pomar sem palavras, fazia o que lhe apontavam, para dizer

-Pai

se estava sozinho numa casa vazia, olhou para a empregada a quem agarrara o pulso

-Chega cá

e reconheceu a irmã mais nova da que lhe servia o jantar [...] agarrou-lhe de novo o pulso não consentindo que fugisse a compor a roupa no peito, subiu-lhe o avental, encostou-a à tulla, lembrou-se do homem a quem não conseguiu dizer

-Pai

em vez de tomar a menina num assalto rápido de canário

-Quieta (AI 70-73)

Dans ce contexte de violence domestique, la répétition des structures lexicales identiques, loin d'introduire une quelconque prosodie, traduit, au contraire, l'incrédulité d'une conscience narratrice qui rejette le souvenir cauchemardesque de sévices entrevus dans un onirisme salvateur. Et le texte hérissé de blancs, synonymes d'autant de rejets se transforme en exploration des frontières entre un réel indicible et un imaginaire qui symbolise la survie. Pour mieux renforcer l'écriture du silence médiatisée par les espaces blancs, le texte romanesque s'ouvre à un essai de codification lexicale susceptible de définir une fois pour toutes ces mots synonymes d'horreur qu'il omet dans le reste du roman *O Meu Nome É Legião* :

(suplício. s. m. 1: grave punição corporal ordenada por sentença; tortura, sevícia (o s. da roda) 2: sofrimento físico intenso provocado propositadamente a um ser, humano ou animal, por crueldade 3: sofrimento intenso provocado em um ser humano por técnicas especiais que podem envolver aparelhos esp. desenvolvidos para isso, com o fim de obter revelações ou confissões de crimes quer tenham sido, quer não, praticados por aquela pessoa: tortura (na Idade Média as confissões eram arrancadas por meio de s.) 4: pena de morte 5 execução dessa pena 6: dor física intensa e prolongada (a presença do rival para ele era um s.) ETIM. Lat. supplicium, acto de dobrar os joelhos ; preces públicas; oferendas (aos deuses); brinde, mimo, presente; ramo levado pelos suplicantes. Ver sinonímia de martírio) (MN 377-378).

Hormis les expériences douloureuses que la conscience mnésique refuse de mettre en scène dans leur intégralité, censurant les épisodes les plus insupportables à revivre, le blanc typographique, en tant que forme alternative du discours narratif, revêt dans les romans d'António Lobo Antunes une forme d'ellipse narrative où l'élément clé qui structure l'ensemble du récit n'est pas fourni. Par ailleurs, le romancier use et abuse des techniques d'écriture comme la répétition, le ressassement, la récurrence pour repousser indéfiniment une résolution de l'énigme qui ne viendra jamais. Ainsi, le roman *O Meu Nome É Legião* semble être à première lecture la chronique mouvementée des agissements d'une bande de jeunes loubards, chronique inspirée des rubriques de faits divers de la presse écrite et des journaux télévisés portugais. Vols de voiture avec effraction, braquages de stations d'essence, incursions musclées dans les magasins d'articles électroniques grand public sont quelques uns de leurs faits d'armes. Après leurs forfaits, les jeunes délinquants se réfugient dans leur repère du quartier du Premier Mai, nom fictif d'une cité chaude et bien réelle de la périphérie de Lisbonne, reconnaissable en filigrane. Leurs différentes exactions permettent au lecteur de dresser une sorte de cartographie de la délinquance urbaine entre le quartier du Premier Mai, Sintra et Lisbonne; puis, de la première aire de service de l'autoroute du Nord à Santarém, en passant près d'Alenquer; ensuite de Benfica à Amadora et Brandoa.

Sur le plan diégétique, le roman se construit sous la forme d'une enquête policière avec rapports des enquêteurs, dépositions des témoins, transcriptions de procès, le tout entrecoupé par les monologues intérieurs de divers protagonistes. Ces digressions permettent au romancier de retarder sans cesse la résolution de l'enquête tout en s'immisçant dans les coulisses d'une multitude d'événements se rapportant peu ou prou à la solution de l'énigme. Le blanc typographique configure ici par les chaînons manquants entre chaque séquence montée en juxtaposition. Il fonctionne comme une

manœuvre de retardement faisant avancer la narration sans que l'enquête progresse. Les faits d'armes des jeunes délinquants sont omniprésents dans le discours de Gusmão, l'officier de police judiciaire, et en même temps déliés dans la conscience du lecteur puisque diffractés et isolés :

Suspeitos em número de 8 (oito) e idades compreendidas entre os 12 (doze) e os 19 (dezanove) anos abandonaram a estação de serviço às 23h10 (vinte e três horas e dez minutos), continuaram para Santarém [...] as viaturas furtadas cortaram à direita 12 (doze) quilómetros acima [...] quatro dos suspeitos, 23h48 (vinte e três horas e quarenta e oito minutos) saíram dos bancos da retaguarda das viaturas furtadas e quebraram a montra sem se preocuparem com o alarme que principiou aos uivos [...]

-Que susto

os suspeitos enchearam as bagageiras de caixotes cabos instrumentos acessórios e decorridos onze minutos precisamente, às 23h59 (vinte e três horas e cinquenta e nove minutos) seguiram em sentido inverso de regresso a Lisboa, a segunda travessa, a primeira travessa [...] a música do radio que não escutavam enquanto a sereia transmitia as suas ânsias num deserto de sombras, os pinheiros bravos os carvalhos, a via rápida que desta vez (há coisas que funcionam valha-nos isso num país em decadência) fotografou as matrículas conforme consta do respectivo documento apenso (no caso de não ter caído ao chão) (MN 17-20).

Les événements confusément consignés par Gusmão se situent à divers moments d'une ligne chronologique. Ils fonctionnent plus comme un ensemble de variations sur le thème de la délinquance juvénile que comme une enquête raisonnée, chaque événement n'étant lié au précédent par aucune relation causale. Le moment du passage de la séquence des exactions commises à 23h10 à celle de 23h59 est un blanc entrecoupé de digressions sur la vie de Gusmão. Ce vide peut être difficilement comblé par le lecteur qui ne dispose pas d'éléments de narration s'enchaînant de manière logique et ne peut anticiper sur la séquence qui suit. Ainsi, la diégèse se structure autour d'une ligne chronologique ponctuée d'actes délictuels vides de sens car la narration

n'éclaire le lecteur ni sur les motivations, ni les objectifs des jeunes criminels. Si, dans certains romans, l'écrivain, dans un jeu de complicité ludique avec son lecteur, invite implicitement celui-ci à rétablir les chaînons manquants de certaines séquences, comme nous l'avons vu précédemment, le blanc typographique fonctionne, dans ce contexte qui s'apparente à celui du polar, comme une ellipse impossible à résorber par une interprétation ou une reconstitution. Il s'agit d'une ellipse narrative dont le fonctionnement constitue une marque de dysfonctionnement. Nous retrouverons cet usage du blanc typographique comme marque de l'indicible dans l'écriture autobiographique, notamment dans l'évocation pudique que le romancier fait des ruses, des fureurs et des atrocités de la guerre⁷⁷.

Pour en revenir aux formes aux mises en forme, notamment dans l'usage des blancs typographiques pour modaliser l'ellipse narrative, *O Meu Nome É Legião* se rapproche du polar social dont le roman *Balada Da Praia Dos Cães* de José Cardoso Pires⁷⁸ peut être considéré comme un paradigme. Sur le plan narratif, les deux ouvrages s'appuient sur des référents extratextuels réels et recourent à une série de processus formels destinés à maintenir l'illusion référentielle : intérêt pour les personnages hors normes, verbalisation d'expériences de recherche ou de crise d'identité, diversité des registres de langue, personnalisation du patrimoine linguistique portugais. L'importation de techniques propres au polar est, de l'avis de Mafalda Ferin Cunha, une tendance forte du roman portugais contemporain qui connaît son apogée dans les années 1980, même si José Rodrigues Miguéis, Jorge Reis et José Cardoso Pires peuvent être

⁷⁷ Voir p. 181-185

⁷⁸ José Cardoso Pires, *Balada Da Praia Dos Cães*, Lisboa, Dom Quixote, 2008.

considérés comme des précurseurs⁷⁹ avec notamment des ouvrages comme *Uma Aventura Inquietante* (1959), *Matei-vos Uns Aos Outros* (1961) et *O Delfim* (1968) :

Il y a au Portugal, depuis le début des années 1980, un ensemble d'ouvrages signés par des auteurs plus ou moins connus ou plus ou moins liés au roman policier. Il est évident qu'il existe des précédents à cette période. Mais, en réalité, le nombre et le succès toujours croissants de ces ouvrages nous autorisent peut-être à parler d'une nouvelle tendance du roman au Portugal⁸⁰.

Ainsi, dans le roman *O Meu Nome É Legião*, la narration, bien que structurée autour d'une série de crimes, n'avance pas de manière logico déductive parallèlement à l'enquête policière. Chez Lobo Antunes, l'objet d'une narration constellée de passages blancs n'est pas la révélation de l'énigme à l'origine de l'investigation. Il ne s'agit pas, entre le premier et le dernier chapitre, d'une progression linéaire vers le dénouement que retardent des manœuvres de diversion. L'auteur met un point d'honneur à observer la personnalité perturbée du criminel, à analyser sa trajectoire chaotique, sa réaction à l'oppression physique et psychologique, à examiner le climat social asphyxiant dont il est le produit. Ainsi, les histoires secondaires viennent enrichir le roman de leurs digressions autour desquelles se créent des résonances. Celles-ci favorisent, sur le plan narratif, des procédés permettant de brasser des strates temporelles différentes grâce à l'analepse et au voyage introspectif. C'est notamment le cas aux chapitres 15 et 19 du roman où la parole est donnée pour la première fois aux jeunes membres du gang. Ceux-ci fournissent, au discours direct, une version où dominant des trajectoires difficiles

⁷⁹ Des textes comme *O Mistério Da Estrada De Sintra* de Ramalho Ortigão et Eça de Queiros ou *Novelas Policiárias* de Fernando Pessoa ne font pas partie du corpus d'étude de Mafalda Ferin Cunha, car il s'agit de fictions courtes se caractérisant surtout par le raisonnement de type logico déductif qui y prévaut.

⁸⁰ " Uma série de obras publicadas em Portugal, desde o início da década de 80, assinada por por autores mais ou menos conhecidos, ou, sequer, sobretudo conotado com o policial. Claro que há exemplos anteriores a esta década, mas na verdade o número e o sucesso ultimamente alcançados talvez nos permitam falar de uma tendência nova no romance português ", Mafalda Ferin Cunha, " A tentação do Policial no Romance Português Contemporâneo ", in *Colóquio* n°161/162 Julho-Dezembro 2002, p. 278.

marquées par le manque de repères identificatoires⁸¹ et l'absence d'une quelconque autorité parentale. Cette version, différente de celle du rapport de police où les vides et les hésitations alternent avec une narration discontinue, met l'accent sur les douleurs indicibles, les failles remontant à la petite enfance et explique les troubles des jeunes adultes. Elle confirme auprès du lecteur le caractère déshumanisant des sévices subis qui semblent, à bien des égards, gravissimes comparés aux larcins dont les jeunes se rendent coupables. Il y est notamment question de maltraitance de la part des parents ou de leurs substituts, de manque d'affection, des violences commanditées par les tuteurs, notamment des abus sexuels subis au sein même de l'institution sociale censée les protéger où le médecin les vend au plus offrant. Ces histoires de pédophilie narrées par les victimes ne sont pas sans rappeler certaine actualité récente au Portugal⁸².

Les huit délinquants semblent donc être dans un schéma de reproduction d'un engrenage de la violence qui se confond avec leur jeune existence. Hiena, le plus jeune membre du gang, prendra la parole grâce au procédé de l'analepse pour démontrer, dans un accès de sagesse étonnant, qu'il n'y a pas de monstre absolu et qu'au delà des préjugés, le bien et le mal coexistent en chaque entité humaine. Jouant avec les concepts philosophiques de vérité et de justice dont il montre bien la relativité autant que les limites, il rappelle une autre vérité récurrente de la poétique d'António Lobo Antunes : puisque la réalité se révèle souvent trompeuse, seule compte sa représentation fictive, c'est à dire la littérature.

La prose poétique d'António Lobo Antunes est en dernière analyse cette tension entre une continuité difficile et une rupture précaire, entre la présence et

⁸¹ Edmond Ortigues définit les repères identificatoires comme les bases perceptives à partir desquelles s'élabore la conscience de soi et d'autrui. Ils s'acquièrent chez l'enfant par l'identification à l'un des parents. Ainsi, tout conflit névrotique peut être considéré comme la réponse singulière dont les données sont fournies par les ascendants, " Les repères identificatoires dans la formation de la personnalité ", in *Travail de la métaphore, identification/interprétation*, Paris, Denoël, 1984, p. 104-105.

⁸² Voir le scandale de la Casa Pia au Portugal dans les années 2004.

l'absence, l'explicite et l'implicite, la redondance et la variation. La déconstruction des canons de l'écriture romanesque passe par le détournement des figures poétiques. Ce recyclage des matériaux génériques retravaillés et déconstruits à leur tour révèle une écriture intertextuelle qui rappelle par moments le travail de l'artisan bricolant⁸³ de ses mains. En effet, le bricoleur tel que l'envisage Claude Lévi-Strauss est une sorte de mosaïste qui assemble des fragments épars afin d'en faire une unité d'esprit esthétique⁸⁴.

En un mot, la typographie antunienne dans ses diverses configurations s'offre à la vue comme une écriture poétique avec ses lignes de forces, ses ellipses et ses non dits. Ceux-ci se manifestent dans les marges qui entourent le texte. L'indicible déplace parfois les marges à travers le décalage de la justification. Mais il s'insinue également à l'intérieur du signifiant graphique de manière interlinéaire. Ces signes typographiques sont mis en tension avec la prose romanesque composée de modules poétiques. Au chapitre suivant, nous nous proposons d'aller plus en avant dans l'analyse de la facture poétique de la prose de l'auteur portugais en examinant la nature et le fonctionnement de la métaphore antunienne.

⁸³ La poésie est un art-modèle de la bricole littéraire, nous dit en substance Roland Barthes dans " Littérature et discontinu ", (*Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 186.

⁸⁴ Selon Pierre Riverdy, l'unité d'esprit esthétique consitue le pivot, l'armature, le centre magnétique sans lesquels tout effort de diversification poétique devient une accumulation de décombres (" Poésie à part, échec au poète ", *La Bête noire*, n° 5, octobre 1935.

Chapitre 2 : la métaphore poétique

La métaphore est au cœur de la recherche contemporaine, aussi bien dans le domaine de la philosophie que dans celui de la poétique. Greimas, Ricœur et Derrida, pour ne citer que les auteurs les plus emblématiques, lui ont consacré des études. Cependant, cette actualité dans les sciences humaines occulte souvent les grandes traditions de pensée auxquelles elle est redevable. En effet, l'interrogation philosophique relative à la définition de la métaphore remonte à l'Antiquité grecque, notamment aux écrits d'Aristote qui fixent un cadre définitionnel encore en vigueur de nos jours. Pour les orateurs de l'antiquité, parler en métaphore c'est paradoxalement faire preuve d'une grande clarté dans l'éloquence. Au delà de la visée essentiellement persuasive de la métaphore rhétorique, la tradition classique mettra davantage l'accent sur la notion sémantique de disjonction, de transfert de sens développée par Aristote. L'époque contemporaine reprend à son compte les diverses définitions de la métaphore proposées jusqu'à elle en les simplifiant. Une métaphore est une image. Et toute image, pour reprendre l'opposition à deux termes de Jakobson⁸⁵, peut se ramener à l'opposition allotopie/isotopie élaborée par Greimas⁸⁶ dans le cadre de sa sémantique componentielle. Greimas s'inspire, en effet, de la structure oppositive des deux faces du langage définie par Ferdinand de Saussure : "le mécanisme linguistique roule tout entier sur des identités et des différences"⁸⁷, tant sur le plan du signifiant que du signifié. Greimas en conclut que tout sémème (le signifié des Saussuriens) est une collection sémique ou un ensemble de sèmes reliés entre eux par des relations hiérarchiques⁸⁸. Les sèmes constituent "la structure élémentaire de la signification"⁸⁹, comme les phonèmes

⁸⁵ Jakobson Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris, Editions de minuit, 1973, p. 49.

⁸⁶ Greimas A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 53.

⁸⁷ De Saussure Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, p.151.

⁸⁸ A. J. Greimas *Op. Cit.* p. 36

⁸⁹ A. J. Greimas *Op. id.*

constituent la structure élémentaire du signifiant chez Ferdinand de Saussure. Un sémème est “la combinaison du noyau sémique et des thèmes contextuels”, le noyau sémique étant le minimum sémique permanent. Les sèmes contextuels ou classèmes sont les sèmes qui varient selon l’emploi du lexème. Dans la formule introductive du conte *A História do Hidroavião*⁹⁰, *Era uma vez um homem sentado diante de casa*, le noyau sémique du sémème *homem* est avant tout composé du sème humanité qui s’oppose par exemple à animalité. Les classèmes, quant à eux, sont virtuellement innombrables : grand, calme, bizarre, intelligent, inquiet. Le sémème *sentado* comprend un noyau sémique : la position assis par opposition à la position debout ou couché. Les classèmes susceptibles d’adopter la position assise seront indifféremment un enfant, une femme, un vieillard... Dès lors, il devient possible de définir les deux notions dont l’opposition est la base de la figure métaphorique, l’isotopie et l’allotopie : “ un message ou séquence quelconques du discours ne peuvent être considérés comme isotopes que s’ils possèdent un ou plusieurs classèmes communs ”. En d’autres termes, il n’existe point d’incompatibilité sémique entre *homem* et *sentado*. Ils constituent une isotopie.

Par contre, dans la phrase suivante extraite du roman *Eu Hei-De Amar Uma Pedra : os bebês arreganhavam-se de fome nas almofadas de cetim dos ninhos* (HD 17), il y a une double incompatibilité sémique. En effet, le sémème “ bébés ” n’est pas composé du classème “retrousser les babines” qui ressortit au sème animalité. Il s’y oppose et nous avons, dès lors, affaire à une rupture isotopique. Le lecteur fait face à une absurdité sémantique. De même, nous avons un rapport allotopique entre le sémème “ oreiller ” qui peut se décliner en “ lit, maison...humanité ” et le classème “ nids ” qui ressortit au domaine des oiseaux et appartient, en dernière analyse, au sème

⁹⁰ Lobo Antunes António, *A História do Hidroavião*, Lisbonne, Dom Quixote, 2005, p. 7.

animalité. La résolution de cette contradiction constitue la métaphore. Le Guern abonde, en effet, dans le même sens que Greimas : “ la métaphore (...) apparaît immédiatement comme étrangère à l’isotopie d’un texte où elle est insérée ”⁹¹. C’est cette dissonance qui permet au lecteur d’identifier l’irruption d’un non sens au sein d’une séquence cohérente.

A la visée argumentative de la métaphore rhétorique s’oppose donc la visée esthétique de la métaphore poétique que nous allons analyser dans les romans d’António Lobo Antunes. En effet, la métaphore de la prose antunienne est un ensemble d’images qui s’ouvre sur l’espace poétique. Le romancier tisse un réseau métaphorique qui articule le sens au sensible et à l’imagination comme dans ce court extrait du roman *Conhecimento Do Inferno* : “ l’odeur de la mer glissait le long du mur en une spirale de glycine et allait se jucher, toute bleue, sur la balustrade ”. Quelques lignes plus loin, cette structure métaphorique revient sous une configuration légèrement différente : “ l’odeur de la mer le regardait de la balustrade, du fond de ses orbites mouillées par les larmes de l’écume ”. Et enfin, la dernière déclinaison se fait plus dynamique avec notamment un verbe d’action : “ Appuyé sur la balustrade, il attendait que l’odeur de la mer, après un moment d’hésitation timide et prolongé, saute sur son épaule [...]”.

L’incompatibilité sémantique et la dissonance contextuelle jouent dans ces trois exemples un rôle de signal. Elles attestent de l’infiltration de ces passages par des intrus allotopiques. Le sémème “ odeur ” composé des classèmes “ glissait ” “ allait se jucher ” “ regardait ” est une construction déconcertante, voire absurde dans un texte romanesque. Cependant, ces extraits ne semblent obscurs que lorsqu’ils sont considérés dans une optique d’écriture romanesque en prose. Car, dans le domaine poétique, elles s’expliquent par le contexte immédiat, s’insèrent dans une suite paradigmatique et se

⁹¹ Le Guern Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p. 16.

déchiffrent grâce à la chaîne d'associations verbales dont ils dépendent. Du coup, l'arbitraire des associations ne bouscule plus nos logiques de lecture dictées les référents réels et les normes linguistiques. Sur le plan de l'énonciation, ces associations sont déterminées par la séquence poétique et donc justifiées et appropriées à l'intérieur du poème où la logique de l'association des mots et des images est différente de celle de la communication linguistique normale. L'association d'images dissonantes crée un code poétique inhabituel. Celui-ci, réalisé par la chaîne métaphorique, est au principe même de l'activité poétique induite par les images. Le passage de la langue dénotative à la langue connotative semble coïncider avec celui d'une écriture romanesque tout court, à une prose se rapprochant de plus en plus de la quête poétique. (Or, selon Michael Riffaterre⁹², la métaphore filée constitue une suite d'images spécifiques en ce qu'elles n'ont de sens qu'en fonction de la première.) L'étude des configurations de la métaphore poétique chez António Lobo Antunes devrait donc nous permettre de jeter quelque lumière sur les rapports entre l'image métaphorique et l'écriture métaphysique du romancier dont la problématique ontologique constitue le centre de gravité, notamment dans ses développements ayant trait à la quête identitaire.

Dans ses travaux relatifs aux images métaphoriques, Paul Ricœur⁹³ met particulièrement l'accent sur le sens métaphysique de la métaphore pour en appréhender la signification, car la métaphore reflète la dimension ontologique de l'être, cette dimension qui lui permet de ressembler au divin. Plus encore, à chaque fois que la métaphysique se révèle, nous dit Ricœur, elle est médiatisée par le langage métaphorique. L'art de l'écrivain consiste donc à dépasser la réalité et à faire percevoir l'invisible selon des procédés qui, chez António Lobo Antunes notamment, peuvent être

⁹² Michael Riffaterre, "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", in *Langue française* n°3, 1969, p. 46

⁹³ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

comparables à ceux de la musique⁹⁴ avec ses motifs, ses thèmes récurrents, ses leitmotifs, ses rythmes, ses images et ses symboles, libre à la raison de parachever le travail d'interprétation. Ainsi, la métaphore interpelle la raison et la guide vers le semblable qui unit l'être au divin. En ce sens, métaphoriser c'est voir un parallèle qui transcende les différences conceptuelles. La conception ricœurienne de la métaphore repose sur la copule "est" synonyme d'équivalence qui unit et fait participer des entités du fait de leur ressemblance. La copule existe également par sa négation "n'est pas" qui rend toute interprétation littérale ambiguë et offre au lecteur des acceptions riches et fertiles à toute herméneutique.

2.1. La métaphorisation du syntagme nominal

Il s'agit certainement d'une des formes métaphoriques les plus courantes dans les romans d'António Lobo Antunes, notamment dans *Eu Hei-De Amar Uma Pedra* :

O albatroz inclinou-se a suspir, perdeu um flutuador, uma hélice, topavam-se os passageiros nos vidros de goela aberta e nariz para cima de calhar agitarem-se por comida também um rastro de gasolina avançou no lado incendiando os caniços [...] (HD 17)

Dans cet exemple, il y a métaphore nominale référentielle, le lieu du syntagme nominal métaphorique étant le sujet grammatical du verbe *se inclinar*. La métaphore nominale, dans ce cas, peut être considérée comme *in absentia*, si nous tenons compte des présupposés de la métaphorologie substitutive. Ce à quoi renvoie le syntagme nominal métaphorique, *o albatroz*, n'est pas inscrit dans le passage. Cependant, une lecture attentive de la séquence nous permet d'en relier les éléments phrastiques épars et discontinus et de remonter à l'élément qui précède la métaphore, l'hydravion :

⁹⁴ Voir la thèse de Doctorat d'Andreia Catarina Vaz Warrot, *La création romanesque chez António Lobo Antunes: des clés d'écriture aux clés de lecture*, en particulier le chapitre 3 de la deuxième partie, "De

Lembro-me da tarde em que o hidroavião

(ou um albatroz?

caiu, vinha a planar direito a Cabo Ruivo espreitando alforrecas e nisto a carlinga a arder (HD 17)

Ainsi, le renvoi à l'hydravion devient explicite et la métaphore peut être considérée comme *in praesentia*. En réalité, le terme métaphorisant *o albatroz* est précédé du terme métaphorisé *o hidroavião* qui se trouve dans une autre séquence. Dans une écriture plus classique, le terme métaphorisé serait anaphorisé. Mais la prose poétique du romancier portugais qui se veut une écriture à quatre mains ou plus exactement une folie à deux avec le lecteur, recourt abondamment à l'ellipse comme figure de la discontinuité et du non dit, quitte au lecteur de combler les blancs et de meubler les silences. Il s'agit donc, en dernière analyse, d'un cas de métaphore *in distantia*, le métaphorisant étant éloigné du métaphorisé.

L'étude de la métaphore nominale référentielle a donné naissance à la métaphorologie substitutive. Aristote (+/- 363 a.c.n), Jakobson (1956) et Genette (1970) sont les auteurs les plus représentatifs de ce courant qui postule que le syntagme nominal métaphorique remplace un autre syntagme nominal implicite auquel il se substitue dans la séquence. Dès lors, la métaphore pourrait être paraphrasée sans qu'il y ait un quelconque phénomène d'entropie. La phrase *O albatroz inclinou-se* deviendrait *O hidroavião inclinou-se*, les deux éléments, le métaphorisant et le métaphorisé, étant rigoureusement équivalents dans ce contexte, SN1=SN2. Cependant, bien qu'elle soit la forme de métaphore la plus courante chez António Lobo Antunes, la métaphore nominale référentielle côtoie, chez le romancier lusitanien, une autre forme nominale

l'écriture romanesque à l'énonciation musicale », p 231-265

dont la fonction grammaticale est prédicative : *os cabos dos holofotes jibóias vivas à espera ou enguias que as noivas cobiçavam com o batom dos bicos* ” (HD 27).

Dans cet extrait, la métaphore prend place dans une séquence plus étendue que le mot. Malgré l’ellipse du verbe *eram*, le groupe prédicatif *jibóias vivas* constitue le foyer de la métaphore qui concerne ici l’ensemble de l’énoncé. Et, contrairement à la métaphore nominale sujet, la métaphore prédicative est plus une tension qu’une substitution car il n’existe pas d’interaction entre le sens figuré et le sens propre qu’il faut rétablir. L’interaction existe plutôt entre le sens figuré et les autres termes de la séquence. Selon la formulation de Cédric Detienne, “ (...)N1 est (...) N2 ”. L’interaction entre N1 et N2 aboutit au transfert de significations entre les deux termes, N1 se voyant attribuer des caractéristiques propres à N2. Cette interaction ne se justifie pas par une analogie explicite, c’est elle qui fonde la relation N1 et N2.

Il arrive que la métaphorisation du syntagme nominal se présente sous la forme d’un nom propre susceptible d’investir des valeurs descriptives, cognitives ou lyriques car dans la prose de l’écrivain portugais, l’inconscient procède parfois par projections de métaphores oniriques, notamment dans *Memória de Elefante*, où on peut lire à la page 16, les extraits qui suivent : *A D. Maria II encolheu os ombros a fim de bolear as arestas do insulto*, et deux paragraphes plus loin, *A Charlote Brontë a cambaleiar à beira do KO químico voltou para a janela uma unha onde o verniz estalava*. Dans ces deux exemples, les noms propres sont localisés au début de la phrase et assurent la fonction grammaticale sujet. Mais, contrairement à l’usage qui veut que le nom propre métaphorique soit précédé d’un déterminant pour mieux dénoter un type ou une catégorie dont les membres sont supposés avoir une ressemblance avec le particulier notoire portant le nom en question, la métaphorisation dans ce contexte déplie un

anaphorisé *in absentia*, dont il a été question dans une séquence précédente. En effet, on peut lire à la page 15 du même roman :

Uma enfermeira parecida com a D. Maris II das notas de banco em versão Campo de Ourique comboiou na direcção do psiquiatra uma mulher entrada na véspera e que ele não observara ainda, ziguezagueando de injeções, de camisa a flutuar em torno do corpo como o espectro de Charlotte Brontë vogando no escuro de uma casa antiga (ME 15)

Il est intéressant de noter que les figures de la discontinuité qui constitueront l'une des marques de fabrique de la prose poétique de l'écrivain portugais sont déjà présentes dans ce premier roman. Le recours aux images métaphoriques assemble parfois les éléments sémantiques selon un principe de contiguïté et une logique de progression des similarités qui établissent une relation d'équivalence entre la métaphore antunienne et la métonymie où est mis en valeur le rapport de la partie au tout, ou le rapport inverse, comme l'illustre cet extrait du premier roman de l'auteur portugais :

A recordação enjoadada dos cigarros clandestinos comprados avulso na Papelaria Académica a uma deusa grega que varria o balcão com o excesso dos seios...e as damas das redondezas com as compras da praça embrulhadas em papel de jornal vinham queixar-se às mamas helénicas, em murmúros desolados, das suas misérias conjugais (ME 17-18).

Le passage qui précède est à rapprocher d'un autre extrait du même roman où une infirmière chef portant un dentier est comparée à Napoléon se couronnant, par gradation, elle devient par la suite “ les castagnettes buccales de Napoléon ” :

A enfermeira-chefe, no seu gabinete de Dr Mabuse, recolocava a dentura postiça nas gengivas com a majestade de Napoleão coroando-se a si mesmo : os molares ao entrechocarem-se produziam ruídos baços de castanholas de plástico [...] Algumas velhas, que as castanholas bocais do Napoleão haviam despertado de letargias de pedra, chinelavam ao acaso de cadeira em cadeira [...] (ME 13-14).

Dans ces exemples, la métaphore antunienne tend à fois à la substitution et à la métonymie. Elle établit un rapport de remplacement et de contiguïté où l'environnement est primordial. Un personnage féminin, en l'occurrence la tenancière d'un bar tabac, est ironiquement présenté comme une déesse grecque aux mamelles helléniques. Quelques pages plus loin, un autre personnage féminin, infirmière chef dans un hôpital, est réduit à une image acoustique : les castagnettes buccales qui annoncent son dentier. Le contexte provoquant l'analogie et la métaphore a un fondement de substitution métonymique. On pourrait multiplier à l'infini les occurrences de la métaphore dans les romans d'António Lobo Antunes, car la figure métaphorique permet à cet écrivain de tenir un discours inépuisable de significations sur l'altérité. La métaphore dit l'autre dans sa richesse ontologique et rassemble analogiquement l'épars, le divers, les fragments qui, apparemment, s'opposent. Rappelons-nous que le romancier portugais ambitionne d'écrire des romans qui totaliseraient l'infinie expérience humaine sur un support spatial fini : la page. La métaphore poétique lui permet de résoudre cette contradiction apparente, car elle est d'abord une image susceptible de représenter une expérience plurielle et discontinue, et de l'intégrer à notre sensibilité. La métaphore antunienne est cette tension entre l'infini et notre perception. Elle est ce " schéma transcendantal qui nous permet de saisir de nouveaux aspects du monde " ⁹⁵, selon Umberto Eco. La relation métaphorisant-métaphorisé n'est pas immédiatement perceptible dans une acception qui épuiserait les possibilités de signification. Son interprétation fait appel à un ensemble de signifiés qu'on interroge sans cesse au point d'obtenir comme une image réduite de l'univers, comme l'écrit Benedetto Croce :

Dans chacun des accents du poète, dans chacune des créatures nées de son imagination, il y a tout le destin de l'humanité, toutes les espérances, toutes les

⁹⁵ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.124

illusions, les douleurs et les joies, les grandeurs et les misères humaines, tout le drame du réel⁹⁶...

Ensuite, comme figure rhétorique, la métaphore prend virtuellement en charge d'innombrables possibilités de significations. En effet, la métaphore poétique fait partie de la gamme de figures "faisant appel à la mobilité des perspectives et à la multiplicité des interprétations⁹⁷". Elle confère au roman plusieurs acceptions, plusieurs lectures possibles. Cette polysémie est à l'image du foisonnement indescriptible du monde contemporain où les plans se chevauchent et où les récits s'imbriquent.

L'analyse de la métaphore poétique que nous venons de mener à partir des exemples du conte *A História do Hidroavião* et des romans *Memória de Elefante*, *Boa Tarde As Coisas Aqui Em Baixo* et *Eu Hei-De Amar Uma Pedra* démontre que le romancier António Lobo Antunes recourt abondamment à la métaphore comme figure poétique de la discontinuité, et ceci dès son premier ouvrage comme en témoigne Maria Alzira Seixo : " A dimensão poética do romance de Lobo Antunes fica, porém, desde esta sua primeira obra publicada " ⁹⁸. Cette utilisation de l'image permet à l'écrivain de juxtaposer les significations, de disloquer le temps des événements et de le transformer en instant discontinu, en éclair poétique. Conjugée à l'euphorie quantitative et à l'accumulation exponentielle des mots, les figures métaphoriques accentuent cette logorrhée, ce flux incessant, irriguant l'écrit aux sources de l'oralité. Les conséquences de cet usage orgiaque des mots et des images se remarquent dans la production romanesque de Lobo Antunes. En effet, il est possible d'établir à l'intérieur de cette évolution des formes et des mises en forme une histoire de la dimension⁹⁹ des ouvrages

⁹⁶ Benedétto Groce, *Breviario di Estetica*, Bari, Laterza, 1947, p. 134.

⁹⁷ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit. p. 43.

⁹⁸ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p.35.

⁹⁹ Venant Félicien Obam, "Mémoire, rythme et cadence: la thématique de la fête dans la prose romanesque d'António Lobo Antunes", in *Espelhos, Uma Fisga...E Poesia*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2007, p. 230

qui va du premier tryptique, *Memória De Elefante*, 180 pages, *Os Cus De Judas*, 244 pages et *Conhecimento Do Inferno*, 315 pages, à la grande saison des romans fleuves avec *Que Farei Quando Tudo Arde*, 636 pages, *Boa Tarde As Coisas Aqui Em Baixo*, 573 pages, *Eu Hei-De Amar Uma Pedra*, 616 pages, en passant par *Fado Alexandrino*, 608 pages et *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, 551 pages. Cette période faste du roman fleuve s'estompera progressivement avec la publication de *Ontem Não Te Vi Em Babilónia* (2006), 479 pages. Certes, l'auteur portugais semble encore loin des treize milles pages en dix volumes du roman fleuve de Mademoiselle de Scudéry, *Le grand cyrus*, ou des vingt-sept volumes des *Hommes de bonne volonté* de Jules Romain. Cette explosion dimensionnelle semble coïncider avec une ouverture linguistique et intertextuelle plus large, faisant appel à des modèles discursifs et génériques plus diversifiés. Une prose poétique aussi dense suggère des affinités entre les formes et les mises en forme des romans d'une part, leur dimension et l'univers représenté d'autre part. Il semble donc y avoir adéquation entre quantité fictionnelle et ampleur textuelle.

Cependant, il est possible de noter une inflexion toute récente qui nuance cette explosion dimensionnelle de l'œuvre romanesque et va dans le sens du dépouillement esthétique, avec notamment les romans *O Arquipélago Da Insónia* (2008), 263 pages, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar* (2009), 376 pages et *Sóbolos Rios Que Vão* (2010), 199 pages. Dans ces trois plus récents ouvrages, le romancier semble désormais privilégier cette " écriture à l'os " dont il vantait en vain les mérites, tout en excellant dans le foisonnement poétique comme l'écrit Ana Paula Arnaut :

[...] a leitura do texto antuniano permite verificar um despojamento estético (iniciado com *O Arquipélago da Insónia*, de 2008) que pode decepcionar o leitor [...] já habituado às entrópicas apresentações fragmentárias, à intensa polifonia, aos delírios formais e aos consequentes jogos semânticos da larga maioria dos livros do autor. *Sóbolos Rios Que Vão* (2010) é, com efeito, um romance em que António Lobo Antunes continua a reduzir a escrita ao osso

[...] como acontece em *O Arquipélago da Insónia e Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?* (2009), também incluídos no ciclo com a mesma designação. Para obter aquele livro perfeito [...] (o autor) continua a eliminar a banha- isto é, o excessivo uso de palavras, adjetivos, metáforas, etc [...] Elimina também, ou melhor, reduz uma assinalável dimensão poética e onírica [...]¹⁰⁰.

Le déroulement brisé de cette prose tire également sa force de la science du rythme et des images acoustiques qui confèrent au texte hétéroclite du roman la prosodie et le fondu du poème en prose. Ainsi, la conjugaison des mots et des sons favorise les réminiscences des rythmes préverbaux qui impactent sur l'équilibre narcissique¹⁰¹. Cette forme de narration illustre la parenté profonde et la relation de complémentarité entre la page et l'écran transformés en territoires de parcours sonores et d'inscriptions. Les formes et les mises en forme dans les romans d'António Lobo Antunes empruntent donc à la poésie ses effets et ses moyens d'action. Et la métaphore, qui ne suffit pas à caractériser le poème, mais en constitue un des ingrédients majeurs, est l'un de ces moyens d'action. Cette prose romanesque tente de rendre compte du sens d'un monde disloqué en intégrant dans le tissu textuel des fragments poétiques sous forme de particules métaphoriques agglomérées. Au delà de la métaphorisation récurrente de cette écriture, les ouvrages de ce romancier prolongent la mobilité inventive de la langue portugaise. Ils perpétuent le jeu d'analogies voilées, de séquences transposées, de comparaisons suggérées. Ce faisant, ils s'inscrivent, entre continuité et

¹⁰⁰ “ [...] la lecture de ce texte antunien permet de constater un dépouillement esthétique (initié avec *O Arquipélago da Insónia* publié en 2008) susceptible de décevoir le lecteur [...] déjà habitué aux entropiques présentations fragmentaires, à la poliphonie totale, aux délires formels et aux jeux sémantiques qui en découlent et que l'on retrouve dans la plupart des ouvrages de l'auteur. *Sóbolos Rios Que Vão* (2010) est, en effet, un roman où António Lobo Antunes continue le travail de réduction de sa prose à l'essentiel [...] comme c'est déjà le cas dans *O Arquipélago Da Insónia* et *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?* (2009) qu'on peut inclure dans le même cycle. Pour écrire le livre parfait, (l'auteur) continue à réduire le superflu, c'est à dire le verbiage, l'usage excessif des adjectifs, des métaphores, etc. [...] Il élimine aussi, ou au mieux, réduit une considérable dimension poétique et onirique”, Ana Paula Arnaut, “*Sóbolos Rios Que Vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências”, article en ligne consulté le 10 novembre 2010 sur le site www.ala.nletras.com

rupture, dans une postérité réactualisée qui épouse les contours indécis du réel ou de son illusion¹⁰². En ce sens, les ouvrages de l'auteur portugais constituent en eux-mêmes de gigantesques métaphores de la nouvelle condition humaine. Parfois, la présence de ces particules poétiques élémentaires est explicite et se lit à travers la structure de surface comme dans les tropes que nous venons d'étudier. Parfois, elle est souterraine et exige l'analyse et le décryptage des réseaux substructurels qui les sous-tendent. Il convient donc de pousser encore plus loin la réflexion afin d'étudier des réseaux de métaphores métaphysiques se rapportant notamment au monde marin que le romancier relie au monde céleste par le vol ascensionnel des oiseaux et des humains.

2.2. La pensée horizontale : la métaphore marine

Pour la littérature portugaise, l'univers marin renvoie à une multitude de résonances actualisées aussi bien dans les récits héroïques de Luís Camões¹⁰³ (1525 ?-1580), que dans les poèmes de Carlos Queiroz¹⁰⁴ (1907-1949) ou dans ceux de Sophia de Mello Breyner Andresen¹⁰⁵ (1919), pour ne citer que ces auteurs. En effet, la mer se charge ici de réminiscences affectives et de récits de grands navigateurs. Elle n'est plus simplement cet étendu d'eau salée à perte de vue. Elle devient surtout, selon les mots de Marie Blain-Pinel :

L'immensité, la profondeur, le mouvement, l'appel du large... : l'ailleurs qui attire l'homme hors des limites étriquées de l'espace terrestre et le confronte aux forces cosmiques. Inéluctablement, le mot " mer " se révèle porteur d'une rêverie, au sens bachelardien du terme, qui, touchant aux origines de l'être et du monde, et à leur relation, pose la question de Sens¹⁰⁶.

Chez Lobo Antunes, cette rêverie aurait pu s'inspirer d'une réalité matérielle : celle des baignades familiales à la *Praia das Maçãs*¹⁰⁷. Mais la réalité textuelle des métaphores marines

¹⁰¹ P. David, "Psychanalyse et poétique" in *Langue française*, n° 23, 1974, p.59.

¹⁰² Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, p. 11-12

¹⁰³ Voir l'ouvrage *Os Lusíadas*.

¹⁰⁴ Voir le poème " Marine ", in Isabelle Meyrelles, *Anthologie de la poésie portugaise*, Paris, Gallimard, 1973, p. 225.

¹⁰⁵ Voir le poème " Le bateau naufragé " in Isabelle Meyrelles, *Anthologie de la poésie portugaise*, Paris, Gallimard, 1973, p. 237.

¹⁰⁶ Marie Blain-Pinel, *La mer miroir d'infini. La métaphore marine dans la poésie romantique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 11.

¹⁰⁷ Voir Teresa Coelho, *António Lobo Antunes, fotobiografia*, op.

s'inspire davantage de l'onirisme surréaliste que d'un quelconque référent concret qui lui servirait de signifiant. Dans *Memória de Elefante*, un des protagonistes du roman rongé par la douleur s'installe dans le cabinet du dentiste : *tal como costumava fazer diante do sofrimento, da angústia e da insónia, pôs-se a imaginar o mar*(ME 96). Auparavant, la fille rousse, un autre protagoniste, avait déjà fait allusion à la capacité de voler comme acte de liberté. Dans un univers romanesque quasi surréaliste, le motif du vol ascensionnel semble intrinsèquement lié à la symbolique apaisante de la mer :

Vários doentes, que aprendiam a voar, espanejavam farrapos desajeitados de árvore, piando crocitos roxos de coruja. Na sala dos espelhos, milhões de rostos fitavam-se, intrigados. O meu corpo emergia devagar nas silenciosas águas do sono. Um dos braços, independente de mim, dissolvera-se já, muito longe, informe et escuro como uma nuvem à noite [...] E comecei de imediato a sonhar com o mar, com o murmúrio manso das ondas de Setembro, comecei a sonhar com a maravilhosa liberdade do mar [...] O rumor do mar, o mugido das rochas cobertas de lapas, de mexilhões, de conchas, quando a maré desce [...] (ME 118)

Dans cet extrait, loin de se réduire à ses dimensions horizontales et verticales d'horizon infini et de profondeur insoupçonnée, la mer apparaît surtout comme la métaphore d'un au-delà mystérieux et apaisant synonyme de transcendance. Dans l'univers romanesque ténébreux que peint le romancier, la métaphore de la mer traduit le reflet furtif de l'expérience du sacré. Elle devient l'instrument littéraire d'une quête mataphysique susceptible de révéler ce qu'il y a de plus profond dans chaque entité humaine. Même l'évocation dysforique de la mer en carton pâte de l'Algarve dans *Conhecimento do Inferno*, avec sa plage artificielle encombrée de touristes en goguette et de vendeurs de souvenirs de pacotille, revêt rétrospectivement un caractère positif, surtout lorsque le romancier, dans un étonnant jeu de miroirs à partir de l'hôpital Santa Maria, fait se refléter le ciel dans les eaux dormantes du Tage, symbole du prolongement de la mer dans la baie de Lisbonne :

De Santa Maria via-se o rio na distância [...], o ceu arfava à maneira de um enorme pulmão mudo, um pulmão azul como se o Tejo corresse sobre as casas e as nuvens o seu fluir de cintilantes sombras, refractando a cidade ao contrário no espelho dos pássaros (CI 65).

L'effet de miroir entre le ciel et les eaux du Tage est poussé si loin que le reflet semble, pendant un laps de temps, redupliquer sur terre ce que le ciel a de plus beau. Cette surimpression analogique, furtive et rare dans les romans de Lobo Antunes, fait alors jouer de manière vertigineuse le principe de symétrie et crée pendant quelques secondes un univers

réversible. Ainsi, la métaphore marine traduit la connexion entre le pouvoir créateur du poète et l'au-delà. Elle suggère également le liquide amniotique dans lequel nous baignons en toute insouciance avant d'être expulsés vers le monde des ténèbres, dans l'attente de la mort. Dans la prose romanesque d'António Lobo Antunes, la métaphore marine se confond avec un vol ascensionnel d'une autre nature, vers un état de béatitude semblable à l'état prénatal. D'où la connexion littéraire et métaphysique entre l'immensité de l'espace plan horizontal qui semble s'étendre à l'infini et l'axe vertical qui relie la profondeur marine à une autre immensité, celle de l'au-delà céleste :

O olhar intensamente azul do porteiro cobrador-cobrador, que assistia sem entender a uma maré-baixa de revolta que o transcendia, embrulhava o num halo de anjo medieval apaziguante : um dos projectos secretos do médico consistia em saltar a pés juntos para dentro dos quadros de Cimabue e dissolver-se nos ocres desbotados de uma época não inquinada pelas mesas de fórmica e pelas de Sãozinhas : lançar mergulhos rasantes de perdiz, mascarado de serafim nédio [...] (ME 12).

Cette connexion se manifeste ici dans la métaphore de la mer qui s'articule habilement au motif du vol suggéré par la mention des oiseaux et des anges. Nous reviendrons sur ce motif aux ramifications complexes dans une deuxième sous partie consacrée à l'analyse de la métaphore céleste.

Qu'elle se rapporte à l'inspiration poétique ou aux eaux du ventre maternel, la métaphore marine antunienne apparaît comme un symbole doublement déterminé, sur-déterminé pourrait-on dire, de l'inconscient, dont l'exploration libère des fantasmes, des chimères, des souvenirs enfouis. Les passages les plus lyriques du roman *Fado Alexandrino* semblent inspirés aux protagonistes par la mer. Le discours de l'officier de transmissions libéré de la prison de Caxias n'est pas une ode à la liberté retrouvée. C'est plutôt une évocation de la mer empreinte de nostalgie et de lyrisme qui, semblable à une bulle, sourd de la profondeur, s'élève dans l'épaisseur saumâtre d'une réalité noire et monotone pour éclater à la surface :

No dia seguinte à chegada do Emílio à prisão, veio aquela confusão toda, os soldados, os aplausos, os repórteres, a barulheira, a liberdade, a gente a sair do portão encadeados por tantos abraços, tantos sorrisos, tanta alegria, tanto magnésio de fotografos, tantas entrevistas, e eu a pensar, puxado, empurrado, vitoriado, apertado, retratado, Quero voltar para o beliche, tapar-me com a almofada malcheirosa, embrulhar-me nos lençóis sujos [...] quis voltar para dentro, correr a camarata [...], ouvir o mar e as lágrimas das gaviotas (FA 224, 234).

A la question d'un journaliste relativement au sentiment de la liberté retrouvée, l'officier de transmissions fera une réponse étonnante : *Qual é a sensação, suponho que inesperada para si, de se encontrar em liberdade?*, apeteceu-lhe responder Uma merda (FA 235).

Il est intéressant de noter comment les autres convives au banquet du mess des officiers se relaient dans la manifestation de l'indifférence par rapport à la liberté retrouvée. Seule l'image de la mer revient comme un leitmotif, conjuguée à celle des oiseaux. Le lieutenant-colonel observe le paysage. Quant au lieutenant, son obsession pour la mer apparaît pendant les périodes difficiles de la vie. Et dans ces moments, il lui arrive de confondre la mer de Carcavelos et celle du Brésil : *O mar de Carcavelos, meu capitão, o mesmo mar que o das trevas cúmplices do motel, só que luminoso e amplo e largo e luzidio, polido e jovem na frescura da carne da manhã* (FA 244).

C'est l'officier de transmissions qui résume parfaitement l'appel métaphysique de la mer, cet appel capable de transformer le souvenir des horreurs du cachot en évocations lyriques :

Não se recordava das celas, nem dos corredores, nem dos guardas, nem dos companheiros de cadeia, nem dos tipos ferozes dos interrogatórios, de assassinos, inexpressivos olhinhos minúsculos de polvo, curvando-se e batendo: recordava-se do rumor das ondas, dos gemidos das ondas, do cheiro adivinhado, mais que sentido, das ondas, dos pássaros brancos da manhã e dos pássaros castanhos da tarde [...] (FA 269)

Dans les romans d'António Lobo Antunes, la métaphore marine est aussi susceptible de s'orienter, dans un mouvement de continuité poétique, au gré de certains poèmes de Luís Camões, pour devenir cet océan connu et méconnu aux variations fluviales, à la fois plein et vide, dont Marie Blain-Pinel dit qu'il

favorise doublement l'expansion interprétative, d'une part en tant qu'espace, notion dont on sait à quel point elle est riche de transpositions métaphoriques, d'autre part en tant que lieu fortement investi et vierge. Il est ainsi possible d'ébaucher, selon la démarche de Michel Collot, une " structure de la mer " qui permettra de prendre conscience de la potentialité suggestive du mot et du référent qu'il désigne¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Marie Blain-Pinel, *La mer miroir d'infini. La métaphore marine dans la poésie romantique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 11.

C'est notamment le cas dans *Sóbolos Rios Que Vão*¹⁰⁹, le plus récent des romans de l'écrivain dont le titre reprend celui d'un poème de Luís Camões. Ce retour aux sources de la continuité poétique se double de celui, symbolique, du protagoniste qui, luttant contre le cancer sur un lit d'hôpital, se revoit enfant visitant les sources du Mondego en compagnie de son père. Le double retour aux sources mnésiques métaphorise non seulement l'initiation du personnage António Antunes à la vie qui est ici émerveillement poétique, mais aussi au processus curatif et de rédemption par les eaux fluviales. Celles-ci constituent, dans ce contexte, un avatar de la mer. En effet, le protagoniste se remémore aussi les monts surplombant la source du fleuve et l'hôtel des anglais d'où émerge une apparition tout aussi poétique que fascinante dans le rôle de la muse. Cette jolie blonde répond au nom de Diana. L'instance narratrice invoque les eaux baptismales, miraculeuses et rédemptrices, du Mondego que le romancier assimile à celles de la mer rouge laissant passer Moïse et les siens (SR 20). Le 23^e roman de l'écrivain portugais semble être une longue métaphore de la vie qui, pareille aux fleuves qui se jettent dans la mer, est un éternel *continuum* d'instant poétiques synonymes d'immortalité. Le pouvoir salvateur et miraculeux des eaux (de mer ou fluviales) du temps de Moïse se retrouve dans la création littéraire et la parole poétique car celles-ci sont susceptibles de guérir l'humanité de ses cancers. Ce gage d'immortalité est relayé par le souvenir. En effet, dans un incessant jeu de continuité et de rupture, la mémoire conserve vivantes chez les contemporains les œuvres majeures de poètes disparus.

Dans son essai¹¹⁰, Marie Blanc-Pinel postule que la métaphore est une image archétypale qui se constitue grâce aux éléments dominants de l'imagination de chaque être humain. Ainsi, la mer et ses déclinaisons fluviales fournissent au romancier le matériau métaphorique lui permettant de dire le rapport métaphysique du fini à l'infini, de l'être à l'immortalité. Dans sa quête ontologique, le personnage antunien s'identifie à la mer. La métaphore marine apparaît ici comme la synthèse de l'unité et de la pluralité. Comme principe de totalité et d'immortalité, la mer symbolise la bienheureuse quiétude qui précède la vie et suit l'ascension verticale, prélude à une forme de béatitude éternelle que seule l'œuvre d'art peut garantir, notamment dans sa configuration littéraire et poétique.

2.3. La pensée verticale : la métaphore céleste

La métaphore céleste constitue l'autre structure poétique récurrente des ouvrages de Lobo Antunes. A force d'apparaître dans les romans de l'écrivain portugais, elle a fini par s'imposer comme un motif thématique avec variations, dont l'analyse devenait indispensable. Mais avant d'étudier les métaphores en elles mêmes, un état des lieux des situations pré-

¹⁰⁹ António Lobo Antunes, *Sóbolos Rios Que Vão*, Lisboa, Dom Quixote/Leya, 2010

ascensionnelles constitue une bonne entrée en matière nous permettant de cadrer le vol du personnage antunien. L'examen des circonstances entourant ce vol contribue à éclairer ce motif poétique ayant valeur de métaphore, et même de symbole, que l'on retrouve essentiellement dans la mythologie¹¹¹ et les fictions fantastiques.

Il est vrai que dans *Les sorcières de Salem*¹¹², la pièce où il allégorise le maccartisme, Arthur Miller met en scène des protagonistes qui prétendent avoir vu voler les " sorcières " qui sont sur le banc des accusés, notamment Tituba. Cependant, l'hystérie collective qui s'empare des habitants de cette bourgade de l'Amérique profonde constitue l'un des dénominateurs communs aux œuvres littéraires où le vol est porté en scène. Dans *Explicação dos Pássaros*, *Auto dos Danados*, *A Morte de Carlos Gardel* ou *Que Farei Quando Tudo Arde*, pour ne citer que ces ouvrages, il nous a semblé que le vol ascensionnel se produisait dans des situations identifiables se rapprochant peu ou prou de l'hystérie. Ainsi, il est possible de dégager trois causes de vol combinables qui procèdent parfois de variations : les conflits au sens large, la quête d'identité et les névroses corrélatives aux deux premières variations. Ces causes semblent exacerbées par la consommation par le personnage de substances hallucinogènes telles que les stupéfiants ou les boissons alcoolisées.

Quant au ciel antunien dans son acception métaphysique, il semble symboliser les limites des aspirations d'une humanité qui ploie sous le poids du mal. Son éloignement et sa verticalité surplombante le situent ailleurs, hors de portée, dans un espace où miroite l'autre face de l'être, le verso ontologique exclusivement accessible à quelques artistes triés sur le volet, des poètes notamment. L'éloignement du ciel le désigne donc aussi comme une contrée interdite à l'homme de chair, qui doit rester vierge de tout contact. Cette pureté sans mélange semble proscrire toute possibilité d'ascension et de salut. Ce n'est pas seulement la trace d'un passage, mais sa possibilité même qui paraît ici devoir être exclue car le ciel antunien semble teinté de la même ironie que l'azur mallarméen. Les deux espaces célestes se conçoivent comme des projections antithétiques des ténèbres terrestres sans cesse traversées d'obstacles, de pièges et de bourbiers qui paralysent un parcours nécessairement voué à l'échec. Pourtant, même si les

¹¹⁰ Marie Blain-Pinel, *La mer miroir d'infini*, op. cit. p. 13

¹¹¹ Hormis l'ascension du Christ qui ressortit à la croyance judéo-chrétienne, le mythe d'Icare traduit bien sur le plan littéraire, le désir de l'homme de se déplacer dans les airs à l'image des oiseaux dont il s'est inspiré pour reproduire artificiellement le vol. Icare est la figure mythique de ce rêve remontant à la nuit des temps, celui qui consiste à défier la pesanteur. Le poète latin Ovide (43 av. J.C-18 ap. J.C) raconte dans ses *Métamorphoses* la fuite de Dédale et Icare de Crète. Le destin tragique de ce dernier personnage connaîtra de multiples développements littéraires, avec notamment " les plaintes d'un Icare ", le poème de Charles Baudelaire publié dans le recueil *Les fleurs du mal* (1868), " Icare à Paris ou les entrailles de l'ingénieur " de Michel Butor, " le hollandais volant " de Jean Cayrol, " jean le bleu " de Jean Giono, " le vol d'Icare " de Raymond Queneau, " Icare et autres poèmes " de Robert Sabatier, " l'homme tombé du ciel " de Walter Tevis... Sur le plan plastique, on peut également citer des œuvres comme la sculpture de Slodtz " la chute d'Icare ", les tableaux " Lament for Icarus " (1868) de Herbert James Draper, " Dédale et Icare " de Charles Le Brun (XVII^e), ou encore " Icare " de Kent Lew (XX^e), pour ne citer que ces œuvres.

¹¹² Arthur Miller, *Les sorcières de Salem*, traduction française de Marcel Aymé, Paris, Grasset, 1955.

romans de l'écrivain portugais semblent présenter ce passage comme relevant de la mission impossible, António Lobo Antunes ne saurait fermer complètement la porte de ce mince espoir à ses personnages convaincus de la possibilité et de la nécessité sinon d'un salut céleste, du moins d'une évasion, d'un paradis artificiel pouvant se substituer, le temps d'une vibration furtive, au bonheur éternel.

En effet, dans *Auto dos Danados*, *A Morte de Carlos Gardel* et surtout *Que Farei Quando Tudo Arde*, pour ne citer que ces ouvrages, le vol ascensionnel de personnages en proie à des difficultés familiales comme, Paulo ou Rui, se réduit à la capacité de planer et de s'évader de leur condition funeste après la consommation de produits stupéfiants :

nas traseiras da casa uma varanda para a igreja dos Anjos, dois palmos de rio e quase nunca barcos, sentava-me num vaso com o limão e a seringa, apertava o braço numa guita como o Rui me ensinou para escolher a veia, chegava com um anelzito ou uma pulseira (...) pareceu-me que um gaio numa cova de pedra a cabeça a titilar os espasmos da cauda, daqui a instantes sou um pássaro (QF 25-28).

Le personnage de Rui, en particulier, semble se rapprocher ici de celui de son homonyme également toxicomane et grand amateur de vols planés. En effet, le suicide planifié de Rui S. au bord de la mer dans *Explicação dos Pássaros* semble allégoriser la jonction entre la métaphore marine et le vol ascensionnel, synonyme de passage pour l'au-delà. Le travesti Carlos-Soraia, autre personnage emblématique en proie à d'insolubles problèmes identitaires, peut s'offrir un décollage à peu de frais grâce à la légèreté tourbillonnante de substances euphorisantes :

quantas vezes, em Lisboa, quando de madrugada as camionetas da Câmara na direcção de Beirolas, assisto à mudança da maré no Bico da Areia, a empregada de refeitório que só compreende o que se passa no quarto e não dá pelo vento e a agitação das águas, não sento os albatrozes da Cova do Vapor a latirem à chuva e portanto me sacode os ombros, traz o limão e a seringa inquieta comigo
-O que foi Paulo?
e apesar da seringa eu bicando os malmequeres incapaz de voar, os cachorros que me pegam por uma asa e arrastam para a mata, o que foi Paulo, apertar a guita com força, escolher a veia e à medida que o êmbolo não foi nada que cisma (QF 269).

Ces récits hallucinés des expériences de vol, qu'ils émanent de Paulo, de Rui ou de Carlos-Soraia, s'apparentent à de véritables pérégrinations intérieures au cours desquelles le toxicomane, fasciné par les altérations physiologiques induites par les stupéfiants, analyse sa

propre désagrégation chaotique et commente son commerce avec l'azur, l'infini celeste. En effet, sous l'emprise de l'héroïne, le drogué se déconnecte de son enveloppe corporelle. Ses déambulations intérieures le mènent vers " ces territoires de soi dont les lignes vacillent, où le réel se déforme, le rêve est à portée de voix " ¹¹³, comme l'écrit François Emmanuel à propos de Michaux. Ces récits de vol entrevu à travers les états de conscience altérée du drogué ou de l'aliéné se servant de sa nouvelle hyperacuité sensorielle font affleurer un double tropisme propre à l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes : celui du psychiatre aliéniste dont l'une des premières communications universitaires ¹¹⁴ annonce la teneur de l'œuvre romanesque future, et celui du poète amoureux des mots et des formes nouvelles qui puisera dans ce matériau analytique les thématiques récurrentes de son œuvre littéraire. Nous y reviendrons au premier chapitre de la troisième partie de notre analyse consacrée à l'écriture de la folie.

Pour en revenir à l'hypothèse du vol ascensionnel comme métaphore de l'évasion telle que développée par Maria Alzira Seixo ¹¹⁵, force est de constater que ce motif semble effectivement médiatisé chez l'auteur portugais par une écriture hallucinée pouvant s'inspirer de la consommation de substances hallucinogènes. Les confessions des personnages antuniens, dans leur qualité littéraire et poétique, ne sont pas sans rappeler les nombreux écrits expérimentaux publiés sous l'emprise des stupéfiants par des écrivains connus dans la première moitié du XXe siècle. Nous pensons notamment aux *Confessions d'un mangeur d'opium* de De Quincy, à l'œuvre *Portes de la perception* d'Aldous Huxley ou au *Voyage au pays de Tarahumaras* d'Antonin Artaud. Mais nous pensons aussi et surtout à *Connaissance par les gouffres*, un des volets de l'expérience mescalienne ¹¹⁶ du poète Henri Michaux. En effet, les visions du personnage antunien sous l'emprise des drogues, résonnent comme un écho des visions mescalienne de l'auteur de *L'Infini turbulent*, à une nuance près. Michaux, en poète expérimentateur, se laisse aller à l'ivresse pour mieux s'observer en phase de décollage et pour s'autoanalyser en plein vol. Ses incessantes navettes entre l'inconscience toxique et la conscience poétique font du poète lui-même un rêveur qui aurait découvert une porte dérobée, celle des stupéfiants, permettant d'explorer clandestinement les cieux, tout en couchant les

¹¹³ François Emmanuel, " Henri Michaux et les gouffres (à propos de l'expérience mescalienne) ", communication faite à l'Académie de langue et de littérature de Belgique en mai 2007, consulté en octobre 2009 sur www.francoisemmanuel.be/texte.html

¹¹⁴ António Lobo Antunes, " Loucura e criação artística: Ângelo de Lima, poeta de Orpheu ", article couronné par le prix Sandoz de la meilleure communication scientifique au Portugal en 1973.

¹¹⁵ "O tratamento da questão da droga é outra das componentes materiais[...] desse desconcerto, reatando com uma tradição temática, nestes romances [...] alia-se (como o amor) a capacidade de voar, no sentido comumente empreendido, nestes romances, de possibilidade de evasão ", écrit l'essayiste à la page 448 de son ouvrage critique *Os Romances de António Lobo Antunes*.

¹¹⁶ Selon François Emmanuel, la période mescalienne du poète " durera un peu plus de dix ans. Quatre grands livres en attesteront: *Misérable miracle* (paru en 1956), *L'Infini turbulent* (1957), *Connaissance par les gouffres* (1961) et *Les grandes épreuves de l'esprit* (1966) [...] plus tard ce ne seront plus que des écrits brefs qui reviendront sur l'expérience hallucinogène (*ombres pour l'éternité, lignes, ineffable vide...*) ou témoigneront d'une prise ponctuelle de haschisch (dans *Face à ce qui se dérobo*) mais on peut dire que l'expérience aura été traversée ", op. cit. p. 2.

images de son incroyable aventure sur le papier. Alors que Lobo Antunes se réserve exclusivement le rôle du poète aliéniste multipliant les observations de l'effet des drogues sur les couches les plus désespérées de la société. Pourtant, à y regarder de près, les deux écrivains, dont les premiers textes ont trait à la psychanalyse¹¹⁷, osent l'expérimentation. Et celle-ci confère à leurs textes une tension similaire entre observation psychanalytique et écriture littéraire, ainsi qu'une dimension métaphysique allant bien au delà de l'évasion épisodique, comme l'écrit François Emmanuel à propos des comptes rendus d'expérimentations mescalienne du poète Henri Michaux :

[...] Là est l'audace, la difficulté de l'expérimentation, ce qui la met en tension permanente, peut rendre certains voyages bouleversants, écartelants, inoubliables, parfois d'autant plus atroces qu'existe au cœur de cette atrocité une conscience veilleuse [...] De cette immersion le texte donne un aperçu à vif même si on le sait coulé dans la forme du récit. C'est une trace vivante de l'incroyable travail du poète [...] (lequel travail pourrait lui faire au fond " mériter son infini ") [...] C'est enfin un document étonnant de précision, de souplesse stylistique, de verve, d'inventivité sur [...] notre inconscient à tous, tel qu'il affleure dans nos rêves, ou apparaît fixé et floride dans les expressions de la folie¹¹⁸.

Ainsi, qu'il soit exacerbé par la prise de psychotropes ou causé par l'expérience de la folie, le vol ascensionnel semble, en dernière analyse, une des nombreuses manifestations de l'aspiration humaine au bien être perpétuel. Il permet certes au protagoniste antunien de s'évader d'une réalité quotidienne sombre. En outre, il s'agit pour l'écrivain d'opérer une substitution, de trouver une émotion de remplacement aux âmes en peines qui n'ont pas accès à l'extase poétique. Dans cette paroi qui obstrue tout accès à l'immensité céleste, dans cet écran opaque qui empêche toute possibilité de félicité terrestre, l'écrivain se fraye une voie, pratique une incision. Le toit de la prison terrestre se déchire et la splendeur à la fois suggérée et interdite déferle dans un éblouissement soudain.

Mais l'artiste dispose d'autres moyens plus orthodoxes de faire miroiter les lumières célestes entrevues lors de vols. La création des chefs d'œuvres artistiques, notamment poétiques, ne se destine pas exclusivement à trouser des surfaces négatives et obturées. Grâce au génie du poète, elle fait incliner le ciel et rehausser la terre. Cette incroyable union cosmique que célèbre le chef d'œuvre abolit l'espace et le temps, recycle les distinctions et les oppositions dans un éternel mouvement fait de continuités et de ruptures, et comble la distance qui sépare

¹¹⁷ Le premier article publié de Michaux fut un texte sur Freud, " Cas de folie circulaire ", celui de Lobo Antunes se rapportait aux rapports entre folie et création poétique, " Loucura e criação artística: Ângelo de Lima poeta de Orfeu ".

l'ici de là-bas. Ainsi, l'aspiration humaine à l'éternité céleste l'emporte sur le besoin momentané d'évasion. La quête d'un bonheur perpétuel est prédominante, la recherche désespérée d'instantanés éphémères d'éblouissements secondaire.

Une lecture aussi métaphysique de la prose antunienne se justifie par une métaphorisation particulière des motifs marin et céleste. Parce que le romancier y rattache les archétypes de Jung, les métaphores marines et célestes acquièrent une portée symbolique et métaphysique riche de sens. La dimension poétique propre à la prose de l'écrivain leur confère cette singularité stylistique qui caractérise l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. En tant que passage, le vol ascensionnel cristallise, en dernière analyse, le rapport humain au bonheur éternel. Il révèle des stratégies de salut et concentre les espérances d'une époque marquée par le mal. C'est dans cette perspective que nous avons tenté d'analyser cette thématique qui s'érige en motif récurrent aux constellations sémantiques nombreuses mais constantes dans les romans de Lobo Antunes. A travers le motif du vol se donne donc à lire la relation qu'entretient une société, la société portugaise contemporaine et, par métonymie, la société occidentale, avec son présent et ses perspectives d'avenir.

Les récits de vol du personnage alcoolisé ou drogué sont peuplés d'échos démultipliés, de visions d'oiseaux ou d'archanges, de vols ascensionnels synonymes de liberté céleste. Il arrive aussi que ces rêves se muent en cauchemars urbains qui viennent hanter ce même personnage. La ville antunienne devient cet espace chaotique où foisonnent des édifices décrépies, des tours hideuses hérissées de fers à béton et des immeubles baroques encombrés d'interminables colonnes. Ce sont ces autres structures obsédantes que nous tenterons d'analyser au troisième chapitre de cette première partie.

Chapitre 3 : les structures obsédantes

L'analyse des structures obsédantes s'inspire, entre autres, des travaux de Charles Mauron, théoricien et adepte de la psycho-critique qui, dans son ouvrage *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, superpose des textes en vue d'en souligner les traits structurels que ne révèle pas toujours l'examen distinct de chaque ouvrage. Afin de faire saillir ces "structures obsédantes qui se répètent d'œuvre en œuvre"¹¹⁹, il est nécessaire d'appliquer à l'analyse littéraire la distinction que la linguistique introduit

¹¹⁸ François Emmanuel, op. cit. p. 7.

dans l'analyse du discours entre les " structures de surface " et les " structures profondes". Une telle grille d'analyse nous invite à considérer les romans d'António Lobo Antunes comme un système de signes corrélatifs qui ne peut être compris que s'il est étudié et décrypté dans sa globalité. En effet, lorsque nous superposons les œuvres monologiques appartenant au premier triptyque autobiographique (*Memória de Elefante*, 1979, *Os Cus de Judas*, 1979, *Conhecimento Do Inferno*, 1980), celles de la grande saison polyphonique qui va de *Fado Alexandrino* (1983) à *Exortação aos Crocodilos* (1999) et les récits poétiques de la période que l'auteur propose de nommer " épopée lyrique ", inaugurée par *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000) et qui s'est poursuivie avec les quatre derniers titres, *Boa Tarde As Coisas Aqui Em Baixo* (2003), *Eu Hei-De Amar Uma Pedra* (2004), *Ontem Não Te Vi Em Babilónia* (2006), et *O Meu Nome É Légião* (2007), nous voyons apparaître un réseau de relations circulaires aux variations répétitives qu'il convient d'élucider. Car, s'il est vrai que la circularité constitue un système organique de références, on peut penser que la connotation d'une forme circulaire dans un contexte donné est fonction des rapports qu'elle entretient avec l'environnement sémantique immédiat. Ainsi, chaque cercle, chaque sphère, chaque bulle apparaît comme un réservoir de signification qu'il faut décrypter. L'explicitation de ces virtualités sémantiques se détermine en fonction des traactions et des poussées du contexte immédiat ou lointain. Nous nous proposons d'étudier ces figures obsédantes des profondeurs vers la surface. En d'autres termes, notre analyse portera d'abord sur les rapports paradigmatiques que le cercle entretient avec le contexte. Ensuite, nous procéderons à une analyse syntagmatique de la circularité présentée dans de nombreuses déclinaisons qui vont du cercle concentrique au cercle polycentriste en passant par le ressassement et la récurrence. Parfois, la figure

¹¹⁹ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963, p. 200.

du cercle fait place à d'autres structures géométriques, notamment aux images architecturales appartenant aux époques et aux civilisations les plus diverses, réelles ou oniriques, littérales ou figurées, intactes ou en ruine : les labyrinthes et les tours de béton. Pour quelle implication ?

3.1. La circularité concentrique

Les trois premiers ouvrages d'António Lobo Antunes occupent une place importante dans le projet littéraire de l'écrivain portugais. En effet, comme nous l'avons souligné précédemment, ils sont porteurs de la plupart des innovations qui viendront graduellement nourrir cette œuvre dense et plurielle. En outre, ils constituent une introduction autobiographique générale permettant à l'écrivain de se dire par la voix d'un double partiel, conçu comme un moi massif et envahissant. En effet, le psychiatre est le véritable épicycle du récit. Ses soliloques et ses monologues relaient les voix négligeables et sans relief de personnages secondaires, notamment celle du personnage féminin de *Os Cus De Judas*. Ce micro univers clos semble avoir l'autonomie, sinon de l'ensemble de l'univers cosmique, du moins de la circonférence terrestre. Certes, le psychiatre ne peut occuper à la fois qu'un point du temps et de l'espace : Lisbonne ou Tomar, l'Algarve ou Estoril. Mais, à partir d'un de ces points, il incarne toute une vie, symbolise toute une époque, un type d'humanité et même l'immensité divine. Ainsi, le petit monde du monologue névrotique épouse les formes qui structurent la perception humaine et l'expérience individuelle. Le psychiatre est au centre d'un espace diégétique concentrique. Cet anthropocentrisme fait du clinicien le noyau autour duquel gravitent les femmes. La création dédie les créatures au créateur selon un finalisme néomachiste. Libre à ce géant aux pieds d'argile de rendre ces personnages intelligibles en leur donnant épisodiquement voix au chapitre. Dans l'analyse du cercle concentrique

autobiographique, la notion de centre qui constitue le point autour duquel s'organise le cercle de la perception revêt une grande importance. Le psychiatre se trouve au centre d'espaces concentriques qu'il cherche à déchiffrer, ceux d'autrui. Car, bien qu'elles lui soient hiérarchiquement subordonnées, les figures féminines jouent un rôle non négligeable. C'est chez elles que le narrateur trouve à satisfaire ses besoins d'approbation et d'intégration, ainsi que ses demandes affectives. Mais s'ouvrir au cercle de l'autre, c'est aussi souffrir un refus éventuel. C'est se fragiliser en s'exposant à la dérive des sentiments qui aliènent et suscitent haine et rencoeurs. Ainsi, l'environnement immédiat et autrui peuvent se concevoir comme autant d'anneaux concentriques susceptibles de protéger ou d'agresser le personnage central qu'est le psychiatre. Cependant, il arrive que le cercle concentrique connaisse un retrécissement, à l'image de la réputation individuelle du narrateur, mais aussi du caractère fragile et tourmenté de la bulle humaine implicitement contrastée avec l'immensité de la sphère divine.

Le syndrome de la boucle, le retour au point de départ, la force d'involution qui prive toute initiative humaine de perspective de réussite ont longtemps contribué à faire du personnage antunien une sorte de Sisyphe enchaîné pour toujours à la fatalité d'une gesticulation réitérée et vaine. Lorsqu'on ajoute à cette absence de perspective l'âpreté des relations homme-femme dans les sociétés post industrielles, on peut penser, à bon droit, à la projection d'un monde condamné où le spectacle aliénant de l'immobilité et de la répétition se travestit en mutation révolutionnaire. Dans les trois premiers ouvrages monologiques de Lobo Antunes, le psychiatre essaie d'assouplir la rigueur et la netteté inféconde que confère le statut de personnage central du cercle en allongeant celui-ci en une ligne mouvante permettant d'intégrer les courbes flexibles du corps féminin. Il ouvre la circonférence du carcan pour mieux se rapprocher de la micro

sphère amoureuse où circulent les ondes de la passion et du désir, gages d'une solide complicité et d'une alliance éternelle. Mais si le cadre circulaire peut s'incurver de manière complice et enveloppante autour d'une intimité amoureuse, si elle peut se muer en nid caressant les amants dans un creux fait à leur mesure, une incompatibilité irréconciliable viendra toujours mettre fin à ces passions velléitaires, et la boucle de l'amour impossible sera bouclée. C'est que la circularité régressive des relations hommes-femmes déconstruit le mythe de l'amour romantique qui fait de la passion humaine le symbole de la fusion divine, selon les préceptes de l'église catholique romaine. L'écrivain portugais prend le contrepied de l'idéalisation de la femme. Pour lui, toutes les femmes sont loin d'incarner cette mère en puissance qui sanctifie le foyer et le transforme en havre de paix et en refuge contre les forces hostiles ou matérialistes d'un monde post industriel à la dérive.

En effet, dans *Memória de Elefante*, le psychiatre, après un échec conjugal qui le hante, souhaite enfin donner à son amour l'assise et la durée d'une passion éternelle. Dori, en revanche, ne prétend édifier que l'abri matériel d'une nuit, plus flexible, plus souple et plus mobile, donc plus à même d'épouser le nomadisme affectif inhérent à son travail. Et, contrairement au médecin, Dori module les battements de son cœur aux évolutions de la fortune de l'être prétendument aimé. Parce que les deux amants d'un soir admettent la brièveté du sentiment amoureux à la lumière des échecs réitérés dans le passé, ils choisiront de se blottir derrière l'écran de fumée des cigarettes de contrebande que consomme Dori. Celui-ci les enveloppera de sa modulation précaire et dangereuse sans préjuger de l'avenir, ni s'engager. Loin d'être la grande prêtresse officiant sous les auspices de la morale judéo-chrétienne et de la religion catholique, Dori est, en réalité, un personnage superficiel et matériellement intéressé.

De même, dans *Os Cus de Judas*, la logique de retour au point de départ prévaudra, le cercle ne parvenant pas à fusionner avec les sphères féminines gravitant dans son orbite. Car les relations entre le centre du cercle et les sphères féminines semblent à jamais marquées du sceau des clivages du permanent et de l'éphémère, de l'intérêt et de l'indifférence, de la réalité et de l'apparence, de la vie et de la mort... *Tia Teresa*, la prostituée africaine obèse, et la jeune prisonnière violée dans les toilettes ne semblent pas susciter un grand intérêt de la part du narrateur. Sofia, l'unique personnage féminin du livre qui lui inspirera des pages d'un lyrisme remarquable sera, elle, foudroyée par le destin, comme le confirme Maria Alzira Seixo dans la synthèse qu'elle consacre aux quinze premiers romans d'António Lobo Antunes :

Pela evocação de figura de mulher mais extraordinária deste livro, Sofia é sem dúvida uma das mais belas e impressionantes personagens de todos os romances de António Lobo Antunes [...] podemos sublinhar desde já que a explosão de inteligência e de sensualidade que encontramos em Sofia, a comissária do MPLA que é o grande encontro realizado e feliz do narrador neste livro, marca um climax vitorioso que contrasta com a tonalidade geral da narrativa, acabando por a ela aderir, na maior dor e pungência também, pela litania elegíaca que constitui o hino que se compõe à sua morte¹²⁰

Le narrateur finit bien par admettre l'évidence : contrairement à une idée reçue, l'amour humain n'est ni le médiateur de l'amour divin, ni sa déclinaison sur terre. Et le rapport à l'être aimé, supposément objet d'un dévouement et d'un attachement indéfectibles, n'est point analogue au rapport au divin. L'addition et la jonction des points est une entreprise de vaine totalisation, la figure contraignante et implacable du cercle prévalant une fois de plus. La mort foudroie les idylles naissantes comme les

¹²⁰ « comme évocation de la figure féminine la plus extraordinaire de cet ouvrage, Sofia constitue, sans doute, un des personnages les plus beaux et les plus marquants de tous les romans d'António Lobo Antunes [...] le mélange explosif de sensualité et d'intelligence que dégage ce membre du MPLA est la grande et heureuse surprise du narrateur du livre. Elle constitue un climax positif contrastant avec la tonalité générale de la narration et finit par l'affecter dans sa noirceur et sa puissance, et par la litanie

ténèbres enveloppent le jour de leur épais manteau sans fin. Tandis que sur le plan idéologique se manifeste la fatalité des enchaînements réitératifs : on prend les mêmes et on recommence.

Dans les trois premiers romans d'António Lobo Antunes, la figure du cercle est certes constitutive des rapports du moi centralisateur du récit avec le non moi, notamment l'altérité féminine. Mais elle symbolise aussi les limites de cette voix énonciatrice, synonyme de l'inacceptable finitude humaine face à des désirs et à des aspirations infinis. Le cercle rétrécit la vision et l'action du psychiatre. Il empêche son épanouissement et son expansion conquérante du temps et de l'espace. En ce sens, il masque deux éléments essentiels de la condition humaine : l'excentricité par rapport à d'autres points de la sphère et le développement qui implique un changement devant aboutir à un mieux être. Car, malgré la noirceur qui imprègne les ouvrages de l'écrivain, l'homme y est aussi envisagé comme un être temporel dont on saisit la réalité profonde dans l'exercice de son devenir. En ce sens, s'épanouir c'est franchir les limites du cercle, briser la sphère pour se jeter hors de soi, vers l'épreuve des choses et des êtres, vers la finalité d'un but, ce point fuyant de félicité lointaine qui est l'horizon de tous les efforts et toutes les visées. Ainsi, à la dangereuse adhérence à soi dont le cercle menaçait le psychiatre, doit se substituer une adhésion à l'altérité qui donnera la pleine mesure de la liberté créatrice et de l'élan vital. Le dépassement de soi dans l'amour de l'autre permet d'opérer la jonction de la circonférence et du centre et d'impulser le changement porteur de moments d'illuminations qui rapprocheraient l'homme de la transcendance. Dans *A História do Hidroavião*, l'unique conte qu'il ait publié à ce jour, le romancier ouvre cette porte de l'espérance jusque là réservée à ceux qui excellent dans la création artistique. Artur et l'aveugle, deux réfugiés de la guerre d'Angola,

élégiaque de l'hymne que l'écrivain compose à sa mort ", Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 45.

s'étant lié d'une profonde affection dans le froid et la solitude de Cabo Ruivo près de Lisbonne, finiront par s'envoler à destination de Malange à bord de l'hydravion abandonné sur le Tage. L'hydravion en question est pourtant un vieux bimoteur cloué au sol dont le romancier nous dit en substance qu'il ne volera plus :

-Esse hidroavião não vale nada, coitado

E realmente não parecia valer nada: em três semanas que o homem ali estava, sentado diante de casa com o baralho de cartas, o hidroavião quietinho, sem que um farrapo de lona se mexesse ao vento, sem que o leme da cauda desse sinal de abano, sem que qualquer luz se ascendesse na carlinga. Resumindo: sem nenhuma vontade de voar. Um trambolho, decidiu o homem, uma coisa inútil, uma gaivota morta [...] (HH 25).

De la magie de cette incroyable histoire d'amour et d'amitié entre compatriotes et compagnons d'infortune, naîtra le moment d'illumination, celui du décollage miraculeux du vieil avion qui, dans la métaphysique antunienne, rapproche les hommes d'excellence de la divinité. Ce conte fantastique sur les pouvoirs surnaturels suscités par l'amour et l'amitié est aussi, avec *Sóbolos Rios Que Vão*, le récent récit autobiographique, l'une des rares histoires narrées par l'écrivain qui comporte une fin heureuse :

[...] o hidroavião, com o homem e o cego dentro, correu um nadinha na água, subiu a pino, e partiu, sobre Lisboa, na direcção de Luanda, na direcção do mar. E acrescenta quem sabe que se via um braço, saído de uma janela, a mostrar monumentos e igrejas a uns óculos de mica, e uma pretinha de tanga, alegre, suspensa de um cordel, a dar-a-dar no pábriskas em acenos de adeus (HI 28-29).

3.2. La circularité polycentrique

Mais il faut en venir maintenant à une nouvelle modulation de la figure de la circularité, celle du cercle polycentriste qui fait suite, dans les romans de l'écrivain portugais, au cercle concentrique, symbole du récit monologique autobiographique. En

effet, les différents points du cercle polycentriste sont reliés à la circonférence par un éventail de rayons. Cette configuration symbolise la deuxième articulation significative de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Celle-ci commence avec la publication de *Fado Alexandrino* en 1983. Désormais, plusieurs voix distinctes prennent en charge le récit à tour de rôle, en l'absence d'une instance narrative unifiant le discours romanesque. Car, contrairement au cercle concentrique, le cercle polycentriste n'est pas une figure au centre de laquelle trône un narrateur transcendant. Sa surface est semblable à celle d'une toile d'araignée dont les motifs géométriques divergents représentent autant de prises de parole assurées par une multitude d'instances narratives. On pourrait objecter, il est vrai, que la figure centralisatrice du narrateur n'a pas complètement disparu de *Fado Alexandrino* où le capitaine semble assumer des fonctions qui s'apparentent à celles d'un régisseur de narration¹²¹. Mais, comme le démontre Emmanuel Bouju¹²², le capitaine n'est que la caisse de résonance qui amplifie les voix des cinq narrateurs du roman dont les interventions sont mises au premier plan.

Les romans *Fado Alexandrino* (1983), *Auto Dos Danados* (1985), *As Naus* (1988) inaugurent donc sur le plan structurel la circularité polycentriste qui consacre la délégation des pouvoirs narratifs à une instance plurielle, distincte d'un simple avatar, d'une simple déclinaison de la voix auctoriale, comme le confirme le romancier :

Je n'étais pas satisfait de mes premiers livres et j'ai pensé qu'une technique plus polyphonique permettrait aux personnages de mieux se refléter dans la narration. Ce sont eux qui font le récit dans un livre. Et la polyphonie permet

¹²¹ Régis Salado, "L'écriture des voix, António Lobo Antunes et le roman polyphonique", in *Espelhos, Uma Fisga...E Poesia*, sous la direction d'Anabela Dinis Branco De Oliveira, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2007, p. 292.

¹²² Emmanuel Bouju, "Désillusions lusitanniennes : du récit de l'histoire au murmure confessionnel (Lídia Jorge et António Lobo Antunes)", in *Le roman historique-Récit et histoire*, sous la direction de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Editions Pleins Feux, collection "Horizons comparatistes", Université de Nantes, 2000, p. 244-245.

d'approfondir la caractérisation des protagonistes, même au niveau de l'écriture romanesque, ce qui est fondamental¹²³.

Ces trois romans présentent une homologie structurelle remarquable dans le traitement critique des mythes fondateurs à la base de la nation lusitanienne et de son histoire récente, en l'occurrence les grandes expéditions qui ont consacré, en leur temps, le Portugal comme puissance maritime, les conquêtes coloniales subséquentes et la révolution d'Avril. La circularité narrative semble d'autant plus paradoxale dans les deux premiers ouvrages que le contexte historique est celui d'un changement radical devant aboutir à un mieux être général. Or la trame des événements telle qu'elle est présentée par l'écrivain lusitanien dans *Auto Dos Danados*, et une décennie plus tard dans *O Manual Dos Inquisidores* (1996), est celle d'une farce orchestrée par des révolutionnaires d'opérette qui aboutit à la restauration de l'ordre ancien :

Logo a seguir à revolução, em abril do ano anterior, civis barbudos e soldados de cabelo comprido e camuflado em tiras vigiavam as estradas, revistavam automóveis, ou desfilavam la em baixo, em bando, nas pracetas, commandados por um desses microfones incompreensíveis de sorteio de cegos que o marxismo-leninismo-maoismo reciclara (AD 19).

Ces révolutionnaires hagards, aux cheveux longs et aux uniformes en lambeaux, dont le matériel de transmission est issu du stock d'une tombola pour aveugles, suscitent plus l'hilarité que la solennité voulue par le défilé des vainqueurs devant le peuple assemblé, la revue de troupes des héros. La métaphore de la tombola pour malvoyants assimile la roue de l'histoire à celle, aléatoire, de la fortune et surtout de l'infortune dont le gagnant du jour, le haut commandement de la révolution, est

¹²³ “ Eu estava descontente com os primeiros e pensei que uma técnica mais polifónica me permitira que as personagens se reflectissem melhor na própria história. Eles é que contam num livro. E o método usado permite ir mais fundo no que diz respeito à caracterização das pessoas. E até ao nível da própria escrita, que é fundamental ”, António Lobo Antunes, Entretien avec Francisco Viegas dans la revue *Ler*, juin 2000.

frappé de cécité. Le soulèvement des Capitaines le 25 avril 1974, synonyme de renouveau est, dans ce contexte, une restauration de l'ordre ancien. En clair, la révolution est moins le renversement violent d'un régime politique que le mouvement circulaire par lequel un corps revient à son point de départ. Un des protagonistes de *Fado Alexandrino* confirme cette analyse pessimiste qui fait de la révolte des Capitaines d'Avril la grande messe de l'immobilisme :

[...] mas não houve execuções, meu capitão, não houve sangue, não houve uma revolta a sério, os que mandavam antes ocupam o poleiro outra vez, depois de uns anitos de exílio, depois de uma semana de cadeia, de forma que continuamos na mesma nesta terra de merda, [...] e continuamos até hoje o negociozito das mudanças, e isto há quase dez anos e eis-nos de novo na estagnada, serena, cadavérica, imutável tranquilidade de outrora (FA 224).

La circularité régressive est également mise en œuvre dans le traitement de l'histoire mouvementée des errements et des tourments d'une famille pendant la révolution. Dans la dernière partie du roman *Auto Dos Danados* (1985), c'est Rodrigo, le gendre de Diogo, qui reprend possession du domaine de son beau-père défunt. En effet, Lurdes accueille son nouveau maître dans la maison désertée par le reste de la famille. La substitution de Rodrigo au patriarche Diogo à la tête du domaine symbolise, à l'échelle familiale, l'échec d'un changement appelé de tous les vœux, un jeune tyran ayant succédé à un vieux despote. La soumission à l'ordre patriarcal a prévalu. Et, comme le confirme Régis Salado,

La fable des damnés contredit donc l'idée de progrès historique contenue dans les événements révolutionnaires qui constituent le cadre de la fiction. La conception linéaire propre aux pensées progressistes du temps cède ainsi le pas à un modèle cyclique, celui de l'éternel retour du même, que le rite festif contribue par ailleurs à inscrire dans la structure du roman¹²⁴.

¹²⁴ Régis Salado, " L'écriture des voix-António Lobo Antunes et le roman polyphonique ", *op. cit.* p. 305-306.

Le point de vue de Maria Alzira Seixo renforce cette acception antunienne de la révolution comme mouvement circulaire autour d'un axe :

A moins que nous ne considérons ce terme révolution dans son acception propre aux sciences physiques, celle de rotation complète d'un corps mobile autour de son axe ou de son orbite. Dans l'optique de Lobo Antunes, cette acception introduit l'ironie et l'ambivalence dans un ordre historique accepté dans sa linéarité prétendument définie¹²⁵.

La révolution des Oeillets n'est pas l'objet principal de la narration dans *Auto Dos Danados*. Elle est évoquée de manière oblique, l'histoire de la famille de Diogo étant mise au premier plan. Mais il y a une homologie frappante dans le traitement de la célébration de la révolution, l'évocation de la fête populaire à Monsaraz et le récit des relations entre "damnés". Nous retrouvons ici la subversion burlesque analysée au premier chapitre dont le grotesque et la carnavalisation¹²⁶ sont des manifestations. La circularité régressive participe donc au paradigme de déconstruction systématique de l'idéologie dominante. Lobo Antunes passe au crible de la critique romanesque trois des principaux mythes fondateurs de la nation lusitanienne, notamment les grandes découvertes maritimes, les conquêtes coloniales et la révolution d'avril. En ce sens, son esthétique entre en résonance avec l'œuvre de José Saramago¹²⁷.

¹²⁵ " Daí que possamos entender revolução, aqui, também no sentido que o termo tem em física, isto é, enquanto acção giratória de um corpo que alcança a posição contrária ao seu estado anterior mas volta ao seu ponto de partida, uma vez efectuada a sua órbita, o que, na mundividência de Lobo Antunes, preenche de ironia e ambivalência a ordem histórica aceite na linearidade pretensamente definida ", Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit. p. 128.

¹²⁶ "On ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on le vit, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une existence de carnaval. Celles-ci pourtant se situent en dehors des ornières habituelles, c'est en quelque sorte une "vie à l'envers", "un monde à l'envers" (Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 180.

¹²⁷ Silvia Amorim, *L'art d'écrire et la critique : aspects de l'œuvre romanesque de José Saramago*, thèse pour l'obtention du grade de Docteur de l'Université de Paris 8, Études Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone, sous la direction de Madame le Professeur Maria Helena de Araújo Carreira, soutenue le 19 novembre 2004.

Dans la prose d'António Lobo Antunes, notamment dans *Fado Alexandrino*, cette critique de la raison historique s'organise en trois partitions : avant, pendant et après la révolution. Le récit s'articule autour des voix de cinq anciens combattants de la guerre d'indépendance du Mozambique. Le soulèvement des capitaines intervient dans le premier chapitre de la deuxième partie du roman, consacrée à l'évocation de la révolution par le soldat employé dans l'entreprise de déménagements de son oncle Ilído lors du coup d'état. C'est la voix du soldat qui fait le récit du soulèvement, doublée parfois par celle de l'oncle, et en fond sonore s'ajoutent les voix des autres soldats mêlées à celles des badauds sortis voir la révolution. La circularité polycentriste est doublement actualisée ici par la multiplication des voix, la prolifération des points de vue qui s'ajoutent au caractère remémoratif de la narration, selon la terminologie de Dorrit Cohn¹²⁸. En effet, la narration des événements révolutionnaires est ici la mise en scène des souvenirs du soldat. De même, dans *O Manual Dos Inquisidores* publié plus de dix ans après *Fado Alexandrino*, la narration du soulèvement révolutionnaire se fait par l'évocation du souvenir de Titina, la gouvernante du Ministre de Salazar :

Não me lembro que dia da semana era mas lembro-me de ser dia de limpar a capela e ao passar pelo escrtório do senhor doutor os estores encontravam-se subidos porque havia sob a porta e lá dentro o rádio aceso e a voz ao telefone
-Que história é essa homem que diabo de história é essa?
[...] não me lembro que dia era e todavia estávamos em Abril dado existirem gralhas novas no pomar e laranjeiras com pontinhos brancos (MI 165)

La circularité trouve également un écho dans le caractère réflexif d'une narration essentiellement mnésique et distincte du récit chronologique et linéaire. Le roman *As Naus* narre le retour sans gloire des caravelles à l'embarcadère de départ dans

¹²⁸ Dorrit Cohn postule qu'il existe des textes de fiction traditionnels qui ne se soumettent pas à l'ordre chronologique d'une existence, mais aux associations fournies par la mémoire (Dorrit Cohn, *La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil "collection poétique", 1981, p. 208.

un Belém contemporain envahi par tous les marginaux de la terre. Leurs occupants, les héros mythiques des grandes découvertes maritimes, Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, Diogo Cão, l'écrivain Luis Camões, le roi D. Manuel, défaits à la guerre coloniale, ne sont plus que des vieillards cacochymes minés par la faim et l'extrême pauvreté. Ils vivent de mendicité dans un bordel sordide, *Residencial Apóstolo das Índias*, avant de finir leurs jours à l'hôpital psychiatrique. Sacrilège suprême, cet hôtel de passe est tenu par un certain S. Francisco Xavier. Sous la plume du romancier portugais, le missionnaire canonisé par l'église catholique est dépeint comme un personnage grotesque, lubrique, à la cupidité proverbiale. Ce parti pris d'une insolente irrévérence vis à vis d'une personnalité de l'église a provoqué une véritable levée de boucliers dans un pays majoritairement catholique, où l'œuvre de Saint François Xavier est connue et respectée. Cet enième épisode de démythification de l'histoire du Portugal ne semble pas du goût de la critique Maria Alzira Seixo, pourtant peu susceptible d'être proche des milieux catholiques intégristes :

Il y a une incroyable perversion à conférer à Saint François Xavier le rôle de commerçant lubrique chargé de la gestion d'une auberge miteuse spécialisée dans l'accueil des rapatriés et de leurs épouses. Celles-ci sont l'objet d'une exploitation indigne de la part de la mère indienne qui les prostitue dans des bars et ce, enrichit son fils et plonge les ex-colons dans la misère¹²⁹.

La circularité régressive se double ici d'une dialectique du maître et de l'esclave propre à la littérature postcoloniale. Il serait intéressant, pour des motifs de clarté de notre exposé, de développer cet aspect dans le chapitre consacré à la thématique postcoloniale. Quant aux romans *Auto Dos Danados* et *Fado Alexandrino*, la Révolution d'Avril qu'ils dépeignent est une restauration qui ne dit pas son nom, car,

¹²⁹ « Il y a une incroyable perversion à donner à Saint François Xavier le rôle de commerçant lubrique chargé de la gestion d'une auberge misérable spécialisée dans l'accueil des rapatriés et de leurs épouses. Celles-ci sont l'objet d'une exploitation indigne de la part de la mère indienne qui les prostitue dans des

une fois plus, la fatalité des enchaînements récurrents prévaut, même dans le domaine politique. La circularité historique trouve également un écho dans le caractère remémoratif de la narration, celle-ci se déployant grâce aux associations fournies par la mémoire des narrateurs. La superposition des voix de toutes ces consciences ajoutée à la nature réflexive de leur récit confirme une circularité des structures narratives qui les distingue du récit linéaire .

3.3. La circularité syntagmatique

Nous pourrions aller plus loin et envisager d'adjoindre à l'étude paradigmatique de la figure du cercle dans les romans d'António Lobo Antunes une analyse syntagmatique qui prend en charge la circularité des structures de surface, celle omniprésente sur la page, qui affleure dans le filigrane de l'imagerie métaphorique et se manifeste par la réitération poétique de certains éléments phrastiques. On retrouve cette circularité syntagmatique aussi bien dans les premiers romans de l'écrivain portugais que dans les ouvrages les plus récents. Dans *Conhecimento do Inferno* qui clôt la trilogie autobiographique, la séquence initiale "Tenho saudades do mar" est reprise cinq fois de suite en trois pages (32-34). De même, la phrase interrogative " O que faço eu aqui?" est reprise en refrain à quatre reprises en quatre paragraphes (44), puis à trois reprises en trois paragraphes (47). Enfin, la formule métaphysique " Não percebo o que se passa" (314) qui clôt le roman est reprise trois fois de suite dans la même phrase sans que la moindre ponctuation soit aménagée entre les divers éléments phrastiques. En un mot, la quête existentielle du psychiatre, malgré les nombreuses étapes de son odyssée, est restée vaine. La fin recouvre exactement le début. Le roman se replie sur lui même lorsqu'on le croit achevé. Les dernières pages renvoient aux premières qu'elles invitent

bars, et ce faisant, enrichit le fils et plonge davantage les ex-colons dans la misère ", Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p.173

à relire dans un exercice d'exégèse perpétuel. Le retour lancinant des mêmes thèmes articulés par les mêmes paroles sur des centaines de pages produit chez le lecteur une sorte d'hallucination. La notion de temps est abolie car tout revient. L'écriture en elle-même semble illusoire, les syntagmes se répétant sans fin. Les diverses circularités structurent la prose romanesque d'António Lobo Antunes en une sphère planétaire qui tournerait indéfiniment sur elle-même et autour d'autres microsphères. D'où cette prose qui ambitionne de totaliser l'infinie expérience humaine.

L'enclassement circulaire est aussi à l'œuvre dans les ouvrages les plus récents, notamment dans *Eu Hei-De Amar Uma Pedra*, l'un des romans les plus lyriques d'António Lobo Antunes :

A Photo Royal Lda do Beato e a sua montra de noivas alternando com bebés nus em almofadas [...] o Beato mudado, prédios e prédios a esconderem o rio que o tempo dissolvia igualmente, [...] as cruzetas baloiçavam no varão motivos que ninguém entendis, fechávamos-lhes a porte e calavam-se, [...] longíssimo do Tejo, sem hydroaviões nem noivas, onde a madrinha da minha mãe, ou seja mantas e xailes, oculta numa poltrona entre sombras de plantas de cantoneiras dado que as cantoneiras se movem também, devagar, à tardinha, um brilho de faiança, sempre o mesmo
(uma terrina presumo eu)
a espreitar-nos ora aí ora acolá, agudo, furtivo
(afirmo que a terrina)
e afastar-se de nós
(a terrina ou um gato?)
a madrinha da minha mãe uma sombra igual às outras, as mantas sombras [...] os xailes sombras, a voz sombras, uma sombra emergiu das sombras [...] as sombras interromperam-se um instante quando o vento bisbilhotou nas cortinas
[...] (HD 16-21).

Dans cet extrait, nombre d'images du domaine de la nature et de la culture sont de simples métaphores littéraires aisément identifiables chez Lobo Antunes : les mariées et les bébés synonymes de vie et d'espoir, Beato métamorphosé en d'innombrables

tours de béton qui occultent la vue du Tage et dissipent tout espoir. C'est le paysage chaotique¹³⁰ des villes postindustrielles. Pourtant, la nature n'a pas besoin de se couvrir d'objets culturels hostiles pour le devenir. Elle se laisse, certes, hérissier de tours hideuses dont le surgissement agressif et contingent vient obstruer la vue horizontale. Mais, parfois, elle symbolise elle même l'hostilité. L'écrivain portugais associe des qualités hétérogènes et des éléments contradictoires à l'intérieur du même thème. L'opposition nature et culture se place ici sous le signe du hiatus et de la discontinuité. Par conséquent, l'architecture narrative, garante de l'univocité sémantique, vole en éclats. Le lecteur fait face à une expérience poétique singulière où les signifiants appellent les signifiants par simple analogie morphologique (*beato mudado, prédios e prédios...a madrinha da minha mãe...uma sombra emergiu das sombras*). Plus rien ne semble renvoyer au signifié. Il n'y a plus de sujet et les éléments phrastiques s'associent selon un curieux processus de roue libre dans lequel une sensation entraîne une image que l'écrivain développe, multiplie, puis raccorde à une autre mot imagé. L'auteur projette une image initiale, celle du studio photo Royal Lda avec sa vitrine où sont exposées des photos de fiancées et de bébés, puis change soudain de séquence pour évoquer l'image des tours hideuses qui cachent la vue des eaux dormantes du Tage où se dissout le temps qui passe dans un rythme lent et perpétuel. Maintenant c'est la voix des ombres qui résonne dans la tête du romancier, notamment l'ombre de la marraine de sa mère et celle de la propre mère du protagoniste qui se mêlent en une sombre projection de silhouettes sorties des ténèbres. Cet extrait illustre l'imprévisibilité du processus associatif chez l'auteur portugais. Celui-ci lui permet des coqs à l'âne allant du niveau intellectuel au niveau sensoriel, ou d'un mot écrit sur la page à l'écho qui peut en être extrait quand il est lu. Ce va et vient entre nature et culture, conscience et

¹³⁰ Venant Félicien Obam, "Paysages exotique et paysage chaotique dans l'œuvre d'António Lobo Antunes", in *Cahier du CREPAL* n° 14, sous la direction Jacqueline Penjon, Paris, Presses de la Sorbonne

inconscient induit des chevauchements, des relances et des parasitages mutuels comme l'écrit François Emmanuel à propos du poète Henri Michaux:

le sujet [...] élabore en hâte une idée, un mot d'interprétation, lequel est à son tour source d'un nouveau déferlement associatif. Et si la dose est trop forte le voilà emporté dans un maelström affolant¹³¹.

Et, contrairement à la tradition philosophique, sa réitération matérialise aussi bien l'opposition entre la vie et la mort que celle, contraire, entre l'ombre et la lumière. La circularité ici consiste également à multiplier les points de vue sur le même thème. La vérité émerge à travers la synthèse des vues diverses. Elle se constitue comme un processus dialectique qui n'est pas simple juxtaposition et encore moins confusion de termes contradictoires, mais unité qui va au delà de la contradiction, à un niveau supérieur. Cette dialectique de la vérité thématique ne peut s'appréhender qu'au terme du parcours intégral du cercle, système organique antunien qui nous propose une totalisation redondante des points de vue, des choses et des êtres.

Ainsi, l'accumulation des acceptions thématiques, les divergences subtiles s'intègrent à un symbolisme complexe qui transforme chaque image en métaphore et vise, en dernière analyse, à épuiser la plénitude du cercle de la création, à utiliser une stratégie circulaire afin d'offrir l'image d'universalité du créateur. Dans l'extrait que nous venons d'étudier, la prose poétique d'António Lobo Antunes tire sa force de la récurrence des structures phrastiques qui symbolisent toute une gamme d'oppositions binaires : tantôt l'ombre et la lumière, tantôt l'espoir et le désespoir, tantôt la mort et la vie. Dans ces épopées lyriques où les ombres s'interrompent lorsque le vent chuchote dans les rideaux, le bonheur et le malheur se côtoient dans le déroulement d'un récit poétique qui se veut enroulement, le thème revenant toujours dans une dialectique du même et de l'autre, comme l'écrit Jean Yves Tadié :

Nouvelle, juillet 2007, pp. 79-95

Phrase identique, moment identique sont toujours différents parce qu'ils sont placés en autre lieu du texte et chargés de tout ce qui précède : le déroulement rythmique se fait sous la forme de la spirale. Nous proposons de lire ces livres-escargots, dont la coquille s'enroule sur elle même en même temps qu'ils progressent [...] ¹³²

Cependant, malgré la circularité variationnelle, la structure rythmique subsiste. En effet, dans les chansons populaires, la répétition des structures, le retour des mêmes scènes sous forme de refrain, la réitération des séquences verbales identiques en un laps de temps plus ou moins long, constituent des données fondamentales. Or, le roman poème de Lobo Antunes emprunte son titre à une vieille chanson populaire de Reguengos dont le refrain sert d'épigraphe à l'œuvre :

Eu hei-de amar uma pedra
Beijar o teu coração (HD 11)

A titre d'exemple, le premier chapitre du roman, qui comporte dix-neuf pages, illustre à merveille cette circularité sous forme de retour du même. Ainsi, le studio Photo Royal Lda est évoqué à treize reprises dans ce chapitre d'exposition correspondant à la projection de la première photographie. Le romancier revient de manière récurrente sur la vitrine de ce studio qui fonctionne comme une banque de données doublée d'une toile fond à partir de laquelle il projette un faisceau d'images aussi familières qu'exotiques. Entre les images chaotiques des carcasses postindustrielles que sont l'hydravion échoué sur le Tage, le pétrolier persan, véritable déclinaison antunienne du navire fantôme, et les huit grues des marécages de Cabo Ruivo, la narration est rythmée par le vacarme assourdissant d'une antique machine à coudre ou à écrire, peu importe. Dans ce contexte, la réminiscence du légumier reprise trois fois dans une séquence de cinq lignes, vient cette fois introduire le rêve d'un

¹³¹ François Emmanuel, op. cit. p. 8

¹³² Jean Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 10-11

improbable retour à une nature apaisante et apaisée. Elle fonctionne comme une heureuse césure dans le tintamarre métallique et le bruit des tôles froissées. En ce sens, elle constitue une figure symétrique semblable à l'évocation nostalgique de la Belle au bois dormant, ou à l'évocation attendrissante de bébés réitérée à vingt-deux reprises. Il s'agit d'un refrain qui arrête soudain la narration pour permettre l'envol d'une structure rythmique et d'une musicalité que viendra briser la discontinuité prosaïque de la prose romanesque. Car l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes doit, en permanence, résoudre une contradiction théorique inhérente à son système d'écriture : celle qui oppose la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, à la fonction poétique, plus axée sur la forme du message. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous retrouvons dans cette prose poétique qui oscille entre continuité et rupture, un système de métaphores, de récurrences, de phrases musicales et de parallélismes qui font écho au système sonore des poèmes en prose ou en vers :

[...] quando era pequena davam corda à bailarina, uma musiquinha desafinada acompanhava os rodopios [...] a musiquinha exausta uma nota aqui, outra ali, julgávamos que muda e uma nota perdida, mesmo depois de muda tinha a impressão de escuta-la [...] e não bem uma nota passavam-minutos, a gente descansados e vai daí, sem aviso, nós à mesa a comer e desmesurado à força de microscópio [...] um pinguito de som a meio da noite enchendo a casa, apesar de tão ténue, num sobressalto de estrondo [...] antes que a minha prima enumerasse razões, à medida que a música não ainda pinguinhos, uma chuva de notas, essas que na primavera, quando por acaso uma nuvem, cantam no gerânios, à medida que a música se ia tornando mais rápida, mais clara e a bailarina trepidava no ressaltado, inclinando-se para direita e para esquerda de expressão impassível (HD 600-602)

Parfois, la circularité réitérative prend la forme d'un motif récurrent scandé de roman en roman. Certaines obsessions dites et redites par différents narrateurs

reviennent dans plusieurs ouvrages et font l'objet d'un ressassement compulsif, à l'exemple de cette antienne extraite de *Boa Tarde As Coisas Aqui Em Baixo* :

A minha mãe acha os pretos bebés amorosos de se comerem e queixa-se é uma pena que cresçam a minha mãe diz que em crescendo ficam feios e com um cheiro esquisito e disse ao meu pai que podíamos levar um destes miúdos giríssimos para Lisboa e aproveitá-lo depois para servir à mesa lá em casa se os educarmos desde o princípio quem sabe se não hão-de vir a ter modos e a mulher do senhor estrangeiro disse que tem um cozinheiro preto óptimo que até comida francesa faz e com um desodorizante forte não se nota o tal cheiro (BT 571-572).

Dans *Conhecimento Do Inferno*, nous trouvons aussi une variation de cette réminiscence présente dans plusieurs romans de Lobo Antunes. Dans ce contexte, le roman se présente comme un rituel de récitation et de reduplication de certaines séquences mnésiques clés. Il n'a ni début, ni fin : *A dona da pensão fechou o quarto à chave para o palerma do preto não desatar por aí a embebedar-se e a fazer asneiras, o senhor sabe como esses macacos são*. De tels passages, lorsqu'ils sont lus au pied de la lettre, peuvent susciter l'étonnement d'un lectorat peu familier des ouvrages de l'écrivain portugais et la controverse auprès de la critique progressiste. En effet, celle-ci pourrait légitimement s'interroger sur la sincérité de l'engagement de cet ancien élément du corps expéditionnaire portugais en Angola, aux côtés des opprimés de l'esclavage et de la colonisation. Toutefois, une approche biographique constituerait une des clés de lecture possible, permettant d'élucider le contenu transgressif qui sous-tend ces antennes d'une autre époque. En tant qu'aîné d'une fratrie de six garçons, António Lobo Antunes était adoré de ses grands parents, notamment du grand père Lobo Antunes, leader naturel et chef de clan dont il évoque le souvenir avec beaucoup d'affection et de tendresse :

Je vivais chez mon grand père lorsque j'ai eu la tuberculose. Et je me souviens que, après ma maladie, chaque fois que j'allais dormir chez grand père, il venait me souhaiter une bonne nuit au lit, couvrait, laissait un verre d'eau et des biscuits à mon chevet...des biscuits, choses que je n'aurais jamais eues chez moi¹³³.

Et l'écrivain ajoute ce détail saisissant : *era o meu avô preferido porque era a melhor pessoa do mundo [...] uma pessoa excepcional. Monárquico, fascista¹³⁴ e nós todos o adorávamos*. Dans *Os Cus de Judas*, le romancier explicite le contexte familial qui préside à cette affection peu banale, prenant le lecteur à témoin, implorant quasiment sa compréhension, comme pour anticiper les interrogations critiques que pourrait provoquer une entorse aussi gigantesque au poétiquement correct : *É preciso que entenda, percebe, que no meio em que nasci a definição de preto era “ criatura amorosa em pequeno ”, como quem se refere a cães ou cavalos, a animais esquisitos e perigosos parecidos com pessoas [...] (CJ 145)*.

Il est donc permis de lire dans cette réitération circulaire de préjugés racistes à l'égard des noirs et d'un certain machisme latent tendant à la réification des personnages féminins (*Sopeira em que o patrão não se ponha nunca chega a criar amor em casa (CJ 43)*), le rejet ironique d'un ensemble de préjugés courants dans l'univers familial proche de l'écrivain. Nous sommes d'autant plus renforcé dans cette hypothèse de déconstruction, par le romancier, d'un système de valeurs familiales ultra conservatrices, que le Professeur João Alfredo Figueiredo Lobo Antunes(1915-2004), le père de l'écrivain, scientifique émérite d'une grande ouverture d'esprit et d'une culture

¹³³ “ Fiquei em casa do meu avô, quando tive a tuberculose. E lembro-me que, depois disso, sempre que eu dormia lá ia dar-me as boas-noites à cama, entalava-me os cobertores, punha um copo de água à cabeceira, bolachas..., coisas que eu nunca tive em casa ”, Tereza Coelho, *António Lobo Antunes, Fotobiografia*, Lisboa, Dom quixote, 2004, p. 41

¹³⁴ C'est nous qui soulignons

éclectique, fut paradoxalement l'ultime spécialiste appelé au chevet d'un Salazar mourant, abandonné de tous, y compris de son équipe médicale :

[...] Eduardo Coelho prétendait que Salazar pouvait quasiment reprendre ses fonctions, et, comme il eut un échange vif avec Vasconcelos Marques à l'époque, celui-ci et toute son équipe abandonnèrent le patient. Et ce fut Eduardo Coelho qui appela João Lobo Antunes pour l'assister au chevet d'un Salazar dont le mal était en phase terminale¹³⁵.

Le paradoxe n'est cependant qu'apparent car, monarchistes¹³⁶, les Lobo Antunes furent exilés à Tanger après la défaite consécutive à la révolte de Monsanto. A son retour à Lisbonne, la famille s'installa à Benfica. Ainsi, derrière la dérision machiste et l'ironie d'un racisme ordinaire semble se cacher, en dernière analyse, le sombre portrait d'une époque dont l'idéologie dominante dénie aux femmes et aux noirs les droits humains les plus élémentaires :

Na minha infância [...] as pessoas escalavam-se em três categorias não miscíveis rigorosamente demarcadas: as das criadas, dos jardineiros e dos choferes, que almoçavam na cozinha e se levantavam à sua passagem, a das costureiras e das senhores de tomar conta, com direito a mesa à parte e à considerção de um guardanapo de papel, e a da família, que ocupava a sala de jantar e velava cristãmente pelos seus mujiques (“ pessoal ”, chamava-lhes a avó) oferecendo-lhes roupa usada, fardas, e um interesse distraído pela saúde dos filhos (ME 138).

Il conviendrait, cependant, d'éviter de réduire l'interprétation d'une œuvre littéraire aussi dense et aussi complexe au principe fallacieux du biographisme. En effet, certaines pages décisives de Paul Ricoeur comme de Jean Starobinski et de Dominique Fernandez, pour ne citer que celles-là, nous mettent en garde sur les dangers de toute

¹³⁵“ [...] Eduardo Coelho quase dizia que Salazar poderia retomar as suas funções, e como discutiu violentamente com Vasconcelos Marques nesta altura, este e toda a sua equipa abandonam o caso, e é Eduardo Coelho que chama João Lobo Antunes, que o assistiu, portanto, na fase terminal ”, Tereza Coelho, *António Lobo Antunes, Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 2004, p.57.

¹³⁶ Tereza Coelho, *António Lobo Antunes, Fotobiografia*, Op. Cit. p. 55.

explication réductrice qui déduirait systématiquement le texte littéraire de la vie de son auteur :

Choisir comme principe explicatif la seule dimension du passé [...], c'est faire de l'œuvre une conséquence, alors qu'elle est si souvent pour l'écrivain une manière de s'anticiper. Loin de se constituer uniquement sous l'influence d'une expérience originelle [...], l'œuvre doit être considérée elle-même comme un acte originel, comme un point de rupture où l'être, cessant de subir son passé, entreprend d'inventer, avec son passé, un avenir [...], une configuration soustraite au temps¹³⁷.

Cette mise en garde est d'autant plus pertinente que, hormis les formes circulaires, d'autres images obsédantes affleurent à la surface du texte antunien. C'est notamment le cas du labyrinthe qui, associé aux tours de béton, semble symboliser les efforts de l'homme pour incarner l'esprit d'une civilisation ou éterniser un cycle de l'histoire.

3.4. Le labyrinthe et les tours

Les images de labyrinthes et de tours ne sont pas particulières à l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, même si l'auteur portugais a su en tirer des significations et des effets propres à sa poétique. Le labyrinthe comme la tour constituent un des symboles les plus importants du XIXe siècle où ils représentent, face à la cité, l'isolement et l'aliénation de l'artiste dans une société où son intégration est plus que problématique. La tour, en particulier, annonce alors la tour d'ivoire des symbolistes où s'illustre la devise de l'art loin de la vie, vivre avilit. Et quand elle est la métaphore de la conscience de soi, la tour se trouve encore liée à l'affirmation de l'individu qui cherche à imposer son identité et son expérience dans un contexte hostile.

¹³⁷ Jean Starobinski, "Psychanalyse et littérature", *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 283, voir également P. Ricoeur, *De l'Interprétation*, Paris, Seuil, 1965, p. 478-503 et Dominique Fernandez, *L'Arbre jusqu'aux racines*, Paris, Grasset, 1972, p. 61-63.

C'est notamment le cas du psychiatre, l'antihéros antunien qui s'échine à s'adapter à la société de son temps, notamment à la ville de Lisbonne, cette tour de béton suspendue au dessus de l'océan qu'il ne reconnaît plus à son retour d'Angola.

Les lieux saints ne sont pas non plus épargnés par la transformation que subissent les édifices chargés d'histoire. C'est le cas du Couvent de Mafra : ce haut lieu de la spiritualité devient un des centres de formation majeurs où les jeunes officiers vont s'initier à l'art de tuer, préalablement à leurs missions de répression en Angola. Ce palais fait également l'objet d'une évocation triste par le romancier dans *Os Cus de Judas : Em Mafra sob a chuva vi correr os ratos entre os beliches na tristeza desmesurada do convento, labirinto de corredores assombrados por fantasmas de furriéis* ” (CJ 20). Il arrive la même chose à Luanda, ville africaine dont les tours baroques rappellent le paysage urbain de Lisbonne : *indivíduos sem pernas que estendiam timidamente manipulansos esculpidos a canivete, equivalentes às Torres de Belém (...) ruas que se pareciam todas com a Morais Soares, aproximavam-se e afastavam-se num labirinto atrapalhado [...]* (CJ 30).

Dans l'esthétique romanesque de l'écrivain portugais, la figure labyrinthique est le lieu par excellence où chemine la quête de la vérité intérieure. Le labyrinthe symbolise un univers mental où prévaut l'indistinction réel-imaginaire et où tendent à s'estomper les oppositions entre l'extériorité et l'intériorité, l'espace objectif et le monde de la subjectivité : *Os turistas, perplexos fotografam estátuas idênticas e generais de chocolate, perdem-se, de mapa em riste, num labirinto de travessas fumegantes como intestinos* (CI 22).

Les escaliers, les couloirs, les galeries, tous ces éléments oniriques ou réels servent à la représentation d'un univers clos et illimité dont la configuration induit un

sentiment de claustrophobie chez le néophyte sujet à l'initiation et chez l'antihéros antunien en quête d'identité :

Como o meu país é triste aonde o mar não chega, nocturno mesmo que ao sol, sombrio ainda que de dia aonde o mar não chega, cemiteriozitos em que os mortos, despenteados, giram nos labirintos das cruces em busca de uma saída impossível (CI 54).

Ces structures géométriques obsédantes déconstruisent le mythe romantique des formes architecturales conçues comme des enveloppes protectrices dont le symbolisme invoque la rêverie, le repos, l'intimité et la fécondité. Chez António Lobo Antunes, l'habitation familiale fait place à la maison close dont les chambres de passe sordides ne constituent guère des foyers tournés vers les valeurs de l'intimité, comme l'écrit le romancier dans *Os Cus de Judas* :

Um pouco nu, o andar? Tem razão, faltam-lhe quadros, livros, bibelots, cadeiras, a sábia desordem de revistas e papéis, de roupa ao acaso sobre a cama, de cinza no chão, em suma, que nos asseguram continuarmos a existir [...] Esta espécie de jazigo onde moro, assim vazio e hirto, oferece-me aliás uma sensação de provisório, de efêmero, de intervalo, que, entre parêntesis, me encanta [...] Outro uísque? Convém prevenirmo-nos contra esta noite prestes a empalidecer sem aviso, a dar lugar a uma manhã demasiado nítida, demasiado clara, em que as nossas silhuetas imprecisas, fabricadas para a indulgente cumplicidade da penumbra, se dissolverão (CJ 127-129).

Tantôt témoignage intact d'une culture close, tantôt vestige d'un ordre et d'une civilisation passés, la tour jaillit de toute sa laideur grise au cœur d'un paysage horizontal autrefois dominé par la verdure. Elle entretient un rapport de contraste et d'opposition avec l'immensité naturelle qu'elle gangrène peu à peu et contre laquelle elle se dresse. Elle apparaît également comme le symbole orgueilleux d'une culture déclinante où résonnent encore le bruit et la fureur d'une industrialisation chaotique et obsolète :

[...] havia crianças mulatas a brincarem com bocaditos de canas, havia a cidade que parecia um grande pulmão de chaminés [...] e havia sobretudo o rio, que para aqueles bandas, a bem dizer, nem rio era: um pântano cinzento, horizontal até ao morros de Alcochete, ou do que, para viajantes de Angola, se calculava que fosse Alcochete, a brilhar, à noite, lantejoulas de leque sevilhano (HH 10).

Mais, contrairement à l'imagerie romantique qui associe les ruines à la magie du passé dont l'enracinement paisible accueille l'extase amoureuse, l'esthétique romanesque de Lobo Antunes présage la destruction par un feu purificateur de ces vestiges d'une période noire de l'humanité et leur reconquête par une végétation aussi luxuriante qu'envahissante, conformément à l'exemple donné par des femmes angolaises dans *Boa Tarde As Coisas Aqui em Baixo* :

À medida que as pretas num vagar de gansos, de ciarro ao contrário na boca, entornavam os bidões no piso de cima, nos sofás, na cave, se reuniam junto ao alpendre, fumando sempre, aguardando que ela chegasse um fósforo a um desperdício de garagem, o lançasse no átrio e ficasse com elas [...] e uma chama instantânea, branca, vermelha [...] galgou das fundações ao tecto [...] fazendo tombar uns sobre os outros os parquês, as estantes, as aguarelas, as arcas (BT 22).

Car, dans la prose de l'écrivain portugais, les tours ne constituent ni des images ascensionnelles, ni le symbole celeste d'une quête de la transcendance. Pas plus qu'elles ne se déclinent de la tour d'ivoire des symbolistes. La verticalisation récurrente renvoie à une valorisation qui justifie la prédation, l'horreur à grande échelle de la conquête impérialiste.

Ainsi, nous avons essayé, dans cette première partie de notre étude, d'analyser les formes et les mises en formes dans les romans d'António Lobo Antunes. Il est apparu que ces ouvrages sont un hymne à l'ouverture et au mélange des genres. En effet, la phrase antunienne, truffée d'anachronismes typographiques, se recompose sans cesse selon un principe de disjonction et de fragmentation textuelles mettant en valeur la

discohérence. Les romans de l'auteur portugais sont à la fois des pièces de théâtre et des recueils poétiques où se célèbre la profusion des couleurs, des images et des formes. La poésie, jadis genre de prédilection de l'amour, du raffinement, de la préciosité y côtoie le burlesque et la trivialité, d'où des images codées où il est souvent question de désamour. Sur le plan linguistique, le roman antunien est donc semblable à une gigantesque métaphore de la vie où tout n'est que déguisement et métamorphose. Quant à la métaphore marine et au traitement du vol ascensionnel par l'écrivain, ils débouchent sur une méditation métaphysique sur la maladie, la mort et l'immortalité. Toutes ces inflexions formelles semblent modaliser une écriture baroque qui oscille entre continuités et ruptures.

L'analyse qui précède permet d'appréhender la problématique de la forme et de la mise en forme qui sont inhérentes aux choix linguistiques et stylistiques de l'écrivain. Aux formes nouvelles de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes correspondent sinon des réalités nouvelles, du moins une nouvelle façon d'appréhender la réalité. Or, nous vivons dans un monde en perpétuelle mutation. Les techniques éprouvées du roman se révèlent inadaptées face aux nouvelles données de la contemporanéité. D'où, écrit Michel Butor,

La recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation. Le romancier qui se refuse à ce travail, ne bouleversant pas d'habitudes, n'exigeant de son lecteur aucun effort particulier, ne l'obligeant point à ce retour sur soi-même, à cette mise en question de positions depuis longtemps acquises, a certes un succès plus facile, mais il se fait complice de ce profond malaise, de cette nuit dans laquelle nous nous débattons. Il rend plus raides encore les réflexes de la conscience, plus difficile son éveil, il contribue à son étouffement, si bien que, même s'il a des intentions généreuses, son œuvre en fin de compte est un poison. L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme

comme l’imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d’un réalisme plus poussé¹³⁸

La prose d’António Lobo Antunes semble être le reflet d’un monde disloqué dont le romancier rassemble les particules éparses pour bâtir son esthétique. Son écriture s’affranchit des barrières génériques et des codes linguistiques pour mieux “en finir avec les formes totales et closes qui naissent d’une totalité d’être en soi achevée, avec tout univers de formes en soi immanentes et parfaites”¹³⁹. Ainsi, sous la configuration d’un roman poème qui part de l’émiettement vers l’accumulation gargantuesque, António Lobo Antunes semble témoigner de l’un projet esthétiques les plus ambitieux de la littérature du troisième millénaire. Celle qui consiste à subvertir les formes et les mises en forme pour mieux déconstruire les mythes d’une autre époque et dénoncer des civilisations prédatrices obsolètes qui oppriment et prétendent parler au nom de l’absolu.

¹³⁸ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1997, p. 10-11

¹³⁹ Georges Lukas, *La théorie du roman*, Berlin, Gonthier, 1963, p. 12

DEUXIÈME PARTIE
LES ECRITURES DE SOI

Les écritures de soi constituent l'une des manifestations littéraires les plus foisonnantes d'une contemporanéité où tout le monde veut écrire. Le blog intimiste semble être la production phare de cet extrême contemporain et l'extimité médiatique, sa déclinaison sociale que Vincent Colonna¹⁴⁰ définit comme la surexposition publique de soi dans les arts dits visuels. Bien qu'elle illustre la redistribution des sphères publiques et privées, la fabulation fictionnelle de soi ne se réduit pas à ses manifestations médiatiques, pas plus qu'elle ne constitue, à proprement parler, un phénomène nouveau. En effet, la fable identitaire, en tant que pratique individuelle et sociale, remonte à des temps immémoriaux. Quant à l'autobiographie des auteurs du canon, elle irrigue des pans considérables de l'histoire littéraire depuis la nuit des temps. Et, contrairement à l'hypothèse de travail de Philippe Lejeune dans *L'autobiographie en France*¹⁴¹, ce genre ne commence nullement en Europe dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, avec Jean Jacques Rousseau dans le rôle du père fondateur. Car, bien avant Rousseau, des exemples de textes autobiographiques existent dans l'antiquité gréco-romaine, notamment les mémoires de Jules César racontant sa campagne de Gaule, l'empereur Octave Auguste dans les *Res gestae*, le texte de Sénèque faisant état de sa maladie, les lettres d'Ovide ou le journal intime de Marc Aurèle, pour ne citer que ces exemples¹⁴². Dans le domaine portugais aussi, Saint Augustin semble avoir fait des émules, de Fernão Mendes Pinto à Ferreira de Castro, de Miguel Torga à José Cardoso Pires, de José Saramago à António Lobo Antunes, tous ces écrivains ont en commun d'avoir mis en fiction, à un moment ou à un autre, des aspects de leur vie personnelle.. Dans cette deuxième partie de notre travail, nous nous intéresserons aux diverses déclinaisons de l'écriture réflexive dans les œuvres d'António Lobo Antunes.

¹⁴⁰ Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Mayenne, Tristram, 2004, p.25

¹⁴¹ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2003.

¹⁴² Lucien Jerphagnon, " Saint Augustin la conscience mise à nu " in *Le magazine Littéraire*, les écritures du moi, autobiographie, journal intime, autofiction, hors série n°11, mars-avril 2007, p. 28.

Regroupée d'abord dans ce que la critique a appelé première trilogie ou triptyque autobiographique, selon la terminologie de Maria Alzira Seixo dans son essai critique *Os Romances de António Lobo Antunes*¹⁴³, ces écritures de soi réapparaissent à la une de l'actualité littéraire du romancier trente ans plus tard, avec la publication de son plus récent ouvrage, *Sóbolos Rios Que Vão* (2010), où l'écrivain raconte des pans substantiels de sa vie, notamment des épisodes de son enfance, ainsi que la maladie qui a failli l'emporter trois ans auparavant. Cette veine autobiographique se retrouve aussi, bien que de manière plus diffractée, dans les fictions courtes que sont le conte *A História do Hidroavião* et les chroniques regroupées essentiellement¹⁴⁴ dans les trois recueils publiés à ce jour. Car, avant de connaître des développements romanesques, certaines topiques autobiographiques susceptibles d'irriguer l'œuvre de l'écrivain portugais passent généralement l'épreuve du conte ou de la chronique, véritables antichambres du roman antunien. Cependant, il arrive aussi que certaines chroniques constituent des variations de topiques romanesques ou que l'auteur approfondisse, dans certains récits courts, des thématiques à peine effleurées dans les romans. Ce sont ces seuils de l'univers romanesque antunien que nous étudierons dans le premier chapitre de cette deuxième partie. Ensuite, nous analyserons, dans un deuxième chapitre, les migrations thématiques des récits courts vers les romans autobiographiques notamment. Enfin, nous esquisserons un rapprochement entre l'autobiographie antunienne, l'écriture picaresque et le récit de guerre.

¹⁴³ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

Chapitre 1. Le seuil du roman : fragments d'un long poème en prose

La notion de conte évoque spontanément en nous un genre littéraire essentiellement oral fait de récits d'aventures imaginaires vécues par des protagonistes souvent invraisemblables, dotés de pouvoirs surnaturels. Alors que le récit autobiographique présente une tranche de vie réelle, identifiable, dans un cadre spatiotemporel objectif. Emettre l'hypothèse d'un conte aux accents autobiographiques, c'est donc se contredire dans les termes. Pourtant, António Lobo Antunes sème dans ses fictions courtes, et notamment dans le conte *A História do Hidroavião*, des graines thématiques récoltées de sa riche vie personnelle. Il établit des constantes, construit des structures récurrentes développées plus tard dans ses romans. Ce sont ces récurrences analysées dans la première partie de notre travail qui, du récit bref au roman, confèrent à cette œuvre romanesque monumentale unité et cohérence. Ce sont ces structures de la vie de l'auteur que nous essayerons d'analyser dans *A História do Hidroavião* (1994) et dans certaines chroniques, publiées ou non dans les trois recueils : *Livro de Crónicas* (1998), *Segundo Livro de Crónicas* (2002) et *Terceiro Livro de Crónicas* (2005).

1.1. Les métamorphoses du conte

Le conte et la chronique sont des fictions brèves qui se focalisent sur un sujet restreint et un nombre réduit de personnages. Il s'agit souvent de récits elliptiques avec une entrée en matière rapide, une narration serrée privilégiant les moments clés et faisant parfois l'impasse sur les digressions. Si ces quelques critères permettent de distinguer les récits brefs du roman, ils semblent fonctionner moins bien pour différencier les récits brefs entre eux. En effet, comment distinguer le conte de la chronique? Le conte semble se caractériser par l'oralité et une certaine invraisemblance

¹⁴⁴ Nombre de chroniques publiées notamment dans le journal *Público* restent restant inédites, d'autres

référentielle qui situe parfois ses événements plutôt hors de la réalité quotidienne. Par ces aspects, le conte se rapproche davantage de la fable dont il partage les personnages hybrides, généralement des animaux ayant des mœurs humaines et un univers hétérogène facilitant la transposition bestiaire-monde humain. Le public de prédilection du conte étant, a priori, constitué en majorité d'enfants, ceux-ci ne mettent généralement pas en doute les innombrables invraisemblances qui émaillent le récit. En effet, la sagesse légendaire de *Kulu* la tortue, les turpitudes récurrentes de *Ze* la panthère, et la méchanceté congénitale de la marâtre constituent des données aussi irréfutables pour le monde enfantin que les réalités extra-temporelles du monde des dessins animés ou des jeux vidéo. Cependant, ces caractéristiques qui font du conte un récit d'éveil plutôt qu'une lecture qui cultive le doute, s'appliquent surtout au conte merveilleux ou conte de fées. Car il existe d'autres catégories de contes moins tranquillissants, comportant parfois des messages politiques, des considérations morales ou des mythes fantastiques que nous essaierons de caractériser brièvement avant d'en arriver au conte antunien. En effet, dans son essai *Le conte philosophique*, Jean Louis Tritter répartit les contes en différentes catégories¹⁴⁵. Il distingue notamment le conte philosophique, le conte fantastique, et le conte merveilleux.

a) Le conte philosophique

Contrairement au conte merveilleux, le conte philosophique s'assigne la mission explicite d'édifier, d'éduquer, d'enseigner en distrayant. Depuis l'antiquité, des contes ont pu se teinter d'une sorte de message éthique. Mais la véritable naissance du conte philosophique tel que codifié de nos jours remonterait à la Renaissance¹⁴⁶. Le

ont fait l'objet de tirages modestes offerts aux lecteurs par l'éditeur.

¹⁴⁵ Jean Louis Tritter, *Le conte philosophique*, Paris, Ellipses, 2008, p. 7

¹⁴⁶ Jena Loui Tritter, *Op. cit.* p. 5

siècle des lumières, porteur du doute cartésien, permettra à ce genre de connaître un essor qui ne sera plus égalé qu'au XXe siècle avec notamment Franz Kafka (1883-1924), Italo Calvino (1923-1985), José Cardoso Pires ou Maria Ondina Braga, pour ne citer que quelques noms. C'est que le conte philosophique concentre, sous l'apparence du plus banal conformisme, l'énergie d'un manifeste idéologique parfois subversif. Souvent, le conte philosophique se mue en conte satirique, notamment lorsque le conteur y fustige les travers ou les idées d'une époque. Dans le conte philosophique, nous dit Jean Louis Tritten, il y a l'adjectif " philosophique " qui suggère une réflexion abstraite aboutissant à une prise de position. Le conte philosophique obéit au principe d'une double transposition entre fiction et réalité d'une part, entre récit et moralité d'autre part. La transposition transporte le lecteur-auditeur de l'imaginaire au réel, du plaisir à la méditation. Ainsi, dans l'univers esthétique du conte philosophique, le talent du conteur séduit le lecteur, sa leçon éthique le convainc dans sa quête de sens et de valeurs. Loin de s'adresser à un lectorat juvénile, le conte philosophique cible généralement un public averti.

b) Le conte fantastique

Le conte fantastique, pour sa part, met en scène l'intrusion du surnaturel dans un contexte familier, l'apparition de phénomènes inexplicables et prétendument inexplicables. Le conteur y raconte des histoires d'épouvante qui suscitent la prise de conscience d'une menace, d'un danger imaginaires. Il ressasse des souvenirs de peurs d'enfance dont la seule évocation donne des frissons d'angoisse et inspire de l'effroi au lecteur. Le conteur fantastique instrumentalise des peurs pathologiques, des phobies nées des névroses et de psychoses réactionnelles relevant, entre autres, de la psychanalyse. Le message ici semble moins philosophique que subliminal, car le

conteur s'assigne pour objectif d'inquiéter le lecteur, de lui montrer le côté sombre et bestial de l'être humain, la face hideuse du monstre qui gît dans chaque entité humaine et qui est susceptible de se réveiller à tout moment. Dracula et Frankenstein, loin d'être des représentations issues des imaginations débridées de Bram Stoker et Marie Shelley, seraient donc des types d'hommes ayant basculé dans l'horreur.

c) Le conte merveilleux

Les contes merveilleux ont fait l'objet d'analyses multidisciplinaires émanants de spécialistes dont le sérieux des points de vue et l'expertise sont avérés, de Jean Piaget¹⁴⁷ à Bruno Bettelheim¹⁴⁸ en passant par Vladimir Propp. Traduits en français en 1970, les travaux du linguiste russe ont eu un retentissement mondial, faisant de *Morphologie du conte*¹⁴⁹ un classique. Le principal intérêt de cette étude réside dans l'analyse des formes et des significations du conte merveilleux. En effet, Vladimir Propp caractérise les constantes qui sous-tendent la structure du conte de fée. Il formule notamment les quatre lois qui établissent une corrélation structurelle entre tous les contes merveilleux, à savoir la variabilité des personnages qui s'oppose à l'invariabilité de leurs fonctions. La fonction étant l'action d'un personnage dans le déroulement du récit, le nombre de fonctions est limité dans chaque conte merveilleux. Les procédés de succession des fonctions dans un conte sont immuables. Enfin, tous les contes merveilleux présentent la même structure. Par la suite, le linguiste soviétique émet l'hypothèse selon laquelle, à partir des actions et des fonctions, le conte s'organise en séquences formalisables par substantivisation : situation initiale, éloignement,

¹⁴⁷ Voir l'exposé de Jean Piaget, " L'enfant et les contes de fées ", mis en ligne sur le site www.oboulo.com (consultation du 10 novembre 2010).

¹⁴⁸ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.

¹⁴⁹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (1928), Paris, Seuil, 1970 pour la traduction française.

interdiction, transgression, manque, répétition... La même structure peut sous-tendre des variations sur le même thème ou être à la base de nouveaux récits.

Dans le domaine portugais, le conte en tant que genre littéraire n'a pas fait l'objet de nombreuses recherches, contrairement au roman, au théâtre et à la poésie comme l'écrit Petar Petrov :

Dans la littérature portugaise, le conte a injustement [...] souffert du peu d'attention des chercheurs et des professeurs. Par conséquent, les références relatives à son évolution de la fin du XIXe siècle à nos jours, sont rares¹⁵⁰.

Malgré ce manque relatif d'intérêt chez les spécialistes, António Lobo Antunes, auteur à la renommée déjà établie pour ses romans et ses chroniques, publie le conte *A História do Hidroavião* en 1994. Dans ce récit court a priori destiné au lectorat jeune¹⁵¹, il est question de Malange, de Lisbonne, de Benguela, de Cabo Ruivo, de naufragés en attente d'un mince espoir sur les berges du Tage, celui d'un improbable retour en Angola dans un hydravion abandonné non loin de la côte, un vieux coucou qui ne paie pas de mine. C'est que l'histoire de l'hydravion est à l'image de l'œuvre romanesque qu'il inspire ou dont il s'inspire. Le romancier lusitanien y explore les ruines de l'histoire récente du Portugal, celle des rapatriés des anciennes colonies et des déracinés de la guerre d'indépendance. Il tente d'en faire surgir un monde nouveau, empreint d'amour et d'espoir en des lendemains qui chantent. En effet, les liens d'amitié qui unissent Artur et l'aveugle, les deux principaux protagonistes de cette histoire touchante, n'ont d'égal que la nostagie des rapatriés pour l'Afrique portugaise, cette terre d'abondance conquise pour des raisons historiques, mais adoptée et aimée par

¹⁵⁰ Petar Petrov, " O Conto Português Pós-25 de Abril ", communication présentée lors du VIIe congrès de l'Association Internationale des Lusitanistes en juillet 2002 à l'Université de Brown, et reprise dans l'ouvrage *Ficção Em Língua Portuguesa, Ensaios*, Lisboa, Roma Editora, 2010, p. 47.

¹⁵¹ Chez l'éditeur Dom Quixote et dans les bibliothèques municipales, le conte *A História do Hidroavião* fait partie du programme national de promotion de la lecture chez les jeunes *Ler mais*. Il comporte sur la

tous ceux qui y sont nés ou qui y ont vécu. Pourtant, nombre d'entre eux ont dû abandonner fortune et maisons, la mort dans l'âme, pour Lisbonne, véritable métonymie du chaos et de la misère postindustriels dans les livres d'António Lobo Antunes. Lors de sa réédition en 2005, voici ce que la fiche critique du portail *Casa da Leitura* écrivait à propos du conte *A História do Hidroavião*:

Em *A História do Hidroavião*, de António Lobo Antunes (...) encontramos uma narrativa que se desenrola em Lisboa nos momentos que seguem a Revolução de Abril e que apresentam uma visão desencantada do país que os retornados de África vão encontrar. Longe de um discurso histórico, o conto resulta sobretudo dos fragmentos das memórias de personagens marginais, permitindo a reconstrução de um espaço e um tempo incertos, marcados pela miséria e pela inadaptação. As alusões à Guerra Colonial em África, ao complicado processo de descolonização português e à forma como os retornados foram recebidos em Portugal permitem o estabelecimento de relações próximas com a produção romanesca de Lobo Antunes¹⁵².

Au vu de la présentation qui précède et si nous considérons les marqueurs formels propres à la littérature de jeunesse en général, et au conte merveilleux en particulier, notamment l'embrayeur narratologique *era uma vez*, si nous examinons certains éléments paratextuels tels que la structure du titre *A história de...*, la composition graphique de la couverture, le nombre réduit de pages, le format du livre, le type d'illustrations; si nous considérons le dénouement heureux, presque miraculeux, qui constitue la marque de fabrique du genre, nous pouvons à bon droit estimer que nous avons affaire à un conte de fées. En effet, dans un *happy end* magique, l'hydravion, par ailleurs décrit par le conteur comme *um esqueleto de morcego com a pele de lona a desfazer-se debaixo da surpresa das gaivotas* (HH 1, 13), ce vieux

couverture le petit carré blanc, l'inscription en rouge et noir, et il est systématiquement rangé dans les rayons jeunesse.

¹⁵² Voici dans son intégralité la présentation de la fiche de lecture du conte: " Título: *A História do Hidroavião*/ Autor: António Lobo Antunes, Vitorino (ilustrador) / tipo de documento livro / Editora Dom

coucou en équilibre instable sur les eaux du Tage, *quietinho, sem que um farrapo de lona se mexesse ao vento, sem que o leme da cauda desse sinal de abano, sem que qualquer luz se acendesse na carlinga* (HH 16), s'éleva, selon les témoignages, en direction de la mer, vers le paradis perdu qu'est Luanda (HH 17).

Dans une tradition littéraire portugaise marquée par l'odyssée glorieuse des grandes découvertes maritimes, la mer symbolise la liberté de partir, le goût des aventures lointaines vers les contrées exotiques et les terres du bout du monde. António Lobo Antunes, dont l'esthétique romanesque navigue entre continuité et rupture, fait siennes ces histoires de marins, aussi bien dans le conte que dans ses romans. Le jour du départ, Artur, le pilote de l'hydravion, veut larguer les amarres très tôt le matin, non pas à l'heure du laitier, mais *à hora a que os albatrozes se levantam* (HH 14). Dans ce contexte, l'albatros est un présage favorable que le voyageur invoque ; car, à l'époque des grandes expéditions maritimes, l'albatros était un oiseau de bon augure. Et, contrairement au *procellariiformes* lourd et maladroit du poème de Baudelaire, qui s'empêtre avec ses ailes de géant, ce grand oiseau planeur vivant en vastes colonies revient toujours à proximité des côtes que sa présence annonce. Invoquer l'albatros avant de prendre la mer, c'est solliciter la bénédiction de cet aigle marin, faire vœu d'arriver sain et sauf à bon port.

Par ailleurs, comme pour confirmer le caractère merveilleux du récit, le conteur portugais, qui nous a habitué dans sa prose romanesque à une écriture discontinue et aux phrases sans fins, opte ici pour une écriture linéaire où l'histoire est contée dans une langue simple, recourant abondamment aux idiotismes du portugais populaire. Des expressions telles que *sabe Deus porquê* (HH 2), *era igual ao litro* (HH 6), *não se ergueu nem isto do pontão* (HH 16) viennent confirmer le caractère initiatique, voire

Quixote / Local : Lisboa / Data de edição: 2005/ Área Temática : Viagem, guerra/ Paz, sonho, história ”, consultation le 22 août 2008 sur www.casadaleitura.org

didactique du conte *A História do Hidroavião*. Et c'est dans ce mélange légèreté et de sérieux, de philosophique et du merveilleux que réside le caractère ambivalent du conte.

1.2 Le conte antunien : un récit ambivalent

Conçu comme un récit court destiné à distraire et à édifier, *A História do Hidroavião* est un conte hybride dont l'ambivalence se manifeste déjà dans le titre comme l'écrivent Rita Simões et Fernando Azevedo :

Le caractère ambivalent du conte se devine déjà dans son titre. Analysons le. Le mot hydravion renvoie à un objet ayant la double capacité d'atterrir et de s'immobiliser sur les eaux. Dans le texte, il s'agit d'un objet oublié sur les eaux qui facilitera pourtant la fuite (imaginaire ou réelle) vers la terre tant désirée. Pourtant, le conte est-il pour autant l'histoire de l'hydravion ? Celui-ci est-il le protagoniste de l'histoire ? A première vue, le texte semble en contradiction avec son propre titre. En effet, bien que l'hydravion soit présenté comme le véhicule de fuite, il est décrit tout au long du texte comme un objet dégradé¹⁵³.

En réalité Rita Simões et Fernando Azevedo n'ont pas intégré dans leurs analyses la portée métaphorique du texte littéraire antunien. L'état avancé de dégradation du bimoteur accentue le caractère onirique de la fuite à bord de ce qui se rapproche davantage d'une soucoupe volante que d'un simple hydravion, car celui-ci ne saurait voler dans cet état de décrépitude. L'écriture métaphorique mêle l'imaginaire le plus débridé à la réalité et transforme un vieux coucou abandonné en engin spatial non identifié, évoluant par ellipses successives dans l'azur, comme mu par la force de l'amitié qui lie les occupants du vaisseau spatial et l'énergie solaire et éolienne tirées

¹⁵³“ A ambivalência desta obra já se advinha no seu título. Debrucemos-nos um pouco sobre este. A palavra hidroavião remete-nos para um objecto que possui uma dupla valência : tanto pode aterrar em terra, como na água. Um objecto que, no texto, estando esquecido na água, irá possibilitar a fuga (imaginária ou não) para terra tão desejada. Mas será esta, realmente, a história do hidravião? Será ele o protagonista? À primeira vista, o texto parece desmentir o próprio título, visto que, muito embora o hidroavião seja apresentado como o veículo da fuga, ele é descrito, ao longo do texto como um objecto em decadência ”, Rita Simões, Fernando Azevedo, “ A contar é que a gente se entende. Literatura e Educação ”, op. cit. p. 231

des éléments. Sara Silva intègre mieux dans ses analyses la magie poétique de l'écriture métaphorique chez Antonio Lobo Antunes lorsqu'elle affirme :

L'image de l'hydravion abandonné est une métaphore, le texte de Lobo Antunes se fait fort de mettre en scène une atmosphère suburbaine, des personnages à la dérive, le texte décrit des scènes de vie d'un groupe de rapatriés d'Afrique, des personnages meurtris par la coupure forcée d'avec leur passé et leurs racines dans une terre d'excès et d'abondance¹⁵⁴

Ainsi, l'hydravion comme métaphore et même symbole est à l'image de ceux qui sont venus d'Afrique. Ils ne paient pas de mine car la petite carcasse de l'hydravion n'illumine pas leur existence misérable à Cabo Ruivo. C'est en particulier le cas de *Homem*, un des protagonistes de ce conte. Rongé par la solitude et la pauvreté, abandonné des hommes et des dieux, il ne cherche plus un sens à la vie, ayant déjà vécu une existence de bonheur et d'opulence en Angola avant d'amerrir dans la cité du malheur qu'est Lisbonne. L'hydravion fonctionne donc en réalité comme la métaphore de la condition des africains et autres rapatriés abandonnés à eux même depuis leur débarquement à Cabo Ruivo. L'hydravion et les exclus d'Afrique se ressemblent dans leur détresse de naufragés solitaires survivant dans des contrées froides et hostiles. Le malheur unira ces deux forces au moment de la fuite vers l'Angola.

En réalité, l'ambivalence n'est donc qu'apparente car les lecteurs familiers des œuvres du romancier portugais ont depuis longtemps intégré le principe du mélange des genres comme l'un des ingrédients majeurs de sa prose. En outre, *L'histoire de l'hydravion* n'échappe pas à la thématique récurrente de la guerre coloniale et de ses innombrables conséquences, notamment le drame du retour forcé des rapatriés des ex-colonies. Ainsi, malgré la jeunesse du lectorat putatif du conte, le lecteur y retrouve une

¹⁵⁴ « A imagem do hidroavião abandonado é uma metáfora, o texto de Lobo Antunes dtém-se na descrição de um ambiente suburbano, das personagens e seus devaneios, abordando cenas da vida de um grupo de retornados de África, gente dilacerada pelo corte forçado com o passado, com uma terra de excessos e

thématique amplifiée dans d'autres œuvres d'António Lobo Antunes, notamment *Memória de Elefante*, *Conhecimento do Inferno*, *Fado Alexandrino* et surtout le roman *As Naus* où l'écrivain reprend en écho pour la première fois la formule introductive du conte au deuxième chapitre :

Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte (AN 19).

Le dialogue intertextuel que cette présentation du personnage de Luís Camões dans le roman établit avec le conte *A História do Hidroavião* est symptomatique de l'importance des fictions courtes dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. En effet, l'écrivain se sert du conte et des chroniques comme de mini laboratoires où il expérimente des techniques narratives et des personnages qui sont plus tard amplifiés dans les romans fleuves ou simplement abandonnés sous forme d'esquisse. En outre, en abordant un chapitre sensible de l'histoire récente du Portugal dans un conte destiné à la jeunesse, l'écrivain portugais ne contourne pas les épisodes douloureux du processus de décolonisation. Il ne couvre pas d'un voile rose les horreurs des crimes à grande échelle que constituent les conquêtes impérialistes. Bien au contraire, il sensibilise ses lecteurs sur ces atrocités en explicitant les concepts de bien et de mal, les notions de liberté, d'identité, d'altérité longtemps confisquées par une idéologie fasciste et néocoloniale. Le conteur re-raconte l'histoire officielle et crée du lien intergénérationnel et social. Dans ce contexte, le conteur se confond avec le romancier subversif qui refuse de passer la réalité historique par le filtre infantilisant des collections de jeunesse et saisit l'opportunité du conte merveilleux pour inculquer à son lectorat les véritables valeurs. Par sa fantaisie, le conte merveilleux autorise des

abundância”, Sara Silva, “ A História do Hidroavião de António Lobo Antunes ”, article en ligne

interprétations qui parlent à tous les lecteurs y compris aux plus jeunes. António Lobo Antunes fait du conte un acte d'apprentissage doublé d'une expérience intellectuelle. En ce sens, le conte *A História do Hidravião* va bien au delà des frontières du conte de fées, car il colporte les idéaux de tolérance et de métissage développés dans d'autres ouvrages où le romancier met l'être humain au centre de ses préoccupations comme l'écrit Sara Silva :

Compte tenu de la densité psychologique et/ou de la complexité dramatique des personnages autant que des possibilités qu'ouvre la fin merveilleuse de la diégèse [...] *A História do Hydroavião* constitue, à notre avis, un conte exemplaire. Il témoigne de ce que chez António Lobo Antunes, le plus important véritablement ce sont " les personnages qui ont une épaisseur existentielle "»¹⁵⁵

En outre, de l'avis de Maria de Fátima Albuquerque, l'importation des traits pertinents de la littérature tout court aux livres destinés à un lectorat jeune est une mutation inhérente à la littérature de jeunesse au Portugal en général. En effet, celle-ci s'éloigne de plus en plus d'une " idéalisation de l'univers et de l'humanité où l'ordre, confondu avec le beau et le bien devait prévaloir au détriment du désordre représenté le laid et le mal "»¹⁵⁶

L'écrivain portugais introduit donc, à doses homéopathiques, dans le conte sa bipolarisation du paysage en présentant au lecteur deux espaces, deux mondes et deux destins que tout oppose : Lisbonne et Luanda correspondent respectivement au présent

consulté le 13 janvier 2009 sur www.terranova.pt

¹⁵⁵ " Tendo em conta a densidade psicológica e/ou a complexidade dramática das personagens, bem como as portas que o desfecho da diégese abre à fantasia [...], *A História do Hydroavião* é, em nosso entender, um conto exemplar, um testemunho vivo de que, para António Lobo Antunes, o que interessa verdadeiramente " são pessoas que tenham uma espessura de vida ", Sara Silva, " *A História do Hydroavião* de António Lobo Antunes ", op. cit. p. 2.

¹⁵⁶ Albuquerque M. Fátima, "A nova literatura infanto-juvenil portuguesa: alterações a um dialogo edificante", in *Revista de Letras da Universidade de Aveiro*, nº 9-11, 1994, p. 215,

misérable et au passé resplendissant, synonyme d'âge d'or. La présentation en surimpression des deux paysages chaotiques et exotiques produit une description à la fois disphorique et euphorique. Ainsi, Lisbonne, et plus particulièrement le quartier de Cabo Ruivo, n'est plus qu'un assemblage : *barracas costuradas com arame e reforçadas de cartão, com um pedaço de zinco a servir de telhado*. Ces baraques construites à la hâte, sur un îlot d'herbes folles entre le Tage et des entrepôts à l'abandon, avec des matériaux récupérés dans un chantier voisin, constituent " un campement de pauvres dans un village de misère " (HH 2). Alors que les verts rivages de Luanda tels que se les remémore Artur sont ceux d'un paysage insulaire: *uma ilha de palmeiras, uma concha de arcadas com alves pernaltas nas empenas, e fragatas a gasóleo a largar para pesca, num rastro de motores e batucada*. (HH 4).

1.3. Le conte comme récit psychologique

La dualité Lisbonne-Luanda fonde le déracinement d'Artur et des autres rapatriés de Cabo Ruivo. C'est cette réalité urbaine misérable¹⁵⁷ qui est à l'origine de la double aliénation de ces déracinés qui, à l'exception notable d'Artur, sont des ombres mouvantes sans nom, des entités humaines sans identité, de pauvres hères sans aucune individualité. Le conteur parle à leur sujet de ceux "qui sont venus d'Afrique " (1), de " ceux qui sont venus d'Angola " des " Africains " et ceux qui habitent comme eux la cité de Cabo Ruivo sont simplement des compagnons de misère, des *vizinhos da desgraça* selon la formule du conteur qui sait user d'autres tournures périphrastiques synonymes d'anonymat comme " l'aveugle et l'indien ". Ces techniques de narration reproduites ici en écho, mais à une échelle réduite, se retrouvent dans le roman *As Naus* pour dénoncer l'aliénation, l'oubli ou l'indifférence dont souffrent les rapatriés de la part des autorités

portugaises chargées de leur accueil et de leur prise en charge. En effet, des personnages d'origine africaine assurant des fonctions diégétiques importantes, notamment la narration de l'histoire, sont simplement désignés comme “ le couple de guinéens ” ou “ la prostituée de l'île de Luanda ”. L'écrivain démontre ainsi que l'aliénation, bien qu'inhérente au système dans sa globalité, affecte d'abord et en priorité certaines catégories raciales. Les métropolitains de Cabo Ruivo sont, eux aussi, englués dans une sorte de torpeur inactive mêlée d'indifférence. Ils semblent tous victimes d'une neurasthénie collective propice aux jeux et aux rêves exotiques, à l'exemple des personnages improbables du roman *As Naus*, Vasco da Gama ou le Roi Manuel premier. La réalité à Cabo Ruivo, cette cité chaotique et violente qui prête son décor d'apocalypse, reconnaissable en filigrane, au roman *O Meu Nome é Legião* (2007), est douloureuse. Avec ses tours de béton, ses ferrailles rouillées et ses fumées des usines sidérurgiques, Cabo Ruivo n'a rien qui puisse se comparer aux vertes prairies de Malanje, comme le confirme le conteur : *nada em resumo, que se comparasse às noites de Angola, entre Malanje e Luanda* (HH 7).

Le handicap de l'aveugle lui épargne la vue du triste spectacle d'hommes et de femmes réduits à la misère la plus sordide. Mais celui-ci est saisi par le doute dans un contexte de détresse morale et dans un environnement qu'il sent hostile, d'où une interrogation récurrente : *Como é Lisboa Artur?* Artur qui estime l'aveugle heureux de ne pas subir, au quotidien, la vue du musée des horreurs qu'est Cabo Ruivo, cette cité où souffle un vent glacial venu du large, préfère garder un silence énigmatique jusqu'à la veille de l'envol vers la terre promise. En effet, après les préparatifs du voyage, Artur osera, enfin, révéler à l'aveugle l'inavouable vérité, sachant la libération proche : *Lisboa é esta infelicidade amigo* (HH 11). Ainsi, Lisbonne, royaume du chaos et des

¹⁵⁷ “ A probreza, a miseria, a nostalgia, a sujidade aparecem e desaparecem conforme o protagonista alterna entre o presente e o passado, a tristeza e a euforia, Lisboa et Luanda, respectivamente ”, écrivent

ténèbres, est une ville cruelle où le malheur se rencontre dans toutes ses déclinaisons, à tous les coins de rue. Elle s'oppose à Luanda, la ville lumière, véritable métonymie de l'abondance et de la joie de vivre. Dans ce parallèle entre deux paysages états d'âme, le romancier procède à un renversement dialectique de deux espaces urbains, celui, chaotique, de Lisbonne et celui, exotique, de Luanda. Le même procédé stylistique est amplifié dans d'autres romans, notamment *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas*, ou encore *Conhecimento do Inferno*, pour ne citer que les œuvres appartenant à la première trilogie.

L'histoire de l'hydravion est un récit ambivalent qui intègre aussi bien les caractéristiques du conte merveilleux que celles du conte philosophique. Du premier, il emprunte la classique formule introductive *era uma vez*, il était une fois; ainsi que des éléments paratextuels tels que la composition graphique, les illustrations, le nombre de pages. Le dénouement heureux empreint de féerie qui voit le vieil hydravion s'élever au dessus de Lisbonne telle une soucoupe volante vient confirmer cette atmosphère de contes fées. Du conte philosophique, il emprunte la thématique politique et historique et l'orientation didactique du récit comme le confirment Rita Simões et Fernando Azevedo: " Il s'agit d'une œuvre qui contribue au développement d'une lecture critique et participative tout en cultivant la formation de la personnalité de l'enfant " ¹⁵⁸. Ainsi, António Lobo Antunes, à l'image de José Cardoso Pires ¹⁵⁹, Luísa Costa ¹⁶⁰ Gomes ¹⁶¹ ou

Rita Simões et Fernando Azevedo (op. cit. p. 230).

¹⁵⁸ " Esta é uma obra que, contribuindo para construção e desenvolvimento de um leitor crítico e participativo e, de igual forma, para o crescimento e formação da personalidade da criança" Rita Simões et Fernando Azevedo, in " A Contar É Que A Gente se Entende. Literatura E Educação ", communication présentée lors du Congrès de Psicopedagogie organisé à l'Université de Minho à Braga en 2003, et publié dans les " Actas do Congresso Galaico-Português de Psicopedagogia "; article consulté en ligne sur www.repositorium.sdum.uminho.pt le 22 juillet 2009.

¹⁵⁹ Voir *O Burro em Pé* (1979), *República dos Corvos* (1988).

¹⁶¹ Voir *Treze Contos de Sobressalto* (1981), *Contos Outra Vez* (1997)

Mário de Carvalho¹⁶², adopte le conte merveilleux pour mieux le subvertir. En dénonçant l'intolérance et l'impérialisme, il y ajoute les ingrédients du conte philosophique. D'où la nécessité pour le conteur d'attribuer au lecteur modèle adulte le rôle de médiateur entre le texte et le lecteur modèle enfant, poursuivent les deux exégètes :

Étant donné que l'œuvre exige des connaissances précises relatives à l'histoire du Portugal contemporain (connaissances ayant trait à la guerre coloniale et au douloureux processus de décolonisation) que le lecteur cible enfant peut ne pas avoir complètement assimilées. Il s'agit également d'une œuvre qui se lit à travers le regard d'un protagoniste adulte, Artur [...] ¹⁶³.

Fidèle à son esthétique du passage qui alterne entre continuité et rupture et pulvérise les divisions génériques, António Lobo Antunes établit, une fois de plus, des passerelles entre cultures et générations. Et, comme l'affirme Maria Elisa Sousa, dans *A História do Hidroavião*, le conteur est habité par l'idée de transmettre un donner à lire et à penser aux nouvelles générations, d'où cette nécessité : “ *acrescentar algo de importante à vida das crianças, fazendo pontes entre culturas e gerações [sendo] um meio para aprender e apreciar a riqueza da diversidade, seja da cultural, linguística ou física* ”¹⁶⁴.

A História do Hidroavião est un hymne au mouvement après une période d'inertie. Le conteur portugais y reprend la thématique de l'attente, mais pas l'attente vaine et stérile de Samuel Beckett. Il s'agit ici d'une attente prégnante d'espoir, attente qui précède le grand départ, la fuite vers de nouveaux horizons. Et, comme l'affirme

¹⁶² Voir *Contos da Sétima Esfera* (1981), *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* (1983) ou *Contos Vgabundos* (2000)

¹⁶³ “[...] visto que a obra exige determinados conhecimentos a nível da História de Portugal Contemporânea (conhecimentos que dizem respeito à Guerra Colonial e ao conturbado e marcante processo de Descolonização) que o leitor modelo criança pode ainda não dominar completamente. Esta é também uma obra que lemos através dos olhos de um protagonista adulto, Artur”, Rita Simões, Fernando Azevedo, “A contar é que a gente se entende. Literatura e educação”, op. cit. p.230-231.

Jean Marie Le Clézio dans le *Le livre des fuites*, “ la littérature, en fin de compte, ça doit être quelque chose comme l’ultime possibilité de jeu offerte, la dernière chance de fuite »¹⁶⁵. António Lobo Antunes reprend la thématique rimbaldienne du départ pour mieux l’élargir à la quête miltonienne du paradis perdu, puis retrouvé. Selon Sérgio Guimarães de Sousa¹⁶⁶, la mémoire du paradis perdu constitue l’un des thèmes privilégiés de l’esthétique romanesque d’António Lobo Antunes. Il s’agit du paradis de l’enfance, espace mythique d’un bonheur retrouvable qui sera retrouvé par Artur et l’aveugle, les deux protagonistes de ce conte du XXI^e siècle. En mettant en évidence les tensions propres aux sociétés postindustrielles, le romancier propose au lecteur l’évasion en dehors du décor déprimant des sociétés urbaines. Ensuite, il déconstruit le mythe baudelairien de l’albatros incapable de voler. Il lui substitue une version hybride : l’hydravion-soucoupe qui s’élève au dessus du Tage après des années d’immobilisation. *A História do Hidroavião* est, en dernière analyse, une méditation sur la puissance lyrique des rêves, gages de liberté, même dans les cachots les plus sombres. Face à un monde chaotique, une ville cruelle et des hommes violents, il ne reste qu’une issue : le rêve, la fuite, l’évasion. Les rêves permettent à Artur et à l’aveugle d’échapper à un quotidien morose et surtout de réaliser un départ vécu jusque là en imagination. Mais cette réalisation est problématique, les villes cruelles étant aussi des villes prisons. Cependant, pour qui entreprend le mouvement horizontal de fuite et échappe à ce milieu carcéral, un autre monde existe, celui de la liberté et de l’abondance. Ce pays de cocagne a un nom, une ville dans le conte : c’est Luanda en Angola qui est dans ce contexte l’équivalent de Paris, la ville lumière où Pedro Álvares Cabral trouvera refuge dans *As Naus*. En effet, la capitale angolaise apparaît par un retournement dialectique

¹⁶⁴ Maria Elisa Sousa, “ Quantos Contos Conto Eu? ”, in *Malasartes- Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n°3 p. 21

¹⁶⁵ Jean Marie Le Clézio, *Le livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969, p. 54

propre à l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, comme l'îlot de verdure, de prospérité et de lumière susceptible de protéger les âmes meurtries par l'horreur et le chaos postindustriels qui règnent à Lisbonne, référence métonymique d'un monde occidental décadent, pollué et cruel où la règle semble être l'exploitation de l'homme par l'homme.

Dans la peinture épique des foules misérables de Cabo Ruivo comme dans la dénonciation au quotidien des crimes de son temps, António Lobo Antunes met à nu la société portugaise contemporaine. Il le fait dans des romans denses et d'un accès parfois difficile pour le plus grand nombre, mais également dans des chroniques qui, si elles n'ont pas la profondeur des romans, présentent l'avantage de vulgariser les grands thèmes de son œuvre romanesque.

1.4. Chroniques d'un monde dévasté

La chronique est un récit bref mettant en scène des personnages fictifs ou réels dans des situations quasi authentiques. La chronique se veut donc plus réaliste que le conte car le chroniqueur rapporte des faits de société dans leur ordre de succession. Les chroniques d'António Lobo Antunes appartiennent surtout à la sphère intime de l'écrivain. Car on y décèle des stratégies de réflexivité; la voix auctoriale narre les événements par la médiation d'un texte généralement court. C'est notamment le cas de la chronique "Elogio do subúrbio" où on peut lire ce qui suit :

Cresci nos subúrbios de Lisboa, em Benfica, então quintinhas, travessas, casas baixas, a ouvir as mães chamarem ao crepúsculo
-Viiiiiiiiítor
num grito que, partido da Rua Ernesto da Silva, alçaçava as cegonhas no cume das árvores mais altas e afogava os pavões no lago sob álamos (LC 13).

¹⁶⁶ Sérgio Guimarães de Sousa, "Avant d'être un mot sur une page, l'écrivain António Lobo Antunes par lui-même", in *Espelhos, Uma Físga...e Poesia, op. cit.* p. 46-47.

Contrairement au conte où les éléments biographiques sont dilués dans une prose fantasmagorique, nous retrouvons dans le dispositif narratif de la chronique deux principaux pôles organisateurs autour desquels gravitent les textes : l'autobiographie à laquelle se rattache cet extrait présenté sous la forme d'une chronique de vie, à l'instar d'autres chroniques extraites du *Livro de Crônicas* (1998) comme “ A Feira do Livro ” “ A minha morte ”, “ Os meus domingos ” “ Ma petite existence ” ou “ A Praia das Maças ”,... et un début d'articulation de ce que l'auteur veut présenter comme étant son esthétique romanesque dans des chroniques comme “ O coração do coração ”, “ Receita para me lerem ” ou encore “ A confissão do Trapeiro ”, publiées respectivement dans *Livro de Crônicas* (1998), *Segundo Livro de Crônicas* (2002) et *Terceiro Livro de Crônicas* (2005). En effet, dans “ *O coração do coração* ”, on peut lire cet extrait :

O romance que gostava de escrever era o livro no qual, tal como no último estadio de sabedoria dos chineses, todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações (LC 45).

Dans “ Receita para me lerem ”, le romancier se fait plus explicite :

Sempre que alguém afirma ter lido um livro meu fico decepcionado com o erro. É que os meus livros não são para ser lidos no sentido em que usualmente se chama ler a única forma

Parece-me

De abordar os romances que escrevo é apanha-los do mesmo modo que se apanha uma doença [...] A pessoa tem de renunciar à sua própria chave aquela que todos temos para abrir a vida, a nossa e a alheia e utilizar a chave que o texto lhe oferece. De outra maneira torna-se incompreensível, dado que 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 humana (SL 109).

Ainsi, il y a dans ces extraits dignes d'un art poétique qui ne dit pas son nom, un retour spéculaire, un effet de miroir qui, contrairement à ce qu'écrit le romancier, ne reflète pas uniquement le lecteur. L'auteur, par le biais de la chronique, entre en scène pour dire ses intentions poétiques et son activité scripturante, ainsi que ce qu'il attend de son lecteur. L'écriture, l'activité narratrice et la profession de foi poétique se confondent en une seule et même entité auctoriale qui se décline en un "Je" transparent représentant à la fois le chroniqueur actuel et le théoricien de la littérature potentiel. Ces stratégies réflexives font de la chronique antunienne un texte qui parle de la vie de son auteur et de son œuvre. Elles se confirment dans " A confissão do Trapeiro " :

Sou muito claro a respeito do que julgo ser a arte de escrever um romance: não existe um sentido exclusivo e este não tende

(tal como nós)

para uma conclusão definida. A única forma de o ler consiste em trocar a obsessão da análise por uma compreensão dupla [...] Escrever não bem romances: visões, morar nelas como num sonho cuja textura é a nossa própria carne, cujos olhos, tal os olhos dos cegos, entendem o movimento, os cheiros, os ruídos, a subterrânea essência do silêncio [...] Peço perdão de não explicar isto de outro modo : é que não possuo nenhuma escola literária por mais parentes que me inventem, e pode ser que padeça da teimosia de quem, peça a peça, se ergueu a si mesmo : em consequência disso vejo-me obrigado a lutar com a língua, o penar da composição sofrida, a imensa gama de de significados obscuros que se sobrepõem e entrelaçam (TL 134-135).

La chronique a pour trame directrice l'art d'écrire un roman. Le chroniqueur détaille la recherche anthropologique préalable à l'écriture en elle-même tout en soulignant la nécessité pour le lecteur d'abandonner paradoxalement ses clés de lecture pour mieux comprendre un art qui procède pourtant de la transcription des visions et des délires. Les épisodes de recherche préalables à la rédaction recourent ceux des analyses psychanalytiques autrefois pratiquées par l'auteur pendant ses années de médecine

psychiatrique mais dont les schèmes affleurent encore dans les textes. Au fil de ces chroniques à forte composante autoréférentielle, surgissent des épisodes où le lecteur peut reconnaître en pointillés des pans entiers de la vie et du travail de l'écrivain, et même la genèse et le fonctionnement du texte soumis à sa lecture. Ainsi, la chronique semble alors se refermer sur l'écriture chronistique et romanesque en elles mêmes. Elle s'érige en autoréférence scripturale:

Ao perguntarem a Picasso qual o seu método de trabalho ele respondeu

-Em primeiro lugar sento-me

e quando se espantaram

-Não sabia que você pintava sentado

Picasso explicou

-Não, não, eu pinto em pé.

É mais ou menos nessa situação em que me encontro agora, eu que arranjei uma mesa alta e desde o último romance escrevo em pé. Estou para aqui sentado, à espera, a viver o período estranho e como que mágico em que o livro, quase apesar de mim, se começa a formar sozinho, filamentos vagos que se aproximam, substantivos casuais flutuando ao acaso por aqui e por ali, cheiros, vultos ora sombra ora luz, [...] o que escutei, o que vivi, o que adivinhei. Em agosto terminei *Boa Tarde Às Coisas Aqui Em Baixo* e faço tenções de iniciar este em dezembro (TL 39).

Il est donc loisible de distinguer dans les fictions courtes d'António Lobo Antunes en général, et dans les chroniques en particulier, une double postulation envers la vie et l'œuvre du chroniqueur. Dans la chronique " Crónica de natal ", le lecteur retrouve cette évocation nostalgique de ce qu'ont été les années d'enfance de l'écrivain, ces années d'insouciance ponctuées par les fêtes et les célébrations familiales, notamment la fête de Noël dont la date lui semblait alors si lointaine :

E é natal outra vez

(está sempre a ser natal, que coisa, a velocidade com que os Natais se sucedem)

O meu pai está doente, ando há ano e meio com este livro a mudá-lo de uma ponta a outra para ficar como eu quero e não me sinto triste, sinto uma espécie de raiva negra, vontade de telefonar seja a quem for, não importa, só para ouvir -Olá

Dei parte do jantar ao meu pai

(umas colheres de sopa, dois sonhos de bacalhau, água bebida por uma palhina) consegui que ele falasse um bocado de Eça Queirós, da doença de Alzheimer, de Schubert, voltei a dar-me conta, com a surpresa do costume, que me pareço imenso com ele, ao poisar a nuca na almofada a dignidade, lavrada de ossos, do seu perfil aumentou, os grandes móveis escuros à nossa volta, deixaram de pertencer a minha infância para fazerem parte do presente que termina logo ali, num muro e para além do muro, nada. Comi com as minhas filhas [...] na casa da Joana, um sótão onde morei na volta de Angola, a minha vida, prolongada nelas, ganhou um sentido [...] (TLC 161-162).

La chronique s'apparente ici au journal intime : animée de petits souvenirs familiaux, peuplée de portaits tendres ou au vitriol, l'écriture chronistique se fait quasiment à la loupe. Elle recense les moindres meubles, détaille des objets insignifiants, tire prétexte d'une mémoire proliférante pour évoquer la culture éclectique du père et préparer le lecteur familier de la vie des Lobo Antunes à un drame : celui de la fin proche de ce père avec lequel l'auteur semble partager les premiers et ultimes moments de complicité et d'intimité. Les détails de la maladie paternelle, la séquence au cours de laquelle l'écrivain alimente ce père à la paille, tout concourt à transformer ce court texte nataliste en chronique d'une mort annoncée. Cette impression se confirmera quelque temps après dans une autre chronique rédigée après la mort de ce père, intitulée " Ajuste de Contas ". Nous y reviendrons. A travers ce jeu de miroirs complexe, la chronique se veut d'abord la minutieuse reconstitution d'une vie de famille bourgeoise du Portugal contemporain où la rigidité de préceptes éducationnels est mise à nu¹⁶⁷. Elle

¹⁶⁷ " O meu tio faleceu o mês passado. Era Cabeleireiro, tinha trabalhado no teatro, em novo, como bailarino, e a minha mãe nem o deixava entrar lá em casa no natal. O facto de ele pintar o cabelo de cor de laranja e usar pulseiras enervava-a, e isto para não falar do anel no polegar ", peut-on lire dans la même veine dans la chronique " O Meu Tio Roby ", (TLC 205).

constitue également une réflexion sur le temps qui passe, sur les rapports entretenus avec l'enfance dont le souvenir resurgit de temps en temps pour faire revivre au chroniqueur son passé. L'extrait se conclut, néanmoins, sur une note optimiste puisque le romancier se félicite de la circularité qui lie la mort à la vie et fait de ses filles le prolongement naturel du cycle de vie des Lobo Antunes.

Cependant, conscient des pièges d'une mémoire nécessairement sélective, le chroniqueur doute de la possibilité de formulation objective d'une subjectivité car comment séparer l'expression d'une tranche de vie de la construction littéraire ? La tranche de vie est-elle indépendante de la conscience qu'on en prend ? La conscience est mouvante et changeante par définition. Elle ne saurait donc se laisser figer par l'acte d'écriture. Elle se dérobe à chaque tentative, tant et si bien que la conscience de soi dont découle l'identité dans la chronique est déjà le produit du regard et de la parole des autres, selon Daniel Bounoux¹⁶⁸. Le chroniqueur formule ces doutes dans " Ohey Silver " :

Scott Fitzgerald sustentava que não se pode fazer a biografia de um escritor porque ele é muitos. Hoje, 16 de janeiro de 2003, qual deles sou? Agrada-me pensar que o mais novo de mim, eu que evito os espelhos: não me pareço que lá está (TLC 177).

Le lecteur des chroniques, prétend cet extrait, n'apprend finalement rien de la vie réelle du chroniqueur qui est multiple, mouvante, toujours en devenir. C'est la vie de la chronique littéraire même qui l'emporte et s'actualise dans le cadre d'une méta-chronique dont l'écriture est toujours en décalage par rapport au parcours fuyant et insaisissable du chroniqueur, car le sujet ne peut pas dire la conscience qui écrit sans se

¹⁶⁸ Daniel Bounoux, *Vices et vertus des cercles, l'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, Editions de la découverte, 1989, p. 97

falsifier. Le Je et avec lui, “ le dispositif référentiel de l’organisation signifiante ”¹⁶⁹, ne peuvent se prendre eux-mêmes pour objet de référence, comme le chroniqueur semble le suggérer dans la chronique “ O Passado É um País Estrangeiro ” où l’outrage du temps qui passe affecte aussi bien la conscience que l’enveloppe physique qui l’héberge :

Caras que saltam do passado e vêm, gastas pelo tempo :

-Lembras-te de mim?

Chegam da escola, do liceu, faculdade, da tropa, de mais atrás ainda, dos lugares da infância: moravam perto dos meus pais, viam-me na rua, na paragem do autocarro, a sair da pasteleria, sei lá. Caras que os anos foram usando, lavrando, [...] Até as vozes mudaram, eu espantado a assistir e dentro de mim
-Não pode ser, não pode ser (TLC 281).

La chronique des instants d’une vie, pour être complète, devrait narrer la fin de celle-ci. La chronique de cette chronique finale demandera à son tour d’être racontée, d’où un cycle sans fin. Le chroniqueur lui même relativise ainsi la portée objective de toute tranche de vie représentée par le prisme de l’art, car celui-ci ne peut saisir qu’une attitude, un geste, une perspective et non la vie dans sa globalité qui échappe au travail d’autoanalyse. Cet effort rétrospectif pour tenter de mieux se connaître est complété par une projection et une orientation poétiques vers le futur qui visent à mieux articuler le projet esthétique “ pour se transformer par une écriture qui soit un acte, un verbe performatif ”, selon la formule de Daniel Bounoux¹⁷⁰. En direction du lecteur,

Il s’agira d’édifier, d’instruire en même temps que d’aider ; de retrouver le *nous* en grattant l’écorce du *moi je* [...] ; de rectifier son image, de faire appel du jugement des hommes en montrant celui qu’on est [...] ; d’asseoir sa statue au seuil de l’éternité¹⁷¹.

¹⁶⁹ Daniel Bounoux, op. cit. p.93

¹⁷⁰ Daniel Bounoux, *Vices et vertus des cercles, l’auto-référence en poétique et pragmatique*, Paris, Editions de la découverte, 1989, p. 94.

¹⁷¹ Daniel Bounoux, *ibid.*

En un mot, au delà de la connaissance de soi, la chronique se présente également comme un essai de définition poétique. Il s'agit pour le chroniqueur de se positionner esthétiquement par rapport au lectorat et à la critique. Ce positionnement critique prend la forme de deux dispositifs dans la chronique antunienne : une tribune polémique où le romancier distribue les bons et les mauvais points dans le domaine de la littérature contemporaine et un début d'articulation poétique présenté sous la forme de conseils de lecture et d'écriture ainsi que des essais définitoires visant à articuler ce que l'écrivain considère comme de la bonne littérature.

1.5. La chronique: une tribune polémique

Dans la chronique animée par António Lobo Antunes dans les colonnes du magazine *Visão*, il arrive que l'écrivain conte les péripéties d'une vie marquée par une écriture en évolution constante, de l'enfant noctambule qui rédige sous les draps à la lueur d'une minuscule lampe torche au romancier somnambule qui écrit sous la dictée des muses. Il partage ses émotions artistiques intimes avec le lecteur, l'entraîne dans ses pérégrinations esthétiques et lui donne à penser sur son écriture, ses emballements, ses errements, ses fulgurances, ses perspectives. C'est notamment le cas dans " O Passado É um País Estrangeiro " :

Nunca coleccionei nada a não ser coisas impossíveis, passei os dias a procurar maçanetas em paredes sem portas. Lá encontrava uma à força de insistir, entrava por um quarto às escuras dentro, saía com um punhado de páginas já escritas, descobertas pelo tacto numa prateleira invisível. Dava-lhes um título, os editores publicavam-nas. Não tenho a noção de que me pertencem, de as ter feito eu mesmo. Apenas andei por ali a reuni-las numa espécie de sonho. Se fosse inteiramente honesto nem lhes punha o meu nome: limitei-me a juntá-las numa teimosia sonâmbula: durante toda a minha existência não fiz mais nada para além de ser um cego percorrendo sombras. Escrever é ouvir com força. Continuar a ouvir o já ouvido. Continuar a ouvir o já já ouvido. E o já já já ouvido (TLC 282-283).

Parfois antichambre, souvent prolongement ou dépassement de l'oeuvre romanesque, la chronique se veut aussi témoignage polémique sur la littérature

contemporaine et notamment sur les nombreux auteurs, portugais ou non, qui ont inspiré positivement ou négativement António Lobo Antunes. La chronique “ Augusto Abelaira : Escritor ”, par exemple, est une tribune littéraire caustique doublée d’un éloge funèbre où l’écrivain définit la bonne littérature en référence à la vie et à l’œuvre de son illustre homologue¹⁷² disparu en 2003 :

So vi Augusto Abelaira uma vez, Mário Soares, primeiro-ministro, tinha convidado quinze ou vinte escritores para tratar da mudança de Fernando Pessoa para os Jerónimos. Eu estava a começar a publicar e, de uma assentada, deparei-me com as celebridades em peso. Conhecia-as das fotografias dos livros e achei-as muito velhas e muito feias, desprovidas da dignidade majestosa das contracapas [...] Essa noite de Feira Popular veio-me à memória quando soube da morte de Augusto abeleira [...] Depois, ao comprido do tempo, ouvia falar de Abelaira, de quando a quando, a pessoas sérias: todas o consideravam, na sua honestidade, na sua cultura, no seu rigor; lia-lhe as crónicas, inteligentes e tolerantes, desprovidas de ódio, irónicas muitas vezes, quase sempre discretamente afectuosas. Tentei os livros [...] existe neles a mais rara das qualidades que um artista deve ter e a que, sem dúvida, mais prezo: o sentido ético da escrita e da vida, um paciente trabalho, uma fidelidade total ao seu modo de encarar a literatura. Tive pena de lhe ter apertado a mão uma única vez: honrar-me-ia que ele ma estendasse de novo (TLC 95-96).

L’oraison funèbre constitue ici le prétexte pour esquisser une définition en creux de ce que doivent être la vie et l’œuvre d’un grand écrivain. Elle est le lieu d’une interrogation polémique constante sur l’œuvre littéraire, son auteur et la question de la valeur car la vie et l’œuvre semblent intrinsèquement liées chez António Lobo Antunes. Le lecteur découvre ainsi que l’auteur portugais apprécie les chroniques de son homologue qu’il trouve ironiques et intelligentes. Quant aux romans, ils sont d’une

¹⁷² On peut avancer que cette empathie est réciproque, à tout le moins dans la conception que les deux auteurs se font de l’œuvre romanesque. En effet, dans un entretien accordé à Ciberkiosk repris par Agripina Cariço Vieira, l’écrivain réaffirme l’importance de la récurrence thématique et de l’autoréférence dans ses ouvrages en ces termes : “ Certas romancistas contam histórias a que assistiram, que ouviram, leram nos jornais, inventaram. Tais romancistas escrevem romances muito diferentes uns dos outros. Mas há aquelas que se contam a si próprios, digamos assim [...] é neste sentido que tenho dito

qualité rare car ils sont le fruit d'un travail patient et d'un sens éthique de l'écrit et de la vie, toutes valeurs que le romancier ne semble pas trouver dans l'extrême contemporanéité:

Sinto uma consideração quase nula pelo que, em Portugal, se publica. Desgostame a infinidade de romances desonestos, entendendo por desonestidade não a falta de valor intrínseco óbvio [...] mas a sede do lucro rápido através da banalização da vida. Livros reles de autores reles. Precisamente o que a obra de Augusto Abeleira nunca é. Típico romancista de geração lutou, numa época difícil, com ferramentas que possuía. Foi um artesão sério, de pleina séria : e o que publicou pode ficar nos de frente sem vergonha. De quantos mais podemos garantir isso? Quem veio depois como eu, imagina mal (TLC 96-97).

Sans être un auteur méprisant à l'égard de ses homologues, António Lobo antunes est un écrivain exigeant et engagé qui a une conscience aiguë du rôle social de la littérature dans les sociétés postindustrielles sans repères. La tirade indignée qui précède traduit une colère outrée contre la banalité et la superficialité d'une littérature portugaise contemporaine qui, de l'avis de l'auteur, se contente de succès de librairie faciles. Cette littérature d'agrément¹⁷³ vouée à la distraction du peuple reproduit à l'infini les mêmes ingrédients historiques, exotiques ou sentimentaux. Il s'agit d'un art dévoyé et commercial qui annihile toute velléité de pensée et d'indignation chez le lecteur. Plus attentive à l'air du temps et à ses modes, la littérature consentante en propose le reflet mondain et frivole¹⁷⁴. Elle fait chorus avec les tendances médiatisées et

que escrevo sempre o mesmo romance ”, document en ligne consulté sur cvc.instituto-camoes.pt/.../augustoabeleira.html, le 20 janvier 2010.

¹⁷³ Les notions de littérature d'agrément, de littérature consentante et de littérature déconcertante s'inspirent de l'ouvrage de Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité et mutations*, Paris, Bordas, 2005.

¹⁷⁴ A propos des certains auteurs emblématiques de cette littérature d'évasion, Maria Graciete Besse s'interroge: “ Margarida Rebelo Pinto, Rita Ferro et Maria João Lopo de Carvalho, connaissent un succès de librairie retentissant et occupent régulièrement les premières places sur les listes des meilleures ventes, attirant un large public [...] Mais s'agit-il de récits de qualité que les amateurs de livres ont su apprécier ou bien faut-il y voir plutôt un phénomène d'ordre médiatique, par nature capricieux, sinon inexplicable? *In Littérature portugaise*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006, p. 130.

se porte à grand bruit sur la scène culturelle. En un mot, cette littérature convenue se résume à la loi du marché qu'elle exploite à son profit.

En écrivain exigeant, António Lobo Antunes milite, au contraire, pour une écriture déconcertante qui ne cherche pas à satisfaire les attentes du lectorat et des grands groupes médiatiques qui éditent les livres, mais contribue à les déplacer. Cette littérature qui se pense comme activité critique résiste mieux à l'usure du temps car elle demeure gravée dans les mémoires et maintient son lectorat en éveil grâce à un questionnement critique permanent. Les ouvrages qui sont ici le fruit d'un patient travail de maturation critique arrivent là où le lecteur ne les attend pas. Ce faisant, ils échappent au prêt-à-penser culturel et aux significations préconçues. Or, il est difficile de faire apparaître de nouvelles significations dans des formes anciennes. D'où le brouillage des instances génériques et la prédominance d'un langage métaphorique déconcertant. Au vu de ces pré-supposés esthétiques, le travail d'écriture et les enjeux de l'œuvre romanesque, tels que les conçoit l'auteur portugais, contribuent à la mise en question des normes habituelles.

Ainsi, il suffirait d'isoler les caractéristiques propres aux chroniques et aux romans d'Augusto Abelaira ou aux poèmes d'Eugénio de Andrade¹⁷⁵ pour obtenir une esquisse définitoire de la grande littérature selon António Lobo Antunes. Il s'agit en général de textes denses, complexes, aussi difficiles à écrire qu'à lire, destinés à des lecteurs exigeants, susceptibles de s'investir dans une exégèse et de compléter ces ouvrages à quatre mains. Dans l'esthétique du romancier portugais, les textes littéraires correspondant sont surtout les romans, en particulier les romans fleuves :

Necessitava de todo o tempo para os meus romances, que escrevo devagar e com dificuldade, e tornava-se difícil abandoná-los de quinze em quinze dias para redigir uma página de revista imaginando que os eventuais leitores de um

¹⁷⁵ Voir la chronique "Coração do Dia" (TLC 229-232).

suplemento de domingo gostariam de um trecho leve, simples, agradável e fácil de escrever, o contrário do que pretendo nos livros (LC 289).

Il conviendrait cependant de nuancer ces propos, car avec ce romancier, aucune déclaration ne doit être prise au pied de la lettre. Comme le rappelle son admiration pour celles d'Augusto Beira, les chroniques sont loin d'être des textes frivoles et faciles à rédiger. Dans " O Gordo e o Infinito ", le chroniqueur peine à rassembler les idées pour commencer la rédaction de sa chronique :

Há mais de uma hora à procura de uma ideia para esta crónica: não tenho nenhuma. Oiço passos no corredor, os automóveis na azinhaga. De quando em quando vozes. Escrevo em papel timbrado e como não sei o que escrever preencho a esferográfica os círculos dos ós. Tiro os óculos. Limpo os óculos. Coloco os óculos (SLC 93).

De même, dans " Crónica Para Quem Aprecia Histórias de Caçadas ", on peut lire ce qui suit : " Estou aqui sentado, à espera que a crónica venha. Nunca tenho uma ideia: limito me a aguardar a primeira palavra que traz as restantes consigo " (TLC 181). Parfois, le chroniqueur se fait plus loquace sur le syndrome de la page blanche; c'est notamment le cas dans " Bom Natal Senhor Antunes " :

Às vezes, como agora, é assim: ponho-me diante do papel e não sei nada, as palavras recusam-se, as coisas que andam na minha cabeça não se fixam nem descem para a mão e vai daí continuo sentado, à espera, neste trabalho de paciência, a ver quem é mais teimoso, se a minha cabeça, se eu (TLC 265).

Il arrive aussi que dans les chroniques, le romancier ouvre toutes grandes les fenêtres de la création et prenne le lecteur par la main pour mieux le guider dans les dédales où tout se noue. Cette visite des coulisses de l'imaginaire est une autre aventure littéraire avec le lecteur qui se vit de moins en moins comme un parcours intime, et de plus en plus comme des extras qui révéleraient les secrets de conception de l'œuvre d'art lors d'une journée portes ouvertes. En effet, certaines chroniques constituent une

véritable invitation dans l'ancre de l'écrivain. Elles décrivent dans de longs extraits, parfois des chroniques entières, comment les choses se nouent à partir des éléments épars de la création, comme si l'auteur se regardait écrire dans un miroir. Ainsi, les éléments majeurs de sa conception de l'inspiration poétique reviennent par récurrence : le somnambulisme, la main mue par des ondes mystérieuses, les voix qui s'imposent à l'écrivain et dont il n'est que le fidèle transcripneur, la déconnexion corps-esprit qui confère son autonomie au corps et empêche tout phénomène d'autocensure, les livres qui se présentent, tels des entités autonomes non modifiables, à l'auteur... Dans son esthétique qui navigue entre continuité et rupture, l'auteur portugais n'hésite pas à exhumer ces topos littéraires remontant au Moyen-Âge, lorsque les auteurs de textes mystiques et religieux s'abritaient derrière leurs écrits pour en souligner la nature divine et le caractère sacré. L'établissement des éditions *ne varietur*, avec l'accord du romancier, semble participer de la même dynamique de préservation de textes ayant acquis une importance quasiment sacrée, comme il le réaffirme dans " Da Morte E Outras Ninharias " :

Nunca os senti meus enquanto os escrevi: vêm não sei de onde, não sei como e apenas tenho que lhes dar todo o meu tempo e esvaziar a cabeça de tudo o resto para que cresçam por intermédio da mão no fim do meu braço : o braço pertence-me mas a mão ao transcrevê-los, pertence ao romance, ao ponto de o seu empenho e a sua precisão quase me assustarem. Talvez seja preferível não dizer que os escrevi: limitei-me a traduzi-los e a mão traduz melhor que eu. Compete-me apenas o trabalho de correcção e mesmo nessa parte continua a ser a mão quem decide. Cada vez menos os romances que se publicam com o meu nome têm seja o que for de deliberadamente meu [...] Deveriam editar-se sem autor na capa, porque desconheço quem o autor é. Desconfio que um anjo, porque se me meto neles a qualidade da prosa é bastante inferior (TLC 145-146)

L'art poétique est associé ici au don, c'est à dire à la fonction quasi divine de l'inspiration qui met l'écrivain en relation avec les muses. Cette conception de

l'inspiration remonte à Platon qui fait dire à Socrate, à propos des poètes, qu'ils parlent non en vertu de l'art mais d'une puissance divine. Au XVI^e siècle, la Pléiade reprendra cette conception à son compte et Ronsard, dans son Hymne de l'automne¹⁷⁶, fera dire ces vers à Euterpe, la muse de la poésie lyrique : “ M'inspirant dedans l'âme un don de poésie / Que Dieu m'a concédé qu'à l'esprit agité/ Des poignants aiguillons de sa divinité/ Quand l'homme en est touché, il devient un prophète ”. Mais, contrairement à Ronsard qui parle du poète, de son heureuse solitude, de son immortalité...António Lobo Antunes explicite l'inspiration d'un autre genre littéraire, tout aussi docte à ses yeux aujourd'hui que la poésie lyrique au XVI^e siècle : le roman. En évoquant trois fois la main, présentée dans cet extrait comme l'organe qui prolonge le bras tout en faisant partie intégrante du roman, l'auteur fait du romancier un artisan des mots et un prophète controversé parce qu'incompris par le commun des mortels. En effet, le texte du romancier est une transcription des ondes célestes. Il s'agit donc d'un message de vérité souvent mis en doute comme la plupart des paroles prophétiques. A l'image du poète du temps de Ronsard, le romancier à l'ère d'António Lobo Antunes est le traducteur chargé de verbaliser des messages qui autrement seraient incompris par les hommes. Les présumés de la doctrine de l'inspiration romanesque font quasiment du romancier une sorte victime de l'aliénation divine, les voix transcendantes des muses s'imposant à lui malgré lui, et la main qui se meut en dépit de la conscience obéit désormais à des forces extérieures au corps pour transcrire des ouvrages dictés dans une écriture qui se rapproche de l'écriture automatique. D'où le scepticisme de l'auteur sur la nécessité de continuer à signer de son nom des ouvrages trop bien écrits pour être de lui, mais pas assez parfaits pour porter la signature des anges.

¹⁷⁶ Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, *Ronsard. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Collection La Pleiade, 1994, T2, p. 432

L'autoréférence côtoie ici une intertextualité thématique car, bien avant le romancier, les romantiques et après eux Baudelaire et les symbolistes revendiquent cette doctrine de l'inspiration poétique. La fonction du poète comme décodeur providentiel des messages divins, son rôle de messenger élu par les muses pour butiner dans les jardins et les valons boisés en leur compagnie, trouveront un défenseur exemplaire en la personne d'Arthur Rimbaud. En effet, dans sa lettre à Paul Demeny, Rimbaud exige du poète qu'il se fasse voyant par un dérèglement raisonné de ses sens et qu'il trouve dans l'alchimie du verbe l'instrument lui permettant d'être le médiateur entre le monde céleste et le monde terrestre. Cette poétique de la voyance exhorte le poète à expérimenter les techniques hallucinatoires pour repousser les limites étroites imposées par l'éducation et atteindre la véritable lucidité poétique. Après la première guerre mondiale, les surréalistes, héritiers de ce mysticisme rimbaldien, confieront une autre mission à l'écrivain celle de dépasser le réel pour s'ouvrir aux champs magnétiques qui mettent à nu l'âme humaine pour mieux disséquer l'inconscient. Louis Aragon se chargera de formuler cette nouvelle orientation littéraire dans *Le paysan de Paris*¹⁷⁷. On retrouve des échos de cette quête des émotions antérieures aux mots dans l'écriture ahurie et fiévreuse de certaines chroniques relatives à l'inspiration poétique, en particulier dans " Epístola de Santo António Lobo Antunes Aos Leitoréus " :

Trabalho no escuro, tacteando, chegam sombras e vão-se, chegam frases e vão-se, chegam arquiteturas fragmentárias que confluem, se unem. Um dia destes, na primeira versão de um capítulo, comecei a chorar enquanto escrevia. Li que Dickens [...] ria e chorava durante a composição dos seus livros. Não acreditei. Agora acredito: nunca me aconteceu antes e duvido que me torne a acontecer. Mas foi um momento único de felicidade total, a sensação de ter atingido e de estar a viver no centro do mundo, em que tudo me era claro, de uma beleza indescritível, de uma harmonia absoluta. São momentos assim que persigo

¹⁷⁷ Louis aragon. *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 2004

desde que pelos doze ou treze anos [...] me veio a certeza fulminante do meu destino (TLC 195).

La vision mystique et prophétique de l'écriture s'annonce dans cet extrait dès l'intitulé de la chronique qui ne laisse l'ombre d'aucune ambiguïté au lecteur. Il s'agit de l'épître de Saint António Lobo Antunes à ses lecteurs. Les épîtres des Apôtres sont des lettres écrites par les Apôtres aux premières communautés chrétiennes. Elles sont insérées dans le Nouveau Testament. Pour compléter le parallèle entre écriture romanesque et écriture sainte donc prophétique, le romancier n'hésite pas à se conférer le titre de saint au risque de choquer le lectorat chrétien. En outre, comme ceux qui ont reçu l'onction divine, sa chronique est le récit de la révélation précoce de sa vocation et de sa sainte mission, révélation survenue lorsque l'écrivain avait entre douze et treize ans. Ce fut un 22 décembre 1955, à 17 heures, alors que le jeune António était dans le bus de retour à la maison après une journée de classe. Etre dépositaire d'une mission d'une aussi haute importance à un si jeune âge est une responsabilité effrayante qu'il convient, néanmoins, d'assumer, même si on n'en maîtrise pas tous les contours.

L'intérêt des chroniques semble donc multiple : servir de tremplin à l'œuvre romanesque, expliciter une poétique éclectique qui oscille entre continuité et rupture et annoncer le prélude à une gigantesque comédie humaine de l'extrême contemporain. Cette comédie humaine n'épargne pas aux lecteurs certains détails intimes de la vie privée du romancier, notamment la maladie qui a failli l'emporter en 2007. António Lobo Antunes révélera cette maladie à ses lecteurs quelques semaines après sa sortie de l'hôpital dans une chronique fortuitement intitulée " Crónica Do Hospital ", publiée par le magazine *Visão* n° 736 du 12 avril 2007. En octobre 2010, le romancier publie son vingt-deuxième roman où le narrateur, un certain Senhor Antunes, alias António ou encore Antoninho est immobilisé dans une chambre d'hôpital du 21 mars au 4 avril

2007, terrassé par un cancer du colon en tout point semblable à celui qui a failli coûter la vie au romancier aux mêmes dates. Il arrive donc que les trames des chroniques migrent dans les romans, que leurs thématiques y subissent des développements intéressants sur le plan littéraire. En ce sens, les topiques autoréférentiels ne sont pas nécessairement des fictions courtes chez António Lobo Antunes. Ce sont ces points de contact entre fictions courtes et romans et cette migration des procédés que nous allons examiner dans les développements qui vont suivre, notamment dans le domaine de l'autobiographie et de l'autofiction.

Chapitre 2 : prélude autobiographique d'un long poème en prose

Comme nous l'avons vu, les stratégies de réflexivité sont nombreuses dans les chroniques où l'auteur parle sur le modèle autobiographique avec un retour spéculaire et un effet de miroir sur lui même et sur le texte de la chronique qu'il rédige. Dans " A Crónica do Hospital ", le romancier esquisse le mini journal de son hospitalisation à la chambre onze de l'Hôpital Santa Maria de Lisbonne:

Não quero aqui ninguém. Quero ficar sozinho a medir isto, a minha doença, a minha mortalidade, o meu espanto [...] Não acreditava que um dia destes chegasse. E agora, Março de 2007, veio com a brutalidade de uma explosão no peito. Não imaginava que fosse assim, tão doloroso e, ao mesmo tempo, tão pouco digno como a velhice e a decadência. Tão reles. O olhar de pena dos outros, palavras de esperança em que não tem fé, dúzias de histórias de criaturas que passaram por isso que tu tens agora e estão óptimas. Recuperando aos poucos da anestesia vou dando-me conta de que um bicho horrível em mim, ratando, ratando¹⁷⁸.

Cette confession pudique et émouvante qui est supposée être rédigée quelques jours après la sortie de l'hôpital de l'écrivain ne manque pas de souligner l'état second dans lequel il se trouve. En effet, l'anesthésie l'a plongé dans un brouillard. Et les effets de cette pénombre et de cette indistinction sont loin de s'être complètement estompés : *Este texto talvez vá um pouco desconexo, desculpem, ainda estou fraco, a cabeça tem lacunas, falta-me vocabulário, há mais de nove dias que não pegava numa caneta e é difícil reaprender a andar*¹⁷⁹

Et malgré la conscience confuse et l'écriture incertaine, les premiers mots de remerciements du romancier, à l'exemple de ceux d'un condamné à la peine capitale sauvé de justesse du couloir de la mort, sont pour son chirurgien, ami et camarade de

¹⁷⁸ António Lobo Antunes, " Crónica do Hospital ", in *Visão* n° 736, 12 de Abril 2007.

¹⁷⁹ António Lobo Antunes, op. *id.*

classe, le docteur Henrique. Posture narrative ou reconnaissance réelle? Dans tous les cas, le lecteur n'a pas les moyens de vérifier si le phénomène d'écriture coïncide avec l'occurrence des événements narrés. En revanche, il peut être ému par l'hommage pudique à l'homme de science :

Um grande cirurgião, um colega de curso, um amigo, uma das muito poucas pessoas a quem entregaria, sem hesitações o meu corpo [...] e enquanto me faziam uma TAC vi-o atrás do vidro, sério, a apertar a boca. Depois veio ter comigo

-Opero-te amanhã de manhã

e queria que soubesses, Henrique, a esperança que as tuas palavras me trouxeram. Não só esperança: o que não sei dizer. Ou antes sei mas tenho vergonha. Contento-me em pensar que tu sabes também. Sei que sabes¹⁸⁰.

A travers la chronique, le romancier ne couvre certes pas l'ensemble de sa trajectoire de vie avec une attention égale. Par la voix d'un narrateur intercalé¹⁸¹ qui joue le rôle d'une déclinaison auctoriale, il raconte journée après journée, semaine après semaine des anecdotes personnelles relevant à la fois du journal intime et de la chronique de presse pour publication périodique. Cette indistinction dans la mise en œuvre du privé et du public induit une confusion, celle de l'identité personnelle et de l'identité narrative. Déployer les replis de sa vie intime au public, poser les troubles de sa santé physique et mentale comme matière et objectif du récit, c'est dévoiler le plus secret du privé au public. C'est frôler le voyeurisme, à moins de produire plus de dissemblances que de ressemblances dans son récit et de créer ainsi une multiplicité d'avatars de soi. Dans tous les cas, ces fragments diaristiques s'élaborent selon une prise de vue coïncidant avec une portion chronologique vécue, ou selon une succession de prises de vue chronologiques. Il s'agit donc de chroniques autobiographiques

¹⁸⁰ António Lobo Antunes, "Crónica do Hospital" op. *ibid.*

¹⁸¹ Cette notion est empruntée à l'ouvrage de Jacques Lecarme et Éliane Lecarme Tabone *L'autobiographie* (Paris, Armand Colin, collection U Lettres, 2004), p. 28, 30.

s'inspirant en général de la vie publique et privée du chroniqueur ou de la vie tout court telle que fragmentée par le prisme poétique de l'écrivain.

Cependant, avec les chroniques, nous n'avons fait qu'effleurer les manifestations empiriques et visibles des migrations thématiques relatives à la vie de l'auteur. Il s'agit maintenant de les analyser relativement aux trois principaux présupposés théoriques qui fondent l'écriture autoréférentielle selon les thèses de Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone dans leur essai *L'autobiographie*¹⁸², à savoir la mort, la quête ontologique et le récit de vie.

Le lecteur familier des chroniques de l'auteur portugais retrouve l'impression de récit de vie ou plus précisément de chronique d'un séjour à l'hôpital dans *Sóbolos Rios Que Vão* (2010), où le romancier superpose la cartographie et le territoire de l'enfance à ceux d'une vie d'adulte fragilisée par la maladie et la perspective effroyable de la mort. L'écrivain recherche dans les images mythiques de ses jeunes années marquées par la découverte des sources de la vie et les premiers émois amoureux face à la belle étrangère blonde de l'hôtel des Anglais, l'espièglerie et la vitalité qui lui semblent plus que jamais incompatibles avec sa vie d'adulte. Le cadre spatiotemporel est défini, le décor du théâtre de sa maladie planté. En datant de manière précise l'occurrence des événements, chaque chapitre correspondant à un jour d'internement à l'hôpital, le romancier établit un rapport rigoureux entre le fait biographique et une chronologie objective, à l'image des mémoires des personnalités. Entre le 21 mars, date symbolique du début du printemps, et le 4 avril 2007, soit pendant environ deux semaines, comme le résume Joaquim Gonçalves:

Un homme opéré du cancer, encore sous l'effet de l'anesthésie et des sédatifs, intercale dans un discours quasi poétique des fragments de souvenirs de son enfance avec ses moments d'internement à l'hôpital. Le pragmatisme de la

¹⁸² Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, op.

maladie identifié essentiellement par les phrases courtes du personnel médical, l'atmosphère autour du malade, des extraits captés au hasard des discussions des visiteurs et d'autres patients¹⁸³.

Si dans le poème éponyme¹⁸⁴ de Luís Camões dont le roman s'inspire, le parallèle entre les écrits poétiques et la vie turbulente de l'homme de lettres ne fait pas l'ombre d'un doute, le lecteur familier des chroniques du romancier n'éprouve pas non plus de difficultés particulières à identifier l'esprit et la lettre de certains récits publiés ou non dans *Livro de Crónicas* (1998), notamment " O coração do coração ", " O surdo ", " Duas crónicas pequenas-Carta ao meu tio João ", " Sombras de reis barbudos ", " Descrição da infância " et surtout " A crónica do hospital " dont la thématique et la trame constituent l'ossature de *Sóbolos Rios Que Vão*, à quelques ajustements près : le docteur Henrique devient le docteur Hélder. Quant à l'identité du principal narrateur, elle se décline en une trinité onomastique susceptible de faire partie intégrante du patronyme ou du diminutif affectif de l'auteur ou de son grand père dont il est le quasi homonyme : Senhor Antunes, António et Antoninho. A ces trois masques narratifs qui accentuent la tension autobiographique, s'ajoutent sporadiquement les voix d'autres protagonistes comme celle de l'infirmier. Ainsi, en superposant la vie du patient de l'hôpital Santa Maria à celle de son homonyme et grand-père qui souffrait, comme lui, de surdité et à qui il rend hommage dans la chronique " Dia de São António ", le

¹⁸³ " Um homem que foi operado a um cancro, sob os efeitos da anestesia e de sedativos, intercala lapsos de memória de infância, num discurso quase poético, com o momento que está a viver, o pragmatismo da doença identificado por frases curtas principalmente do pessoal médico, o ambiente que o rodeia, frases soltas largadas por visitantes de outros doentes ", Joaquim Gonçalves, " Ou não havia comboios ou não paravam ali ", in *A das Artes*, article en ligne consulté le 5 décembre 2010 sur www.ala.nletras.com/livros

¹⁸⁴ Relativement à la proximité thématique entre le titre intertextuel d'António Lobo Antunes et le poème de Camões dont il s'inspire, José Maria Silva écrit ce qui suit : " Para título do seu 22º romance, António Lobo Antunes [...] escolheu o primeiro verso das *Redondilhas de Babel e Sião*, de Luís Vaz de Camões, poema extraordinário que fala dos " enganados " que o tempo faz às " esperanças " e do triste fim que aguarda quem " se fia de ventura ". Além de anunciar desde logo a principal metáfora do livro, *Sóbolos Rios Que Vão* revela-se um título particularmente feliz porque a proximidade temática entre a prosa de ALA e as 37 estrofes camonianas permite que algumas funcionem como sinopses perfeitas do romance. ", in " Deste sonho imaginado ", *Bibliotecário de Babel* du 21 novembre 2010, www.ala.nletras.com/livros

romancier fusionne les époques et fait appel aux disparus dans son écriture transgénérationnelle. Il convoque les Lobo Antunes pour dire le parcours d'une famille portugaise contemporaine commencée avec *Memória de Elefante* (1979) et qui continue avec *Sóbolos Rios Que Vão* à naviguer sur les eaux tumultueuses de la mémoire. Selon Jacques et Éliane Lecarme, dans le domaine autobiographique, l'homonymie " est la règle pour les trois instances de l'auteur, du protagoniste et du narrateur. Cette identité nominale doit s'inscrire dans un texte qu'elle légitime, et qui, en retour, produit un effet renforcé d'identité »¹⁸⁵.

Pour l'auteur, écrire ces romans intimistes c'est écrire sur la vie, sa vie. C'est inventer des vies différentes, transformées, cycliques où les êtres chers ne meurent point dans la mémoire de ceux qui les aiment, à l'exemple de Senhor Antunes qui partage la difficile expérience de la maladie avec ceux dont il chérit le souvenir. Ces évocations positives articulées à la première et surtout à la troisième personne du singulier, parlent avec nostalgie de l'odeur des compotes de l'enfance, de l'infinie tendresse maternelle qui se manifeste dans les caresses administrées au chat, du son harmonieux de la harpe de Dona Irene ou de la présence rassurante du défunt grand-père qui lit le journal avec son appareil auditif. Comme l'écrit Norberto de Vale Cardoso,

[...] dans ses livres les protagonistes ne meurent pas, ils continuent leur vie d'une autre manière. Ainsi, le grand père de senhor Antunes vit à travers son petit fils et celui-ci n'a pas une, mais une multitude de " je " que nous pouvons évaluer au nombre de personnes qui le marquent. Ainsi, nous sommes ou serons tous les uns pour les autres, une myriade d'ancêtres de connaissances, fragments volatiles d'un passage appelé vie, [...] Ajoutons également que les œuvres des auteurs disparus vivent dans la mémoire des lecteurs ou de nouveaux auteurs. Pour résumer, tous les écrivains de différentes époques font partie d'un projet

¹⁸⁵ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, op. cit. p.25.

que nous appellerons le *Livre des vivants* [...] Vivre c'est, en effet, mourir, à moins que ce ne soit le contraire¹⁸⁶.

En effet, pour Antoninho la vie est encore un long fleuve à parcourir de la source à la mer. Même pour Senhor Antunes, difficile vainqueur d'un duel contre une maladie mortelle, la mort, n'existe simplement pas (SR 183), car on vit toujours dans la conscience de quelqu'un. Le séjour à l'hôpital se fait sous le signe d'une météorologie funeste, malgré le temps calendaire qui annonce le début de la douceur printannière :

passando na vinha sob as nuvens de março e ao lembrar-se das nuvens apostava que desde ontem não parou de chover, a última coisa que recordaria eram gotas no vidro, não gente, não a vila, gotas na direcção dos caixilhos e depois dele mais gotas sobre as gotas e novas gotas sobre as mais gotas num inverno perpétuo, outra peça mirando a chuva no seu lugar com a mesma surpresa e o mesmo terror (SR 42-43).

Ce temps marqué par la peur, l'inconscience et de brefs instants de lucidité est propice à la confusion des personnages et au mélange des strates temporelles. Il s'agit moins d'une narration que d'un filament de souvenirs entrecoupés d'extraits autoconfessionnels lyriques. Et malgré le souffle poétique qui emporte toute prétention réaliste de l'écriture, la même incertitude revient sous la forme d'un tourbillon onirique dans lequel le narrateur ne reconnaît plus ni les formes, ni les couleurs, ni les visages qui s'affairent autour de lui :

¹⁸⁶« [...] nos seus livros as personagens não morrem, antes passam a viver de outra maneira. Assim o avô do senhor Antunes continua a viver através do neto e este não tem uma personalidade, mas uma multiplicidade de *eus*, diríamos que equivalentes ao número de pessoas que o marcaram. Afinal, todos somos ou seremos uma intempérie de antepassados e de conhecidos uns dos outros, fragmentos voláteis de uma passagem chamada vida, [...] Digamos ainda que também as obras dos autores do passado continuam a viver nos leitores ou nos novos autores. Ou porventura, todos os escritores de diferentes épocas farão parte de um projecto que poderíamos apelidar de *Livro dos Viventes* [...] Viver é, pois, morrer, ou morrer é que é viver », Norberto do Vale Cardoso, “ O livro dos viventes. António Lobo Antunes e *Sóbolos Rios Que Vão* in www.ala.nletras.com, consulté le 5 décembre 2010.

Via caras e não conhecia ninguém, falavam-lhe e não escutava, ocupavam-se dele e não era dele que se ocupavam, o nome que julgava seu de um estranho, o corpo que cuidava pertencer-lhe de outro, não estava ali e de quem as pernas sem força e os braços que não conseguiam um gesto, perguntavam-lhe como se sentia e calado, incapaz de reponder (SR 61)

Le recours à la troisième personne narratrice n'induit pas un quelconque signe de neutralité par rapport aux faits narrés ; au contraire, c'est, de l'avis de Gilles Deleuze, une preuve supplémentaire de littéralité dans le récit autobiographique car celui-ci se découvre en exposant l'apparence d'un impersonnel qui n'est pas en soi une généralité, mais la singularité narratrice: " ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire ; la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous déssaisit du pouvoir de dire " je "187.

Dans sa thèse de Doctorat soutenue le 18 décembre 2006 à l'Université Paris X Nanterre, Felipe Cammaert démontre que l'écriture antunienne est une écriture de la mémoire. Elle se nourrit essentiellement du fait mnésique. Pour mettre en mots ses souvenirs, le romancier doit constamment se souvenir, évoquer le passé sous forme d'images mentales. Mais cette opération réflexive est rendue difficile ici par la prise en charge pré et postopératoire qui met hors circuit la conscience et problématise le processus de remémoration. Entre le refus d'une fin proche et la quasi table rase d'une conscience anesthésiée, les souvenirs du narrateur deviennent des divagations poétiques où les associations oniriques se mêlent aux images impressionnistes :

[...] formas e formas, a ilusão que vozes e não vozes, presenças e não presenças, tentava dar nome às formas e não achava o nome, a criatura da cama vizinha deixou de gemer porque os homens da serra a estrangularam [...] o marido instalava-se na veranda com o avô ao domingo enquanto o fumo da serra esbatia as aldeias, a mulher não nas tílias a sorrir aos girassóis do quintal, ignorava o motivo de o sorriso lhe trazer a doença de volta sem que a harpa da

dona Irene o protegesse [...] uma empregada do hotel corrigiu lhe os pingos do soro e as narinas observadas do travesseiro gigantescas, outra empregada depenava frangos nas traseiras e as plumas espiralavam-lhe à volta de modo que plumas também no hospital sem tombarem, em outubro regressava da igreja perseguido pelas folhas e cada folha cancro, cada pluma cancro, cada gota de soro cancro, a morte a cercá-lo sob um céu de catástrofe (SR 41)

Cette écriture habitée par des silhouettes et des voix symbolise l'omniprésence de la mort dans le récit car la perspective de la mort de l'auteur-narrateur-protagoniste peut être considérée comme l'un des principes générateurs de ce récit autobiographique. L'impérieuse nécessité d'écrire semble découler ici d'un témoignage commun à ceux qui ont cotoyé la mort de très près. Écrire, pour António Lobo Antunes qui a une formation de médecin, revient également à sauver des vies, celles des êtres qui lui sont proches et la sienne propre. La pulsion d'écriture s'assimile ici à la pulsion de vie¹⁸⁸, au combat pour la survie. L'écriture romanesque se définit par opposition au néant ; elle s'érige en pilule d'immortalité.

2.1. Le roman de la chronique d'une mort différée

La maladie, la souffrance et la mort sont omniprésentes dans les romans d'António Lobo Antunes. Elles constituent l'une des constantes de ces écrits sombres sur l'infinie agonie humaine que semble être la vie. Mais jamais la figure de la mort n'a menacé aussi directement l'auteur-personnage que dans *Sóbolos Que Vão* (2010), le dernier ouvrage de l'écrivain. En effet, aussi bien dans *Memória de Elefante* (1979) que

¹⁸⁷ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993, p. 12, 13.

¹⁸⁸ Pendant son séjour en Angola, le lieutenant António Lobo Antunes écrivait déjà pour conjurer la mort et survivre au spectacle traumatisant du déchaînement de la violence qu'est la guerre coloniale: " Em África, escrevia todos dias. Na altura, não pensava publicar nada. Comecei a publicar por acaso. Mas julgo que escrever naquela situação foi muito importante para mim. Havia uma parte de mim que continuava viva. Isso fez com que viesse de lá, tanto quanto tenho consciência, sem grandes sequelas. Claro que as trago. Há coisas não cicatrizam. Mas penso que o meu grau de sofrimento é muito inferior ao da maior parte dos meus camarades ", in " Escrevo pela mesma razão que a pereira dá peras ", entrevista

dans *Os Cus de Judas* (1979) et dans *Conhecimento do Inferno* (1980), le premier triptyque autobiographique du romancier, la mort est surtout la mort d'autrui : celle du camarade d'arme tombé sur le champ de bataille, du combattant du MPLA blessé au front qui succombe à ses blessures sur la table d'opération. Elle menace le psychiatre mais de loin, indirectement, dans les pays exotiques du bout du monde où les détonations sourdes du canon se confondent avec les roulements de tonnerre les jours d'orage, et où les staccatos des fusils mitrailleurs rythment des journées sans fin. C'est notamment le cas dans les contrées d'Angola aux noms improbables où le bataillon du lieutenant António Lobo Antunes a combattu : Zemza do Itombe, Cuíto-Cuanavale, Mata Sanga, Nuambuangongo... Dans un livre d'entretiens avec João Céu e Silva, l'écrivain déclare ce qui suit, relativement à la mort d'autrui au front :

Eu tinha talento para matar e para morrer. No meu batalhão éramos seiscentos militares e tivemos cento e cinquenta baixas. Era uma violência indescritível para meninos de vinte e um, vinte e dois ou vinte e três anos que matavam e depois choravam pela gente que morrerá. Eu estava numa zona onde havia muitos combates e para poder mudar para uma região mais calma tinha de acumular pontos. Uma arma apreendida ao inimigo valia uns pontos, um prisioneiro ou um inimigo morto outros tantos pontos. E para podermos mudar, fazíamos de tudo, matar crianças, mulheres, homens. Tudo contava, e como quando estavam mortos valiam mais pontos, então não fazíamos prisioneiros¹⁸⁹.

A cause de cet ingénieux et cruel système de ristourne allouée à l'élément qui aura fait le plus grand nombre de victimes mortelles chez l'ennemi, le romancier a cotoyé la mort au quotidien sans que celle-ci jette son dévolu sur lui. Alors que dans *Sôbolos Rios Que Vão*, la mort s'attaque directement à la voix narratrice qu'elle menace d'extinction, de néantisation. A certains moments, Senhor Antunes s'avoue vaincu par la faucheuse : *vou morrer* (SR 129), *sera isto a morte* (SR 73). Au terme d'une

de Carlos Vaz Marques, *Ler*, Maio de 2008, entretien consulté sur internet le 10 mai 2009 sur www.ala.nletras.com

longue méditation douloureuse, il accepte le principe même de la vie qui réside dans sa fugacité et entrevoit sa propre fin sous forme de cortège funèbre : *assim que o médico lhe chamou cancro os sinos da igreja começaram o dobre e um cortejo alongou-se na direção do cemitério com a urna aberta e uma criança dentro, outras crianças vestidas de serafim de guarda ao caixão* (SR 11).

A travers sa narration délirante, ses visions fantasmagoriques et ses étranges associations d'images, le lecteur sent le narrateur passer de l'autre côté du miroir :

voltou-se na direção da parede onde um mosquito achatado que nunca notou, não do tamanho dos mosquitos, as patas imensas e as maçanetas dos olhos, alterações da calça nas quais não reparara e que a gripe o fazia ver numa nitidez de microscopista, falhas de tinta, nódoas, a marca da palma da empregada ao mudar os lençóis, aplicou a sua palma em cima [...] na extremidade da corda uma gota de roupa e cabelos, os camponeses a darem à manivela e o tio chegando ao sacões, um dos sapatos sem sola com uma meia de pintas que não lhe conhecia, se calhar os afogados trocam peças entre si, experimenta esta gravata enquanto eu experimento essas peúgas (SR 87-88).

Cette prose hallucinée qui n'est pas encore tout à fait une écriture d'outre tombe n'a déjà plus grand chose à voir avec l'écriture fluide et linéaire synonyme d'orthodoxie scripturale que décrit Daniel Bougnoux lorsqu'il caractérise l'écriture autobiographique dans son essai *Vices et vertus des cercles* : “ une autobiographie est toujours conduite selon le modèle linéaire, chronologique du *curriculum vitae* (et se distingue ainsi de l'autoportrait dans la classification de Philippe Lejeune) ”¹⁸⁹. Le chaos de l'écriture semble faire écho ici à l'agonie mentale de l'écrivain symbolisée par les lignes brisées des écrans qui enregistrent son activité vitale :

demorava-se a conjecturar no que pretendiam com serra e esquecia como esquecia o que aconteceu ontem e o que sucede agora, pinça que apertava o indicador assinalava os desabafos do coração no ecrã, imaginava um punho

¹⁸⁹ João Céu e Silva, *Uma Longa Viagem com António Lobo Antunes*, Lisboa, Porto Editora, 2009, p. 291.

contra as costelas e afinal um discurso monótono numa caligrafia esquisita, cada porção sua linguagem diferente e todas incompreensíveis para ele, o facto de ser muitos espantava-o, como se junta tanto frenesim num só corpo e como conseguem habitar um espaço tão pequeno [...] procurava conceber a sua morte e não era capaz de imaginá-la nem o que iria sentir (SR 73).

Ainsi, la mémoire d'éléphant se transforme en une mémoire à éclipses et les machines chargées de déchiffrer l'activité vitale de senhor Antunes deviennent toutes indéchiffrables à l'image des horloges des romans de l'écrivain. Pour le romancier portugais, l'écriture devient cet acte magique qui rappelle à la vie des êtres chers disparus, aspirés par le néant. Il s'agit, dans le cadre de la lignée des Lobo Antunes, d'arracher des proches parents à l'oubli car la mort n'est jamais loin. Elle rôde autour des êtres, les frappe et les aspire dans le trou noir de l'oubli qui efface toute trace de vie. L'écrivain se souvient de ses grands parents, notamment d'António Lobo Antunes Sénior, son grand-père préféré qui le comblait de toute l'affection et de toute la tendresse, dont lui son petit fils, était frustré auprès d'un père souvent absent et d'une mère qui avait la charge des cinq autres garçons de la fratrie. L'auteur se doit de commémorer la mémoire de cet homonyme, ce qu'il fait à travers la chronique "Dia de São António", ou en le convoquant à son chevet à l'hôpital où il traverse des moments difficiles : *A avó que morreu há tantos anos ali viva com ele, o avô defunto há mais tempo a ler o jornal com o seu aparelho de surdo, o silêncio do avô alarmou-o fazendo com que o ouriço se lhe dilatasse nas tripas arranhando, doendo, colocou-o numa placa de granito [...]* (SR 11-12).

L'une des modalités de l'écriture de la mort chez António Lobo Antunes, c'est le vieillissement, le dépérissement irrémédiable des corps. Il matérialise l'impact destructeur du temps sur les choses et les êtres. On voit autrui vieillir sans avoir soi-

¹⁹⁰ Daniel Bournoux, *Vices et vertus des cercles*, op. cit. p. 103

même conscience de sa propre décrépitude physique qui se mire dans le regard des autres. Même le monument que le poète croit plus durable que l'airain n'échappe pas à l'emprise du temps qui le transforme en poussière. Dans cette poétique de la mort, le temps représente la chute et la décadence qui précèdent la néantisation. C'est aussi le temps qui consacre les chefs d'oeuvres littéraires impérissables qui se transmettent de génération en génération. Chez le romancier portugais, seule l'écriture symbolise le salut, le renouveau qui confère une forme d'immortalité. L'écriture autobiographique telle que médiatisée dans *Sóbolos Rios Que Vão*, allie, quant à elle, la petite histoire individuelle à la grande histoire portugaise contemporaine pour faire vivre à jamais la mémoire des Lobo Antunes. C'est à tout le moins, écrivent Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone,

l'espoir qui anime tout autobiographe [...] Personne n'écrirait son autobiographie s'il n'avait pas découvert concrètement son caractère mortel : la mort d'un père, d'une mère, d'un frère peut provoquer un portrait du disparu, qui tournera à l'autoportrait. Biographie et autobiographie sont intimement liées dans ces textes de deuil et de réparation. Plus fréquemment encore [...] c'est en général au milieu de la vie qu'on voit la mort s'inscrire à l'horizon et qu'on s'engage de toutes ses forces dans l'entreprise autobiographique. On écrit alors, par delà cette mort, pour les époques lointaines¹⁹¹.

Ainsi, chez António Lobo Antunes, en particulier dans *Sóbolos Rios Que Vão*, la perspective menaçante de la mort semble constituer un des principes générateurs de l'écriture autobiographique. Car le besoin d'écrire semble coïncider avec la nécessité de sauver des vies de l'oubli. En expliquant sa maladie à ses contemporains et à la postérité, l'écrivain les prépare à sa propre disparition physique tout en mettant l'accent sur l'héritage littéraire qu'il lègue et qui, espère-t-il, lui survivra. Cette quête de l'immortalité à travers la réalisation artistique est revendiquée dans la plupart des

¹⁹¹ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, op. cit. p. 129.

entretiens que l'auteur accorde à la presse ainsi que dans les chroniques. Elle s'étaye aussi dans l'écriture autobiographique antunienne, notamment dans le vingt-deuxième roman de l'écrivain où le récit semble gagé sur la possible extinction de la voix narratrice :

na janela do hospital em Lisboa a chuva e a presença da morte em cada assobio do monta-cargas, a dor sem mácula antes mergulharmos nela, ao mergulharmos um sobressalto de que mal damos conta de e a seguir a gente flutuando livres na espessura da paz, a garrafa de oxigénio fechada, o soro que nos corre para o braço imóvel, a minha surdez absoluta enquanto os dedos da dona Irene se suspendem na harpa e o dono da farmácia a fumar na soleira, o Virgílio faleceu antes de mim, em fevereiro, separado da serra pela orla das nuvens [...] (SR 31)

En cela, plus qu'une mise en scène nombriliste de sa propre maladie et au delà de ce qui peut parfois ressembler à la saga des Lobo Antunes, une famille bourgeoise du Portugal contemporain, l'autobiographie est un pari sur la survie des voix menacées d'extinction. Elle exhume les traces scripturales de ceux qui ont disparu et dont le souvenir reste vivace auprès des vivants. L'absence induit un mode d'écriture spécifique qui tend à la réalisation du néant et à la néantisation de la réalité. Par delà la maladie, la souffrance, la mort et les péripéties narratives, le roman autobiographique constitue dans cet exemple une invocation magique au retour à la vie dont il est le récit et son auteur pourrait souscrire à cette formule de Georges Perec :

J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps : j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort [...] ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie¹⁹²

¹⁹² Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, séminaire 1986-1987, cahiers Georges Perec n°2, *Textuel* n°21, 1975, p. 58.

Ainsi, à la question existentielle que le protagoniste se pose, notamment celle relative à son essence, le “ qui suis je ”¹⁹³ et ses variantes, le récit ne répond pas par une boutade comme ce fut le cas dans *Memória de Elefante* où le psychiatre estime être “ une merde ”(ME 118). Dans *Sóbolos Rios Que Vão*, la réponse à la question existentielle ne se perd pas dans la cacophonie inaudible d’une multitude de voix. L’auteur semble répondre de manière graduelle : le lecteur découvre un homme au crépuscule de sa vie qui en reconnaît le caractère éphémère et l’accepte. Cet homme mûr qu’est Senhor Antunes assume désormais ses peurs, ses contradictions, sa mémoire si faillible. Senhor Antunes est à l’image de l’auteur tel qu’il se présente lui-même dans la chronique “ A Velhice ”, où il prétend ne pas être un homme mûr qui a conservé un cœur d’enfant, mais un enfant dont l’enveloppe corporelle a vieilli¹⁹⁴.

2.2. Portrait de l’artiste en jeune homme

Si nous considérons la perspective redoutable de la mort de l’écrivain comme le premier principe générateur de l’écriture autobiographique dans *Sóbolos Rios Que Vão*, le passage de l’enfance à l’âge adulte en constitue certainement le deuxième principe. En effet, comme l’écrivent Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, “ il est inévitable [...] de proposer comme condition nécessaire et non suffisante à l’identification d’une autobiographie la présence d’un récit de jeunesse, ou d’enfance, ou d’adolescence ”¹⁹⁵. Cependant, cette attente du lectorat, argumentent les deux essayistes, constitue un phénomène récent. Elle remonterait même au début du XXe siècle, lorsque le récit d’enfance s’impose progressivement dans l’horizon d’attente des

¹⁹³ “ Quem sou eu ? ” (SR 26), “ Quem es tu? ” (SR 23, 50, 67, 108, 194, 195, 197), “ Quem foi ele ” (SR 67), “ Quem fora ” (SR 120)...c’est nous qui traduisons.

¹⁹⁴ “ Pensando bem [...] não sou um senhor de idade que conservou o coração de menino. Sou um menino cujo envelope se gastou (António Lobo Antunes, *Livro de Crónicas*, Lisboa, Dom Quixote, 2006, p. 44-45.

¹⁹⁵ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *ibid.* p. 28-29.

autobiographies publiées. Dans *Sóbolos Rios Que Vão*, des récits d'enfance dialoguent avec des épisodes d'une période de maturité marquée par la maladie et la perspective de la mort du protagoniste. En effet, Antoninho se raconte et exprime son émerveillement à la découverte de la vie et de l'amour sur le court de tennis de l'hôtel des anglais non loin des sources du Mondego, où son père avait coutume de jouer, suffisamment pour que le lecteur perçoive derrière son masque d'enfant les traits de Senhor Antunes, alias António, le double romanesque de l'écrivain :

o pai a jogar ténis no hotel dos ingleses do volfrâmio e ele a correr para apanhar as bolas que pulavam a cerca, apanhou a última junto à piscina onde uma estrangeira loira se enxugava e ficou de bola contra o peito aprendendo a ser pedra também numa exaltação que desconhecia [...] vontade de ser crescido, timidez, embaraço, se a estrangeira loira lhe sorrisse ajoelhava ou fugia (SR 15).

Ainsi, en présentant un souvenir d'enfance sous plusieurs angles de vue, le romancier parvient à multiplier les perspectives: montrer l'adolescent heureux qui s'éveille aux premiers émois amoureux à la vue de la belle étrangère blonde rencontrée à la piscine, écrire des pages d'hommage d'un lyrisme inhabituel à la mémoire de ce père avec qui il partage le souvenir tendre de cette initiation-révélation et en même temps nuancer cet hommage par des réserves de ressentiment vindicatif particulièrement dures à l'égard de ce même père qui trahit symboliquement les Lobo Antunes dans les bras d'une femme qui n'est pas sa mère :

-Olhe o seu filho a ver-nos

O pai um impulso fundo em que se tornou vários e a recompor-se em seguida

-O meu filho?

Cruzando-se com ele a juntar os últimos pedaços no interior do cinto, não voltaram à nascente do Mondego, pedras e musgo e uma rã verdíssima nos caniços, nunca mais lhe perguntou

Sabes?

Espiava-o à mesa sentindo que o espiava por seu turno

-Aquele não é o meu pai
já não podiam ser amigos nem conseguia orgulhar-se quando ganhava ao ténis
(SR 80-81).

Malgré l'allégation de fiction, on distingue clairement les traits de la figure paternelle qui se confirment dans la violente verbalisation du désir de la mort du père dans le récit de l'enfant :

não lhe dando impotância, havia de morrer como os porcos sem que o ajudassem, uma faca na goela e adeus, vertiam-lhe petróleo e chegavam um fósforo para queimar a pele a perguntarem
-Sente-se bem? (SR 39).

A l'image des modernes *curriculum vitae*, l'autobiographie antunienne s'ouvre ici sur les événements les plus récents du passé pour remonter graduellement aux strates temporelles les plus éloignées de l'actualité de la maladie du narrateur comme l'écrivent Jacques Lecarme et Éliane Lecarme Tabone :

S'il est vrai qu'on vit sa vie dans un sens et qu'on la raconte dans le sens inverse, tout le travail de l'autobiographe est de parvenir à faire fonctionner cet étrange tourniquet. Certains affichent la réorganisation du passé par la conscience actuelle, d'autres, au contraire, tentent de la mettre entre parenthèses pour raconter le passé comme il a été vécu au présent perpétuel et non comme il est remémoré bien des années après¹⁹⁶.

Quelles que soient les logiques narratives mises en œuvre, il convient de noter que le récit des événements dans *Sôbolos Rios Que Vão* implique une unité certaine de la personne de l'autobiographe ou de l'autobiographie derrière la trinité onomastique qui prend en charge l'énonciation. Une telle unité ne peut être créée par le seul pouvoir de la mémoire et de l'écriture qui met les souvenirs en mots. Elle préexiste au projet autobiographique et à l'acte narratif qui l'actualise. Comme l'écrit Ana Paula Arnaut,

¹⁹⁶ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, op. cit. p. 28.

Le journal-roman *Sóbolos Rios Que Vão* suggère encore une piste de pacification ou de réconciliation. Il constitue également l'espace-temps de la recherche de soi, une tentative pour découvrir qui on est soi même et les autres avec soi. Ainsi, dans une stratégie narrative où le flux de la conscience rappelle le courant des torrents, les voix s'interrogent sans cesse sur l'identité. Cette problématique n'est pas du tout nouvelle. Elle se pose pour la première fois dans *Mémoire d'éléphant*, le tout premier roman de l'auteur qui inaugure le cycle d'initiation ou cycle autobiographique et s'achève avec *Connaissance de l'enfer*, pour recommencer de manière insistante, obsessionnelle et pas fortuite à partir de *N'entre pas si vite dans cette nuit noire*¹⁹⁷

Derrière l'acte d'écriture, il y a une conscience écrivante dont les convictions idéologiques se reflètent dans le souvenir des territoires de l'enfance.

2.3. Terroirs de l'enfance

Plutôt qu'une histoire de vie linéaire qui symboliserait l'ensemble de la trajectoire de vie d'António Lobo Antunes depuis les premiers souvenirs conscients jusqu'à la maladie qui l'a immobilisé sur un lit d'hôpital en 2007, le romancier semble vouloir intégrer à l'histoire de son parcours jalonné d'épreuves, celles des lieux emblématiques de sa vie. Cette poétique des terroirs et des territoires de l'enfance opère par sélection spatio-temporelle pour aboutir à une narration qui avance par suites de descriptions et de remémorations. Le lecteur retrouve le double impact de la carte et du territoire présentés sous la forme de récits d'événements marquants ou de paroles actualisées. Il a ainsi l'impression de regarder le tableau d'un paysage mythique vu par

¹⁹⁷ “ O diário-romance *Sóbolos Rios Que Vão* consubstancia, ainda, um outro caminho de pacificação, ou de reconciliação. Ele é também o espaço e o tempo da procura de si mesmo, da tentativa de saber quem é: ele e os outros com ele. E, por isso, numa estratégia narrativa em que a consciência flui em corrente, se não em torrente, as vozes insistentemente se interrogam sobre quem se é. A pergunta não é de toda uma novidade. Depois de uma primeira ocorrência em *Memória de Elefante*, o romance de estreia do autor, início do ciclo de aprendizagem ou autobiográfico, que terminará com *Conhecimento do Inferno*, ela recorrerá, de forma insistente, logo obsessiva, não por acaso a partir de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* ”, Ana Paula Arnaut, “ *Sóbolos Rios Que Vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências ”, consulté en ligne le 5 décembre 2010 sur www.ala.nletras.com

le narrateur à travers diverses époques de sa vie. Ces images mnésiques forment à elles seules une autobiographie oblique.

Ainsi, dans une sorte de pèlerinage éveillé, Senhor Antunes sur son lit d'hôpital refait les chemins de la Serra da Estrela non pas à la rencontre d'un passé nostalgique, mais plutôt à travers le regard de ce qu'il est devenu : un vieux monsieur qui sent sa fin proche. Les territoires de l'enfance fonctionnent ici comme des vignettes mnésiques et le roman-carnet facilite la reconstitution de ces souvenirs épars et fragmentaires. Comme l'écrivent Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, " toute continuité autobiographique est écartée au profit du désordre d'un " puzzle " qui ne sera jamais remonté, mais qui peut être recomposé, grâce à un style souverain, dans la mémoire d'un lecteur attentif " ¹⁹⁸. Pour faire le bilan des terroirs de l'enfance, l'auteur portugais met bout à bout deux discontinuités : celle du récit autobiographique empreint de nostalgie et de lyrisme, et celle réelle de sa vie présente qui oscille entre la maladie et la mort. Ces deux perspectives se complètent en ce qu'elles allient synchronie et diachronie.

Cependant, contrairement aux vers camomiens qui inspirent le titre de l'ouvrage, les chapitres de *Sóbolos Rios Que Vão* n'opposent pas l'amour humain à l'amour divin, l'ordre et le désordre ou l'exil à la patrie. La nostalgie des terroirs de l'enfance commune aux deux écrivains oppose un Sion synonyme de passé à un Babylone qui incarne le présent. En d'autres termes, chez António Lobo Antunes, la nostalgie du protagoniste s'exprime relativement à un Sion contemporain qui représente le lieu de racines. Et ce lieu magique c'est Nelas dont les évocations spatio-temporelles affleurent de manière constante dans le récit de Senhor Antunes où elles instaurent un dialogue entre le passé heureux de l'enfance et de l'adolescence et le

¹⁹⁸ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, op. cit. p. 32

présent douloureux à la chambre 211 de l'hôpital Santa Maria. Les territoires de l'enfance, des sources du Mondego aux limites de Nelas permettent au protagoniste d'évoquer les jours heureux en temps de malheur et de reconstruire les fragments épars d'une personnalité en miettes, dynamitée par le cours chaotique de la vie. A l'exemple du poème éponyme de Luís Camões, qui est une méditation sur le sens de l'existence, les terroirs de l'enfance induisent dans *Sóbolos Rios Que Vão*, une méditation nostalgique et englobante qui part du particulier vers le général. Le texte antunien, à travers ces lieux emblématiques empreints de poésie se sert d'évocations de la sphère privée pour s'interroger sur la précarité du bonheur humain. Sur la portée littéraire et poétique de ce récit de vie, Norberto do Vale Cardoso continue la comparaison avec le poème de Luís de Camões en ces termes :

Il est compréhensible qu'on se rapproche de l'autobiographie dans son acception la plus stricte dans ce livre. Par ailleurs, comme nous le savons depuis *Mémoire d'éléphant*, dans les œuvres de Lobo Antunes (comme dans celles de Camões), l'autobiographie est des plus riches, mais pas uniquement dans un sens biographiste, mais plutôt de la recreation. Le nom propre, la figure du père (qui n'aime pas les échanges affectifs et la tendresse et qui laisse une question sous forme de conclusion), la mère (qui ne reconnaît plus son fils, mais qui, à l'image de Carlota d'António Nobre, l'attend, le grand-père (qui semble mort et distant mais dont l'image vit dans le cœur du petit-fils¹⁹⁹.

Cependant, en se tournant de manière quasi obsessionnelle vers le passé proche et lointain, l'écrivain ne devient-il pas à travers l'écriture autobiographique le spécialiste blasé de l'évocation des années qui passent? L'écriture autoréférentielle ne transforme-t-elle pas le romancier en ce vieil homme de lettres autrefois engagé aux côtés des sans

¹⁹⁹ “É compreensível a aproximação à autobiografia no seu sentido mais estrito neste livro. Porém, e como sabemos desde *Memória de Elefante*, em Lobo Antunes (como em Camões, alias) a autobiografia é das mais proficuas, mas não no seu sentido puramente biografista. Diríamos antes que num sentido recriador: do nome próprio, da figura do pai (que receia troca de afecto e de ternura e que deixa uma pergunta por concluir), da mãe (que não sabe quem é o filho, mas que, como a Carlota de António Nobre, o espera),

voix et désormais prisonnier nostalgique d'une période révolue et donc imperméable à toute action susceptible de changer l'avenir? L'écriture autobiographique ne serait-elle pas dans ce vingt-deuxième roman l'avatar d'un subjectivisme bourgeois et réactionnaire qui inciterait le romancier à renoncer à changer le monde pour se retrouver en tête à tête avec son moi individuel? La volonté antunienne de dévoilement de soi ne relèverait-elle pas de la tentation exhibitionniste d'un artiste vaniteux? Ces nombreuses interrogations, loin d'être des artifices rhétoriques, traduisent la complexité et l'ambivalence de l'entreprise autobiographique telle qu'elle est conçue dans *Sóbolos Rios Que Vão*. En effet, l'auteur assume ici un triple rôle dont la portée bénéfique ou maléfique peut se décliner en ombre, image dans le miroir ou âme immortelle. En entrant dans la phase du narcissisme se traduisant par un jeu ambivalent de cache-cache et de dévoilement, l'auteur semble passer du privé au public. En outre, selon le mot de Jacques Lecarme, une telle entreprise " semble inapte à raconter ou à cautionner l'engagement politique, alors qu'elle excelle dans le dégageant, le désenchantement, la désillusion [...] "200.

Il est vrai que dans *Le mythe de la naissance du héros*²⁰¹, Otto Rank montre que le héros se doit d'être sous la menace d'une mort imminente, qu'il doit passer par moult épreuves aussi mortelles les unes que les autres. Or l'autobiographe a tendance à magnifier sa posture de héros de son propre récit. Il se pose comme un mort en sursis qui n'a plus grand chose à espérer de la vie puisqu'il l'énonce pour mieux s'en absenter. Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone comparent l'autobiographe et le romancier de fiction pure :

do avô (que parece morto e distante, mas que sobre vive dentro dele), Norberto do Vale Cardoso, " O Livro dos Viventes. António Lobo Antunes e *Sóbolos Rios que Vão* ", op. p. 6.

²⁰⁰ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *ibid.* p. 17.

²⁰¹ Otto Rank, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 2000.

L'autobiographe est en général mélancolique, alors que le romancier est animé par le dynamique du fictif, du possible [...] Les jeux sont faits, dans le récit de vie, dans la fiction, tout est à inventer. Le paradoxe du récit de vie consiste en ce qu'il est moins " vivant " [...] l'autobiographe se retranche, sinon de la vie, du moins d'une période de sa vie et en général de la force de l'âge. Et le motif le plus profond de l'autobiographie est aussi le plus obstinément occulté : c'est le vieillissement²⁰².

En d'autres termes, pour que l'autobiographe fasse le récit de sa vie, il faut qu'il se considère comme un homme ne nourrissant plus beaucoup d'ambition, n'ayant quasiment plus d'espérance. L'autobiographie se présente comme un choix entre la vie et l'écriture.

Cependant, de telles réserves ne tiennent nullement compte de la nature lyrique et métaphysique de la troisième personne comme sujet d'énonciation. En effet, dans sa *Logique des genres littéraires*, Käte Hamburger postule que le genre autobiographique est une littérature fictionnelle qui déborde dans l'espace lyrique. À partir de cette intuition, l'essayiste démontre que " l'énoncé du poème et celui de l'autobiographie sont de même nature, mais qu'ils visent un niveau de réalité différent " ²⁰³. La poésie, comme l'autobiographie, va au delà des limites étroites du moi pour envisager une écriture phénoménologique qui, sous le prétexte de la description des apparences, vise en réalité l'essence même de l'être. Ainsi, dans la première trilogie constituée des romans *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* et *Conhecimento do Inferno*, l'écriture autobiographique ne viserait pas les pérégrinations du psychiatre dans le paysage en mouvement qu'est Lisbonne. Elle saisirait, en dernière analyse, les fragments inexprimables de la vie et serait, par conséquent, d'un ordre différent, selon Jacques Lecarme. L'écriture autobiographique transcrit les mémoires sublimées d'une âme. Sous prétexte de magnifier l'égo d'un homme, elle amplifie, en réalité, l'écho sonore de

²⁰² Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, op. cit. p. 137

l'effroyable condition humaine. Maria Alzira Seixo réaffirme la portée métaphysique du récit autobiographique en soulignant le rôle libérateur du roman *Sóbolos Rios Que Vão* en ces termes :

Sóbolos Rios Que Vão est [...] un livre libérateur (comme le Christ marchant sur les eaux dans la Bible) qui libère aussi le lecteur! Il y a dans ce livre une dimension sotériologique [...] puisque c'est ainsi que la Bible qualifie le salut exercé par Jésus sur les hommes. Il ne s'agit donc pas d'un acte de salut quelconque, mais d'une rédemption, qui, par analogie, pourrait s'appliquer au pouvoir curatif de la parole poétique et de la création littéraire sur les cancers de tous ordres qui gangrènent l'humanité²⁰⁴

Parfois, il arrive, certes, que sur le plan narratif, l'autobiographie antunienne baigne dans l'anecdotique ou se complaise dans la description de la bagatelle. Dans *Sóbolos Rios que Vão*, le romancier écrit :

a viúva tirava devagarinho as meias, a mão esquerda o garfo, e a mão direita a faca numa delicadeza de extracção de pinhas [...] mais perfeita que a avó a dividir o salmonete ao meio e a juntar a pele e a cabeça que o impressionavam num prato mais pequeno [...] enquanto o avô perseguia as espinhas com a língua, todo ele à procura entre a gengiva e a bochecha, encontrava a aresta, perdia-a, voltava a encontrá-la, empurrava-a com precaução ao longo de um funil de lábios, apanhava-a com dois dedos, esfregava-os um no outro para se libertar dela, secava-os no guardanapo e recomeçava a pesquisa (SR 44).

Mais au delà de la scène érotique qui vise la déconstruction des codes littéraires rigides en important des ingrédients de la littérature leste, le récit de vie de l'auteur portugais relève plus de l'itinéraire spirituel sous la double perspective de l'enfance et de la maturité. António Lobo Antunes tient le milieu entre deux doubles : le premier,

²⁰³ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, op. cit. p. 35

²⁰⁴ “ *Sóbolos Rios Que Vão* é [...] um livro libertador (como o Senhor caminhando sobre as águas, na figuração bíblica) e que liberta também o leitor! Há nele uma dimensão soteriológica [...] pois é assim que na Bíblia se caracteriza a salvação exercida por Jesus sobre os homens, e portanto não é um acto de salvação qualquer, é uma redenção- o que, por analogia, se poderia ampliar à salvação exercida pela palavra poética, pela criação literária, sobre os cancros de toda ordem que corroem a humanidade ”, Maria

Antoninho, est le jeune homme espiègle qu'il a été et dont il raconte dans un récit cathartique empreint de nostalgie les premiers pas dans la vie. Senhor Antunes, le patient de l'hôpital Santa Maria, constitue l'autre double. Ses confessions dysphoriques évoquent la maladie et la mort. La parole organisatrice de l'auteur qui se matérialise également par le truchement de cette voix mal assurée et diminuée par la maladie est à la mesure de l'inadéquation du langage humain voué au fragment et à la succession. En réussissant à aligner les mots les uns après les autres, Senhor Antunes continue, malgré le mal qui le ronge, à perpétuer l'expression de la création artistique. Sa parole commémore la participation humaine à une manifestation quasi divine, la parole, le verbe. Il écrit sur soi pour épouvanter l'altérité en soi. Senhor Antunes et Antoninho passent sans cesse du récit mnésique en forme d'histoire à une écriture du présent qui cristallise à travers leurs voix ce que l'auteur est au moment de la rédaction du roman : le patient de la chambre onze. Cet état de fait est loin d'être une simple manifestation nombriliste car il effiloche au jour le jour un fil narratif tendu entre la vie et la mort et allégorise ainsi l'aspect le plus menaçant et le plus tragique de l'humaine condition.

Après avoir caressé le rêve d'être poète, l'écrivain est devenu un auteur de d'autofictions poétiques faisant figure de défense et d'illustration de son esthétique romanesque. Et, au delà du parcours de vie, ce que l'écriture antunienne valorise dans ce vingt-deuxième roman ce sont surtout les confessions d'une âme en peine. La poétique des genres dans sa conception de l'autobiographie telle que définie par Philippe Lejeune met davantage l'accent sur la genèse d'une personnalité décrite par elle-même : " Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre

Alzira Seixo, " Os Rios de Lobo Antunes ", article consulté en ligne le 05 décembre 2010 sur www.ala.nletras.com

existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »²⁰⁵.

Mais une analyse purement littéraire de *Sóbolos Rios Que Vão* passerait à côté de l'essentiel. Elle oublierait la dimension métaphysique de l'écriture de soi chez António Lobo Antunes. L'autobiographie est d'abord une ontologie moins tournée vers le passé que vers un salut de l'âme difficile à trouver. Sans une forme d'introspection qui relève de la tension spirituelle, le moi ordinaire ne retrouve plus l'être. Seul l'effort du sujet pensant permet de se rendre intelligible à soi-même et aux autres. La vie humaine que le romancier portugais narre n'a pas son centre, ni sa valeur intrinsèque en elle-même car, selon le mot de Georges Gusdorf, « le fondement de la conscience de soi, sa justification ultime »²⁰⁶ se situe dans le rapport que cette existence entretient avec l'altérité. La présence de soi à soi n'est envisageable que dans une optique altruiste, le plus court chemin de soi à soi passant par l'autre. Les analyses de Georges Gusdorf évacuent également la question de la valeur. Les écritures de soi ne sont ni vraies, ni fausses. Elles constituent des méthodes de recherche du salut. Le moi ne pouvant trouver en lui-même les données immédiates des commencements et des fins, il puise dans les souvenirs du passé et les successions du présent pour se lancer à la quête d'un salut difficile, mais pas hors de portée. Ainsi, dans l'écriture autoréférentielle telle qu'elle est médiatisée dans *Sóbolos Rios Que Vão*, l'écriture de soi est une écriture du salut de l'âme et de l'altérité. L'ordre du symbolique et de l'imaginaire y prime sur une quelconque prétention à la vérité.

²⁰⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.

²⁰⁶ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi, autobiographies, lignes de vie*, Paris, Odile Jacob, Tome II, p. 122.

2.4. Le fleuve comme miroir de la vie

Sôbolos Rios Que Vão, c'est aussi l'histoire d'une image censée symboliser le cours de la vie. En effet, le récit autobiographique a pour référent réel le fleuve Mondego, ses méandres, les cascades qui lui confèrent force et vitalité, les divers affluents qui grossissent son débit, les bras qui subdivisent son lit en moult rivières se séparant et se rejoignant pour se jeter dans la mer : *apercebi-me que o Mondego ia ganhando força a cada desnível de mata porque a água de outros penedos se juntava à sua, não um rio, quatro ou cinco que se afastam e uniam empurrando a vida do meu neto e a minha* (SR 33).

En réalité, le Mondego constitue l'un des fleuves les plus importants du Portugal, à l'instar du Tage ou du Douro. Mais contrairement à ces deux fleuves, le Mondego prend sa source à 1425 mètres d'altitude, dans la Serra da Estrela, au nord du Portugal, et aboutit à la mer 277 kilomètres plus loin, à Figueira da Foz. Les eaux du Mondego ne sont pas source de vie uniquement pour les populations habitant le bassin du fleuve car elles sont également réputées, et ce depuis l'époque romaine, pour leurs vertus thérapeutiques. Les différents thermes sont supposées soulager les personnes souffrant de rhumatismes ou de problèmes dermatologiques depuis la nuit des temps.

Cependant, sous la plume d'António Lobo Antunes, le Mondego déborde assez rapidement le lit de sa définition de référent concret localisable géographiquement en tant que signifiant pour s'enrichir de résonances autobiographiques. Ces résonances s'inspirent de la vie de l'écrivain dont la métaphore fluviale traduit la trajectoire chaotique. La méditation sur la vie de l'auteur s'oriente au gré d'une subjectivité qui est à l'image du cours mouvementé du fleuve, car celui-ci favorise l'extrapolation interprétative en tant que lieu connu et fortement investi. En effet, même s'il a pour embouchure Figueira da Foz, dans l'Océan Atlantique, le Mondego est à rapprocher de

la Mer Rouge des temps bibliques notamment à cause de la nature miraculeuse de ses eaux. Enfant, le père du narrateur lui fait découvrir les sources du fleuve, dans les montagnes de la Serra da Estrela. Et ce souvenir mémorable se transforme en une réminiscence clé qui revient de manière récurrente dans plusieurs écrits de l'auteur, notamment dans la chronique " Descrição da Infância " publiée dans *Livro de Crónicas*²⁰⁷. La visite de la source du Mondego symbolise ici l'initiation à la vie. Le retour mnésique sur ces lieux génésiaques empreints de vie et de miracles pour le narrateur désormais immobilisé par un cancer dans une chambre de l'hôpital Santa Maria de Lisbonne, constitue plus qu'un pari sur la vie et l'écriture. C'est un appel, une invocation aux forces surnaturelles des thermes du Mondego afin qu'elles viennent l'aider à combattre un mal synonyme de mort qui menace de faire taire à jamais la voix énonciatrice. En amont, il y a l'enfance, l'initiation à la vie et à l'écriture. Le chemin de retour mnésique vers ces lieux baptismaux décrit la trajectoire inverse du parcours de vie de l'écrivain et du sens d'écoulement des eaux du fleuve, comme si Senhor Antunes recommençait son initiation à la vie, comme s'il naissait à nouveau grâce aux pouvoirs curatifs et purificateurs des eaux du Mondego. La mémoire du romancier est fluviale. Elle se déploie sur les eaux, comme l'écrit Norberto do Vale Cardoso :

La mémoire est fluviale, elle vit sur les fleuves et évoque le processus de cure de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècles dans des institutions situées en altitude ou proches des sources thermales. C'est comme si Antoninho qui, dans son enfance visite la Serra da Estrela, les sources du Mondego et l'hôtel des anglais (où il se laisse fasciner par une Diana blonde) avait déjà vaincu le cancer [...] et surmonté une maladie appelée écriture²⁰⁸.

²⁰⁷ António Lobo Antunes, *Livro de Crónicas*, Lisboa, Dom Quixote, 1998, p.

²⁰⁸ " A memória é coisa fluvial, vive entre e sobre os rios, e reporta-se ao processo de cura dos finais do século XIX, princípios do século XX em instituições situadas nos lugares altos das serras e/ou próximos de nascentes. Como se o Antoninho, que em criança visita a serra, a nascente do rio e o hotel dos ingleses (onde se deixa fascinar por uma Diana loira), estivesse já fadado, não apenas para o cancro [...] mas para uma doença chamada escrita ", Norberto do Vale Cardoso, " O livro dos Videntes, António Lobo Antunes e *Sóbolos Rios Que Vão* " op. cit. p. 2

La métaphore fluviale reconstitue donc un parcours de vie configuré par le temps et les défauts d'une mémoire à éclipses d'où émergent la tutelle d'un père à la fois proche et distant et d'une mère protectrice qui demeure au chevet du narrateur jusqu'à sa guérison synonyme de renaissance. Mais le réseau métaphorique fluvial s'étend bien au delà du Mondego pour embrasser l'ensemble des référents connexes que sont les affluents. Comme l'écrit Maria Alzira Seixo, ceux-ci représentent les personnages secondaires qui interfèrent avec l'existence du protagoniste :

D'autres fleuves se jettent dans le Mondego par ailleurs, ce sont surtout des affluents [...] Et les affluents constituent les divers personnages qui interfèrent avec l'existence du personnage central, ainsi que les histoires annexes qui viennent interrompre ou aggraver la souffrance du malade²⁰⁹.

Il s'agit, en dernière analyse, des fleuves de la mémoire littéraire sur lesquels vogue l'âme des poètes disparus à l'instar de celle de Luís Vaz de Camões dont la trame et le premier vers du poème "Redondilhas de Babel e Sião" inspirent *Sóbolos Rios Que Vão*. L'usage métaphorique du motif fluvial s'impose aussi bien chez Luís de Camões que chez António Lobo Antunes par sa cohérence et sa portée lyrique. Au delà des différences génériques, les deux écrivains présentent sur ce point des modes de pensée et d'écriture similaires. Chez Camões, le recours au fleuve comme référent dans un processus de transfert de sens médiatise un lyrisme sombre où les désillusions guettent ceux dont les espérances dans une vie d'aventures mesurent le bonheur à venir. A travers les strophes camoniennes se lit l'identification symbolique entre la poésie et le vécu du poète. Chez António Lobo Antunes aussi, le fleuve est ce symbole spatio-temporel où le présent, constitué d'instantanés de la chambre onze de l'hôpital Santa Maria, dialogue en permanence avec un passé synonyme d'insouciance et de

²⁰⁹ "Outros rios se juntam, porém, e são sobretudo os afluentes [...] E afluentes são personagens comparsas, que interferem com a existência da personagem central, assim como as histórias adventícias que vêm interromper ou reforçar o seu sofrimento da doença", Maria Alzira Seixo, "Os Rios de Lobo

découvertes à Nelas et dans la Serra da Estrela, aux sources du Mondego. Le lecteur est certes confronté à un ensemble de références éparses, disloquées par la narration. Mais une lecture thématique attentive permet d'articuler ces références en un réseau qui dévoile une poétique et une métaphysique faisant partie intégrante de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Par leur récurrence, ces images rendent compte du constant mouvement de flux et reflux qui anime la quête poétique de l'écrivain. Le protagoniste y apparaît sans cesse ballotté entre les années de jeunesse placées sous le signe des joies de la découverte et de l'insouciance, et les années de la maturité marquées par les difficultés d'une vie familiale quelque peu chaotique à laquelle s'ajoute la redoutable perspective de la mort, sans parler de l'aspiration à une postérité littéraire qu'il ne contrôle pas. Le motif fluvial acquiert donc chez les deux écrivains des intonations personnalisées allant dans le sens des efforts vers un idéal à définir.

Relativement au rapprochement entre le grand poète de la Renaissance et le romancier, et à la qualité littéraire de cet ouvrage autobiographique, Maria Alzira Seixo écrit, presque dithyrambique :

C'est un des cas où la réflexion sur la vie personnelle (enfin une autobiographie !) s'allie harmonieusement, chez les deux écrivains, à une expression littéraire et artistique incomparable. Moi je ne suis pas portée sur les biographismes. La vie personnelle est une chose, l'œuvre d'art, même quand celle-ci s'inspire de celle là, en est une autre. Parce qu'un texte créatif, artistique dépasse toujours la réalité factuelle, celle-ci passant au second plan, après la communion avec l'expression littéraire que l'auteur porte²¹⁰.

Antunes ”, in *Jornal de Letras* n° 1044, 6-19 octobre 2010, article consulté en ligne le 5 décembre 2010, www.ala.nletras.com/livros

²¹⁰“ É um dos casos em que a reflexão sobre a vida pessoal (enfim a autobiographia !) consegue aliar-se, em ambos escritores, à expressão literária de um modo artístico insuperável. Eu não sou nada tendente a aceitar biografismos: a vida de uma pessoa é uma coisa, a obra que cria é outra coisa, mesmo que nela se baseie. Porque um texto criativo, artístico, ultrapassa sempre um dado factual, e o facto recua a segundo plano ante a felicidade da expressão literária com que o autor comunica ”, Maria Alzira Seixo, “ Os Rios de Lobo Antunes ”, op.

Les rivages éternels le long desquels coulent ces fleuves charriant des pépites littéraires inestimables font partie d'un gigantesque bassin hydrographique qui ne s'assèche point. C'est le bassin des arts et de la littérature qui est un patrimoine appartenant à l'humanité toute entière. Ces fleuves camoniens, antuniens semblent ne pas avoir de période d'étiage. Ils coulent éternellement vers la mer d'où leurs eaux s'évaporent pour mieux revenir inonder les fleuves sous forme de pluie. De l'avis de Maria Alzira Seixo, le cycle de l'eau symbolise ici les écrits des grands poètes qui célèbrent la vitalité, l'échange entre générations, le mouvement éternel d'un art synonyme d'immortalité :

[...] ces fleuves camoniens, antuniens, constituent en réalité le grand fleuve éternel aux eaux intarissables. C'est le fleuve de la pensée et de l'art, de ces données humaines qui permettent la pulsation libre et quotidienne. C'est pourquoi le titre contient ces " fleuves qui coulent " éternellement comme la littérature des grands auteurs²¹¹.

Ainsi, contrairement à la vision de désespérance et de noirceur qui se dégage de *Mémória de Elefante*, *Os Cus de Judas* et *Conhecimento de Inferno*, la première trilogie autobiographique, *Sôbolos Rios Que Vão* se démarque par la possibilité d'un espoir, non pas en de lendemains qui chantent, mais simplement en une survie gage de continuité littéraire, donc d'immortalité comme l'écrit Norberto do Vale Cardoso :

[...] survivre c'est continuer à écrire, comme Camões " sauvant un livre grâce à la main ". Cette image mythique, superlative, du poète qui sauve le livre grâce à l'écriture est, enfin de compte, un moyen pour le poète de continuer à user de sa main, à écrire, à sauver l'œuvre ou à se sauver grâce à l'œuvre en lui conférant une vie fluviale²¹².

²¹¹ " [...] estes rios camonianos, antunianos, são no fundo o grande rio que não pára, não se extingue, o rio do pensamento e da arte, da matéria das humanidades que permite a pulsação desalienada no quotidiano, e por isso, o título contém esses " rios que vão ", cuja água corre sempre, como a escrita de grandes autores ", Maria Alzira Seixo, " Os Rios de Lobo Antunes ", op.

²¹² Norberto do Vale Cardoso, op. cit. p. 7

Face à la souffrance, à la maladie et à la mort, le personnage antunien peut s'en sortir comme le suggère la formule finale que le romancier emprunte à l'écriture théâtrale : “ *Exeunt Omnes* ” (SR 199). Les personnages-acteurs sortent ici de la scène, romanesque à la fin de l'ouvrage, et continuent leur existence à peine perturbée par le séjour à l'hôpital du protagoniste, dont la propre existence ne tenait qu'à un fil : celui de la narration synonyme de vie. Cette survie de la littérature ou par la littérature confère au texte autobiographique une portée littéraire, philosophique et poétique qui semble déborder le cadre étroit du récit de vie. En effet, le dialogue entre le moi présent et le moi passé dans une étonnante trinité romanesque fait de Senhor Antunes, António Lobo Antunes et Antoninho une seule et même personne. Ce créateur unique qui se décline en trois entités coexistantes et consubstantielles c'est, en dernière analyse, l'auteur et l'autobiographe dont les méditations métaphysiques sur le temps et le néant nous rapprochent davantage d'une variante du récit autobiographique où la fiction se mêle à la réalité, l'autofiction.

a) De l'autobiographie à l'autofiction

En poussant à l'extrême l'interrogation réflexive et la quête ontologique, le projet littéraire antunien soulève inévitablement la question du statut du récit, de la mémoire et de l'écriture. Le langage est également interrogé car, comme l'écrit Daniel Bounoux, “ d'expressive ou conative qu'elle était selon les catégories de Jakobson, la confession tendra au métalinguistique ”²¹³, faisant ainsi glisser du même coup l'écriture autobiographique vers l'exercice voisin d'autofiction. Mais, au delà des arguments rhétoriques et philosophiques, et hormis l'épaississement littéraire et poétique qui semble singulariser le roman autobiographique, un autre trait caractéristique majeur fait

du récit autobiographique antunien une autofiction, notamment l'hybridisme. En effet, l'autofiction est par définition un moyen terme entre la fiction romanesque et le récit de vie. L'écriture autofictionnelle allie les techniques narratives du roman à celles de l'écriture autoréférentielle. Comme l'écrivent Jacques Lecarme et Éliane Lecarme Tabone,

comme critères d'appartenance à l'ensemble dit autofiction, on retiendra d'un côté l'allégation de fiction, marquée en général par le sous-titre roman, de l'autre l'unicité du nom propre pour auteur (A), narrateur (N), protagoniste (P). Le premier trait est générique et péritextuel, le second est onomastique²¹⁴

Si l'intitulé générique de *Sóbolos Rios Que Vão* indique bien qu'il s'agit d'un roman, par contre, le deuxième trait définitoire semble poser problème, António Lobo Antunes, l'auteur, ne partageant pas rigoureusement la même identité nominale avec le narrateur et le protagoniste Senhor Antunes et Antoninho. Or, argumentent Jacques Lecarme et Éliane Lecarme Tabone, il suffit que le nom de l'auteur diffère un tant soit peu d'avec celui du narrateur ou du protagoniste pour qu'on ait affaire à une fiction pure. Cependant, pour ce qui est de l'étude du fonctionnement de l'autobiographie et de l'autofiction dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, de tels arguties ne résistent pas à l'examen. En effet, en ce qui concerne le roman *Sóbolos Rios Que Vão*, le recours à une partie du patronyme, en l'occurrence Senhor Antunes, ou au diminutif affectif du prénom de l'auteur, Antoninho, fait entrer l'œuvre dans un dispositif autofictif, le prénom et le patronyme étant assortis d'un ensemble de connexions biographiques qui les lient à l'écrivain António Lobo Antunes. L'identité personnelle du romancier et l'identité narrative des protagonistes-narrateurs se confondent. Elles fonctionnent en réalité comme des hétéronyme transparentes qui cryptent le nom de

²¹³ Daniel Bounoux, *Vices et vertus des cercles, l'autoréférence en poétique et pragmatique*, op. cit. p. 102.

l'écrivain dont des épisodes de vie sont racontés, tout en laissant affleurer la personnalité de l'autobiographe. Le narrateur et le protagoniste sont donc reliés à l'état-civil de l'auteur par une subtile transitivity onomastique pouvant être schématisée de la manière suivante :

N = P = A d'où Antoninho = Senhor Antunes = António Lobo Antunes, N, P et A étant respectivement le narrateur, le protagoniste et l'auteur.

Il est loisible de constater le même fonctionnement onomastique dans la première trilogie autobiographique où le protagoniste apparaît fugacement comme “ António ”. En effet, dans *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* et *Conhecimento do Inferno*, le narrateur n'est pas désigné par un patronyme rigide qui serait identique à celui de l'auteur. Le narrateur-protagoniste est davantage lié à l'auteur par un faisceau d'indices correspondant aux événements ayant jalonné la vie de celui-ci : même filiation, même enfance à Benfica, mêmes études de médecine, même participation à la guerre coloniale en Angola. Les épisodes de la vie privée comme la naissance des filles et le divorce d'avec leur mère viennent sceller de manière quasi indubitable la vie du psychiatre, le narrateur des trois romans, à celle de l'auteur qui a lui aussi, longtemps exercé la profession de psychiatre. En outre, sur le plan de l'énonciation, on note tant dans *Sóbolos Rios Que Vão* que dans *Memória de Elefante*, l'alternance de la troisième et de la première personne du singulier. En effet, dans cet extrait du plus récent roman de l'auteur, on voit à l'œuvre cette alternance vocale :

-Sente-se bem?

e ainda que pudesse responder dado que a voz trabalhava **permaneceu**²¹⁵ calado, à procura com o que tinha da cabeça de quem lhe faz a pergunta, a latada, a capoeira, o rabo do gato que se ouvia no escuro, nem os animais morriam sozinhos, **recordou-se** da mãe acariciar o gato até que a respiração cessou, o rabo ergeu-se e a mãe não

²¹⁴ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme Tabone, *L'autobiographie*, op. cit. p. 275.

-Ouves o rabo do gato mexer-se?

a levantar o nariz que fungava mudo e uma veia no pescoço mais rápida que o coração dos tordos, formas que desistiam de ir e vir, se sobrepôr, se afastarem, a palavra cancro e com a palavra cancro imagens desconexas, ele na cadeira do dentista pensando no mar e o modo como a areia brilhava antes das gaivotas chegarem

-Sente-se bem?

E **sinto-me** bem a sério, não me dói nada, vejo o mar que o Virgílio nunca viu consoante nunca viu o Mondego [...] (SR 39)

De la même manière, dans *Memória de Elefante*, les changements entre la troisième et la première personne narrative sont fréquents :

Que sabe este palerma de África, **interrogou-se**²¹⁶ o psiquiatra, para além dos cínicos e imbecis argumentos obstinados da Acção Nacional Popular e dos discursos de seminário das botas mentais do Salazar [...] **vi** a minha mulher a quase morrer do falciparum, **assisti** ao vagoros fluir do Dondo, **fiz** uma filha no malanje dos diamantes, contornei os morros nus de Dala-Samba [...] **partii** e **regressei** com a casa de um uniforme imposta no corpo, que **sei eu** de África? (ME 41).

Ces changements se retrouvent également dans *Os Cus de Judas* et *Conhecimento do Inferno*. Ils induisent l'alternance du mode homodiégétique et du mode hétérodiégétique dans ces textes autobiographiques et, ce faisant, en augmentent le caractère autofictionnel, en réduisant notamment la dérive du " je " considéré comme un indice majeur d'autoconfessionnalité. Ainsi analysée, l'autofiction antunienne telle que médiatisée dans la première trilogie et dans *Sóbolos Rios Que Vão* ne s'oppose pas au récit autobiographique. Il en constitue même un synonyme, une variante poétique qui convie le lecteur à dépasser la réalité contingente et insignifiante du parcours personnel pour suivre le romancier sur les chemins escarpés de l'errance du dehors et du dedans à la quête de soi et de l'altérité.

²¹⁵ C'est nous qui soulignons.

²¹⁶ C'est nous qui soulignons.

b) L'autobiographie comme écriture de l'errance

L'errance et le récit autobiographique de l'errance, sous forme de parcours chaotique de vie, constituent l'une des principales caractéristiques de l'écriture romanesque dans la première trilogie d'António Lobo Antunes. En effet le lecteur découvre les pérégrinations du psychiatre dans Lisbonne et en dehors, ainsi que dans les contrées du bout du monde où il va faire le lent et douloureux apprentissage de l'agonie. Contrairement au déroulement de la narration dans *Sóbolos Rios Que Vão*, où l'errance du protagoniste est surtout intérieure puisque reconstituée à partir son lit d'hôpital, le thème de l'errance dans le premier triptyque autobiographique a partie liée avec le déplacement physique, le cheminement intellectuel, la quête spirituelle de l'identité, de l'altérité et de la vérité. En ce sens, errer ce n'est pas se perdre, c'est partir à l'aventure. Selon Edouard Glissant, l'errance est une façon d'être en mouvement perpétuel, de penser et d'écrire sur ce mouvement :

[...] c'est ce qui incline l'étant à abandonner les pensées du système pour les pensées, non pas d'exploration, parce que ce terme a une coloration colonialiste, mais d'investigation du réel, les pensées de déplacement qui sont aussi d'ambiguïté et de non certitude qui nous préservent des pensées du système, de leur intolérance et de leur sectarisme. L'errance a des vertus [...] de totalité: c'est la volonté de connaître le "Tout monde", mais aussi de préservation dans le sens où on n'entend pas connaître le "Tout monde" pour le dominer, pour lui donner un sens unique²¹⁷.

Le discours romanesque de l'errance se veut donc à la fois autoréférentiel, historique et idéologique. Dans les romans d'António Lobo Antunes, il porte aussi sur la guerre coloniale que le Portugal livre à ses colonies africaines, notamment à l'Angola pour annihiler ses velléités indépendantistes. L'errance est liée à ce processus scriptural où le passé recomposé par la mémoire se mêle aux détails insignifiants d'une vie

²¹⁷ Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 130

marquée du sceau de l'injustice et de l'aliénation. D'où la doctrine égalitaire teintée d'humanisme anticolonial qui revient dans le discours subversif du psychiatre, ce bourgeois bohème qui n'est pas sans rappeler le Pícaro²¹⁸ de l'Espagne de Charles Quint. En effet, les survivances du picaresque espagnol de l'Age d'Or éclairent l'errance du psychiatre, ce néo pícaro qui, chez António Lobo Antunes, se lance à la poursuite du double, effectue une recherche sur la partie la plus intime de soi; car le picaresque se caractérise aussi par la narration autobiographique²¹⁹ qui se nourrit du matériau qu'offrent certains détails de la vie mouvementée du romancier :

[...] a inôcencia, a justiça, a honra, conceitos grandiloquentes, profundos e afinal vazios que a família, a escola, a catequese e o Estado me haviam solenemente impingido para melhor me domarem, para extinguirem, se assim me posso exprimir, no ovo, os meus desejos de protesto e de revolta (CJ 123).

Le ton picaresque est médiatisé dans cet extrait par la vision critique de la société portugaise contemporaine. Même si le pícaro antunien, contrairement à son modèle espagnol²²⁰, n'est pas un voyou d'extraction modeste, il s'agit bien d'un antihéros dont le discours irrévérencieux se fonde sur les expériences de ses nombreuses pérégrinations. Le psychiatre, double fictionnel de l'auteur, retrace les diverses étapes d'un périple initiatique qui le conduit du Portugal en Angola et de Luanda à Lisbonne. Cette errance circulaire n'est pas sans rappeler celle de Guzmán, le narrateur et de

²¹⁸ Nous définissons le Pícaro dans ce parallèle en référence au roman picaresque tel que popularisé dans l'Espagne du XVI^e siècle. Il est vrai que le Pícaro espagnol s'inspire de modèles de l'antiquité gréco-latine comme *L'âne d'or* d'Apulée. L'œuvre d'Apulée se rattachant elle-même à la tradition des fables milésiennes, véritables déclinaisons des grands poèmes homériques.

²¹⁹ Dans le roman picaresque, écrit en substance Maurice Couturier, " le narrateur homodiégétique reconnaît avoir mené une mauvaise vie, et il cherche en quelque sorte à se racheter par l'écriture, laquelle est censée grandir tous ceux qui s'y adonnent. En rendant publique la faute, il donne à son repentir, et sans doute à son rachat une valeur exemplaire. La dimension autobiographique de ces textes est sans doute très forte " (in *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 49).

²²⁰ Le personnage traditionnel du pícaro narre, sur le mode autobiographique, ses mésaventures constituées de périple circulaires où, ternaillé par la faim, cet antihéros est en permanence tenté par les amours viciées.

Guzmanillo, le protagoniste du récit de Mateo Alemán (1547-1614)²²¹. Le récit picaresque antunien se caractérise également par un ton, un personnage, une structure.

Le ton se veut ironique, d'une ironie violente qui vire parfois à la satire grinçante, car le psychiatre décrit une réalité qu'il voue aux gémonies :

[...] mais tarde conhecemos a hostilidade dos brancos de Angola, dos fazendeiros e dos industriais de Angola reclusos nas suas vivendas gigantescas repletas de antiguidades falsas, de que saíam para abocanhar prostitutas brasileiras nos cabarés da Ilha, entre baldes de péssimo champanhe nacional e beijos sonoros como desentupidores de retrete que se despeguem:

-Se vocês cá não estivessem limpávamos isto de pretos num instante. Cabrões, pensava eu a beber cubas-livres solitários ao balcão, cabrões gordos e suados, ricaços de merda, traficantes de escravos (CJ).

Dans ce contexte, le récit picaresque du psychiatre se mue en tirades violentes contre les colons portugais qui exploitent et oppriment les faibles et les exclus. Mais le protagoniste ne se contente pas de dénoncer la société coloniale qu'il honnit et qui le rejette. Il se met lui même en question en confessant ses propres turpitudes. Ce récit à la première personne vient confirmer que le psychiatre, à la manière du Pícaro, raconte ses propres mésaventures. Le narrateur apparaît donc dans une triple perspective : comme l'auteur du récit dont il est un des masques transparents, comme la voix qui assume la narration de faits pour la plupart vécus et comme l'acteur qui campe son propre personnage dans la narration d'un ensemble d'événements à forte teneur autobiographique. Dans *Memória de Elefante*, le psychiatre s'interroge :

Que sei eu que durante vinte e sete meses morei na angústia do arame farpado por conta de multinacionais, vi a minha mulher a quase morrer do falciparum, assisti ao vagaroso fluir do Dondo, fiz uma filha na Malanje dos diamantes, contornei os morros nus de Dala-Samba povoados no topo pelos tufos de palmeiros dos túmulos dos reis Jingas, parti e regressei com a casca de um uniforme imposta no corpo, que sei eu de África? (ME 42).

²²¹ Le récit de Matéo Alemán, *Le Guzmán de Alfarache* (Paris, Gallimard, 1979) retrace les diverses étapes d'un périple circulaire qui conduit son narrateur d'Espagne en Italie et d'Italie en Espagne.

Comme auteur, le psychiatre se projette dans un présent difficile qu'il évalue à l'aune de son passé. Comme acteur, il incarne le personnage de bourgeois bohème subversif qui dénonce les contradictions d'une vision du monde fascisante et impérialiste refusant toute humanité à l'autre. La structure impérialiste est symbolisée dans l'écriture de l'errance et du mouvement perpétuel par le bateau qui emmène le protagoniste vers les terres du bout du monde. Ce cadre spatial en mouvement permet au narrateur de dresser l'interminable constat de la déchéance humaine. Dans ce navire, l'honneur est passé par dessus bord : celui de la patrie lusitanienne dont la mission civilisatrice s'apparente à la guerre de conquête, celui du corps expéditionnaire chargé de réprimer dans le sang les velléités de soulèvement d'un peuple qui aspire au droit de disposer de lui-même, celui des peuples opprimés d'Angola exclus des idéaux humanistes propagés par la Révolution française. L'écriture de l'errance rapproche le récit antunien du récit picaresque. Elle se traduit par une poétique de la diatribe où la caricature de la réalité occupe une place de choix. L'exagération caricaturale est une posture qui, face à la vie, rejoint l'attitude des œuvres satiriques : puisque la réalité quotidienne dans sa noirceur n'est pas assez littéraire, il convient de grossir le trait, de faire preuve de démesure.

Dans le roman contemporain, on retrouve également dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline (1894-1961), des exemples de cette écriture picaresque qui se nourrit du récit autobiographique pour prôner, sur un ton irrévérencieux, l'égalité absolue entre les hommes et induire un changement favorable aux sans voix et aux opprimés. En effet, Ferdinand Bardamu et le psychiatre condamnent avec la même verve les guerres coloniales et font le constat amer de l'amour impossible dans les sociétés postindustrielles. Maria Alzira Seixo²²² établit un parallèle entre la prose des

²²² Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit p. 20, 39, 53, 92, 390, 509, 513.

deux écrivains où elle dresse un inventaire minutieux des gloses céliniennes affleurant dans les quinze premiers romans de l'auteur portugais. Mais, au-delà des similitudes dans le choix des topiques récurrentes, notamment le combat des ténèbres et des lumières, l'absurdité de la guerre..., la concordance narratologique entre *Voyage au bout de la nuit* et *Memória de Elefante*, deux ouvrages sous forme de parcours de vie, est avérée. Pícaro le matin, soldat dans l'après-midi, médecin en soirée et écrivain dans la nuit, Louis Ferdinand Céline et António Lobo Antunes l'ont tous deux été avant leurs doubles fictionnels, Bardamu et le psychiatre. En outre, la représentation de la psychiatrie occupe une place symbolique dans les œuvres des deux médecins. Il existe une filiation certaine entre le premier triptyque d'António Lobo Antunes qui inaugure sa folie à deux avec le lecteur et une conception clinique psychiatrique qui va de Jean Martin Charcot (1825-1893) à l'école freudienne, et que le romancier résume en cette présentation dialectique qui semble faire l'éloge de la marginalité de ses patients. Ceux-ci seraient, en dernière analyse, moins à plaindre que leurs soignants qui constituent des cas cliniques de loin plus sérieux :

Aqui, pensou o médico, desagua a última miséria, a solidão absoluta, o que em nós próprios não aguentamos suportar, os mais escondidos e vergonhosos dos nossos sentimentos, o que nos outros chamamos de loucura que é afinal a nossa e da qual nos protegemos a etiquetá-la de pastilhas e de gotas para que continue existindo, a conceder-lhe licença de saída ao fim de semana e a encaminhá-la na direcção de uma “ normalidade ” que provavelmente consiste apenas no empalhar em vida. Quando se diz, [...] que os psiquiatras são malucos, está-se tocando sem saber o centro da verdade (ME 44).

Dans la même veine, Louis Ferdinand Céline revendique pour maître le psychiatre Ernest Dupré (1862-1921) qu'il cite dans *Voyage au bout de la nuit*, notamment dans le passage relatif à l'internement en hôpital psychiatrique de Bardamu.

Il convient, toutefois, de préciser que les références psychiatriques affleurant aussi bien chez Louis Ferdinand Céline que chez António Lobo Antunes servent moins à définir leurs convictions respectives en la matière qu'à mettre la culture critique de leur époque au service de leur poésie. La représentation de l'hôpital psychiatrique circonscrit une partie de la narration, aussi bien dans *Memória de Elefante* où l'hôpital Miguel Bombarda de Lisbonne sert de cadre chaotique, que dans *Voyage au bout de la nuit* où le paysage décadent de la clinique de Vigny-Sur-Seine, étape ultime de l'errance picaresque de Bardamu, constitue le décor en extérieur nuit du premier roman de Louis Ferdinand Céline. La concordance entre les deux récits autobiographiques écrits sur le mode picaresque ne s'arrête pas là. En effet, Bardamu mène comme le psychiatre une enquête philosophique sur la phénoménologie du mal dans ses nombreuses déclinaisons : l'exploitation coloniale, la maladie, la mort... A l'exemple de Bardamu, le psychiatre est enrôlé dans le corps expéditionnaire portugais plus qu'il ne s'y engage. Ils sont tous les deux embarqués pour une expédition outre-mer qui les édifiera sur l'infinie cruauté humaine. Le psychiatre écoute, ahuri, aux côtés d'un membre du clergé, les justifications bibliques d'un conflit dont il sera bientôt partie prenante. Bardamu subit la violence de ses compagnons de voyage. Ils seront tous deux les témoins oculaires de la barbarie coloniale à Malanje pour le psychiatre, à Bambola-Bragamance pour Bardamu. Horrifiés tous les deux par l'hécatombe qu'est la guerre coloniale, ils seront tentés par le déshonneur suprême pour des soldats, la désertion. Le psychiatre y renoncera, sur les conseils de son capitaine, préférant envisager une révolution d'une efficacité autrement plus redoutable, celle qui se fait de l'intérieur du système. Alors que Robinson désertera à la place de Bardamu.

En résumé, l'analyse de l'autobiographie comme écriture de l'errance démontre que l'écriture autobiographique antunienne, telle que matérialisée dans la première

trilogie, exhume pour mieux les recycler les traits pertinents du roman picaresque de l'Age d'Or espagnol. Ces survivances s'inspirent aussi d'autres formes contemporaines, notamment celle de Louis Ferdinand Céline dans *Voyage au bout de la nuit* et replacent l'errance picaresque au centre du questionnement ontologique contemporain. La découverte par Bardamu et par le psychiatre de l'espace concentrationnaire psychiatrique annonce, tout en la configurant, la perspective indicible de leur propre néantisation, l'expérience ultime de l'initiation à leur propre mort : la guerre coloniale. Et les récits de leur errance picaresque, sans sombrer dans une écriture erratique, reflètent le souvenir douloureux de ces campagnes absurdes où des millions d'innocents ont été décimés. Seuls quelques écrivains s'en sont sortis grâce notamment à leurs écrits cathartiques sur l'horreur qui transforment des actes de barbarie humaine en motifs artistiques sublimés.

c) L'autobiographie ou l'impossible récit de guerre

La guerre coloniale s'est imposée comme l'un des horizons poétiques de référence dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. En effet, dans les romans de l'auteur portugais, la guerre fonctionne comme une matrice commune aux totalitarismes du XXe siècle, notamment le fascisme salazariste. En réalité, le salazarisme se sert du déploiement illimité de la violence pour maintenir les africains sous son joug. Cette conviction semble irriguer la poétique du romancier où le déchaînement absurde de la violence coloniale est la contrepartie perceptible d'une autre forme de violence plus surnoise : celle de l'univers familial patriarcal. Aussi, le récit autobiographique antunien se veut-il également le récit de la guerre coloniale. Cependant, il s'agit de récits en biais qui se nourrissent du souvenir de la guerre et ne constituent pas en soi des mémoires de guerre, comme le précise Maria Graciete Besse :

Le roman de guerre se présente, en général, comme le témoignage d'une expérience personnelle qui permet d'interroger les relations entre histoire, mémoire et fiction dans une double perspective individuelle et collective. La mise en récit des souvenirs de l'expérience guerrière dévoile le portrait de l'auteur en survivant et condense les l'historicité des événements réels que le lecteur accepte comme tels, en fonction d'un pacte de nature autobiographique ou référentielle. Cependant, le roman n'est jamais un décalque de la vie de son auteur ou la transcription immédiate des données empiriques sur lesquelles il s'édifie; il résulte plutôt d'une transposition opérée par les jeux de l'anamnèse et le travail de l'imaginaire²²³.

Cette nuance entre fiction et diction est d'autant plus importante que le récit de guerre participe également d'une démarche catartique et autoréférentielle, comme l'affirme l'écrivain dans un entretien accordé à Helene Zuber :

A guerra é uma experiência tão terrível que poderá servir para fazer documentários, reportagens ou ensaios, talvez. Mas nunca pode servir para ficção. Eu, pelo menos, não me sinto capaz de mascarar de romance esse horror. A guerra é uma crueldade, uma barbaridade, uma injustiça²²⁴.

Le rôle thérapeutique de l'écriture dans le récit des événements traumatisants de la guerre d'Angola est réaffirmé dans un autre entretien accordé à la journaliste Ana Sousa Dias, de *Público-Leituras* :

No meu caso a necessidade de escrever vem de muito fundo e de muito longe e tem várias funções. Por um lado, tem a função de catarse de nós próprios, das nossas emoções, da nossa dificuldade de existir. Quando não sou capaz de escrever começo a deprimir-me e a sentir-me culpado²²⁵

²²³ Maria Graciete Besse, " João de Melo et l'écriture du désastre : échos de la guerre dans *Autópsia de um Mar de Ruínas* ", in *Textures* n° 20, *Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre, la littérature postcoloniale en langue portugaise*, Actes des journées d'étude 15 mars 2007, Université Lumière Lyon 2, 17 mars 2007, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, sous la direction de Olinda Kleiman, Anne-Marie Pascal et Philippe Rousseau, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p.81.

²²⁴ Ana Paula Arnaut, *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007 confissões do Trapeiro*, coimbra, Alamedina, 2008, p. 276.

²²⁵ Ana Paula Arnaut, op. cit. p. 149.

Dans ce contexte, l'accent narratologique est davantage mis sur l'auteur avec sa double casquette de conscience mnésique et de sujet qui essaie de verbaliser l'indicible, de configurer l'irreprésentable, au détriment de l'un des objets supposés de la narration qui est la description réaliste des combats. L'écriture autobiographique du souvenir de la guerre participe donc de l'écriture de l'ellipse et du non dit telle que nous l'avons analysée dans la première partie de notre travail consacrée aux formes et à la mise en forme²²⁶. Parfois, le narrateur est comme frappé d'aphasie devant le spectacle traumatisant du déchaînement de la violence haineuse. Sa prose sombre se troue d'espaces blancs qui constituent autant de marques de l'indicible et de l'irreprésentable. L'écriture ainsi semée d'indices de deuil tente de faire revivre le sort tragique des combattants à jamais disparus dans la boue de Mussuma :

Eu conhecia o Mussuma, a dez quilómetros da Zâmbia. Fora lá muitas vezes, de avioneta, levar comida fresca e medicamentos a um grupo de homens maltrapilhos, de espingarda, metidos num buraco como ratos. De longe, os telhados de zinco cintilavam ao sol. Não tinha os eucaliptos de Cessa ou de Ninda, nem o horizonte ilimitado de queimadas, vermelho e azul, no Chiúme: era uma cova de caixão do tamanho de um corpo inerte [...] Entrava-se no arame e a boca enchia-se de terra como a dos defuntos, que se mastigam a si próprios no silêncio de mogno dos caixões (CI 256-257).

La tranchée que décrit le narrateur est un paysage trou-noir qui métaphorise le sort réservé à ces combattants en guenilles. Ce n'est pas la bataille elle-même, mais son décor d'apocalypse propre au récit de guerre antunien. Cependant, ce décor configure les deux principales formes d'encodage de l'indicible dans le roman autobiographique. Nous avons d'une part l'optique surplombante, la prise de vue distante médiatisée par le souvenir, et d'autre part l'optique rapprochée, le grossissement qui subit le choc fulgurant de l'attaque et dont le plan est si rapproché que sa présentation réaliste semble

²²⁶ Voir page 60.

impossible. D'où le recours à l'ellipse et au récit différé qui passe par le filtre de la mémoire. Face à la guerre, le récit autobiographique se veut la révolte supérieure de l'esprit et non la chronique circonstanciée des faits sur le champ de bataille. Plus que la mitraille qui n'est qu'un avatar de l'assassinat de masse, la guerre dont parle le psychiatre est davantage le conflit dans chaque entité humaine, tel qu'il ronge le combattant de l'intérieur. L'errance dans les plaines ravagées et dans les champs de décombres de Lisbonne, la ville postindustrielle, alterne avec les périodes d'aphasie momentanées, avec les phases de genèse où l'écriture est réinventée. Cependant, ces deux visions sur fond de guerre coloniale ne traduisent nullement quelque renaissance personnelle ou collective induite par l'oppression coloniale. Simplement, la guerre est l'une des formes de destruction qui se prête mal à la représentation. D'où la nécessité pour le romancier de couper les scènes mnésiques les plus difficiles et de procéder au montage poétique de ces séquences discontinues.

Par ailleurs, le lecteur chercherait en vain la moindre trace d'exaltation des valeurs guerrières ou le moindre soupçon de nostalgie des faits d'armes de la part du psychiatre qui incarne la figure de l'ancien combattant dans la première trilogie. António Lobo Antunes mène l'autobiographie et le récit de guerre aux limites du genre pour dénoncer l'imposture meurtrière de l'impérialisme portugais, et non pour disséquer les visions d'apocalypse auxquelles il a pu assister. En ce sens, son témoignage critique se distingue de l'œuvre d'un reporter de guerre ou de celle d'un mémorialiste :

A nossa geração [...] é uma geração marcada pela guerra colonial [...] eu penso que essa experiência se tornou decisiva para nós sob vários aspectos. Primeiro porque provocou um corte na nossa vida, que deixou cicatrizes que, muitas delas, não sararam. Depois, porque permitiu à nossa geração e aqueles que ainda não tinham uma consciência aguda [...] aperceber-se de uma determinada

problemática social e política. Finalmente permitiu [...] a aprendizagem da morte e do sofrimento. A guerra era o absurdo. O absurdo absoluto²²⁷.

Dans le récit de guerre antunien, “ l’écrivain réussit à se délester des modèles d’écriture dominants, impropres à traduire fidèlement la logique mnésique au profit d’un autre langage plus proche de la subjectivité ”²²⁸, comme l’écrit Felipe Cammaert. L’évocation critique de souvenirs traumatisants ressortit plus à l’écriture onirique de l’autofiction qu’au réalisme voyeuriste du reportage audiovisuel. C’est par cette subtile subversion par le discours romanesque du récit de guerre, qui alterne entre aphasie et narration en biais, que le romancier espère éveiller les consciences sur l’une des manifestations occultées de l’instinct de mort. En effet, l’expérience de la guerre coloniale fut aussi pour le romancier portugais, la révélation de cette notion freudienne qui constitue l’un des axes²²⁹ de son esthétique romanesque.

L’une des manières d’en finir avec la guerre et sa phraséologie romanesque classique consiste à subvertir l’ordre du discours du récit de guerre dominant. Mettre fin au reportage romanesque impose de faire la révolution qui est d’abord poétique. António Lobo Antunes transgresse le récit autobiographique des mémoires de guerre en

²²⁷ Ana Paula Arnaut, *idem*, p. 25.

²²⁸ Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction: l’écriture de la mémoire dans l’œuvre d’António Lobo Antunes et Claude Simon*, thèse de doctorat soutenue le 18 novembre 2006 à l’Université Paris X-Nanterre.

²²⁹ Dans la note introductive de son ouvrage, *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007 Confissões do Trapeiro*, Ana Paula Arnaut souligne l’originalité de l’apport de la psychiatrie et de la psychanalyse dans le discours romanesque de l’écrivain en ces termes : “ Em aberto fica também a hipótese de a formação de médico-psiquiatra ter contribuído par o enriquecimento da sua profissão de escritor, até por que, se por vezes o nega [...], admite o seguinte : “ o que [...] eu trago de novo para literatura não é mais do que a adaptação à literatura de técnicas da psicoterapia : as pessoas iluminarem-se umas às outras e a concomitância do passado, presente e do futuro”. Por outras palavras, o leque de conhecimentos, de mecanismos teóricos e praticos adquiridos para dissecar, entender e tratar as várias espécies de perturbações mentais do ser humano parecem ter-lhe fornecido interessante matéria-prima para desenhar as características profundas dos homens, das mulheres e das situações que nos romances se apresentam; parecem ter-lhe servido para dar conta, como nenhum outro escritor, dos ressentimentos acomodados, do coxear por dentro do ser humano, da essência das pessoas e das coisas, isto é, do “ fundo avesso da alma ” (p. XXV).

consacrant la victoire d'Eros sur Thanatos. L'écriture érotique²³⁰ constitue, comme nous le verrons dans la troisième partie où nous traitons particulièrement de l'écriture subversive, le plus efficace des antidotes au fascisme impérialiste et à son discours belliciste qui magnifie le choc des scènes vues au détriment de l'analyse intérieure des consciences.

²³⁰ Dans la *Psychologie de masse du fascisme* (Paris, Payot, 1972), le freudien Wilhelm Reich démontre que le fascisme a partie liée avec la répression sexuelle car la doctrine fasciste se développe de façon privilégiée dans un cadre sexophobique propice à la résurgence et à la valorisation des figures archaïsantes. L'autorité patriarcale et antisexuelle issue de l'ordre social bourgeois que les masses subissent depuis la nuit des temps est la base sur laquelle leurs structures serviles et mystiques se sont constituées. L'assise du fascisme qui en est une des réalisations les plus abouties est inscrite dans l'histoire de la société occidentale tout entière et par conséquent de tous les hommes appartenant à cette société. En outre, dans le cadre de la vision du monde fasciste, les émotions fondamentales sont liées à la mort. Wilhelm Reich désigne ce dévoiement et cette perversion des émotions par le terme de " peste émotionnelle ".

**TROISIÈME PARTIE :
UNE ÉCRITURE SUBVERSIVE**

L'écriture subversive peut se concevoir comme celle qui promeut le renversement de l'ordre établi et des valeurs reçues. Dans la première partie de ce travail, nous avons analysé la subversion des formes lors du processus de mise en forme des romans par l'écrivain portugais. Les renversements médiatisés par la prose romanesque d'António Lobo Antunes nous ont semblé induire le reflet d'un monde disloqué et chaotique. Ils suggèrent aussi la fin de la célébration des formes totales, closes, achevées et parfaites. Nous étudierons dans cette troisième partie comment António Lobo Antunes utilise d'autres procédés subversifs comme ingrédients de construction et de déconstruction romanesques. A la différence des changements induits dans les formes et les mises en forme qui affectent surtout les codes linguistiques, l'écriture subversive affecte en priorité la linguistique textuelle. En d'autres termes, le romancier déconstruit la cohérence et la cohésion du texte romanesque grâce aux écarts de narrations qui désorganisent le texte par des procédés de discontinuité, de digression ou d'entrelacements de plusieurs fils narratifs. En faisant la part belle aux récits des consciences troublées et en encourageant la concurrence des perspectives, il semble vouloir ériger la linéarité narrative en norme à transgresser à tout prix. Il fait obstacle au déroulement linéaire du récit et le revendique. Or, bouleverser l'ordre du récit, c'est affecter le parcours de lecture, ce qui implique le questionnement du sens même du savoir littéraire. La discontinuité narrative achève le processus d'éclatement et de perte du sens. L'expérimentation sur l'ordre du récit interroge la représentation du temps littéraire. L'ensemble de ces procédés problématise les notions de normes et la question de la valeur. Ainsi, dans la première partie du premier chapitre, nous analyserons le fonctionnement ou le dysfonctionnement psychique du personnage souffrant de marginalité et de démence. Nous nous interrogerons notamment sur les interactions folie-écriture. S'agit-il de la résurgence du mythe du poète fou? Le

romancier expérimente-t-il des stratégies métaromanesques à but critique et satirique? A cette examen de l'écriture délirante succèdera, dans une deuxième partie, celui relatif à l'écriture ironique dans les romans de l'auteur portugais. En effet, entre Socrate, les romantiques et certains tenors de l'écriture postmoderne, existe-t-il une spécificité de l'ironie dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes ? Si oui, laquelle ? Le deuxième chapitre sera consacré à l'examen de l'orchestration des voix narratives et à l'étude de la polyphonie. Nous analyserons enfin, dans un troisième chapitre, les différentes configurations du temps et de l'espace à travers le paysage romanesque antunien.

Chapitre 1. La folie, l'écriture délirante, l'écriture ironique

Comme l'écriture antunienne, l'existence du personnage romanesque, chez António Lobo Antunes, n'est pas une ligne droite. C'est une existence chaotique qui se déroule par bonds et discontinuités. Au cours de sa vie, le psychiatre expérimente différentes déclinaisons de lui-même. Dans ces conditions, essayer de se comprendre, c'est séparer le passé du présent dans un exercice remémoratif parfois douloureux. C'est se disloquer. La quête intérieure induit des déséquilibres, des disjonctions et un sentiment de dépersonnalisation accompagné des troubles de la conscience de soi. Le personnage devient étranger à sa propre histoire.

C'est cette faille provoquée par un parcours identitaire chaotique qui est à l'origine de la folie, de l'écriture délirante qui actualise le discours du personnage déséquilibré et de l'écriture ironique du personnage psychotique convaincu de son génie et de l'illusion générale dont est victime l'altérité dans sa perception erronée du monde extérieur. Mais avant cette conception romanesque, il y a dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, toute une mythologie sur le thème du génie fou ou du fou génial. Elle remonte aux années d'études de médecine de l'écrivain.

1.1. Le mythe antunien du génie fou et du fou génial

Le point de contact entre génie et folie est un thème récurrent qui irrigue l'histoire littéraire universelle. Ce thème a donné lieu à des développements d'une certaine originalité dans l'analyse des œuvres poétiques. Les romantiques ont souvent comparé le fou au poète. Visité par les muses, celui-ci découvre ses chefs d'œuvre par le biais du sommeil. Dans *Aurélia*, Gérard de Nerval entend des ordres venus de l'au-delà. Des voix lui parlent. Il est en proie à des visions. Cette ambiguïté du poète visionnaire, entretenue par les romantiques, autorise plusieurs variations que les

surréalistes ne manqueront pas d'exploiter. Chez Antonin Artaud, lui même poète, dramaturge et critique perturbé, la folie devient ce supplément d'âme qui confère la clairvoyance au poète. Elle lui permet notamment d'approcher, voire de dépasser un réel assujetti au social.

Fasciné par le mythe du poète fou, António Lobo Antunes s'en empare dès ses premières années de faculté de médecine à l'Université de Lisbonne. Le jeune étudiant essaie de comprendre, à travers des travaux de recherche académiques encouragés²³¹ par le Professeur Eduardo Luís Cortesão, alors Président de la Société Portugaise d'Analyse de Groupe et Directeur du Département de l'Enseignement et de la Recherche de l'Hôpital Miguel Bombarda, la folie et le génie poétique, deux aspects de la personnalité qui marquent un en deçà et un au delà de l'humain : “ Eu aos 28 anos estava muito interessado nas relações entre loucura e criação artística, e claro que é interessante, mas não se sabe nada ”²³².

Le poète tourmenté est-il génial parce que névrosé ou névrosé en dépit de ses fulgurances artistiques ? Son œuvre est-elle le fruit de sa souffrance, ses éclairs de génie ne sont-ils que la résultante de sa disposition morbide ? L'œuvre picturale ou poétique constitue-t-elle le salut cathartique d'une âme en peine ou, au contraire, ce que les troubles névrotiques tueront à plus ou moins long terme ? Ces interrogations d'un psychiatre en devenir sont d'autant plus pertinentes que, de l'avis de Michel Foucault, des problématiques semblables se posent depuis l'Âge classique²³³, et les réponses des philosophes, des critiques d'art, des psychologues et des psychiatres sont trop divergentes et contradictoires pour donner lieu à quelque synthèse ou début de

²³¹ Daniel Sampaio, collègue et ami de l'écrivain, déclare dans l'ouvrage biographique de Teresa Coelho : “ O António e eu fomos ambos muito influenciados pelo Eduardo Luís Cortesão, que tinha feita a sua formação em Inglaterra, ao contrário daquilo que era dominante numa época muito marcada por tudo o que era francês. Era presidente da Sociedade Portuguesa de Grupos e estimulava-nos muito, faziamos apresentar trabalhos, levava-nos a congressos. Tínhamos um profundo respeito por ele ”, Teresa Coelho, *António Lobo Antunes Fotobiografia*, op. cit. p. 141.

théorisation. Aussi le jeune psychiatre essaiera-t-il d'établir une pathographie susceptible d'expliquer la corrélation entre le corps malade et l'âme meurtrie, la splendeur de la création picturale ou poétique et les ténèbres nauséuses d'une existence frappée du sceau infamant de la marginalité. Et son corpus d'étude est tout trouvé : ce seront les œuvres complètes du peintre et poète Ângelo de Lima²³⁴, interné à l'hôpital Miguel Bombarda pour schizophrénie paranoïaque en décembre 1901, et dont certains dessins figuraient encore sur les murs de l'établissement à l'époque où Lobo Antunes père y exerçait :

Dans les œuvres complètes d'Ângelo de Lima, le poète raconte sa vie à l'hôpital Miguel Bombarda. C'était joint à son dossier médical. Celui-ci contenait aussi une quantité énorme de poèmes, et mon père se souvient encore de quelques uns de ses dessins à [l'hôpital] Miguel Bombarda. Mais tout cela a disparu. Il s'agissait d'une schizophrénie paranoïde avec tous les symptômes. Moi j'étais au courant de tout ça. Le dossier était aux archives et je suis allé le consulter. En réalité, le premier prix que j'ai gagné dans ma vie l'a été avec un travail de recherche sur Ângelo de Lima. J'étais encore interne. Le prix Sandoz 1973, [...] Quarante mille escudos qui m'ont dépanné. Une partie d'une thèse²³⁵.

En effet, Ângelo de Lima est une figure artistique exceptionnelle. Sa personnalité cristallise à la fois l'admiration des futuristes qui le publient dans le numéro deux de la revue *Orpheu* en juin 1915, et la peur de l'*establishment* qui l'intérne pour la enième fois en décembre 1901, pour des propos jugés obscènes, proférés sur la place du *Treatro Dona Amélia* à Lisbonne. Enfant précoce et rêveur, Ângelo de Lima sera expulsé du *Colégio Militar* en 1888. Il intègre ensuite l'Académie des Beaux Arts

²³² Teresa Coelho, *idem*. p. 143.

²³³ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.

²³⁴ Loucoura e Criação Artística: Ângelo de Lima Poeta Opheu (Article inédit qui valut à l'étudiant Antonio Lobo Antunes le prix Sandoz en 1972).

²³⁵ “ Na Obra Completa do Ângelo de Lima, ele conta a vida a Miguel Bombarda. Estava apenso ao proceso dele. Também lá estava uma quantidade enorme de poemas, e o meu pai lembra-se de ver alguns desenhos dele no [hospital] Miguel Bombarda, mas desapareceram. Era uma esquizofrenia paranoïde. Com todos os sintomas. Eu dantes sabia isso tudo. Esse processo estava no arquivo, e eu fui ver. Aliás, o primeiro prémio que ganhei na vida foi com um trabalho sobre o Ângelo de Lima. Ainda era interno.

de Porto et s'engage pour une expédition au Mozambique. A son retour en métropole en 1892, il réintègre l'Académie des Beaux Arts, avant de remplacer le peintre António Carneiro comme directeur artistique de la revue *Geração Nova*. Ses ennuis avec les autorités recommencent lorsqu'il s'éprend d'une dame que l'on dit être sa demi-sœur, la fille naturelle de son père. Cet épisode lui vaut d'être interné à l'hôpital de Conde Ferreira pour troubles hallucinatoires et folie. En 1898, il est envoyé à l'asile de l'hospice des frères *São João de Deus* près de Cacém. Il sera transféré en l'Algarve avant de se retrouver libre à Lisbonne en 1900.

Les accès de folie dont Ângelo de Lima souffre épisodiquement n'entraînent pas chez lui d'aliénation permanente. Loin d'être une âme égarée de l'autre côté de la perception, ce poète aux intonations spiritualistes semble être une main choisie par les muses. Il est vrai que sa poésie hermétique et pleine de néologismes évoque parfois notre monde vu d'ailleurs. Mais le poète sait aussi redescendre sur terre et considérer le monde à l'endroit avec le regard ardent et désabusé que confère un talent confinant au génie. Les chimères du délire et les angoisses de la névrose ne semblent pas transparaître dans sa poésie habitée, et la folie, de l'avis du chercheur Lobo Antunes, ressemble plus à un privilège permettant au poète de voir plus loin que le commun des mortels, de percevoir des sons normalement inaudibles à des oreilles humaines. L'étudiant A. Lobo Antunes établira un parallèle étonnant entre les dates de production de cette poésie mystique et la santé du poète : *geralmente, quando a doença progride, a escrita, a pintura, são más, e este homem era uma excepção*²³⁶. Ainsi, le poète-peintre était un artiste d'exception qui produisait ses chefs d'œuvre pendant ses phases de crise. Son incroyable talent était comme en berne pendant les périodes de rémissions.

Premio Sandoz em 73, [...] Quarenta contos que me deram um jeito. Parte de uma tese”, Teresa Coelho, *António Lobo Antunes, Fotobiografia*, op. cit. p. 143.

²³⁶ Tereza Coelho, *ibid.* p. 143.

Mais, entre les prédispositions génétiques d'un fils dont le père avait connu des antécédents de troubles neuro-psychiques, les séquelles de l'éducation rigide d'un établissement scolaire paramilitaire, l'hypothèse d'une lésion cérébrale congénitale qu'une électroencéphalographie permettrait de vérifier aujourd'hui, comment le mélange complexe des tares et des dons donne-t-il lieu aux chefs d'œuvre du catalogue du poète ? Quelle est la pierre de touche derrière le dosage de l'inné et de l'acquis ? Le travail de l'étudiant A. Lobo Antunes ne permet pas de l'établir à partir de cet unique corpus. D'où la nécessité d'étendre les analyses à d'autres figures artistiques chez qui génie et folie semblent intimement liés. C'est notamment le cas d'Antero de Quental. Les observations du chercheur Lobo Antunes ne permettent, certes, pas de trancher dans une problématique aux multiples ramifications mettant en cause la psychiatrie, la philosophie de l'art, ainsi que les définitions mêmes des notions de génie et folie. Leur intérêt est ailleurs : en procédant à un rapprochement méthodique des périodes de production des œuvres exceptionnelles des deux poètes de son corpus avec le tableau clinique daté des crises, le romancier fait une découverte qu'il résume en ces termes :

Ainda estava na faculdade e escrevi sobre o Antero. Os poemas da fase depressiva são os melhores, e o facto de se perceber quais são os ciclos depressivos permitia datar alguns poemas. Lembro-me de ter falado com o Professor Miller Guerra que era um anterioriano. Tenho a maior admiração pelo Antero. É nisto que eu gastava o tempo, quando andava na faculdade²³⁷.

Grace à ses études de cas psychiatriques, le chercheur ajoute une troisième catégorie aux classifications “ normal ” et “ pathologique ”, celle “ surnaturelle ” des artistes d'exception habités par le génie. Leurs œuvres peuvent être considérées comme d'inspiration céleste. Et les délires, tant redoutés dans la société moderne, ne sont que des transes qui les mettent en rapport avec les muses. Les poètes du corpus antunien sont deux marginaux de génie. Ils exercent leur devoir d'insolence et d'insoumission en

rejetant les normes des sociétés dans lesquelles ils vivent. Aussi, n'hésitent-ils pas à se servir de leur œuvre pour déconstruire les modèles de leur époque et proposer d'autres modèles sociaux jugés plus justes. En outre, la production artistique de ces génies psychotiques n'est jamais aussi excellente que pendant les périodes de pic de leurs troubles. Cette remarque explique l'enfermement du poète : la nature inquiétante de son message fait voler en éclats les certitudes. Le génie est surtout relégué à la marge de la société à cause de sa dangerosité intellectuelle. C'est son discours déviant qui l'exclut d'une culture dominante obnubilée par l'appareil de production économique. Le romancier semble confirmer cette conception subversive de la folie dans des entretiens récents :

No fundo o que é um maluco? É qualquer coisa de diferente, um marginal, uma pessoa que não produz imediatamente. Há muitas formas de a sociedade lidar com estes marginais. Ou engoli-los, transformá-los em artistas, em profetas, em arautos de uma nova civilização, ou então vomitá-los em hospitais psiquiátricos²³⁸

L'analyse que le chercheur fait de ses données pathographiques suggère l'idée, en soi subversive, selon laquelle la folie ne serait qu'une forme de génie bridée parce qu'incomprise par des sociétés intolérantes et enfermées dans un double carcan conformiste qui prend les formes de la morale ou de la religion. En ce sens, le génie individuel du poète dénoncé comme acte de folie métaphorise en réalité la folie collective qui s'est emparée des sociétés closes. Celles-ci isolent et enferment ceux qui se hasardent hors des sentiers battus. La différence, synonyme de plus value spirituelle, est traquée comme la manifestation d'une forme déchéance. Cependant, le thème du poète excentrique et visionnaire n'est pas l'apanage de l'esthétique romanesque

²³⁷ Tereza Coelho, *António Lobo Antunes, Fotobiografia, op.cit.* p. 143

d'António Lobo Antunes, car “les romantiques [...] ont souvent comparé le fou au rêveur ou au poète lui-même visité par l'inspiration, par la découverte de ses plus belles inventions par le biais du sommeil”²³⁹ . .

En dernière analyse, la folie poétique semble être, dans les études de cas du chercheur A. Lobo Antunes, l'expression du génie et de la sagesse. Le poète fou est, comme dans certaines sociétés primitives, l' élu des dieux. Ses troubles ne sont qu'une transe mystique qui le met en rapport avec les lumières poétiques venues de l'au-delà. Ces remarques colportent la notion de structuration préalable d'un désordre pour aboutir à une forme d'harmonie esthétique. Elles propagent l'idée dialectique de la nécessité d'une forme de chaos qui bouscule l'immobilisme pour faire avancer la société dans un mouvement de balancier perpétuel fait de continuité et de rupture. Ce topique deviendra l'un des motifs récurrents dans les romans de l'auteur portugais, motifs matérialisés par l'éloge de la folie et de la démesure.

1.2. Éloge de la folie et de la démesure

La folie se manifeste sous diverses formes dans le roman antunien. Et ces formes ne sont pas toutes géniales, loin s'en faut. Dans ces écrits, le cadre spatial se caractérise par son instabilité perpétuelle qui induit chez le protagoniste l'errance et le mouvement permanent. La chronique de la vie du psychiatre est, avant toute considération, le récit de ses pérégrinations dans et en dehors de Lisbonne. L'univers psychotique de l'hôpital Miguel Bombarda aide l'écrivain à planter le décor de cette introduction à son monde romanesque. De la même manière, le roman *As Naus* perpétue

²³⁸ António Lobo Antunes, “ Um escritor reconciliado com a vida ”, entretien accordé à Ana Sousa Dias du journal *Público*, 18 octobre 1992, repris dans Ana Paula Arnaut, *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007 Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, p. 151.

²³⁹ Roger Bozzetto, “ Folie et littérature fantastique ”, document internet consulté le 10 novembre 2010 sur le site www.larevuedesressources.org

cette impression de chaos et de folie qui entoure des personnages troublés dans tous les sens du terme :

No dia de embarque, a seguir a uma travessa de vivendas de condessas dementes, de lojas de passarinhos alucinados e de bares de turistas onde os ingleses procediam à transfusão de gin matinal, o taxi deixou nos junto ao Tejo numa orla de areia chamada Belém (AN, 10)

Par sa tonalité dysphorique et ses descriptions détaillées où fleurissent des attitudes psychotiques, le roman annonce d'emblée une tonalité sombre où se dégage une impression générale d'anormalité et de folie. La folie imprègne aussi bien le règne animal (les oiseaux) que la crème des êtres humains. En effet, les demeures de comtesses folles côtoient les bars infâmes où des touristes anglais en perpétuel état d'ébriété semblent se transfuser aux boissons spiritueuses. La folie est aussi présente chez les personnages et dans leurs attitudes. Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, Diogo Cão, Francisco Xavier, et même une tête couronnée en la personne de D. Manuel sont tous plus ou moins frappés de démence sénile dans le roman, à l'exemple du poète Luís Camões “ que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado en cima do caixão do pai [...] ”. Toutes ces personnalités désormais anachroniques iront grossir les rangs des patients du pavillon psychiatrique de l'hôpital Miguel Bombarda qui allégorise, dans les ouvrages de l'auteur portugais, le point de chute des renégats et des consciences marginales. Le romancier démontre par cette carnavalisation historique la variabilité spatio-temporelle inhérente à la notion controversée de folie dont la définition est fonction de l'époque, de la localisation géographique, du contexte social, idéologique et culturel. Les analyses du romancier psychiatre se fondent sur les présupposés définitoires de l'ethnopsychiatrie. En effet, celle-ci étudie les troubles psychiques en fonction des catégories culturelles. Chaque communauté ayant ses modèles de déviance, le patient victime de troubles est fou par

rapport à la société qui le désigne comme tel. Et des comportements admis dans une aire culturelle à une époque donnée peuvent être considérés comme pathologiques dans une autre aire, à une autre époque, et inversement.

Considérons une époque comme le Moyen Âge, où la folie se définit en référence au sacré. L'église y voit la main vengeresse de la punition divine qui se matérialise par la possession du démon. Cette assimilation du fou à l'hérétique le destine au mieux à l'errance, au pire au bûcher. Aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, les fous sont considérés comme des personnes dangereuses et improductives vivant aux dépens de la société et traités comme des bêtes féroces : enchaînés, douchés à l'eau glacée dans des asiles exposés parfois à la vue du public. La société croit avoir le devoir de les isoler pour s'en protéger, au même titre que les criminels, les débauchés et d'autres marginaux avec qui ils sont soupçonnés de commercer, comme l'écrit Elisabeth Poulet :

L'internement, ce phénomène massif que l'on observe dans toute l'Europe depuis le XVII^{ème} siècle, n'a pas encore acquis [...] le sens médical que nous lui connaissons aujourd'hui. L'internement a été exigé pour tout autre chose [...] la condamnation de l'oisiveté. La folie est alors perçue sur l'horizon social de la pauvreté, de l'incapacité au travail, de l'impossibilité de s'adapter au groupe. Derrière les murs de l'enfermement, on ne trouve pas seulement la pauvreté et la folie, mais aussi des visages variés et des silhouettes dont la commune stature n'est pas toujours facile à reconnaître. Par exemple, les vénériens sont internés, non pour être guéris mais pour être punis. Pendant plus de cent cinquante ans, les vénériens vont côtoyer les insensés dans l'espace d'une même clôture et vont leur laisser pour longtemps une obscure parenté qui leur assigne le même sort et les place sur la même échelle des châtiments. Les maisons d'enfermement ont eu l'allure de prisons, souvent même les deux institutions ont été confondues à tel point qu'on répartit indifféremment les fous dans l'une ou l'autre²⁴⁰.

²⁴⁰ Elisabeth Poulet, " Les horreurs de l'asile ", document internet consulté le 10 décembre 2010 sur le site www.larevue-desressources.org

Après ces dérives, le XIX^{ème} verra enfin s'ouvrir en Europe des établissements spécialisés dans la prise en charge psychiatrique des personnes souffrant d'affections mentales, avec la fondation en 1821 de la Maison du docteur Blanche à Montmartre en France. Le poète Gérard de Nerval y séjournera plus d'une fois et " donnera de ses séjours et de ses visions le texte extraordinaire qu'est *Aurélia* avant de se suicider "241. Gounod et Vincent Van Gogh y ont également séjourné. Le rapprochement du génie artistique muselé et présenté comme un acte de folie constitue donc non seulement un motif romantique, mais aussi l'un des socles psychiatrico-poétiques à partir duquel se bâtiront des axes majeurs de la poétique antunienne, le romancier n'hésitant pas, arguant de la surdité héréditaire dans sa famille, à revêtir personnellement les oripeaux du poète autiste, dont le talent seul ne saurait justifier la perfection de la prose poétique : *O que é ser autista ? Porque eu acho que o sou um bocado. Pela minha maneira de viver* 242. Dans un autre entretien accordé à João Céu e Silva, l'écrivain se fait plus explicite : *A surdez foi modificando a maneira de escrever em mim porque passei a ouvir melhor o mundo* 243. L'un des résultats de cette perception supra sensorielle semble être une perfection accrue dans l'écriture, tant et si bien que le romancier ne s'y reconnaît plus. Dès lors se posent les inévitables problématiques auctoriales inhérentes à la plupart des chefs d'œuvre littéraires, picturaux, ou musicaux :

A grande literatura, a grande pintura e a grande música é feita pelos autores dos livros, dos quadros ou das sinfonias ou por uma outra entidade que, por hipótese é comum a todos e toma diferentes tonalidades consoante a personalidade? [...] será Deus que escreve pela nossa mão? 244.

²⁴¹ Roger Bozzetto, *op.*

²⁴² António Lobo Antunes, " Estou cada vez mais autista ", entretien avec Alexandra Lucas Coelho du magazine *Pública*, 29 octobre 2006, p. 47.

²⁴³ António Lobo Antunes, entretien avec João Céu e Silva du *Diário de Notícias*, février 2009.

²⁴⁴ António Lobo Antunes, *op. id.*

En répondant par l'affirmative, le romancier, par provocation, avance l'idée de renoncer à signer de son nom certains textes particulièrement réussis, et propose d'abdiquer le droit de revendiquer la paternité de tels chefs d'œuvres :

Cada vez mais me parece que sou apenas um meio e que qualquer outra pessoa que tivesse feito o mesmo caminho escreveria exactamente as mesmas coisas que eu escrevo [...] Há livros que podem ser assinados por quem o fez mas este quem foi? O que é que isto tem a ver comigo, António Lobo Antunes? Nada! Porque não é meu, não me pertence, não tenho o direito de me sentir orgulhoso ou de dizer “ fizeste uma obra-prima ”. Não fiz nada! Quer dizer, através de mim fez-se este livro mas é só isso. Portanto, todas as distinções que recebi e as que vão vir este ano fazem-me sempre sentir, ao recebê-las, aldrabar as pessoas porque não me pertencem²⁴⁵.

Des textes aussi bien écrits, prétend-il, ne peuvent l'être que sous la dictée des muses, et la main de l'écrivain, désormais mue par des entités poétiques supérieures, est un membre dont le contrôle lui échapperait en partie :

Nos momentos felizes, a mão anda sozinha. A cabeça está a ver ao longe e fica contente, porque são as palavras certas que a cabeça não encontraria. É a mão, não tenho bem a sensação de o livro nascer de mim [...] Estou a dizer que o livro é melhor do que eu. Não escrevo assim tão bem [...] Há uns tempos, disse ao telefone, ao meu agente, ter a sensação de que era um anjo que estava a escrever por mim. Lembrei-me, então, que anjo quer dizer mensageiro. Quando estou a escrever, parece que estão a ditar-me e a mão a reproduzir²⁴⁶.

Le motif baroque de la main autonome s'inspire ici, entre autres, de la poésie de Rainer Maria Rilke²⁴⁷ où l'œuvre littéraire, sans préexister à l'écriture, se réalise grâce à elle. La main est dans ce contexte un organe indispensable dont les doigts se substituent à la tête et permettent d'entrer dans ce monde onirique où le toucher

²⁴⁵ António Lobo Antunes, entretien avec João Céu e Silva, consulté le 04 novembre 2010 sur www.ala.nletras.com

²⁴⁶ António Lobo Antunes, “ Saber ler é tão difícil como saber escrever ”, entretien avec Maria Augusta Silva, *Diário de Notícias*, 9 novembre 2004, repris dans Ana Paula Arnaut, *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007 Confissões do Trapeiro*, op. cit. p. 453.

constitue le premier acte poétique, la première attestation d'écriture. Seule la main initiée du poète écrit de véritables poèmes. La main est la manifestation de la grâce et de l'onction poétiques conférées par les divinités. Elle se donne, se reçoit et se mérite car elle s'adresse en priorité à l'autre. Les mots qu'elle écrit sur la page transcrivent l'écho des voix venues de l'au-delà. En ce sens, les ondulations manuelles sont la démonstration d'une signification. Le geste de la main a pour ultime objectif toucher les sens. Il s'agit d'un geste qui n'est pas une action en soi, mais le pur toucher du poème, selon Isabel Letourneau²⁴⁸. La main antunienne se fait main donnannte dans cet extrait. Souffle poétique, elle invente la langue du silence et de la perte de sens. Le motif antunien de la main poétique métaphorise, en dernière analyse, une contradiction interne symptomatique de l'écriture névrotique : celle d'une écriture dictée par les dieux et d'une divinité constituée par l'écriture romanesque.

Cependant, la représentation romanesque des troubles du comportement chez A. Lobo Antunes ne cadre pas toujours avec le mythe romantique du génie fou. Parfois, les motifs de cet univers poétique psychotique prennent d'autres acceptions subversives. Dans *Os Cus de Judas*, les contorsions sexuelles des patients de l'hôpital Miguel Bombarda constituent un pied de nez à l'ordre établi par le personnel soignant, conformément à la définition que le romancier donne de la folie : *A locura é exceder os limites impostos pelos médicos, limites que variam muito de caso para caso*²⁴⁹. Dans le même ordre d'idées, le romancier reprend à son compte le mythe freudien du "roman familial des névrosés" repris sur le plan de l'analyse littéraire par Marthe Robert pour

²⁴⁷ Voir notamment Rainer Maria Rilke, *Le livre d'heures*, traduit de l'allemand par Gaston Compère et Frédéric Kiesel, Les Éditions Le Cri, Bruxelles, 2005.

²⁴⁸ Isabel Letourneau, "La main humaine, lieu de manifestation et condition d'actualisation", document publié par L'Université de Laval, consulté le 10 janvier 2011 sur www.misraim3.free/divers/la_main_humaine.pdf

²⁴⁹ António Lobo Antunes, "A mão do escritor. A mão de António Lobo Antunes", entretien accordé à Luís Osório du journal *Diário de Notícias*, 8 décembre 2001, repris dans Ana Paula Arnaut, *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007 Confissões do Trapeiro*, op. cit. p. 384.

mieux présenter le foyer des sentiments frustrés et des tensions exacerbées que constitue la famille.

1.3. Le roman familial des névrosés

Notre sous-titre, le roman familial des névrosés, est inspiré d'un texte éponyme de Sigmund Freud (1856-1939) qui parut pour la première fois dans *Le mythe de la connaissance du héros*²⁵⁰ d'Otto Rank en 1909. Dans cet article, Freud souligne l'importance du processus de distanciation entre parents et enfants, processus indispensable au développement personnel et, partant, au progrès de la société. Freud avait observé la tendance de certains de ses patients à idéaliser leurs parents et à vouloir leur ressembler. A ce stade d'idéalisation et d'identification fait suite une période critique caractérisée par la prise de conscience d'une rivalité sexuelle et le sentiment d'être évincé du couple parental. De ce conflit naît l'idée rêvée d'une filiation distincte de la lignée réelle.

Ainsi, l'activité fantasmatique des personnages de l'écriture romanesque permet-elle à l'écrivain de déconstruire symboliquement ses liens de parenté. Cette déconstruction symbolique peut être matérialisée notamment par l'abandon de la médecine qui représente le créneau professionnel par excellence des Lobo Antunes, médecins de père en fils (João Alfredo Lobo Antunes père et deux de ses frères, João et Nuno sont médecins de formation). Une telle décision professionnelle est lourde de conséquences et surtout de significations. Elle symbolise la rupture avec une notabilité bourgeoise, médicale, et l'adoption d'une filiation artistique et bohème étrangère à la lignée réelle. Cette hypothèse qui s'inspire des schèmes psychanalytiques se vérifie notamment dans les choix thématiques de l'écrivain dont chacun des vingt-deux roman

²⁵⁰ Otto Rank, *Le mythe de la connaissance du héros*, Paris, Payot, 2000.

publiés à ce jour est une variation du thème familial. Ainsi, la famille est propice au déploiement de l'imaginaire poétique d'António Lobo Antunes. Elle constitue le lieu par excellence des huis clos, des secrets qui se chuchotent et des non dits inavouables. C'est aussi le foyer des sentiments interdits et des tensions exacerbées. La cellule familiale reflète les mutations chaotiques d'une société en crise, guettée par une alternative funeste : la folie ou la mort. Le roman familial des névrosés recoupe, en outre, la définition antunienne du roman, celle d'une œuvre destinée à structurer un délire. Et le romancier structure les propos délirants des nombreux personnages perturbés à qui il donne la parole dans ses romans, notamment dans *Auto dos Danados*.

En ce sens, ce sixième ouvrage romanesque de l'écrivain constitue un parfait exemple de défense et illustration de la conception antunienne du roman. En effet, le romancier y structure plusieurs délires, notamment celui de Nuno, le dentiste et narrateur de la première partie du roman dont le récit, marqué par l'identification à l'acteur Edward G. Robinson, occupe le tiers de l'ensemble de l'ouvrage. Véritable personnage antunien, ce médecin immature, désinvolte et un peu exhibitionniste est, à l'image du psychiatre, son homologue de la première trilogie, incapable de stabilité affective et de rigueur professionnelle. Tirailé entre Ana, son épouse, et Mafalda, son amante, il abandonnera progressivement son cabinet de dentiste. Diogo, le patriarche despote, est l'autre personnage dérangé du roman. Il semble assumer le rôle du parrain fou qui persécute les siens. Son fils Gonçalo est un schizophrène *que sempre vivera mergulhando num delírio e desde há muito se ocupava apenas, em casa, a dirigir comboios eléctricos*, écrit Maria Alzira Seixo ²⁵¹. Sa fille Leonor est un personnage dénué de tout scrupule. Son autre fille est trisomique. Rodrigo, l'époux de sa fille est loin d'incarner le gendre idéal. C'est même un modèle de perversion incestueuse qui

²⁵¹ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit. p. 152

profitera de l'infirmité mentale de sa belle sœur trisomique. Ana, la nièce de Diogo, est dure et dominatrice, contrairement à la cousine d'Outeiro qui est une victime expiatoire. En effet, ce personnage représente le maillon faible et fragilisé de cette famille minée par les relations consanguines, puisqu'elle est le fruit de l'union incestueuse entre la trisomique et Rodrigo le lubrique. Il y a enfin le personnage de Lurdes, la fille du régisseur du domaine qui, bien que mariée à Gonçalo, fait indifféremment des enfants avec celui-ci et Rodrigo dans un heureux triangle amoureux.

Nous pourrions, sans viser absolument l'exhaustivité, citer d'autres exemples où le romancier structure d'autres délires. Dans son neuvième roman, *A Ordem Natural das Coisas* (1992), les voix misérables d'êtres délirants se renvoient mutuellement en écho dans une tragique cacophonie, en particulier celles du père de Iolanda, un ancien mineur qui souffre de démence, de l'ancien chef de sécurité de la PIDE au chômage depuis la Révolution ou encore celle de Juliette, la fille illégitime de la famille Valadas, cloîtrée toute sa vie dans un grenier. De même, comme nous l'avons souligné, la narration des événements du vingtième roman, *O Arquipélago da Insónia* (2008), est confiée à un jeune autiste. Le quinzième roman, *Que Farei Quando Tudo Arde* (2001), reprend la fable de l'implosion d'une famille minée par les déchirements internes et la démence de ses membres : Paulo est un jeune héroïnomane à l'article de la mort. Dans son délire, le jeune toxicodépendant essaie de reconstituer le puzzle épars d'une existence qui a volé en éclats : ceux des turpitudes d'un père travesti qui a quitté son épouse pour un homme, ou ceux d'une mère alcoolique qui se prostitue pour quelques bouteilles. Dans *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar*, le troisième opus de la trilogie²⁵² du Portugal profond, le lecteur découvre la détresse d'une famille dans un Ribatejo décadent et anachronique dont les habitants semblent, pour la plupart,

²⁵² L'auteur parle de trilogie

sortis tout droits d'un asile psychiatrique. La figure du père de famille résume à elle seule la grande détresse psychique qui frappe le reste des membres. En effet, ce personnage souffre d'addiction chronique au jeu. Joueur compulsif doublé d'un numérologiste borné, il est convaincu de toucher le gros lot un jour, à condition de tirer le 17, son chiffre porte bonheur, à la roulette. Il y laissera sa fortune et ce qui lui reste d'équilibre mental. Béatrice, sa fille, abandonnée des hommes et des dieux, souffre de carences affectives aiguës. Ana est une toxicodépendante notoire. João, le fils préféré de la mère de famille, est un pédophile invétéré qui chasse ses jeunes proies à l'ombre des arbres du parc Edouard VII. A cette détresse psychique profonde et généralisée, s'ajoute le poids d'un secret, celui l'existence dans les ténèbres d'un fils naturel. Cet enfant illégitime et sans nom vit cloîtré dans un cachot, hors de portée de vue du reste de la famille, à l'exemple de Juliette Valadas, l'autre paria familial dans *A Ordem Natural das Coisas*.

Ces visions fulgurantes racontées par des protagonistes névrotiques, dans le cadre d'une polyphonie presque totale, sont-elles pour autant frappés du sceau de l'inintelligibilité ? En d'autres termes, le récit des vies chaotiques de personnages délirants induit-il chez António Lobo Antunes une écriture du délire ? Y a-t-il adéquation entre le motif et la mise en forme ?

On peut le penser si l'on considère comme délirant tout discours littéraire marqué du sceau de l'hétérogénéité, de l'hermétisme et de l'inintelligibilité. En effet, les ouvrages les plus récents d'António Lobo Antunes heurtent les habitudes de lecture et les critères rationnels du récit tels que configurés dans la première trilogie. Le discours romanesque de l'écrivain est passé du récit monologique néoréaliste doté de référents historiques identifiables et narré sous une perspective, celle du double fictionnel de l'auteur, à une narration polyphonique de plus en plus fantasmagorique, dont la

compréhension est rendue difficile par la multitude des voix discordantes et le registre de prédilection des innombrables protagonistes qui est celui du poème en prose. Ces romans fleuves font, certes, voler en éclats les conventions génériques. Mais ils ne suscitent pas toujours des échos familiers chez le lecteur nourri au roman de type réaliste, cohérent et linéaire, comportant un début, des personnages caractérisés, une intrigue fluide et une fin, heureuse ou malheureuse. Par leurs nouveautés formelles, ces ouvrages rompent le mouvement d'identification permettant au lecteur de ranger le récit dans un registre connu, d'où la réaction initiale d'étonnement, voire de rejet de certains destinataires. En effet, face à ce qui peut ressembler à un acte inconcevable, la trahison auctoriale d'un pacte de lecture de trente ans, certains destinataires du roman, découragés par sa texture complexe, le rangent dans la catégorie des textes illisibles ou délirants et s'en servent comme garde-fou pour préserver leurs repères de rationalité²⁵³ esthétique. Considerons le texte qui suit, extrait du délire de Jorge dans *A Ordem Natural das Coisas* :

As ondas, essas, só na semana seguinte me achei perante elas [...] Deviam ser dez ou onze horas quando cheguei à praia na fronteira com a China [...] Já não havia pescadores, já não havia gaivotas, [...] apenas o cego, os cães a ladrarem [...] Apenas os cães, o cego e eu, a lua despontando do mar e o ruído das vagas, até que o negrume engoliu o cego e os cães, e ao deixar de ver o caixote em que acorava levantei-me, compus o dólman e caminhei para as ondas. Ainda hesitei em descalçar os sapatos que me dificultavam a marcha sobre a água, mas não se me afigurou sensato desembarcar em peúgas num País desconhecido [...] (ON 215-221).

Cet extrait peut sembler étrange et étranger au lecteur peu coutumier des romans d'António Lobo Antunes. Son onirisme poétique et sa pesanteur hermétique peuvent rebuter plus d'un amateur de romans légers. Même les lecteurs avertis que sont

²⁵³ Elisabeth Poulet, "Le texte fou", consulté le 14 décembre 2010 sur www.larevuedesressources.org

les traducteurs²⁵⁴ se perdent parfois dans ces labyrinthes textuels propices à une déroutante polysémie, à d’improbables structures agrammaticales dans la langue cible, ou à l’accentuation du phénomène d’entropie²⁵⁵. En effet, les distorsions métaphoriques et la séquentialisation peu habituelle pour un roman enveloppent le texte d’un halo opaque qui déstabilise le lecteur. Celui-ci, n’en croyant pas ses yeux, pense parfois lire un ouvrage écrit dans un idiome phonétiquement proche du portugais. Sa méconnaissance dudit idiome l’empêcherait cependant de passer de ce signifiant, vaguement familier mais étranger, au signifié. En outre, le lecteur moyen bute sur une texture des mots qui s’ouvre largement à la néologie lexicale²⁵⁶, des associations d’idées inédites, une syntaxe personnalisée par des phrases interminables que ne sépare aucune ponctuation rigoureuse, des formules récurrentes en initiale de séquence qui semblent figurer des refrains. La séquence elle-même est mue par le mot. Chez António Lobo Antunes, le mot constitue une entité graphique et musicale autonome capable de faire advenir le texte prétendument romanesque, mais dont le fonctionnement prosodique rappelle le poème : *e eu, pensando que velhote ruivo me trazia os pássaros e as ondas de Peniche que o filho da costureira me fizera, durante meses, por alturas da missa, na época em que aprendi que o mar me aumenta e chora* (ON 315).

²⁵⁴ Dans sa thèse de Doctorat soutenue le 8 décembre 2008 à l’Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, intitulée *La création romanesque chez António Lobo Antunes: des clés d’écriture aux clés de lecture*, Andreia Catarina Waz Warrot rapproche le traducteur du lecteur de référence capable d’assumer “ une triple fonction : celle de lecteur, d’interprète et finalement d’écrivain ” et dont la lecture est une réécriture, p. 350.

²⁵⁵ Dans sa thèse de Doctorat intitulée *Mémoire, représentation, fiction: l’écriture de la mémoire dans l’œuvre d’António Lobo Antunes et de Claude Simon*, soutenue en décembre 2006 à l’Université Paris X-Nanterre, Felipe Cammaert rapporte un exemple d’entropie dans la traduction française du roman *Que Farei Quando Tudo Arde?*. En effet, la séquence métaphorique du texte source suivante: “ e então soltar os cães das palavras na esperança que alguma delas, vibrando a cauda de uma consoante alegre, vos descubra vivos ” (QF, 457), subit un étoffement qui, s’il a l’avantage de maintenir la portée poétique du message dans le texte cible, rompt l’équilibre structural de la métaphore filée sur le thème de l’animalisation des mots. Dans la version française: “ et là je lâche la meute des mots dans l’espoir que l’un d’eux, flairant une consonance heureuse, vous débusque vivants ” (QF, 512). L’équivalence poétique affaiblit la structure littérale sur la recurrence de laquelle repose la métaphore filée. Une traduction plus proche de la structure source eût été plus heureuse avec l’équivalent “ mots chiens”: “ et là je lâche les mots chiens dans l’espoir que l’un d’eux...” réprendrait en écho à la séquence suivante : “ as palavras a

La représentation hallucinatoire du désir chez Julieta s'accompagne ici d'une exaltation lyrique basée sur l'alternance des assonances en /o/ et /a/, ainsi que de la succession d'unités sonores iambiques, la syllabe brève étant suivie par une syllabe longue. Cette translation soudaine et discontinue du récit romanesque au récit poétique est problématique pour le lecteur ordinaire, car elle transforme le roman antunien en entité textuelle non identifiable où tous les genres s'interpénètrent. Dans ce contexte, le mot heurte ce lecteur non averti de plein fouet et l'assomme. La suite discontinue dans laquelle il s'insère semble inorganisée, incohérente, inintelligible dans le cadre d'un récit de fiction. Cette insoutenable nébulosité du discours constitue l'un des symptômes décisifs qui induisent un diagnostic schizothymique en psychiatrie. En analyse littéraire, nous nous contenterons d'évoquer l'hypothèse d'une texture délirante produite par des protagonistes délirants comme Orquídea, un autre personnage du roman *A Ordem Natural das Coisas*, qui fait du vol ascensionnel²⁵⁷ le motif récurrent de son délire :

Cada um voa como pode, rapariga, cada um voa realmente como pode, eu debaixo da terra, em Joanesburgo, a empurrar vagões de mina pelas galerias, a tua mãe no asilo dos malucos, verrumando os muros com os olhos pa ra alcançar as traineiras, tu na nuvem de goivos da tua doença, e o palerma que mora conosco, nas traseiras do quintal, a desarrumar as couves com a biqueira e a farejar a noite com o sorriso idiota do costume (ON 94).

Quelques pages plus loin, le délire onirique se transforme en conte fantastique grâce à la convocation de personnages appartenant au règne animal. Ceux-ci planent aux côtés des humains, entre le gris de la voûte céleste, le vert de la cime des arbres et le bleu des paysages marins, le tout sur fond de bières blondes et brunes :

trotarem entre nos numa exaltação de descoberta ” (QF, 467) “ les mots chiens qui gambadent entre nous excités par leur découverte...” (QF, 524).

²⁵⁶ Voir la première partie relative à la forme et à la mise en forme du récit.

²⁵⁷ Voir la partie 2.3 du chapitre 2, “ la pensée verticale: la métaphore céleste ”, p. 79.

Voar por cima das árvores e das casas é canja, lembro-me que a minha irmã voava em Esposende, mesmo se não havia filme, à roda da lona, ao pé da praia, do cinema desmontável, o que trabalha com a máquina vinha cá fora, de cigarro na boca, conversar com ela, sentavam-se de frente para o novoeiro porque nunca havia sol em Esposende, havia uma espécie de luar cor de farda meses seguidos, e a minha irmã e o dono do cinema deitados numa mata de estevas [...] Esqueça os colibris, meu caro, esqueça essas tretas que voar com a ajuda da cerveja é canja, eu ia ao Minho logo ao segundo gole no tempo de Joanesburgo, difícil é a gente andar, como os mineiros e os mortos, enfiados na terra (ON 131).

Parfois, la voix narratrice se lance dans une tirade cosmologique délirante où les évocations et les invocations de la terre, de la mer, des forêts et des cieux constituent des motifs psychanalytiques²⁵⁸ récurrents. Ces textes qui se situent à mi chemin entre littérature fantastique, poésie surréaliste, et confessions psychanalytiques constituent de véritables défis à l'intelligibilité textuelle des romans fleuves de l'écrivain portugais. D'où la difficulté pour le destinataire passif de se les approprier, en particulier s'il est confronté aux tirades étonnantes de Maria Clara dans *Não Entres tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000), où onirisme et lyrisme se mêlent de manière peu habituelle dans le roman portugais contemporain :

Depois do sol se por a claridade dos amieiros permanecia intacta lembrando o cheiro a terra que por vezes nos surpreende no mar, a certeza que deixaremos de viver um dia, o meu pai soltou-se da lâmpada do tecto em busca da minha mãe ou então era a mim, à Ana, à Adelaide que tentava ver, se calhar o professor, se calhar a inválida, se calhar alguém oculto nos armários do sótão numa carta que eu não lera ainda, a minha mãe de palma sobre o ombro deitado em oscilações da folha
o cuidado das folhas
as olaias por exemplo
pensando onde cair
-Luis Felipe
quase alçaçando o chão, afastando-se, regressando, sumindo-se com um sopro

de vento para além do muro (NE, 159).

Au delà de sa texture analytique, la nature délirante de l'écriture se confirme aussi dans les intitulés psychanalytiques des éléments paratextuels, notamment certains titres de chapitre tels *Livro quinto: A representação alucinatória do desejo*²⁵⁹, ou *Terceiro dia da festa: A importância da máquina de influenciar na génese da esquizofrenia*²⁶⁰ [...] Ce sous-titre intertextuel en appelle au savoir et au savoir faire contenus dans le traité de psychanalyse quasi éponyme publié en 1919 par le freudien Viktor Tausk (1879-1919). L'écrivain convoque cette expertise pour analyser les divers échantillons que constituent les confessions délirantes des protagonistes d'un roman familial des névrosés qui dépeint un monde de déchéance généralisée. Ce monde, en proie aux déchirements internes et dont le théâtre est la famille, a perdu tous ses repères. Les confessions délirantes que rapporte l'écrivain dans *Auto dos Danados* comportent toutes des trajectoires sinueuses de personnages déséquilibrés. Les protagonistes y racontent des histoires de cupidité, de trahison, d'inceste, de meurtre, de suicide. La mort et la folie y prédominent.

Dans son ouvrage *De la genèse de "l'appareil à influencer" au cours de la schizophrénie*²⁶¹, Victor Tausk s'interroge sur le fonctionnement du psychisme lorsque le processus de projection fait défaut, faute d'idéal, comme c'est le cas dans le roman de la démence familiale. Son essai éclaire les aspects de la projection manquée dans des manifestations où le conflit interne a abouti à une névrose. A la suite de la perte des limites de son moi, le schizophrène régresse à ces premiers stades narcissiques. Son

²⁵⁸ voir nos analyses du troisième chapitre de cette troisième partie, relatives au paysage.

²⁵⁹ António Lobo Antunes, *A Ordem Natural Das Coisas*, op. cit. p.

²⁶⁰ Dans son essai critique consacré aux quinze premiers romans de l'auteur portugais, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Maria Alzira Seixo rapporte cette expression à un manuel de psychiatrie publié par un certain Victor Tansk (sic) : " A expressão " A importância da máquina de influenciar na génese da esquizofrenia " provém do título de um manual de psiquiatria de Victor Tansk ", op. cit. p. 150.

²⁶¹ Victor Tausk, *De la genèse de "l'appareil à influencer" au cours de la schizophrénie* (1919), traduction française, Œuvres psychanalytiques, Paris, Payot (1976)

corps est perçu comme un double étranger régi par des puissances extérieures incontrôlables. Il est incapable de structurer sa pensée. De l'avis d'Evelyne Grossmann, " l'appareil à influencer " serait " la projection de l'organe génital abandonné par le sujet, [...] cet organe correspond à une sexualité plus ancienne que la symbolique "262.

Une telle complexité textuelle et des références aussi déroutantes augurent chez le destinataire non averti d'indéniables difficultés de compréhension du roman, d'où l'impression générale de malaise, de désagrément, voire d'aversion pour les textes similaires. La rencontre avec le texte romanesque se transforme en une non rencontre que le lecteur impute non pas à la complexité intrinsèque de l'ouvrage, certaines parties étant moins hermétiques que d'autres, mais à un dysfonctionnement esthétique lié sinon au dysfonctionnement mental de l'auteur, du moins à une déformation professionnelle remontant à des années de pratique psychiatrique. Le lecteur se dit confronté à une réalité auctoriale peu banale, celle de la folie. Le discours délirant du texte romanesque fait suspecter, au bout des quelques phrases torrentielles et discontinues, la démence auctoriale. Le destinataire se convainc qu'il a affaire au texte fou d'un écrivain fou. Et à partir de ce moment là, s'instaure une réelle opposition, un véritable rejet de l'expérience du discours littéraire délirant.

Cependant, de tels arguments sont loin d'être définitifs car, au delà du soupçon, le jugement normatif devrait se fonder, pour prétendre à la légitimité, sur une argumentation linguistique et littéraire cognitive plutôt que sur les formes du texte ou sur sa mise en forme. Les distorsions orthographiques et les transformations néologiques transgressent, certes, les normes linguistiques du portugais. Mais elles ne sortent pas pour autant du cadre d'intelligibilité qui permet l'identification instantanée des termes. Le néologisme antunien est reconnu et identifié par le destinataire du texte

²⁶² Evelyne Grossmann, " L'homme acteur " document internet consulté le 10 juin 2010 sur www.europe-revue.info

parce qu'il garde des racines dans la sémantique de la langue portugaise²⁶³. Les différents jeux linguistiques constituent un clin d'œil destiné à éveiller l'attention du lecteur. Ils viennent rompre la monotonie des codes rigides et quasi immuables de la langue. Mais ils ne sont, en aucun cas, l'apanage de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. On peut même affirmer qu'ils sont monnaie courante dans le domaine de l'écriture romanesque car ils constituent autant d'actes de liberté et de licence poétique que les écrivains s'autorisent avec la langue. Il convient donc de se garder de confondre forme inhabituelle et inintelligibilité textuelle, malgré le vent de poésie et de douce folie qui souffle dans les productions romanesques d'António Lobo Antunes.

En outre, on ne peut pas rigoureusement parler d'inintelligibilité à propos des passages difficiles des romans que nous avons cités en exemple. Tout au plus peut-on évoquer une certaine obscurité provoquée par le mélange des genres et des registres ou le caractère hermétique de certaines tirades. Car, comme l'affirme Elisabeth Poulet à propos d'un extrait de *L'évêque de Rodez* d'Antonin Artaud,

Un texte devient formellement inintelligible s'il accumule les mutations orthographiques et syntaxiques et, ne choisissant plus son ordre parmi toutes les possibilités qu'offrent nos référents symboliques, s'il fait sauter plusieurs verrous en même temps²⁶⁴.

Or ni les poèmes d'Ângelo de Lima, ni les tirades délirantes des romans dont nous avons cité de larges extraits ne correspondent pas à cette définition. Les soliloques de narrateurs dérangés ne constituent point des textes hétérogènes au sens rigoureux du terme car, loin de laisser le destinataire absolument indifférent, ils provoquent en lui des sentiments de surprise puis de désagrément ou d'aversion. Ces affects négatifs montrent

²⁶³ Le roman *Que Farei Quando Tudo Arde* comporte quelques constructions agrammaticales, notamment des expressions comme "a gente sozinhos" (p. 390) ou la phrase: "conheceste-me da donde" (p. 293). Ces expressions peuvent être considérées comme des échantillons de certains parlers socioculturels, mais aussi comme des exemples de déconstruction de l'outil linguistique.

²⁶⁴ Elisabeth Poulet, "Le texte fou", article internet consulté le sur 8 décembre 2009 sur le site internet www.larevuedesressources.org

que l'acte de communication a bien eu lieu entre l'émetteur et le destinataire, bien que celui-ci n'ait pas reçu le message qu'il attendait. Le destinataire peut-il pour autant imputer la faute de la forme peu habituelle du message à la folie de son contenu, signe révélateur de la santé mentale chancelante de l'émetteur ? Non, si l'on en croit Elisabeth Poulet, car cela reviendrait à se saisir d'un symptôme " pour en inférer la structure qui le présente "265. Nécessité est faite, au contraire, ajoute-t-elle, de se souvenir que certains mécanismes pathologiques existent dans la plupart des activités dites saines.

L'éloge de la marginalité et de la folie chez António Lobo Antunes constitue, en dernière analyse, une ode à la différence et un hymne à la liberté. Il célèbre autrui comme enrichissement de soi et, en même temps, subvertit les paradigmes esthétiques conservateurs et exclusifs qui se présentent comme des systèmes clos et parfaits. Par sa liberté à combiner les images poétiques et la narration romanesque, le romancier ouvre une enième brèche dans le langage qui élargit notre vision au delà du réel. Ainsi, l'écriture psychotique, sans être frappée d'inintelligibilité, est une exhortation humaniste à la tolérance vis à vis de la différence. En restituant le récit délirant dans le contexte de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, le lecteur élargit ses repères symboliques et s'approprie la parole de l'autre qui est différent de lui. Il se reconnaît par empathie dans cette parole et renonce à la stratégie narcissique d'objectivation qui présente la folie comme un dysfonctionnement chaotique nécessairement extérieur au moi, pour mieux délirer avec les voix narratrices et celle du romancier. Au vu de son expérience de psychiatre qui a vécu l'enfer de la guerre coloniale, le romancier portugais devait choisir, comme Antonin Artaud, entre renoncer à être homme²⁶⁶ ou devenir un aliéné authentique, c'est à dire, selon Artaud :

²⁶⁵ Elisabeth Poulet, " Le texte fou ", *Op. cit.* p. 2.

²⁶⁶ Antonin Artaud, *Aliénation et magie noire*, in *Artaud le mômo*, in *Œuvres*, p. 1140

Un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain[...] Car un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités²⁶⁷.

En ce sens, derrière l'éloge de la marginalité ressurgit une problématique inhérente à l'ensemble de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, celle de l'identité et de l'altérité, comme le confirme Maria Alzira Seixo :

Le motif de l'autre, sous ses diverses déclinaisons, revêt une importance capitale dans l'œuvre de Lobo Antunes. De l'autre " étranger " au retour de la guerre en Afrique, à l'autre aliéné par la maladie mentale ou par des comportements considérés comme marginaux en passant par l'autre comme impossibilité réversible dans la complémentarité intersubjective [...], l'autre comme altération du même [...], ou l'autre comme expression de la différence²⁶⁸.

António Lobo Antunes tourne en dérision la cécité narcissique inhérente à chaque entité humaine. Cette infirmité suppose une instance saine chez celui qui projette la folie en dehors, dans la conscience de l'autre. Conjuguée aux impératifs sociaux, l'exigence narcissique focalise la lumière sur le dysfonctionnement supposé de l'altérité et stigmatise tout acte subversif qui sort des sentiers battus du conformisme. Elle se mue en une conscience inquisitoire qui traque toute déviance par rapport au système, tout refus des normes édictées par les canons littéraires officiels. Enfin, le romancier établit un parallèle qui élargit la problématique de la folie à celle générale de l'identité et de l'altérité, l'autre n'étant en dernière analyse et de manière ironique, que l'une des diverses déclinaisons du même.

²⁶⁷ Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, p. 30-31.

²⁶⁸ " O motivo do " outro ", que se reveste de extrema importância na obra de Lobo Antunes, sob várias das suas formas- o outro " alheado " no regresso aos o combate em África, o outro " alienado " por doença mental ou comportamentos considerados marginais, o outro enquanto impossibilidade reversível na complementação intersubjectiva [...], o outro enquanto " alteração " do mesmo [...], o outro enquanto " expressão da diferença ", Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, *op. cit.* p. 201.

1. 4. L'écriture ironique

Au croisement des réflexions philosophiques et littéraires, l'ironie irrigue l'ensemble de la pensée socratique dont elle symbolise la dialectique. Elle constitue également un des éléments structurant les rapports entre l'identité et l'altérité. A ce titre, la critique en fait un des indices majeurs du postmodernisme littéraire. Cependant, malgré la multiplicité des approches dans le domaine des sciences humaines, approches visant à faire de l'ironie, en général, leur objet d'étude, ou qui s'emploient, dans le domaine littéraire, à analyser la spécificité de l'ironie chez un auteur ou dans une œuvre, il n'existe pas de définition ultime de ce terme. Pierre Schoentjes, dont les travaux inspirent notre analyse de l'ironie chez António Lobo Antunes, avance une explication à cet usage polysémique ne facilitant pas la stabilisation définitionnelle de ce concept :

Chaque auteur empruntant à ses prédécesseurs ce qui semble utile à sa démonstration. Cela est d'autant plus facile que la réflexion sur l'ironie s'est faite le plus souvent de manière morcelée. Il existe un très grand nombre de commentaires ponctuels sur l'ironie, signés souvent par des noms prestigieux, mais peu d'analyse de longue haleine[...] L'ironie se laisserait mieux cerner dans la concision du fragment que dans un tome épais²⁶⁹.

Au vu de ces observations avisées, nous éviterons donc prudemment d'examiner ici avec minutie les grandes traditions philosophiques auxquelles l'ironie est redevable. Cependant, pour des raisons méthodologiques, nous évoquerons brièvement le fonctionnement chez l'auteur portugais de quatre des principales acceptions que ce chercheur dégage de ses fouilles lexicographiques à savoir l'ironie socratique, l'ironie dramatique, l'ironie verbale et l'ironie romantique qui semble avoir des points de contacts avec l'ironie moderne et postmoderne. L'analyse quadripartite des distinctions théoriques et des caractéristiques essentielles de ces quatre types d'ironie nous permettra de nous attacher à l'observation du fonctionnement de l'écriture ironique dans

l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Quels en sont les indices, les images, les configurations?

En effet, d'une raillerie de Dori à la classification par le psychiatre des femmes selon les marques de cigarettes qu'elles fument, en passant par la narration des événements mettant en lumière le sort funeste des figures emblématiques de l'histoire portugaise, le terme ironie peut s'appliquer à multiples situations dans les romans de l'écrivain portugais. La pratique de l'ironie y est récurrente, comme le souligne Lola Geraldès Xavier²⁷⁰ qui voit dans l'écriture ironique des manifestations de la satire, du sarcasme, de la parodie, du comique et de l'humour du romancier. Ces définitions de l'ironie au sens large nous amèneront à nous interroger sur les limites entre l'ironie antunienne et des pratiques connexes, para ironiques. En effet, dans les textes de l'écrivain, on peut voir à l'œuvre aussi bien la moquerie de conversation consistant à dire le contraire de ce que l'on veut faire entendre que d'autres formes d'ironie plus subtiles, plus postmodernes au sens où l'entendent Linda Hutcheon²⁷¹, Candace Lang²⁷², Joseph Dane²⁷³ ou Philippe Hamon²⁷⁴ qui conçoivent respectivement l'ironie comme écart, processus de déconstruction, phénomène d'archéologie intertextuelle descriptive, ou écriture oblique. Mais, avant d'examiner ces acceptions récentes, considérons brièvement l'ironie socratique considérée par plus d'un lexicographe comme la forme étymologique de l'ironie.

²⁶⁹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 9-10.

²⁷⁰ Lola Geraldès Xavier, *O Discurso da Ironia*, Viseu, Novo Imbondeiro, 2007, p.45-54.

²⁷¹ Linda Hutcheon, *Irony's Edge, The Theory and Politics of Irony*, Toronto, Routledge, 1994, et *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Arts Forms*, New York-Londres, Methuen, 1985.

²⁷² Candace Lang, *Irony, Humor: Critical Paradigm*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1988.

²⁷³ Joseph Dane, *Critical Mythology of Irony*, Athènes-Londres, University of Georgia Press, 1991.

²⁷⁴ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Hachette, 1996.

a) L'ironie socratique et la maïeutique

Les lexicographes²⁷⁵ donnent l'antique *eirôn* comme étymologie du terme ironie. Ce sont les notions de ruse et de roublardise qui caractérisent l'*eirôn* antique. La figure de Socrate incarne à la perfection cette ruse intellectuelle présentée sous la forme d'une ignorance feinte qui vient à bout des arguties des sophistes. En effet, l'ironie constitue le moteur de la maïeutique, " cette dialectique particulière qui procède par interrogation dans l'exercice de son art d'accoucheur d'idées, Socrate se présente comme un ignorant afin de mieux faire ressortir l'ignorance de ses adversaires²⁷⁶ ". L'ironie socratique et la maïeutique jouent donc un rôle fondamental dans le développement et la compréhension de la notion d'ironie qui se confond ici avec un délicat raisonnement dialectique réservé aux hommes de grande culture et aux philosophes rompus à la manipulation des concepts dans la recherche de la vérité. D'où la tentation commune, nous dit Pierre Schoentjes, de réduire l'ironie à un exercice urbain de rhétorique, synonyme de raffinement, qui serait l'apanage de quelques intellectuels triés sur le volet se réunissant à l'occasion de colloques universitaires. Cependant, *Memória de Elefante*, le premier volet de la trilogie autobiographique inaugurale, montre que cette réputation ne se vérifie pas toujours dans les faits romanesques antuniens. En effet, les occurrences ironiques les plus incisives dans ce premier roman sont le fait d'une prostituée haute en couleurs, Dori. L'art romanesque de l'écrivain consiste en une mise en scène d'un personnage burlesque qui singe, dans ses mimiques de péripatéticienne de haut vol, les manières de la bourgeoisie judéo chrétienne. L'ironie naît ici de la tension entre les extrêmes, de la proximité du sacré et du profane. Le romancier portugais s'amuse à rapprocher le registre ludique du grave. Il associe des éléments a priori incompatibles. D'un côté nous avons le sexe dans sa

²⁷⁵ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 22.

déclinaison la plus sulfureuse, la prostitution, et de l'autre la religion catholique romaine qui réprovoque dans ses principes le relâchement des mœurs et professe la chasteté. Ces associations surprenantes ne craignent pas les changements de registre. Elles éclairent l'ironie antunienne dans ce qu'elle a de dramatique et de subversif.

b) L'ironie dramatique

L'ironie dramatique met en scène la vie dans ses renversements et ses péripéties quotidiennes. Elle montre des comportements et fait entendre des discours dans des situations particulièrement cocasses. En effet, dans *Memória de Elefante*, ce qui frappe le lecteur d'emblée c'est le physique hors norme et la mise détonnante d'un personnage supposé faire commerce de ses charmes. Or, dans le portrait détaillé qu'il fait de la prostituée, António Lobo Antunes nous la présente en ces termes :

O psiquiatra tivera ali o seu primeiro encontro com a prostituta que ocupava em grandes passadas proprietárias oito metros de calcário, majestosa de pérolas falsas e de pavorosos anéis de vidro, enorme padeira de Aljubarrota que o salvara a golpes de malinha de mão dos sorrisos de sereia de um par de travestis [...] afim de o arrastar autoritariamente para um quarto sem janelas [...] Dividido entre a timidez e o desejo o médico assistira em peúgas, abraçado à roupa que não sabia onde pousar, à metamorfose daquela Mata Hari de pacotilha num ser semelhante ao monstro de teta hercúlea a rasgar listas telefónicas no circo [ME 76].

Le romancier dépeint un être aussi disgracieux que violent, vulgaire et prétentieux. Une véritable force de la nature qui balaie tout sur son passage. Les deux collègues travestis n'osent pas s'opposer à son *marketing* agressif et à sa force de persuasion, bien qu'elle vienne, en véritable prédatrice des nuits chaudes de Lisbonne, chasser sur leurs terres. Ainsi, la séductrice des trottoirs inspire plus l'inquiétude à sa clientèle que le désir. Le psychiatre, transi de peur, ses vêtements sous le bras, se

²⁷⁶ Pierre Schoentjes, *op. cit.* p. 22.

demande avec anxiété à quelle sauce il sera mangé. Mais il est désormais trop tard pour se désister. La petite chambre sans fenêtre, dans laquelle la prostituée traîne quasiment *manu militari* sa victime consentante, rappelle plus la cellule sordide d'une prison de haute sécurité que la suite nuptiale et romantique d'un hôtel de luxe. Pour accentuer ce renversement ironique de la situation dramatique mettant aux prises le monstre vénéneux et sa proie, l'écrivain recourt à une gradation ascendante où il est notamment question de la fille de joie, de la créature majestueuse parée de fausses perles et d'horribles bagues de verre, de l'énorme boulangère d'Aljubarrota, de la Mata Hari de pacotille et enfin du monstre à tétons herculéens qui terrorise aussi bien les collègues que les clients. En réalité, l'apparence de la péripatéticienne, son caractère, sa personnalité sont en totale contradiction avec le métier qu'elle s'est choisi : celui de la séduction rétribuée. Il y a aussi le surdimensionnement du personnage qui, par le recours aux mythes anciens, notamment celui de la Méduse, acquiert le statut d'héroïne moderne. Le travail de l'ironiste consiste ici en un savant équilibre entre la lourdeur du personnage et la sophistication à laquelle elle aspire. L'écriture ironique est accentuée dans ce contexte non seulement par cette incompatibilité naturelle, mais aussi par l'agencement fortuit des événements. En ce sens, l'ironie dramatique qui se dédouble parfois en ironie de situation se distingue de l'ironie verbale plus intentionnelle, puisque dépendant des ressources rhétoriques que l'auteur met en œuvre pour conférer un double sens à ses propos.

c) L'ironie verbale

Dans les romans d'António Lobo Antunes, l'ironie verbale s'observe lorsque se font entendre les voix des protagonistes. En effet, *Fado Alexandrino* inaugure en 1983 le cycle des romans fleuves. Ceux-ci se présentent sous la forme de sagas historico-

politiques burlesques, subversives, où divers personnages prennent la parole pour raconter différents moments de leur vie. Ainsi, le dîner d'un bataillon du corps expéditionnaire portugais en Afrique, dont les éléments se retrouvent, une décennie plus tard, dans un restaurant, est le prétexte à une narration plurivocale qui se déroule pendant le repas et le lendemain chez un des anciens combattants. Il s'agit donc, pour reprendre les termes de l'analyse de Maria Alzira Seixo d'un vaste processus de croisement de strates existentielles qui accentue le contexte historique :

Il s'agit ainsi d'un vaste processus de croisement des strates temporelles de l'existence qui accentue le contexte historique dans lequel il s'intègre, puisque tous les événements tournent autour du 25 avril, avec une division tripartite du roman qui lui confère une signification immédiate dans l'intitulé des parties : I- Avant la Révolution (qui coïncide sur le plan diégétique avec le dîner au restaurant, II- La Révolution (qui dans le discours romanesque croise l'épisode de la nuit passée au bar), III- Après la Révolution (qui raconte les événements grotesques et tragiques survenus dans la matinée)²⁷⁷.

Or les descriptions d'épisodes de chaos social et d'éruption de conflits révèlent chez António Lobo Antunes l'ironie de la condition humaine. En effet, dans ses guerres de libération qui opposent souvent le colon aux colonisés, la loi des armes livre les hommes et les biens à la destruction. Cette perspective tragique cède souvent le pas, dans la bouche des protagonistes, à une forme de dérision ironique. L'absurdité est au bout de cette ironie qui déconstruit les mythes fondateurs de la nation lusitanienne car la volonté de mettre en question les valeurs établies apparaît clairement dans la description que l'officier de transmission fait de la Révolution dans *Fado Alexandrino : de repente, pumba, o povo no Carmo, tanques na Baixa, soldados de metralhadora nas esquinas, a*

²⁷⁷“ Trata-se assim de um vasto processo de cruzamento de tempos de existências, que acentuam o contexto histórico em que se integram, uma vez que todo o acontecer se orienta em torno do 25 de Abril, com uma divisão triádica do romance de significação titular imediata: I- Antes da Revolução (que coincide no plano diégético, com o jantar com o jantar no restaurante, II-A Revolução (que no actual discurso, se cruza com o serão passado no bar), III- Depois da Revolução (ocupando os acontecimentos

Pide engaiolada, o Governo de pantanas, títulos gigantescos nos jornais (FA 123). La voix du narrateur continue : *no dia seguinte à chegada do Emílio à prisão, veio aquela confusão toda, os soldados, os aplausos, os repórteres*. Les événements révolutionnaires se trouvent réduits, dans ce contexte, à la dimension anodine de faits divers d'un quotidien banal quand leur portée n'est pas purement simplement niée : *não houve revolução nenhuma, meu tenente, convença-se disso, (...) à parte menos dinheiro e mais desordem (...); quem manda no país, oiça lá, não são por acaso os mesmos que mandavam dantes?* (FAD, 423).

Dans *Auto dos Danados* (1985), le deuxième volet de cette trilogie consacrée à la deconstructions des mythes fondateurs du Portugal, le discours ironique qui imprègne le traitement de la Révolution des Oeillets se teinte de burlesque :

Logo a seguir à revolução, em abril do ano anterior, civis barbudos e soldados de cabelo comprido e camuflado em tiras vigiavam as estradas, revistavam automóveis, ou desfilavam lá em baixo, em bando, nas pracetas, comandados por microfones incompreensíveis de sorteio de cegos que o marxismo-leninismo-maoismo reciclara (AD 19).

L'ironie verbale se fait plus poignante dans cet extrait, car elle ne se réduit pas à la raillerie antiphastique classique qui consiste à substituer, par exemple, la louange au blâme. Elle fait le constat partial d'événements vécus dans sa chair par l'ensemble de la population portugaise. L'attention du narrateur se focalise sur le jeu des identités cachées, ou plus exactement du renversement dialectique des identités. Les références implicites aux notions d'ordre et de justice sont traitées sur le registre du sarcasme. En effet, les révolutionnaires disciplinés sensés remettre le pays sur les rails sont essentiellement constitués de barbus en guenilles dont les défilés en bandes n'inspirent pas l'idée d'ordre. Le système de sonorisation issu des stocks d'une tombola pour

grotescos e trágicos da Madrugada), Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit.

aveugles rend toute communication impossible entre le commandement et la troupe. Et, comme le résume Régis Salado,

L'image de la " tombola pour aveugles " peut être interprétée comme la métaphore très sarcastique de l'histoire comme processus aléatoire et dépourvu de sens, à rebours de la téléologie révolutionnaire et des pensées eschatologiques du devenir historique. Non seulement les voix censées commander (c'est à dire guider le processus révolutionnaire) sont dites aveugles (par métonymie), mais de surcroît l'avènement du nouveau dont toute révolution est porteuse se trouve ici disqualifié comme " recyclage" (...) On peut estimer sans exagération que la représentation des événements révolutionnaires ressortit au même paradigme du grotesque que l'évocation de la fête populaire à Monsaraz (...) ²⁷⁸

L'ironie dramatique associe la dérision ironique aux événements tragiques. L'ironie verbale antunienne, quant à elle, articule l'ironie autour de la dérision burlesque. Elle la lie à jamais à une triste carnavalisation, à une bouffonnerie qui fait rire jaune. Le tragique des événements montré dans un monde empreint de noirceur laisse la place à un grotesque à visée transgressive. Sous la triste dérision de cette ironie verbale transparait le sentiment d'absurdité né de l'histoire mouvementée du Portugal, des conquêtes ultramarines de l'empire portugais, à la Révolution du 25 avril, en passant par les guerres de décolonisation. A la lecture de l'extrait critique qui précède, on est frappé par le jeu des oppositions et des renversements à l'œuvre dans le traitement ironique de l'histoire à travers une dialectique qui ne progresse pas de thèse en antithèse mais qui, semblable à celle de Kenneth Burk, " évolue selon la force d'émergence plus ou moins grande des rôles éternels " ²⁷⁹. Le soulèvement révolutionnaire, contrairement aux présupposés marxistes, ne comporte pas

p. 114

²⁷⁸ Régis Salado, " L'écriture des voix: António Lobo Antunes et le roman polyphonique ", in Anabela Dinis Branco de Oliveira, *Espelhos, Uma Fisga...E Poesia*, 2007, Universidade de Trás-os Montes e Alto Douro, p 304.

nécessairement un principe de progrès car l'aliénation et la révolution se suivent, une nouvelle aliénation étant la condition nécessaire à un nouveau soulèvement. D'où l'épigraphe en exergue du roman *Fado Alexandrino*, empruntée à une chanson de Paul Simon qui évoque cette dialectique entre le changement et le statu quo : “ after changes we are more or less the same ”.

Les idées qui contribuent au soulèvement révolutionnaire du 25 avril conduiront fatalement, dans leurs développements ultérieurs, au rejet du régime des capitaines d'avril. En outre, les renversements ironiques jouent un rôle fondamental dans le roman postcolonial en général, et dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes en particulier. Confronté à une reconfiguration particulière des faits historiques où les événements romanesques contredisent souvent la réalité pour mieux épouser une vision du monde à la fois postmoderne et postcoloniale, le lecteur familier de l'histoire récente du Portugal est dérouté. L'écriture ironique rompt le déroulement connu des événements historiques comme l'écriture fantastique brise la narration réaliste des faits romanesques. On peut donc dire avec Pierre Schoentjes²⁸⁰ que l'ironie verbale et le fantastique marquent une rupture avec la logique narrative, car ces deux pratiques ignorent le principe de non contradiction à la lumière duquel le lecteur interprète le texte et le monde. Cette présentation ironique de l'histoire du Portugal actualise, selon Maria Alzira Seixo, une acception inattendue du terme révolution :

Daí que possamos entender revolução, aqui, também no sentido que o termo tem em física, isto é, enquanto acção giratória de um corpo que alcança a posição contrária a sua órbita, o que, na mundividência de Lobo Antunes, preenche de ironia e ambivalência a ordem histórica aceite na sua linearidade pretensamente definida, e se pode correlacionar com uma dialéctica habitual, na sua obra, entre o movimento e a fixidez²⁸¹.

²⁷⁹ Pierre Schoenjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit. p. 70.

²⁸⁰ Pierre Schenjes, op. cit. p. 123.

²⁸¹ “ Daí que possamos entender revolução, aqui, também no sentido que o termo tem em física, isto é, enquanto acção giratória de um corpo que alcança a posição contrária à sua órbita, o que, na

Nous reviendrons sur la corrélation entre ces problématiques du changement et du *statu quo* et les présupposés de l'ironie postmoderne tels que développés par Linda Hutcheon. Contentons-nous, pour le moment, de rechercher dans *As Naus* (1988), le troisième volet de la trilogie consacrée à la démythification de la grande histoire portugaise qui a donné lieu à toute la mythologie de la nation lusitanienne, les marqueurs de l'ironie. Car ce septième ouvrage est un des romans par excellence où il est loisible d'observer l'ironie verbale *in vivo*. En effet, D. Manuel, tête couronnée du Royaume du Portugal et l'un des personnages emblématiques de l'histoire portugaise, apparaît sous la plume du romancier comme *um príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro, de coroa de lata com rubis de vidro na cabeça e hálito de puré de maçã de diabético, acorçado no banco de uma janela gótica* (177). Le tribunal viendra confirmer le sentiment général de gêne qui entoure ce personnage anachronique ne semblant plus jouir de toutes ses facultés mentales. Il ordonne : “ ao monarca que despisse as esmeraldas falsas por respeito ao tribunal e entregasse o tubo de canalização pintado de amarelo do ceptro ” (190). Les accessoires royaux constitués d'objets de récupération sont considérés par le tribunal comme autant de manifestations d'une imagination délirante, sujette à hallucinations. Le monarque sera par conséquent condamné à un suivi psychiatrique de longue durée dans un établissement spécialisé. L'opposition et le renversement ironiques se caractérisent dans les romans de Lobo Antunes général, et dans cet exemple en particulier, par le passage de la grandeur à la

mundividência de Lobo Antunes, preenche de ironia e ambivalencia a ordem histórica aceite na sua linearidade pretensamente definida, e se pode correlacionar com uma dialéctica habitual, na sua obra, entre o movimento e a fixidez ”, Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit. p. 128.

décadence, du sommet à la chute. C'est aussi l'un des thèmes que développe Kenneth Burke dans "Four Master Tropes"²⁸².

Le dernier chapitre du roman sera dominé par une autre tête couronnée et figure légendaire de l'histoire portugaise qui définit mieux que tout autre personnage l'identité lusitanienne : le roi D. Sebastião. La première référence au personnage apparaît sous couvert de la narration de Luís Camões : *o rei D. Sebastião surgiu a cavalo rodeado de validos, arcebispos e privados, vestido com armadura de bronze e de um elmo de plumas, e desapareceu para as bandas do pelourinho Câmara* (166). Cette image de guerrier invincible et quasiment invisible, entouré de fiers combattants prêts au sacrifice suprême, est contrebalancée par une autre, teintée d'ironie, qui justifie l'invasion du royaume par les troupes de D. Filipe :

D. Sebastião, aquele pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lambar uma mortalha de haxixe, tinha sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um maricas inglês chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba (AN 179).

Ainsi, le roi combattant qui détient le destin de toute une nation entre ses mains ne serait qu'un aventurier irresponsable, un hippy qui profiterait de ses pèlerinages psychédéliques au Maroc pour s'approvisionner. Malgré ces nouvelles peu réjouissantes, quelques vieillards tuberculeux se réuniront autour de Luís Camões, à l'initiative d'un "sujet miope et albinos" pour constituer le comité d'accueil supposé aller à la rencontre du Roi et de son état major (241). L'arrivée du cortège royal est prévue pendant la première semaine du mois d'octobre à Ericeira. Le roman s'achève sur une attente vaine de vieillards hagards sur une plage qu'on dirait dévastée par une tempête, et dont le mobilier est constituée d'un amas de vieilleries hétéroclites. Le romancier nous décrit ce bric-à-brac avec un souci du détail et de l'énumération qui n'a

²⁸² Kenneth Burke, 1945, "Four Master Tropes" in *A Grammar of Movies*, New York, Prentice-Hall.

d'égal que la narration de la succession des malheureux concours de circonstances ayant conduit à la chute de l'empire. La répétition, la juxtaposition, la simplification et l'effet de liste prédominent :

cadeiras de esplanada, bancos públicos a que faltavam pranchas, taipais que lhes vedavam a água, muralhas de granito de cinquenta metros a pique, canoas de pescadores, redes enroladas, cintalações de bóaias e os paus de toldo do verão acabado, com os seus desperdícios atolados nas dunas (AN 246).

Ainsi, la chronique d'une victoire annoncée s'est muée peu à peu en une défaite tragique et traumatisante pour toute une nation. Au renversement de l'attente détrompée s'ajoute le syndrome de l'arroseur arrosé dont plus d'une déclinaison s'inspire des principes d'équité biblique, notamment celui selon lequel quiconque s'élèvera sera abaissé (Luc 23, 11-12), ou encore qui prend le glaive perira par le glaive (Mt 26, 52). Ces renversements ironiques induisent, chez António Lobo Antunes, l'idée d'une justice immanente qui corrigerait automatiquement et de manière cyclique les injustices de l'histoire dont l'homme est le fait. En outre, ils déconstruisent en les parodiant les chefs d'œuvre épiques de la littérature portugaise, notamment *Os Lusíadas* de Luís Camões. Dans son ouvrage *A Theory of Parody*²⁸³ (1985), Linda Hutcheon définit la parodie comme une forme d'imitation caractérisée par l'inversion ironique dont la distanciation critique met davanantage l'accent sur la différence que sur la similitude. Or, lors d'un entretien accordé à la presse à la sortie du roman *As Naus* en 1988, l'auteur portugais déclare ce qui suit : *começou a surgir a ideia de que podia fazer a segunda parte dos Lusíadas: enquanto Os Lusíadas é um crescendo, eu faria um decrescendo*²⁸⁴. Ainsi, la parodie antunienne est bien ironique. Une ironie dont les acceptions modernes et postmodernes font appel à l'intertextualité au sens large. En effet, les anacronismes

503-517

²⁸³ Linda Hutcheon, 1985, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York-Londres, Methuen

narratifs et le recours à une graphie tombée en désuétude participent de cette réécriture parodique ambivalente qui alterne entre continuité et rupture, déconstruction critique sous forme de rejet et hommage sous forme d'allusions ponctuelles ou de pseudo-citations. Ainsi, la satire, le sarcasme, l'humour, le grotesque, le pastiche, la parodie et les autres formes de dérision, bien que se situant aux confins de l'ironie proprement dite, font partie intégrante des manifestations de l'écriture ironique dans les romans d'António Lobo Antunes.

L'ouvrage de L. Hutcheon qui fera suite à *A Theory of Parody* (1985) s'intitule *Irony's Edge*²⁸⁵ (1994), "aux frontières de l'ironie". Cette cohérence au niveau des titres et des thèmes de recherche démontre bien que les deux concepts appartiennent à un champ d'investigation commun. De même, dans un essai intitulé *Irony, Humor*²⁸⁶, Candace D. Lang interroge l'écriture ironique en soulignant la proximité sémantique des deux concepts abordés. Elle rattache l'ironie au modernisme et l'humour au postmodernisme. Cependant, le terme humour n'ayant pas prospéré dans le vocabulaire critique anglo-saxon, l'adjectif "humouristique" des déconstructionnistes redeviendra finalement "ironique".

La thématique de l'attente impossible d'hommes à l'article de la mort sur laquelle s'achève le roman *As Naus* semble jouer, en dernière analyse, sur l'écart entre des sens en opposition. Elle traduit également l'ironie d'un projet national qui tourne le dos à l'avenir pour se projeter vers un passé certes glorieux, mais dont l'âge d'or désormais lointain et incertain semble n'avoir existé que dans l'imaginaire populaire. Nous verrons maintenant qu'aux trois principaux domaines de prédilection de l'ironie antunienne analysés jusqu'ici, domaines pouvant se répartir en deux sous-goupes, à

²⁸⁴ António Lobo Antunes, "Ninguém em Portugal escreve como eu", 1988, in *Ler* n°2, p. 70-73.

²⁸⁵ Linda Hutcheon, 1994, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Toronto, Routledge.

²⁸⁶ Candace D. Lang, 1988, *Irony, Humor*, Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press.

savoir celui l'expression verbale et celui du déroulement des événements, s'en ajoute un quatrième : celui de la parabase ou de l'ironie romantique.

d) L'ironie romantique

La poétique d'António Lobo Antunes met en scène une réalité historique et sociopolitique modulée par la vision du monde de l'auteur. Le lecteur y découvre une déconstruction des codes réalistes qui se définit par opposition à une forme de mimésis littéraire. Cependant, lorsque l'écriture fictionnelle dévoile la machinerie complexe à son origine, lorsque le conteur marionnettiste exhibe les ficelles qui meuvent les protagonistes de ses histoires plutôt que de les dissimuler, "il se met aussi lui-même en scène et s'affirme comme artifice", comme l'écrit Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie*²⁸⁷. L'ironie romantique, que certains lexicographes²⁸⁸ rapportent à l'idéalisme allemand du début du XIXe siècle, est une attitude ludique que l'écrivain développe par rapport à son œuvre. C'est aussi une sorte de distanciation critique lui permettant de considérer son ouvrage avec ironie, selon le mot de Pierre Schoentjes²⁸⁹. Cependant, on retrouve sous le nom de parabase des procédés stylistiques similaires dans certaines pièces de théâtre de l'Antiquité, notamment dans *Œdipe roi* de Sophocle. La parabase permet au dramaturge d'intervenir directement dans la pièce en s'adressant au public ou au lecteur pour annoncer ou commenter un événement. Aussi, Sophocle se sert-il du chœur d'*Œdipe roi* pour mettre le public et le lectorat en garde contre les conséquences de la vanité et de l'immodestie. Des apartés du théâtre classique à la voix *off* des médias audiovisuels modernes, en passant par l'apostrophe aux lecteurs de fictions, les configurations de la parabase devenue ironie romantique sont multiples. Chez António

²⁸⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit. p. 17.

²⁸⁸ Voir les dictionnaires Brockhaus et Wahrig.

²⁸⁹ Pierre Schentjes, *ibid* .p. 23-24.

Lobo Antunes, la narration ainsi rompue fait place à des considérations qui prennent la forme d'une réflexion métafictionnelle sur l'écriture romanesque. Entre l'instance auctoriale, les innombrables voix narratrices, et le lecteur dont la performance et la compétence contribuent à donner vie aux êtres de papiers de l'œuvre de fiction, qui donc fait le roman? Le romancier avance des tentatives de réponses sous la forme de nouvelles questions dans son ouvrage *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar* (2009) :

E que maçada ter de escrever este livro, dava de boa vontade o meu lugar a outro, falem por mim, tomem, enquanto procuro aperceber-me do silêncio porque tanto ruído na minha cabeça, passos para onde e de quem e sobretudo o mecanismo da vida que não pára de andar [...] (QC 192).

En soulignant le caractère artificiel de certaines ficelles de l'écriture romanesque, l'ironie romantique affaiblit le caractère mimétique du roman et relativise la prétention du romancier à la réalité. Les nombreux fragments narratifs où s'intercalent les accusations sous forme de plainte des protagonistes, leurs exhortations à celui qu'ils considèrent implicitement comme l'un des co-auteurs du récit révèlent au lecteur ce que Catherine Lépront²⁹⁰ appelle l'inextricabilité de la crise de l'écriture. Ils lèvent également le voile sur une phase de structuration du récit qui passe généralement inaperçue de l'extérieur. Entre le tumulte de ces voix narratrices aspirant au statut d'auteur et les tergiversations d'un poète habité désormais par un idéal, celui d'écrire des épopées lyriques trouées de silences, l'écrivain qui approche l'âge fatidique à partir duquel, à l'en croire, on ne peut écrire de bons romans, ose cette confession sous forme de vrai-faux testament :

O que pensará minha mãe nesta altura, aposto que não há espaço nela para pensar [...] e no entanto suponho que gorjeios, risinhos, uma palavra feita pedido de esmola ao telefone

²⁹⁰ Catherine Lépront, *Entre le silence et l'œuvre*, Paris, Seuil, 2007, p. 18

por quê?

Porque o mundo não se incomoda com a gente [...]

Por quê?

Numa parte da minha mãe que nem estou certo que exista, o que sobeja quando não existimos, em que pensarei eu, este livro é o teu testamento António Lobo Antunes, não embelezes, não inventes, o teu último livro, o que amarelece por aí quando não existires [...] (QC 123)

Ainsi, l'écrivain ne demande pas l'adhésion aveugle du lecteur aux faits romanesques, pas plus qu'il ne souhaite créer chez ce dernier un phénomène d'identification relativement aux personnages. Au contraire, il s'attèle à éveiller chez le lecteur actif la même distanciation critique que lui-même observe sous sa double casquette de conteur-observateur. C'est ce positionnement à la fois réflexif et critique caractéristique de l'ironie romantique que Georg Luckács définit dans *La théorie du roman* :

[...] les esthéticiens des débuts du romantisme, ont appelé ironie le mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'abolit. Comme constituant formel du genre romanesque, elle signifie que le sujet normatif et créateur se dissocie en deux subjectivités : l'une qui, en tant qu'intériorité, affronte les complexes de puissance qui lui sont étrangers et s'efforce d'imprégner un monde étranger des contenus même de sa propre nostalgie, l'autre qui perce à jour le caractère abstrait et, par conséquent, limité des mondes l'un à l'autre étrangers du sujet et de l'objet²⁹¹.

La distance critique que l'écrivain instaure entre lui-même et son ouvrage accentue le caractère artistique de l'œuvre, car l'ironie romantique “ c'est l'accentuation constante du caractère fictif, artificiel de toute fiction au-delà de son ambition de réalisme ”, écrit encore Pierre Schoentjes²⁹². Il s'agit d'un acte de liberté qui ne célèbre pas uniquement l'autoreprésentation littéraire, mais qui se définit par opposition au roman historique portugais à prétention rationaliste. Grâce aux procédés dérivant de la

²⁹¹ Georges Lukacs, *La théorie du roman*, Genève, Gonthier, 1963, p. 69.

parabase et de l'ironie romantique, l'écrivain peut, dans le même ouvrage, écrire une chose et son contraire sans crainte des anachronismes. Il peut mettre la GNR aux trousseaux des assassins d'Inês de Castro, Luis Buñel et Garcia Lorca en compagnie de Pedro Álvares Cabral, faire figurer les pétroliers du Moyen Orient aux côtés des caravelles du XVI^e siècle dans son paysage de la baie de Lisbonne. La rupture de l'illusion réaliste et la distanciation critique mettent l'accent sur les ingrédients inhérents à toute création artistique. Quant au dédoublement du romancier en une instance interne et externe, subjective et objective, il témoigne de l'éclatement du sujet dans le roman contemporain en général, dans les œuvres d'António Lobo Antunes en particulier. Pierre Schoentjes écrit à ce propos :

L'homme ne se perçoit plus comme une unité homogène mais comme un assemblage sous tension d'éléments contradictoires. Cette scission de l'être annonce l'image toujours plus fragmentée qu'on se fera de la personnalité et qui aboutit à la fin du XX^e siècle à cette vision éclatée dont la littérature témoigne abondamment²⁹³.

L'ironie semble donc conférer au créateur une sorte de clairvoyance quasi divine lui permettant de s'élever au dessus de son œuvre. Elle lui permet aussi d'appeler l'attention du lecteur sur les artifices du trompe l'œil. Dans sa folie à deux avec ce dernier, le romancier rappelle sans cesse à celui-ci que le roman ne copie pas la réalité, pas plus qu'il ne rend compte d'une quelconque vérité historique. L'œuvre de fiction reflète sa propre vérité. L'écrivain y évoque des réalités qui lui sont propres et lui-même, le conteur-marionnettiste, n'est pas toujours maître de son histoire. L'ironie antunienne, en particulier, est une réflexion qui instaure de la distance pour mieux interroger les choses et les êtres. Cependant, dans sa clairvoyance critique, l'ironiste inviterait-il implicitement le lecteur à sortir de sa passivité pour adresser ses griefs à

²⁹² Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit. p. 109.

²⁹³ Pierre Schoentjes, *ibid.*, cit. p.111.

l'auteur, à l'exemple du lecteur de *Sodome et gomorrhe* de Proust qui prend le narrateur à partie à cause de sa mémoire défaillante ? Pierre Schoentjes n'est pas loin de le penser. Voici ce qu'il écrit dans la conclusion de son essai *Poétique de l'ironie* :

L'ironie dans la littérature de fiction ne fait rien d'autre : en confrontant le lecteur à des significations en contradiction, elle sollicite l'interprétation. Le champ est vaste, allant d'une ironie qui admet que l'on fasse appel à la notion de contraire pour renverser la signification du texte à ces ironies qui jettent le lecteur dans l'aporie en multipliant des indices de sens incompatibles. Mais l'ironie ne sera véritablement ironie que lorsqu'elle saura créer un moment d'ouverture dans le texte et permettra ainsi au lecteur de s'impliquer dans l'œuvre²⁹⁴.

Au delà de l'ironie verbale et de l'ironie dramatique actualisées par des personnages emblématiques comme Dori dans *Memória de Elefante* et hormis l'ironie socratique qui nous a servi de socle définitionnel, il est loisible d'observer que l'écriture ironique affecte le récit de fiction antunien dans sa globalité. Il nous semble que le lecteur qui s'est arrêté aux premiers romans d'António Lobo Antunes retient surtout l'ironie du discours romanesque de la première trilogie. Elle semble plus familière, plus accessible au plus grand nombre avec sa fonction de dérision fondamentale. Mais l'écriture ironique fait aussi appel à des techniques narratives plus subtiles, notamment dans des jeux de miroirs qui illustrent la chronique du roman dans le roman, l'écriture romanesque se prenant pour sujet. Par lucidité critique, le romancier analyse son rôle. Il prend conscience de sa position de romancier alors même qu'il écrit. Son roman en création fait le récit de la création romanesque. Ce jeu réflexif instaure un second degré propice à une interrogation critique de la littérature contemporaine. Grâce à la légèreté de ses procédés, l'ironie romantique permet à l'écrivain de rire de ses créatures sans pour autant renoncer à l'analyse critique des tendances littéraires de son temps. Mais,

²⁹⁴ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit. p. 320.

chez António Lobo Antunes, cette écriture ironique semble fonctionner par intermittence car le mouvement de balancier l'emporte dans ses oscillations entre continuité et rupture. Parfois, l'ironie romantique arpente les sentiers battus du classicisme poétique; parfois elle opte pour les chemins escarpés du modernisme et du postmodernisme littéraires. C'est notamment le cas lorsque l'écrivain donne la parole aux innombrables voix de son ensemble polyphonique qui aspirent également au prestige que confère le statut auctorial et, à l'occasion, le font savoir.

Chapitre 2 : la polyphonie, l'écriture baroque

Souvent évoquée dans les analyses précédentes, trop longtemps différée pour la clarté de notre exposé, voici enfin l'une des catégories les plus décisives des romans d'António Lobo Antunes. L'une des plus étudiées par la critique aussi. En effet, l'écriture des voix²⁹⁵ marque profondément l'imagination et le style de l'écrivain portugais. On peut avancer que la plurivocalité constitue l'articulation majeure de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes dans la mesure où il est possible de diviser la production romanesque de l'écrivain en deux grands ensembles, les œuvres monologiques centrés sur la voix d'un narrateur qui semble être le double fictionnel de l'écrivain, et les œuvres polyphoniques qui se caractérisent par la multiplication des protagonistes et des foyers de narration, plusieurs voix assumant à tour de rôle la responsabilité du récit en lieu et place d'une instance narrative unique.

Avant d'analyser le fonctionnement du monologisme et du plurivocalisme dans les œuvres de l'auteur, il convient de rappeler, en quelques mots, les différentes acceptions des notions de dialogisme et de polyphonie chères à Mikhail Bakhtine qui, le premier, a articulé ces concepts avec l'analyse du roman en privilégiant, l'œuvre romanesque de Dostoïevski. Pour Bakhtine, le dialogisme s'inspire du dialogue socratique et de la satire ménippée où la vérité " naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique " ²⁹⁶. La ménippée est une littérature carnavalesque faisant appel à la philosophie et au fantastique pour magnifier le raisonnement contradictoire et la mise en cause irrévérencieuse des idées reçus. Pourtant, pour Bakhtine, la ménippée constitue une étape vers la polyphonie, mais elle n'est pas encore la polyphonie. La ménippée ignore encore le récit relayé par

²⁹⁵ Cette formule s'inspire du titre d'une communication de Régis Salado: " L'écriture des voix- António Lobo Antunes et le roman polyphonique ", in Anabela Dinis Branco de Oliveira, *Espelhos, Uma Físga...E Poesia*, op. p. 287-318.

²⁹⁶ Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit. p. 155.

plusieurs personnages, chacun racontant les faits à sa manière, selon son propre point de vue et son style particulier. Dans le roman polyphonique, c'est le foisonnement dialogique qui favorise la confrontation des discours contradictoires. Bakhtine s'inspire de la terminologie musicale pour définir ses catégories. La monodie, chant à une seule voix, était pratiquée de l'Antiquité au Moyen Age. A partir de la Renaissance, la polyphonie introduit l'accompagnement qui mêle les paysages sonores. Plusieurs écrivains appliqueront dès lors cette pluralité de voix au récit romanesque. En outre, dans la tradition de ce que Julia Kristeva a appelé la "poétique historique"²⁹⁷, Bakhtine analyse dans sa *Poétique de Dostoïevski*²⁹⁸ comme dans son *Esthétique et théorie du roman*²⁹⁹ et dans *Marxisme et philosophie du langage*³⁰⁰ l'œuvre romanesque pour la situer relativement à une continuité historique. Son étude embrasse le roman aussi bien dans ses caractéristiques synchroniques que dans son évolution diachronique définie par rapport à une mémoire littéraire liée à un genre. Aussi, l'étude minutieuse des caractéristiques principales de la poétique de Dostoïevski permet-elle à Bakhtine de retrouver les précurseurs de cette écriture carnavalesque qui semble singulariser les ouvrages du romancier russe. Les usages de la tradition littéraire confirment les découvertes de l'étude synchronique. En outre, ils permettent d'opposer le roman carnavalesque de Dostoïevski, que Bakhtine caractérise comme étant dialogique ou polyphonique, au roman monologique de Tolstoï qui symbolise, aux yeux de Bakhtine, le discours auto représentatif. En réalité, la polyphonie et le dialogisme bakhtiniens ne sont pas nécessairement inhérents au nombre de voix qui assurent la narration car :

Ce n'est pas l'image de l'homme en soi qui est caractéristique du genre romanesque, mais l'image de son langage [...] Si l'objet spécifique du genre

²⁹⁷ Julia Kristeva, "Une poétique ruinée", présentation de *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 11

²⁹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*.

²⁹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction française de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

romanesque c'est le locuteur et ce qu'il dit [...], le problème central de la stylistique du roman peut être formulé comme problème de la représentation littéraire du langage, problème de l'image du langage³⁰¹.

En d'autres termes, la principale difficulté dès lors que le romancier délègue la narration du récit à plus d'un narrateur, c'est la cohérence dans la modulation des voix. L'écrivain doit s'assurer que chaque voix corresponde à une empreinte spécifique, reconnaissable entre plusieurs dans le récit, qu'elle traduit une véritable vision du monde, "faute de quoi la polyphonie ne serait qu'une monodie superficiellement travestie"³⁰². Bakhtine exclut de son corpus les grands romans polyphoniques anglosaxons des années 1930. Or, ces romans où le courant de conscience s'est substitué à la narration à la troisième personne, libèrent le récit du carcan d'un point de vue unique : celui de l'auteur. En marginalisant les chefs d'oeuvre de la polyphonie moderniste, notamment des ouvrages tels que *Ulysses* (1922) de James Joyce ou *The Sound and The Fury* (1929) de William Faulkner où l'absence de la voix autorisée, celle du narrateur omniscient, rend illusoire toute prétention à la vérité absolue, la grille d'analyse bakhtinienne a défini des catégories difficiles à appliquer dans une lecture moderniste ou postmoderniste.

C'est que la polyphonie et le dialogisme de Bakhtine mettent davantage l'accent sur l'énoncé, le langage comme lieu de conflits, et pas spécifiquement sur la structure narrative. Les concepts bakhtiniens de dialogisme, de plurilinguisme, d'hybridisation, d'hétérogénéité et de polyphonie renvoient donc à une réalité poétique distincte du récit à points de vue multiples, même s'ils peuvent faire l'objet d'une application non bakhtinienne. A cause de ces différences définitionnelles ou grâce à elles, Bakhtine reconnaît, dans *La poétique de Dostoïevski* et dans *Esthétique et théorie*

³⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1977.

³⁰¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit. p. 156.

³⁰² Régis Salado, "L'écriture des voix- António Lobo Antunes et le roman polyphonique", op. cit. p. 297

du roman, des structures dialogiques et polyphoniques dans des œuvres techniquement monologiques, notamment *Les frères Karamazov*, *Carnets du sous-sol*, ou *L'idiot*, pour ne parler que de ces deux exemples.

2.1. De l'autofiction à l'écriture des voix

La deuxième articulation majeure de l'écriture antunienne après la première trilogie monologique et autofictionnelle ponctuée par la publication, coup sur coup, de *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979), *Conhecimento do Inferno* (1980), peut être située en 1983, année de publication de *Fado Alexandrino*. En effet, ce roman symbolise, pour l'écrivain portugais, l'avènement d'un nouvel art de conter où le conteur-poète laisse l'initiative de la narration aux protagonistes :

Eu estava descontente com os primeiros livros e pensei que uma técnica mais polifónica me permitiria que os personagens se reflectissem melhor na própria história. Eles é que contam, num livro. E o método usado permite ir mais fundo no que diz respeito à caracterização das pessoas. E até ao nível da própria escrita, que é fundamental³⁰³.

En effet, il semble y avoir deux possibilités d'envisager l'écriture romanesque chez António Lobo Antunes. Une première possibilité, que nous qualifierons de monologique et néo-réaliste, cherche à reproduire une tranche de vie en calquant l'histoire d'une famille, celle des Lobo Antunes, avec leurs préoccupations morales et sociales, et un narrateur reconnaissable en la personne du psychiatre " dont l'expérience est intimement nourrie du matériau autobiographique de l'auteur " ³⁰⁴. Le psychiatre évolue dans des décors familiers au lecteur. Les pérégrinations de ce double fictionnel de l'écrivain, son mal être, ses doutes, ses combats constituent la trame des trois

³⁰³ António Lobo Antunes, " Nunca li um livro meu ", entretien avec Francisco Viegas, *Ler* n° 37, Inverno 1997, repris dans Ana Paula Arnaut (éd.), *Entrevistas com António Lobo Anunes-1979-2007, Confissões do Trapeiro*, p. 282.

premiers romans aux accents fortement autobiographiques. Ces premières œuvres sont bâties selon un ordre et une cohérence internes permettant d'identifier, à travers les protagonistes, des personnages historiques ayant vécu dans l'entourage familial de l'écrivain, ou au sein de la société portugaise. Les romans de ce mouvement introductif semblent obéir à un contrat tacite, un pacte narratif entre l'auteur et ses lecteurs. Ce contrat permet au lectorat de retrouver dans le texte l'illusion de la réalité de la vie contée par un narrateur omniscient qui cache mal la voix auctoriale. Les premiers romans monologiques et autofictionnels nous semblent donc porteurs d'une axiologie néo-réaliste, car l'auteur y mêle habilement fiction quasiment intimiste et imagination burlesque.

La deuxième possibilité se situe en retrait par rapport à l'autofiction monologique des premiers ouvrages. En créant une fiction plus tournée vers elle-même et en multipliant les points de vue qui soulignent l'incertitude et montrent que la vie est tout aussi complexe que l'écriture romanesque, António Lobo Antunes donne une nouvelle orientation à sa poétique : ses romans seront dès lors polyphoniques et polyperspectivistes. Et c'est le cinquième roman *Fado Alexandrino* (1983) qui, de l'avis de Régis Salado, inaugure la liquidation du dispositif narratif monologique, le quatrième, *Explicação dos Pássaros* (1981) servant de transition entre les deux mouvements :

Explicação dos Pássaros, est également construit autour d'une seule voix, mais on peut déjà y repérer une différence essentielle par rapport à la trilogie qui le précède. Une distance est prise pour la première fois à l'égard de l'expérience personnelle, dans la mesure où le personnage de Rui S. ne présente plus, contrairement aux protagonistes des trois premiers romans, des traits qui permettraient de reconnaître en lui un double fictionnel de l'écrivain³⁰⁵.

³⁰⁴ Régis Salado, " L'écriture des voix- António Lobo Antunes et le roman polyphonique ", *in op. cit.* p. 290

³⁰⁵ Régis Salado, " L'écriture des voix: António Lobo Antunes et le roman polyphonique ", *op. cit.* p. 291

En effet, *Explicação dos Pássaros* comporte quelques changements que ne manque pas de noter le lecteur. Sur le plan énonciatif, l'alternance entre la première et la troisième personne s'estompe au profit d'une narration à la troisième personne basée sur la transparence intérieure : «-Bom dia, mãe- disse ele[...] e pensou logo como tu emagreceste catano [...] »³⁰⁶. En outre, le protagoniste Rui S. ne peut pas être considéré comme un alter égo expérimental de l'auteur. Rui S. n'a pas participé à la guerre en Afrique, il n'a donc jamais abandonné épouse et enfant pour une quelconque mobilisation patriotique. Rui S. n'est pas psychiatre, n'ayant jamais étudié la médecine. Néanmoins, l'intrigue du roman repose sur l'histoire de sa trajectoire, une trajectoire toute antunienne : celle d'un homme marié en secondes noces avec Marília, une femme épousée plus par dépit que par amour car Rui ne s'est jamais remis de la séparation, contre son gré, d'avec sa première épouse, la mère de ses deux fils. Il se résoud à proposer le divorce à Marília pendant le congrès auquel ils vont participer tous les deux, puis change de destination pour un hôtel d'Aveiro où le couple se séparera, mais sur proposition de l'épouse, après moult tergiversations de la part de Rui. La somme des névroses et des frustrations accumulées par le personnage depuis sa petite enfance et le vertige d'une existence considérée comme vaine et absurde l'amènent irrémédiablement vers cette quête d'ivresse pure, ce sentiment nostalgique d'une liberté absolue entrevue pendant ses jeunes années, celui du vol ascensionnel vers l'au-delà en compagnie d'oiseaux aux os d'écume qui s'enivrent, emportés par le vent :

Um dia, em miúdo, ao fim da tarde, achávamo-nos na quinta e um bando de pássaros levantou voo do castanheiro do poço na direcção da mancha da mata, azulada pelo início de noite. As asas batiam num ruído de folhas agitadas pelo vento folhas miudas, fininhas, múltiplas, de dicionário, eu estava de mão dada contigo e pedi-te de repente Explica-me os pássaros. Assim sem mais nada [...] Mas tu sorriste e disseste-me que os ossos deles eram feitos de espuma da praia,

que se alimentavam das migalhas do vento e que quando morriam flutuavam de costas no ar, de olhos fechados como as velhas na comunhão (EP 44).

Les ailes des oiseaux sont assimilées ici aux éléments d'une nature libre et apaisante, aux feuilles des arbres caressées par le vent, à celles pleines de connaissances des livres. Le passage célèbre l'intimité rassurante de la relation père-fils avec ses rires complices et le bonheur simple des jours heureux au bras du père. C'est ces moments de félicité furtifs que Rui S. essaiera de retrouver en se donnant la mort. Le bonheur entrevu pendant l'enfance est contrarié par l'âpre vie d'époux et la difficile condition de père chassé du foyer familial et séparé de l'affection de ses enfants par une première épouse froide et frivole, pour qui il se consumera pourtant d'amour jusqu'à la fin de ses jours ou jusqu'au début d'une autre vie rêvée. Le motif du vol ascensionnel, récurrent dans les romans de Lobo Antunes comme nous l'avons étudié³⁰⁷, est encadré ici par la mer et les cieux, deux espaces de l'illusion et de l'errance. Un horizon ambigu de liberté et de mort cerne ces deux espaces. La mer semble désigner la continuation des eaux du ventre maternel où nage l'être en mal de cette seconde naissance qu'est la mort. Le suicide de Rui S. serait donc un malentendu. En se donnant la mort, le personnage-narrateur ne saute pas à pieds joints dans les profondeurs abyssales du néant. Il souhaite plutôt quitter une vie de tourments et de malheurs pour s'élever, en compagnie des oiseaux, vers la lumière montante afin de mieux renaître à nouvelle vie. Mais cet ascension fantasmatique tourne court.

Sur le plan narratologique, le symbolisme métافictionnel qui se trouve derrière le suicide du narrateur de *Explicação dos Pássaros*. Selon la thèse de Régis Salado, le romancier a dû faire mourir la voix chargée jusqu'alors de la narration de ses fictions

³⁰⁶ António Lobo Antunes, *Explicação dos Pássaros*, Lisboa, Dom Quixote, 1997, p. 11

³⁰⁷ Voir page 79.

pour faire advenir d'autres voix narratives affranchies de la tutelle autobiographique. La mort de Rui allégorise donc celle de la voix univoque de l'auteur :

Le scénario du suicide et du dépeçage du corps de Rui par les oiseaux de la lagune d'Aveiro peut en effet se lire comme la figuration fictionnelle du sacrifice de cet *alter ego* qu'était jusqu'alors le narrateur antunien [...] Ainsi compris dans sa dimension de rituel symbolique à portée metafictionnelle, le suicide de Rui S. allégoriserait la mise à mort d'une certaine forme de récit, -le récit " egocentré "-, mise à mort qui apparaît comme la condition nécessaire pour qu'advienne une nouvelle forme, dont *Fado Alexandrino* constitue à la fois le premier jalon et, d'emblée, une réussite majeure³⁰⁸.

En effet, *Fado Alexandrino* vient concrétiser la mort du sujet comme auteur-personnage. La situation d'énonciation dans ce roman n'est ni celle de la réclusion, ni celle de la folie furieuse ou des failles de raisonnement. Il s'agit plutôt d'un banquet de régiment réunissant, dix ans après leurs hauts faits de guerre en Afrique, les éléments d'un bataillon qui se retrouvent dans un restaurant transformé pour l'occasion en mess des officiers. Les souvenirs désenchantés des uns et des autres, les évocations plurivocales d'existences individuelles plus ou moins misérables participent à l'éclatement d'un champ narratif décentré dont les trois axes principaux tournent autour de la Révolution des Œillets, avant, pendant et après. L'ironie de la narration plurivocale veut que des professionnels d'un corps aussi rigidement hiérarchisé que l'armée prennent la parole sans protocole préalable, le soldat en même temps que le lieutenant colonel qui est à son tour sur le même pied d'égalité narrative que le lieutenant en charge des transmissions. Dans ce concert de croisements d'expériences fondé sur la parole mnésique, diverse, répétitive, contradictoire, une femme aura enfin voix au chapitre. Esmeralda, la domestique, l'incarnation, selon Maria Alzira Seixo, de

³⁰⁸ Régis Salado, " L'écriture des voix: António Lobo Antunes et le roman polyphonique ", *op. cit.* p. 292-293

la femme opprimée, marginalisée mais lucide sur les rapports de force qui régissent un monde faisant la part belle aux hommes :

Ce qui nous amène à reformuler une question laissée en suspens depuis la lecture de *Os Cus de Judas*, e que nous évoquons une nouvelle fois avec *Conhecimento do Inferno* : si la femme du bar dans le premier de ces deux livres n'a pas accès à la parole et n'a pratiquement pas d'expression personnelle dans le discours du roman, si la figure féminine dans le deuxième livre que nous venons de citer est quasiment inexistante en tant que " autre " avec lequel le protagoniste interagit, cantonnée qu'elle est dans son rôle de femme-enfant à laquelle le protagoniste s'identifie facilement [...] dans *Fado alexandrino* [...] et si c'est la femme reléguée justement qui, d'une certaine forme, commande les données narratives?³⁰⁹.

En effet, Esmeralda incarne la seule voix de la narration à la première personne du onzième et avant dernier chapitre du roman. Avant elle, seul l'officier de transmissions connaîtra semblable honneur au chapitre trois de la deuxième partie de l'œuvre. La voix du capitaine, plus en retrait, se fait plus discrète. Le romancier laisse l'initiative de la narration à la femme exploitée et opprimée qui incarne le mieux la victime féminine de la violence coloniale. Il l'érige en conscience de l'expression directe en mettant momentanément une sourdine à la voix volubile du capitaine narrateur. Esmeralda, la domestique, est en réalité la conscience de l'histoire du roman. C'est elle qui connaît les circonstances exactes de la mort du *Menino* et c'est elle le seul personnage susceptible d'aider l'inspecteur chargé de l'élucidation de l'enquête. Auréolée des nouveaux pouvoirs qui lui sont conférés dans le chapitre, Esmeralda ne manquera pas de déplacer le curseur de la narration, de l'expression collective des traumatismes d'une guerre vécu dans leur chair par les hommes vers l'expression des

³⁰⁹ " O que nos leva a reatar uma questão que deixamos em suspenso desde *Os Cus de Judas*, e que reinvocamos em *Conhecimento do Inferno*: se a mulher do bar, no primeiro destes livros, não acede a fala e não tem literalmente expressão subjectiva no discurso do romance; se a figura feminina, no segundo livro agora citado, é praticamente inexistente enquanto um " outro " com quem o sujeito se articule, para se limitar à figura de filha-criança, considerada como um mesmo com quem o sujeito mais facilmente se

frustrations collectives de femmes consumées par le désir, mais réduites à une sexualité solitaire parce que devenues indésirables aux yeux d'hommes privilégiant de plus en plus des formes de sexualité intra génériques :

Nunca mais possuí homem nenhum dentro de mim porque o meu corpo se fechou, e o sinto fechado há muitos anos, cinquenta ou sessenta, como as flores gordas à noite, porque os lábios das pernas se cerraram num mole e teimoso egoísmo de corolas desde que o meu padrasto me varou e perfurou e vasculhou o peito e o ventre com os dedos manchados de espanto do meu pai e do íntimo licor da minha mãe, essa aguadilha cerosa que segrego às vezes se me toco, para sentir na forquilha das coxas uma lombriga humida que endurece e oscilla, pegada ao osso da bacia, até uma espécie de solução crescer dentro de mim, um espasmozinho rápido me contrair os músculos e a pele, os dentes se me rilharem na boca como um garfo contra um garfo [...] (FA 577).

Ainsi, la voix subversive de la domestique, loin de se mêler à la litanie masculine des angoisses des champs de bataille, exprime la douleur d'êtres qui se sont fermés au désir pour s'ouvrir aux souffrances et à la mort :

Ao aproximar-me dele soube a sua morte e difícil e próxima [...] de modo que pensei Tenho de morrer antes dele [...] E foi a vez de a cadela agonizar lentamente na cozinha [...] e Senhora faleceu a seguir à cadela [...] de modo que deitei-me na cama [...] e cessei de falar e de ouvir e de responder e de ver (FA, 386-387).

Le cinquième roman d'António Lobo Antunes se fonde sur une reconstitution d'événements historiques de la Révolution des Œillets qui n'est pas celle des historiens mais plutôt celle des protagonistes du roman qui convoquent, sous forme de collages mnésiques, des fragments de souvenirs multiples et éclatés. Ces soldats semblent s'offrir une compensation imaginaire à leur quotidien désormais ennuyeux, placé sous le signe de l'oisiveté, de l'impuissance et de la frustration. Cependant, leurs récits

identifica [...] em *Fado Alexandrino* [...] é a mulher relegada que justamente, de certa forma, comanda

polyphoniques sont fondus dans le cadre d'un projet esthétique qui transforme les versions fantaisistes des uns et des autres en une œuvre littéraire plus authentique que l'histoire officielle elle-même. L'éclatement de la parole narrative contribue donc à un élargissement de l'univers romanesque. La délégation des pouvoirs de la narration aux personnages jusque-là sans voix poursuit, de l'intérieur, l'œuvre de subversion des discours d'autorité, comme le résume Maria Alzira Seixo :

Femme, histoire et narration constituent, en effet, les composantes d'un même combat subjectif: celui que mène le narrateur en se battant contre les lieux que lui impose le système colonial, le désir que le système colonial force, l'écriture qui s'emmêle dans les méandres d'une mémoire prolixe, inquiète et confuse³¹⁰.

Et c'est à ce niveau que la polyphonie antunienne recoupe les présupposés des analyses bakhtiniennes. En effet, dans le cinquième chapitre de la deuxième étude intitulée " Deux lignes stylistiques du roman européen, " l'essayiste écrit :

Le roman, c'est l'expression de la conscience galiléenne du langage qui, rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique, n'acceptant plus de la considérer comme seul centre verbal et sémantique du monde idéologique, reconnaît la multiplicité des langages [...] susceptibles de devenir aussi bien " langages de vérité " que langages relatifs, objectaux, limités [...] ³¹¹.

La confrontation dialogique et la polyphonie bakhtiniennes sont donc éclairantes sur le plan idéologique, car en exposant la parole plurielle, elles contribuent à la désacralisation de la parole doctrinale. En d'autres termes, le décentrement constitue l'un des objets principaux du plurivocalisme romanesque, puisque celui-ci remet en cause la légitimité d'une seule voix dans un contexte pluraliste. Comme l'affirme Régis Salado,

os dados narrativos ", Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit. p. 118-119.

³¹⁰ " Mulher, história e narração são, pois, componentes de uma mesma guerra subjectiva: a de um narrador que se debate com lugares que o sistema colonial lhe impõe, com desejos que o sistema colonial o força, com uma escrita que se embaraça nas teias de uma memória múltipla, inquieta e confusa ", Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António, Lobo Antunes*, op. cit. p. 140

Exposer le conflit des langages, montrer que le mot lui-même est une arène où s'affrontent des forces contradictoires, représenter la conscience comme le lieu où plusieurs voix parlent en même temps et concurremment, tels sont les procédés par lesquels le roman accomplit sa vocation la plus haute, qui consiste à faire éclater tout discours univoque et toute parole doctrinale en les soumettant à des forces centrifuges.³¹²

On peut voir à l'œuvre ce décentrement galiléen dans d'autres livres d'António Lobo Antunes, notamment dans *Exortação aos Crocodilos* (1999). Le roman est composé selon les perspectives de quatre voix prenant la parole à tour de rôle au cours de huit séquences, soient trente et deux chapitres numérotés. La répartition par groupes de quatre chapitres permet une distribution vocale atomisée qui reconstitue à partir du fragmentaire une narration plurielle, discontinue. La situation d'énonciation initiale du roman est celle, antunienne, de narratrices souffrant de graves carences de raisonnement du fait des nombreuses blessures traumatiques ayant émaillé leur passé. Emília, que tout le monde appelle Mimi, est atteinte d'une surdité sélective. Fátima est la nièce d'un évêque avec qui elle entretient des relations incestueuses. Celine est préoccupée par l'emprise du temps sur sa beauté qui semble se faner chaque jour un peu plus. Quant    Simone, elle est obnubilée par sa surcharge pondérale. C'est par le prisme de ce quatuor de narratrices différentes les unes des autres, mais liées par un passé problématique et par le secret des crimes commis par les hommes de leur vie, que le lecteur découvre l'une des pages sombres de l'histoire récente du Portugal. En effet, Mimi, Simone, Celina et Fátima prennent la parole dans de longs monologues contrastés pour parler de leur jeunesse perdue, de leurs amours à sens unique, de leurs rêves et de la mort, la leur et celles des autres. Celle des communistes et des démocrates massacrés par leurs hommes décidés à en finir avec la Révolution des   illets. Ces hommes de main peuvent

³¹¹ Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, deuxième étude, " Du discours romanesque ", op. cit. p. 183.

compter sur l'aide de militaires franquistes, celle de l'ambassadeur des Etats-Unis ou celle des agents sud africains de l'époque de l'*apartheid*.

La conspiration d'extrême droite dont la trame est fictionnalisée dans le roman a réellement eu lieu au lendemain de la Révolution. Elle s'est organisée autour du général Spinoza et a coûté la vie au Premier Ministre Sá Carneiro, ainsi qu'à de nombreux démocrates anonymes. L'originalité de l'histoire réside donc dans la cacophonie naïve de voix féminines qui la présentent de manière feuilletée et discontinuée à travers leurs espoirs déçus, leurs frustrations quotidiennes, leurs délires oniriques et les réflexions amères que leur inspirent les activités dangereuses de leurs proches. Les regards croisés de ces quatre femmes déconnectées des réalités sociopolitiques de leur époque, notamment les idéaux démocratiques véhiculés par la Révolution, brossent peu à peu le tableau sombre des massacres, des tortures et des attentats aveugles perpétrés par le groupuscule à la solde d'un Portugal d'une autre époque, terrorisé par l'Eglise et la dictature. En ce sens, la narration des quatre voix féminines constitue un nouveau regard critique sur le mal et la répression. C'est aussi une réussite littéraire majeure, car le lecteur, pris au jeu des quatre narratrices, en oublierait presque l'écrivain marionnettiste tirant les ficelles de chaque personnage de papier, si le roman métafictionnel ne venait saturer épisodiquement le texte de commentaires sur les difficultés liées à l'histoire de sa propre écriture. Le texte romanesque est entièrement pris en charge par les personnages, sans la médiation d'un narrateur qui serait la voix auctoriale. A la fois ample, discontinu et personnalisé, le discours romanesque de chacune des narratrices semble lui conférer un idiolecte et une vision du monde qui lui sont propres, tant et si bien que leurs récits deviennent des micro fictions autonomes qui font apparaître peu à peu les éléments épars de la macro fiction qu'est l'ensemble du roman. Le récit à quatre

³¹² Régis Salado, op. cit. p. 297-298.

voix participe efficacement au décentrement et à la subversion de la parole sacrée dans *Exortação aos Crocodilos*. L'analyse de ce treizième roman de l'auteur nous montre que celui-ci appelle le lecteur à être attentif à la narration certes, mais aussi à la modulation des voix, car une écriture fondée essentiellement sur le flux de la conscience peut être toute entière relation à l'altérité. En ce sens, l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes ne jette pas les bases d'une nouvelle poétique de l'énonciation. Elle confirme, en recyclant des techniques héritées du *high modernism* anglosaxon, l'importance de la pensée de l'autre dans le discours romanesque.

Nous pourrions multiplier les exemples d'ouvrages d'António Lobo Antunes où les configurations vocales et l'identité des narrateurs changent, mais où deux constantes demeurent, à la lumière de la grille d'analyse bakhtinienne : la subversion du discours d'autorité érigé en parole unique et la carnavalisation des référents historiques.

2.2. Métamorphoses carnavalesques

Dans le premier chapitre de la première partie de notre étude relative aux registres linguistiques, nous avons eu l'occasion d'évoquer la dimension burlesque inhérente à l'idiolecte de Dori dans un monologue marqué par l'irrespect normatif et l'irrévérence envers les figures ecclésiastiques et les symboles de l'église catholique romaine. Cependant, ces analyses méritent d'être approfondies à la lumière des théories bakhtiniennes, notamment la notion de carnavalisation développée dans *La poétique de Dostoïevski*, dans *Esthétique et théorie du roman* et surtout dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1965), pour ne citer que ces trois ouvrages. En effet, les concepts de dialogisme, de polyphonie et de carnavalisation partagent le même champ sémantique. Ils ressortissent au domaine de la subversion des codes linguistiques de l'énonciation par la multiplication de voix

narratrices discordantes et l'inversion des normes officielles dites classiques. La polyphonie romanesque que Bakhtine oppose à la monophonie poétique ne désigne pas seulement une pluralité de voix, mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques. Il ne s'agit plus, pour le romancier, de concevoir un récit comportant une fin heureuse ou malheureuse, ni de parvenir à une conclusion morale ou idéologique; il s'agit plutôt de faire apparaître des tensions entre points de vue.

a) Le carnaval: une fête burlesque et subversive

La subversion de la culture classique, quant à elle, se fait à travers une culture populaire qui remonte aux carnivals du Moyen Age en France, cette culture populaire au sujet de laquelle l'essayiste russe écrit qu'elle constitue " le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous [...] ”³¹³. Le carnaval a des racines populaires et comiques. En réunissant les contraires grâce à un système complexe d'images ambivalentes et hétérogènes, il permet de procéder symboliquement au renversement dialectique du système hiérarchique et favorise ainsi la prise du pouvoir de la parole par les sans voix. L'être humain a besoin de cette soupape lui permettant d'oublier, pendant les festivités, sa vie misérable et dogmatique caractérisée par la soumission à la hiérarchie. La fête carnavalesque ouvre une parenthèse festive empreinte de liberté, de rires et de profanation du sacré. Elle confère à l'homme une hétérogénéité libératrice. La pensée carnavalesque se définit donc essentiellement par sa nature dialogique et subversive. Le texte littéraire qui s'en inspire est, par définition, dialogique. Il s'oppose au discours du pouvoir qui, lui, est monologique. La transposition au texte romanesque des ingrédients comiques et

subversifs propres à la pensée carnavalesque constitue la carnavalisation. Dans *La poétique de Dostoïevski*, Bakhtine définissait déjà la carnavalisation comme la transposition littéraire d'une forme de spectacle syncrétique à caractère rituel, où

Les lois, les interdictions, les restrictions qui déterminaient la structure, le bon déroulement de la vie normale (non carnavalesque) sont suspendues pour le temps du carnaval : on commence par renverser l'ordre hiérarchique et toutes les formes de peur qu'il entraîne : vénération, piété, étiquette, c'est-à-dire tout ce qui est dicté par l'inégalité sociale ou autre [...] ³¹⁴.

Dans *As Naus*, le lecteur découvre la transformation en scènes de carnaval de la narration des événements du roman. Le romancier donne l'impression à chaque page de vouloir à tout prix atteindre la saturation parodique et subversive. Les procédés de rabaissement et d'in-détronisation carnavalesques sont convoqués, notamment l'invasion de la fiction par des personnages historiques et des écrivains connus. En effet, les rois D. Manuel et D. Sebastião, le poète Luís de Camões, les navigateurs Pedro Álvares Cabral, Diogo Cão, Vasco da Gama, Manuel de Sousa Sepúlveda côtoient un saint de l'église catholique, S. Francisco Xavier et d'autres personnalités. Ces figures interviennent dans une histoire racontée en un carnaval endiablé, celui du retour au pays natal à l'occasion de la célébration de la Révolution d'Avril. Ainsi, l'écriture carnavalesque fait coïncider des événements de l'époque de la Renaissance avec des commémorations contemporaines. Mais les célèbres protagonistes de cette anti-épopée carnavalesque semblent réduits à des hypostases caricaturales et dérisoires de ce qu'ils sont en réalité. Le processus de carnavalisation textuelle fonctionne à leur égard comme un miroir déformant. Les mécanismes de la référence sont subvertis par l'écriture carnavalesque qui les transforme en un exercice d'irrévérence.

³¹³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p.18

³¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998, p. 180

En outre, l'unique raison apparente pour laquelle ces personnages issus d'horizons divers se croisent semble être le caprice du récit carnavalesque où ils tiennent tous des rôles de bouffons. Les exemples abondent, notamment celui de Luís Camões que le lecteur découvre sur le quai d'Alcântara, assis sur le cercueil de son père dans l'attente des membres de sa famille. Cette image illustre non seulement l'abolition des distances entre vivants et morts dont parle Bakhtine, mais aussi le rapprochement du haut et du bas, de la sagesse et de la sottise, du sublime et de l'insignifiant, car les gardes-côtes tiennent à l'œil le grand poète qu'ils suspectent d'être un trafiquant déguisé en fils éploré. Le lecteur apprend dans la même séquence que le célèbre homme de lettres portugais compte parmi ses amis et compagnons de jeu un retraité nommé Vasco da Gama et un citoyen espagnol du nom de Miguel Cervantes. Ces procédés impertinents constituent les éléments d'une satire efficace car ils permettent au romancier de grossir les traits de la charge, une des caractéristiques de l'écriture carnavalesque. En outre, ils ont une portée structurelle : la confrontation des identités remarquables empruntées à l'histoire avec des personnages de fiction comme le couple anonyme de Guinée, entraîne ces identités dans une écriture burlesque qui déconstruit les références historiques et décloisonne la frontière entre le réel et l'imaginaire afin de mieux présenter le réel comme fou.

Les échanges délirants contribuent également à la carnavalisation des structures signifiantes. On peut citer pour le plaisir l'échange plein de quiproquos et de renversements entre Luís Camões et les gardes-côtes :

-O que é aquilo ali? [...]

-Esta porcaria pertence-lhe? [...]

-Ando à espera do paquete para a levar daqui, disse eu. Tenho lá o meu pai morto embrulhado num lençol [...]

-Um cadáver ?, desconfiou o cabo. Um cadáver ou tabaco americano, nosso amigo ? Gitanes, Marlboro, anis, perfumes franceses, vermutes, uma dúzia de

radiozinhos de pilhas japonaises ? Você quer convencer-me que traz um cadáver aí? [...]

-Mal atraque o pacote com as minhas coisas, garanti eu, juro que lhe pago uma lápide como deve ser [...]

-Carvalho, disse um dos guardas, enjoado, a tapar o nariz com a manga do cotim. Espreite-me só este radiozinho japonês, nosso cabo [...]

-Se os senhores pregassem o caixão agradecia: é que não há nada para me sentar no cais enquanto o barco não chega. (AN 27-30).

L'efficacité signifiante de cet échange est en rapport avec le délire carnavalesque. La parole orale renforce la déformation grotesque qui affecte les personnages dans le roman et les disqualifie dans l'histoire de référence. Par ailleurs, les jurons grossiers et sacrilèges des gardes côtes, à l'image de ceux de Dori dans *Memória de Elefante*, préparent le lecteur à l'illustration ultime de l'abolition des distances entre le sacré et le profane. Il s'agit de la profanation du nom d'une figure sainte de l'église catholique romaine, le missionnaire Saint François Xavier.

b) Le carnaval de Lisbonne

Cependant, dans *As Naus*, la carnavalisation de l'écriture romanesque va encore plus loin que dans la première trilogie, et en particulier dans le roman *Memória de Elefante*. La description de la ville de Lisbonne en *pandémonium* a un aspect éminemment carnavalesque. Les éléments d'avilissement et de déshumanisation ne manquent pas. Il suffit d'évoquer l'hôtel de passe tenu par S. Francisco Xavier, le *Residencial Apóstolo das Índias*. Ce haut lieu d'insalubrité et de promiscuité où le saint homme loge Pedro Álvares Cabral abrite huit autres familles venues d'Angola dans la même chambre. Cet état de faits consacre ironiquement cette figure de la perfection chrétienne dans les rôles les plus abjects : ceux d'un marchand de sommeil véreux, proxénète à ses heures, qui n'a pas hésité à échanger sa fiancée mozambicaine, de

trente ans plus jeune, contre un billet d'avion à destination de Lisbonne, la ville cruelle. C'est que, dans la carnavalisation quasi systématique en vigueur dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, Lisbonne fait figure d'enfer, et ce depuis la première trilogie. La Lisbonne fictionnalisée du roman antunien est une paratopie³¹⁵ symbolisant la cité infernale par excellence, telle que la décrit Bakhtine:

L'enfer rend égaux les représentants de toutes les situations terrestres ; l'empereur et l'esclave, le riche et le mendiant, etc., s'y rencontrent sur un pied d'égalité et entrent en un contact familial : la mort détrône tous ceux qui étaient intronisés dans la vie. Dans la peinture de l'enfer, on utilise souvent la logique carnavalesque du "monde à l'envers" ; l'empereur devient esclave et vice versa etc [...] ³¹⁶.

La détronisation carnavalesque des rois D. Manuel et D. Sebastião, l'intronisation de magistrats chargés de juger des monarques séniles et déconnectés des réalités contemporaines, l'esprit d'avilissement des personnages historiques de la nation lusitanienne photographiés à leur arrivée tels de vulgaires naufragés, la démystification irrévérencieuse des figures des grandes découvertes maritimes présentées comme des malades mentaux visent à déconstruire tout phénomène d'idéalisation. Le travail du romancier sur l'intertextualité et la multiplication des voix narratrices montre que la polyphonie et le dialogisme constituent, à partir du roman *Fado Alexandrino*, une constante de son écriture toute entière informée par la catégorie de l'impur. Les procédés de carnavalisation analysés à la lumière des thories de Bakhtine constituent un inventaire sans doute assignable à une esthétique à la fois postmoderne et postcoloniale, car ils posent la problématique de l'émergence des littératures ailleurs dans le monde

³¹⁵ Nous empruntons ce terme à Dominique Maingueneau pour qui la paratopie est " une localité paradoxale [...] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité même de sa stabilité ", in *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 52.

³¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit. p. 182.

face à l'hégémonie culturelle de l'Europe. Le roman antunien se développe dans un rapport de continuité et de rupture. Il subvertit les modèles par la pensée carnalisée, renie la notion de centre impérial et propose l'hybridité comme un nouveau paradigme, une nouvelle représentation du monde qui soit propre aux écrivains de la périphérie. Seul un écrivain à cheval entre ces deux mondes, celui du centre impérial auquel il appartient, et celui de la périphérie dont il partage la souffrance, pouvait libérer le discours romanesque de l'eurocentrisme sans se contredire dans les termes. Cette œuvre de dés-exotisation et de métissage de l'écriture apparaît également dans la description du temps qui est, à l'image du paysage, un état d'âme, de l'espace fictionnalisé, comme nous allons le voir au troisième chapitre de cette quatrième partie. Mais auparavant, examinons une autre constance de la prose antunienne, celle relative à l'écriture baroque.

2.3. L'écriture baroque entre harmonie et contrepoints

Le baroque est un concept esthétique importé des beaux arts, en particulier de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. La catégorie du baroque s'est développée de la fin du XVIe au milieu du XVIIe siècle. Elle magnifie la splendeur de la création, l'outrance et la liberté qui sont dans la nature, contre l'austérité prônée par la Réforme. Sur le plan littéraire, les lexicographes rattachent étymologiquement le mot baroque au terme portugais de joaillerie *barrocco* qui désigne une perle de forme irrégulière. Qualifier une écriture de baroque c'est donc, sur le plan stylistique, en souligner le caractère atypique, l'irrégularité formelle, la surélaboration des codes, par opposition à la régularité et à l'harmonie supposées des formes classiques. Au delà du style, il existe aussi, sur le plan thématique, des mythes, des figures et des tropes susceptibles de caractériser l'écriture baroque, notamment l'ostentation, les déguisements, les

métamorphoses, les dédoublements, les mises en abyme de la scène grâce aux reflets et à la réverbération, la mobilité frénétique et la théâtralisation subversive qui allient son et couleur, musique et image.

Dans sa thèse de doctorat, Andreia Catarina Vaz Warrot démontre, à propos du prologue de *Boa Tarde Às Coisas Aqui Em Baixo*, que des correspondances existent entre la narration littéraire antunienne et l'ordonnement d'une partition musicale³¹⁷, avec ses digressions, ses répétitions et ses leitmotifs. Discontinue et chaotique en apparence, l'écriture romanesque possède une logique interne puisque les voix narratrices sont utilisées comme des instruments de musique. Le va et vient de la narration autour de ces soliloques met en miroir le plurivocalisme qui préside à l'élaboration du récit. De même, dans sa communication intitulée " Cinema e literatura: paralelismos da montagem paralela ", Anabela Dinis Branco de Oliveira dispose deux textes sur sa table de montage analytique: *na mesa de montagem são colocados dois textos: o romance Explicação dos Pássaros de António Lobo Antunes [...] e o film All That Jazz-O Espectáculo vai começar realizado por Bob Fosse e estreado em 1979*³¹⁸. Ce rapprochement entre la musique, le cinéma et le processus de narration romanesque confirme la présence de schèmes baroques dans la prose romanesque d'António Lobo Antunes.

Dans la tradition baroque ibérique, Gaudi occulte les perspectives quadrangulaires et cultive les formes spiralantes. Ses constructions s'apparentent à des labyrinthes de lianes où les courbes et les formes convulsives sont portées à l'exaspération. Des formes ovoïdes semblables sont également magnifiées chez certains

³¹⁷ Andreia Catarina Vaz Warrot, *La création romanesque chez António Lobo Antunes: des clés d'écriture aux clés de lecture*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis le 8 décembre 2008, p. 412-428.

³¹⁸ " Deux textes sont disposés sur la table de montage: le roman *Explication des oiseaux* d'António Lobo Antunes [...] et le film *All That Jazz-Le spectacle va commencer* de Bob Fosse dont la première a eu lieu

personnages féminins des romans d'António Lobo Antunes, notamment la tenancière du café Mete Lenha dans *Os Cus de Judas*. Nous retrouvons ici des formes dont un des architectes emblématiques du baroque ibérique fait un usage immodéré. Cependant, l'architecture n'a pas le monopole des courbes. D'ailleurs, comme l'écrit Jean Yves Guérin, ce n'est plus l'architecture, mais le cinéma et la musique qui constituent désormais les matrices qui conservent les figures et les schèmes baroques :

Les arts de la pierre ne fonctionnent plus à notre époque comme un conservatoire, une matrice de figures et schèmes baroques. Le septième art tient [...] ce rôle. A ses débuts, il rôde dans les parages du théâtre, empruntant au mélodrame et à l'opéra [...] le cinématographe devenu cinéma se montre fervent de truquages et de machines, abuse du carton-pâte et du trompe l'œil [...] les procédés spécifiques du montage filmique perpétuent, esthétisée, une vision magique et prérationalnelle du monde qui privilégie le dédoublement et la métamorphose³¹⁹.

Dans *Explicação dos Pássaros*, le lecteur retrouve, réunis autour du petit monde du cirque et de Rui, le protagoniste, ces divers éléments de la thématique baroque. La mise en scène burlesque de ce spectacle coloré semble inséparable de la mobilité frénétique des jumeaux nains qui se démultiplient sous le chapiteau. Dans sa loge, Rui S., le protagoniste et l'un des artistes du cirque, médite son appartenance à la troupe et sa décision, pour monter d'un palier dans ce spectacle bouffon et un tantinet stupide, de se suicider en direct devant les spectateurs rassemblés :

Alheio, ridículo, desastrado, viu-se no espelho a limpar a cara com a toalha e pensou Há quantos anos, dia após dia, repito este número cretino? Porque é que me não despeço do circo ou o circo me não despede a mim?, pensou, enquanto a voz do pai furava os azulejos anunciando, num tom amortecido, o artista

en 1979 », Anabela dinis Branco de Oliveira, « Cinema e Literatura : paralelismo da montagem paralela », in *Espelhos, Uma Fisga...E Poesia*, op. cit. p. 27-44.

³¹⁹ Jean Yves Guérin, « Errances dans un archipel introuvable, notes sur les résurgences du baroque au Xxé siècle », in BENOIST, Jean Marie (dir.), *figures du baroque, Colloque de Cerisy*, Paris, PUF, p. 346-347.

seguinte, que o entusiasmo do público afogou de aplausos e de gritos (EP 199-201).

Malgré le contexte dramatique qui est celui du suicide de Rui S, le cérémonial immuable du cirque, minutieusement agencé et répété multiples fois, célèbre le simulacre, le ridicule et le verbe. Le romancier portugais accorde une place primordiale au décor scénique et sonore valorisés respectivement par les mises extravagantes des nains, le nez rouge du clown et le boléro de Ravel. La prolifération des déguisements bariolés exorcise, en vain, la réalité insoutenable du suicide annoncé et programmé du narrateur. En réalité, l'auteur transpose vers le théâtre des apparences qu'est le cirque, les concepts d'instabilité et d'éphémère d'où sourd l'angoisse de la mort. Sous le chapiteau du *Grande Circo Monumental Garibaldi*, la vie devient une farce et le monde un théâtre d'illusions où fusionnent le réel et l'imaginaire. Ce spectacle où le comique s'allie au ridicule peut aussi être cruel, en particulier lorsqu'il met en scène la souffrance. Le baroque littéraire antunien se conçoit ici comme le mouvement de l'écriture vers l'outrance et la liberté qui se traduisent, sur le plan stylistique, par une surélaboration de la forme privilégiant l'exagération des volumes irréguliers, animés de creux et de bosses. Cette infraction permanente aux codes ossifiés des canons littéraires classiques est, comme la carnavalisation bakhtinienne analysée plus haut un exercice à but subversif. En effet, l'imaginaire romanesque antunien emprunte ses recettes au monde du cinéma, du théâtre et de la psychalyse pour faire souffler un vent de liberté où règnent en maître l'orthodoxie de la belle langue :

Uma criança minúscula, descalça e de rabo ao léu, entrou pela loja numa marcha bamboleada de pato: o espaço entre o nariz e a boca vidrava-se de ranho. O cabelo sujo e espetado crescia em todas as direcções à maneira de um arbusto de espinhos. O tio, vestido de ilusionista, afastou o manto e apontou o garoto, com a varinha, à irrisão geral: -E agora, damas e cavalheiros, vou

transformar esta tenra criatura num professor de liceu. –Bom dia colega-declarou ele para o miudo, e o coxo considerou-o com espanto (EP 36-38).

Le protagoniste-maître des cérémonies, un des nains à l'éloquence rodée, est une synthèse de différents paradigmes baroques. A la fois incarnation du dédoublement, matamore et clown, il introduit une illusion tragicomique de situation et incarne la force du verbe et la victoire des mots sur les choses. En tant que matamore, il dirige de main de maître le cérémonial burlesque qui précède la mort de son collègue Rui. Avec lui, le spectacle, haut en couleurs, l'emporte sur la funeste réalité du suicide de Rui. Dans la cohue du chapiteau, l'illusion et la prestidigitacion offrent les reflets et les miroitements d'une tragi-comédie bouffonne. L'espace sans cesse peuplé de nains et de trapézistes aux mouvements asynchrones semble se dilater et s'approfondir au gré d'un spectacle onirique encombré d'accessoires de pacotille et présenté dans une langue profuse et pompeuse qui n'est pas sans rappeler celle des stands de la fête foraine :

-Senhoras e senhores, meninas e meninos, respeitável assistência, eis-nos prestes a alcançar o momento culminante do nosso espectáculo de hoje-urrou ele dando cambalhotas veementes ao redor da pista-O Grande Circo Monumental Garibaldi oferece-vos ao vivo o número único, não televisionado, do suicídio do seu principal artista [...] Como podem verificar o involvidável Rui S. procede neste instante ao seu último banho (EP 201).

Le baroque antunien donne dans cet extrait l'illusion d'une métamorphose infinie en créant un spectacle de cirque dans un espace déterminé, avec des numéros rodés et connus des spectateurs. Ensuite, l'un des protagonistes se projette au delà de ces numéros classiques. Ce faisant, il dépasse ses propres limites par un tragique effort de volonté. La métamorphose de l'artiste en " être pour la mort " est une transubstantiation. Dans la foisonnante réalité matérielle du monde magique du cirque, tout se transmue à la fin en fluide car la scène ruisselle des larmes de la musicienne, la

sœur de Rui. La silhouette carrée du professeur de gymnastique, celle squelettique du médecin chargé d'établir l'attestation de décès, toutes ces images contrastées semblent se refléter dans l'eau dont se sert Rui S pour sa toilette mortuaire avant la lettre :

Levantou-se para beber água porque o cuspo lhe amargava na boca, e distinguiu, do outro lado das cortinas [...] a mesma névoa pegajosa e fria [...] Ergueu-se numa explausão de aplausos (parte da família, de pé nos bancos de madeira, vitoriava-o entusiasticamente, as mãos entrechocavam-se num frenesim unânime, as bocas abriam-se fechavam-se silabando o seu nome), e dirigiu-se ao quarto de banho acompanhado pelo cone de luz de um projector, com o fato de palhaço do pijama dançando comicamente à sua volta [...] Barbeou-se no banho a apalpar ao acaso o queixo e as bochechas, e ao sair da água, embrulhado na toga do lençol [...] verificou que a companhia inteira [...] o observava [...] A orquestra [...] lançou-se desafinadíssima, num tango cadavérico, e ele principiou a exugar-se [...] no espelho (EP 199-202).

Le plus frappant dans cette chronique d'un suicide annoncé où prolifèrent les détails, c'est l'omniprésence du mouvement. Toute l'action textuelle s'exprime en mouvement. Mais, contrairement à la tradition des arts du cirque où tous les mouvements sont répétés plusieurs fois, celui de Rui ne semble pas avoir fait l'objet d'une préparation quelconque, car il est chaotique, incohérent et propulse le protagoniste tel un projectile, d'un point à un autre. Rui S. parcourt l'espace du chapiteau comme sous l'effet d'une impulsion étrangère. Par l'imprévisibilité de sa trajectoire suivie par un puissant projecteur, il semble faire violence à l'organisation immuable des jeux de cirque ou les réinventer. Comme l'art baroque, l'écriture romanesque de l'auteur portugais sollicite tous les sens du lecteur. Le dynamisme de l'écriture intègre le mouvement au cœur de la mort dont il décrit les préparatifs. Ainsi la vision du lecteur s'enrichit des impressions sonores des applaudissements, des sensations gustatives du protagoniste et de la vision immaculée de la neige à travers les rideaux, symbole d'un au delà lointain qui se rapproche au fur et à mesure du compte à

rebours. Cependant, il est un autre mouvement qui s'accomplit au sein du protagoniste et le transforme, celui du doute et de la peur du néant qui l'assaillent dans ce roman foisonnant où les scènes et les discordances burlesques abondent :

O cabo da faca apertava-lhe as costelas, o bico da lâmina picava-lhe a cintura: de pé no cascalho, à entrada da estalagem, escutava o rumor de tarântula do público [...] percebia a custo o jogo dos holofotes lá em cima [...] Não posso falhar, pensou ele, tenho de conseguir um número decente (EP 217-217)

Et le narrateur continue:

[...] e a medida que os olhos se esvaziavam e deixara de escutar, progressivamente, os aplausos entusiasmados da assistência, conseguiu distinguir, para lá da pista do circo resplandecente de luzes, os contornos da cidade do outro lado da ria, que se apequenavam devagar até se sumirem por completo no nevoeiro descolorido da manhã (EP 246).

Dans *Explicação dos Pássaros*, l'écriture baroque se fait apothéose de l'artifice et de l'onirisme. En tant que regard ironique sur le spectacle du monde symbolisé par les jeux de cirque, le roman se transforme en pratique de formalisation de l'artifice et du mélange subversif de genres a priori incompatibles. Le récit romanesque en enveloppe un autre, rêvé ou non, l'exagère, le développe, le carnavalise et en fait son double modifié et augmenté. Sur les pages se greffent des histoires foisonnantes peuplées d'innombrables protagonistes et configurées dans plusieurs textures faisant à la fois appel à la comédie, à la tragédie et au roman. Ces pages deviennent alors le lieu d'une représentation théâtrale étonnante où les acteurs sont le texte. Et ce théâtre bouffon, parodique, chargé, baroque exténue le romanesque, pulvérise la narration et sape le support réaliste. Sur le plan stylistique, la surélaboration textuelle propre à l'écriture baroque convoque les autres traits pertinents de l'écriture antunienne analysés jusqu'ici pour constituer ce que Petar Petrov appelle une rhétorique de l'excès :

Sur le plan linguistique, la propension de l'auteur à utiliser une rhétorique de l'excès est notoire. Elle se concrétise par le recours à une expression dysphémique et violente contaminée par plusieurs registres populaires, notamment l'argot, et dans le parti pris d'une imagerie insolite, dans la profusion des métaphores, des allégories et des hyperboles. Quand à la construction narrative, elle se caractérise par une complexité due à la convocation d'une pluralité de points de vue, d'une déconstruction délibérée des catégories spatio-temporelles et d'une intertextualité hermétique dont l'intensification rend difficile la décodification des messages. Quel qu'en soit le cas, nous ne pouvons pas manquer de signaler le succès dont jouissent les textes d'António Lobo Antunes. Ce succès se justifie par le choc d'un Portugal présenté sous le signe de la négativité, dans sa médiocrité avec ses tragédies quotidiennes, dans un style irrévérencieux, baroque et expressionniste où l'humour, l'ironie, le lyrisme [...] se conjuguent de manière paradoxale³²⁰.

Sur le double plan thématique et stylistique, l'écriture baroque chez António Lobo Antunes fait appel à une remarquable diversité des formes. La diversité antunienne traduit aussi l'instabilité, la variation et le refus de l'équilibre. Elle ne recule pas devant l'invraisemblable. Son lien entre mouvement universel et scénarisation théâtrale développe un théâtre romanesque où excelle, entre réalité et illusion, une troupe de cirque incarnant autant le rire que la représentation spectaculaire de la souffrance et de la mort. La mobilité de l'écriture n'est pas seulement dynamique, car elle se matérialise également dans la métamorphose où rien n'est stable et où la figure humaine se perd dans les multiples reflets qui font douter de son unité. En un mot,

³²⁰ “ Quanto à *linguagem*, é notória uma propensão por uma *retórica do excesso*, concretizada no recurso a uma expressão disfémica e violenta, contaminada por vários registos coloquiais, onde não falta o calão, e na activação de imagísticas insólitas, pela profusão de metáforas, alegorias e hipérboles. No que diz respeito à construção narrativa, esta aparece marcada por uma complexidade, devida à presença de uma pluralidade de pontos de vista, de uma deliberada desconstrução das categorias espaço-temporais e de intertextualidades herméticas, cuja intensificação põe obstáculos na descodificação das mensagens. Seja como for, não podemos deixar de assinalar o *êxito* de que gozam os textos de António Lobo Antunes, e isto devido ao efeito de choque provocado pelo retrato de um Portugal esboçado sob o signo da negatividade, com as suas mediocridades e tragédias quotidianas, num estilo impiedoso, irreverente, barroco e expressionista, onde o humor, a ironia, o lirismo [...] se conjugam de modo paradoxal ” (Petar Petrov, “ A Escrita Polifónica em *Auto dos Danados* e em *Exortação aos Crocodilos* de António Lobo Antunes, in PETROV, Petar, *Ficção Em Língua Portuguesa, Ensaios*, Lisboa, Roma Editora, 2010, p. 59-60.

l'œuvre romanesque n'est ni réelle, ni imaginaire, mais un texte de fiction. En ce sens, le baroque antunien semble conforme aux traits pertinents et aux significations de la tradition littéraire baroque telle que caractérisée par les travaux de Jean Rousset³²¹. Sur le plan historique, la complexité et la diversité formelles propres à l'écriture baroque favorisent l'avènement de *L'Astrée*, premier roman fleuve (5399 pages) et grand roman fondateur de l'âge baroque écrit par Honoré d'Urfé entre 1607 et 1627. Chez António Lobo Antunes aussi, *Explicação dos Pássaros*, quatrième roman aux structures baroques avérées, amorce une saison polyphonique qui sera ponctuée par la publication de quinze romans fleuves (de *Explicação dos Pássaros* (1981) à *O Meu Nome É Légião* (2007). Toutefois, l'écriture baroque antunienne n'est qu'une variation subversive qui participe de la carnavalisation bakhtinienne et déconstruit les configurations habituelles du temps et du paysage romanesques pour en faire des données médiates de la conscience.

³²¹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1989, p. 180.

Chapitre III. Archétypes du cadre romanesque : temps et paysage

S'il est vrai que l'étude du temps romanesque est inséparable de celle de l'espace, il est nécessaire pour entreprendre l'analyse de ces données immédiates de la conscience littéraire dans l'oeuvre du romancier portugais, de tenir compte des travaux réalisés notamment par Maria Alzira Seixo³²², Catherine Dumas³²³ et Agnès Levécot³²⁴, pour ne citer que ces chercheurs. Leurs études ont contribué à démontrer que, dans le domaine de la littérature portugaise contemporaine en général, une conception singulière, quasi bergsonienne de l'espace-temps, confère à l'oeuvre littéraire une tension complexe et fait du temps une portion de l'espace. En effet, dans *Que Farei Quando Tudo Arde*, les instruments de mesure du temps tombent tous en ruines, à l'image du paysage dévasté qui sert de cadre diégétique au roman. Le mouvement pendulaire de l'horloge de l'église d'Anjos semble irrégulier. Dans *Sóbolos Rios Que Vão*, le pendule oscille par intermittences dans la chambre de Senhor Antunes, comme si ces oscillations par à coups localisaient une partie du globe où les lois de la gravité induisent un temps qui n'est pas uniforme :

Os relógios marcam as horas uma a uma mas os dias sucedem-se aos pulos, vão de sábado a quinta e de segunda a sexta semeados de intervalos que a lembrança perdeu, o que se fez terça-feira, o que aconteceu domingo, talvez esteja cá em maio quando os botões da cerejeira começarem a abrir (SR 140).

Dans *Que Farei Quando Tudo Arde* le temps, déroutant, s'affiche par le mouvement chaotique des aiguilles qui indiquent constamment une heure inexacte : *com as suas horas trocadas, o relógio a afirmar oito e são cinco*” (QF 54, 64). Carlos, qui a exercé plus d'un métier dont celui d'horloger, donne une description exacte de ces machines

³²² Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*.

³²³ Catherine Dumas, “ L'heure excessive dans *Mémoire d'éléphant* ”, in DUMAS Catherine (dir.), *António Lobo Antunes et le livre total, voies d'approche*, Actes du colloque international organisé le 5 et 6 avril 2007 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, à paraître.

³²⁴ Agnès Levécot, *Le roman portugais contemporain, profondeur du temps*, Paris, L'Harmattan, 2009.

folles dont il a eu à s'occuper dans une autre vie : *milhares de horas diferentes em milhares de mostradores, carrilhões, pêndulos, cucos com vénia e sem vénia que, somando-os todos, com um traço por baixo, davam a idade do mundo* (QF 499).

Il semble donc y avoir, entre la temporalité spatiale des horloges et des calendriers et le temps intime et humain des personnages, un hiatus qui corrobore les thèses bergsoniennes relatives au *distingo* entre temps et durée. L'une des prémisses de l'écriture antunienne, écriture qui se nourrit abondamment du matériel mnésique, semble être le refus d'une chronologie objective. Cependant, brouiller les références directrices de la temporalité, ce n'est pas renoncer au cadre temporel, les données temporelles étant inhérentes à toute entreprise de narration dans la mesure où elles encadrent aussi bien la succession des événements que le temps mis pour les narrer. Pour en revenir aux analyses de Maria Alzira Seixo, force est de constater que ce critique voit dans l'espace urbain³²⁵ une passerelle reliant le temps au paysage. Plus précisément, le temps correspond à la durée nécessaire pour parcourir le labyrinthe romanesque. Pour Catherine Dumas, " la structure temporelle se calque sur une poétique qui pose la ville de Lisbonne comme labyrinthe " ³²⁶. Quant à Agnès Levécot, ses analyses³²⁷ sur " les labyrinthes du présent ", " la revisitation du passé " et les " mémoires d'avenir " s'appuient sur un réseau d'images spatiales tels " la montre cassée ", " un monde en ruines " ou encore " l'errance ". Ces chercheurs ont en commun d'articuler au domaine portugais, une problématique temporelle contemporaine qui va d'Henri Bergson³²⁸ à Tiphaine Samoyault³²⁹.

³²⁵ Maria Alzira Seixo, 1989, " A Poética da Cidade na Composição do Romance ", in *Actes du Colloque " O imaginario da Cidade "*, ACARTE, 1989, p. 267.

³²⁶ Catherine Dumas, " L'heure excessive du roman antunien et l'exemple initial de *Memória de Elefante*, article inédit.

³²⁷ Agnès Levécot, *Profondeur du temps, un certain regard sur le roman portugais du dernier quart du XXe siècle*, thèse de doctorat soutenue le 10 décembre 2007 à l'Université sorbonne Nouvelle Paris 3

³²⁸ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1939 ou *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1970.

³²⁹ Tiphaine Samoyault, *La montre cassée*, Lagrasse, Verdier, 2004.

Nous ne prolongerons pas ici ces analyses relatives à la temporalité dans la littérature portugaise contemporaine en général. Nous nous contenterons de circonscrire l'effritement des limites spatio-temporelles propres aux arts du XXI^e siècle à l'œuvre d'António Lobo Antunes où sont également transgressées toutes les séparations classiques entre le réel et le fantastique, l'ordre et le chaos. En d'autres termes, nous essaierons d'approfondir l'étude de la notion de temps chez Lobo Antunes par delà les horloges et les calendriers. Quelles sont les autres configurations du temps dans les œuvres du romancier ? Nous prendrons acte de la fusion spatio-temporelle dans les romans de l'écrivain portugais en fusionnant le thème du temps et celui du paysage dans la même grille d'analyse.

3.1. La temporalité chez António Lobo Antunes

Au delà d'une temporalité spatiale marquée du sceau de la décrépitude et des ruines du paysage, avec ses horloges détraquées et ses montres cassées, nous analyserons deux autres configurations du temps dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes : celle, diégétique, ayant trait aux événements socio-historiques narrés dans le roman *As Naus* (1988) et celle, mnésique, se rapportant à la narration remémorative que l'on retrouve notamment dans des romans comme *O Manual Dos Inquisidores* (1996) et *Que Farei Quando Tudo Arde?* (2001), pour ne prendre que ces deux exemples.

Dans son septième roman *As Naus*, l'auteur portugais prend le parti d'un temps virtuel, sorte de moyen terme entre le temps calendaire du XVI^e siècle dans lequel s'inscrivent les faits historiques narrés et les personnages, et une contemporanéité fantaisiste voire fantastique dans ce qu'elle a d'invraisemblable. En effet, ces deux périodes de référence s'enchassent, se chevauchent, s'entrecroisent pour créer une

temporalité romanesque virtuelle où deux univers, deux mondes, deux destins se côtoient : la Renaissance et les années 1990. La temporalité bidimensionnelle métaphorise ainsi deux histoires différentes d'un même pays étalées sur cinq siècles³³⁰, entre Lisbonne et l'Afrique. Elle confère au récit romanesque une richesse infinie. Celui-ci invite le lecteur dans l'imaginaire des héros devenus pour la plupart des vieillards séniles. Les souvenirs qu'ils ont du départ des caravelles pour les grandes expéditions maritimes se mêlent aux images de la guerre coloniale et à celles du retour sans gloire sous les crépitements des flashes de touristes japonais. Comme le fait remarquer Ana Margarida Ramos, "malgré les innumérables références temporelles, règne une impression d'atemporalité, notamment à cause du temps qui fonctionne moins comme une catégorie narrative que comme un artifice ludique"³³¹.

Les références temporelles ainsi brouillées participent d'une nouvelle cartographie du récit. Elles font du temps romanesque une durée quasi incommensurable qui se réalise essentiellement dans le perçu, le ressenti de la conscience narratrice, avec ses hiatus, ses pauses, ses dilatations, son éternité configurée par une circularité récurrente synonyme d'un problème éternel retour. Dans ce contexte, l'éternel retour prend une acception philosophique précise : ce qui se prolonge indéfiniment et se situe hors du temps, ce qui est d'un autre ordre que la temporalité. En effet, l'incessante répétition du même semble rendre inutiles les notions de passé, de présent et de futur. Cependant, ce refus du temps chronologique n'affecte-t-il pas le récit dont la discontinuité même devient le principe directeur ? L'institution du flux de la

³³⁰ Le romancier procède à des renvois temporels de plusieurs siècles tels : " há trezentos, ou quatrocentos, ou quinhentos anos " (AN, 65).

³³¹ Ana Margarida Ramos, " apesar das numeras referências temporais, reina a atemporalidade, já que o tempo funciona mais como jogo do que como categoria narrativa ", " A ficção de uma viagem de regresso à pátria. Um olhar sobre *As Naus* de António Lobo Antunes ", in Anabela Dinis Branco de Oliveira, *op. cit.* p. 193 (c'est nous qui traduisons).

conscience en principe d'écriture ne se fait-elle pas au détriment du bon sens et du sens tout court ? Paul Ricoeur répond à ces interrogations dans son essai *Temps et récit* :

Il n'est pas pensable que le récit puisse se passer de toute configuration. Le temps du roman peut rompre avec le temps réel [...] croire qu'on en a fini avec le temps de la fiction parce qu'on l'a bouscoulé, désarticulé, inversé téléscopé, redupliqué les modalités temporelles auxquelles les paradigmes du roman [...] nous ont familiarisés, c'est croire que le seul temps concevable soit précisément le temps chronologique³³²

Ainsi, la déconstruction antunienne du temps chronologique vise à subvertir la conception habituelle du temps romanesque en s'affranchissant de la linéarité chronologique du récit historique conventionnel. En outre, la juxtaposition des divers fragments de vie permet une hiérarchie de lectures enchevêtrées où l'histoire fictive de la vie mouvementée de Pedro Álvares Cabral aux côtés de sa jeune et jolie fiancée côtoie celle d'un marchand de sommeil cupide et avare. Cet homme d'affaires véreux n'est autre que Francisco Xavier, Saint François Xavier en personne. De même, la biographie imaginaire de Fernão Mendes Pinto nous est contée en parallèle avec la vie fantasmée de Garcia da Orta. Ces éléments narratifs hétérogènes s'éclairent ou s'obscurcissent mutuellement par leur ambiguïté même et le caractère parfois surréel de leur juxtaposition dans le roman. Dans ce contexte, même la notion de souvenir laisse progressivement la place à un univers fantastique feuilleté dont les plans constituent autant de niveaux de virtualité et de fantaisie romanesques.

Dans son essai *Matière et mémoire*³³³, Henri Bergson démontre la corrélation entre les notions de temps et de mémoire. La mémoire fusionne le passé et le présent. La contraction de divers moments de la durée nous fait percevoir en nous des événements qui se sont déroulés en dehors de nous. La mémoire constitue donc l'une des

³³² Paul Ricoeur, *Temps et récit. La configuration du récit de fiction*, Tome II, Paris, Seuil, p. 51

³³³ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1939, p. 59

manifestations de la temporalité. Elle nous permet d'appréhender des pans entiers de la vie intérieure sous forme de souvenirs. Le souvenir n'est autre que la transcription d'une temporalité intime dont la chronologie peut parfois sembler distincte de celle du temps calendaire. L'acte d'écriture reconstitue ce passé remémoré sous forme de narration discontinue car les faits sont narrés en flux chaotiques tels qu'ils se présente à la conscience. Le temps spatial des horloges laisse la place au flux chaotique ininterrompu, à cette diarrhée verbale qui semble caractériser le roman antunien et qui constitue le reflet d'une organisation subjective des événements. Les souvenirs de Paulo dans *Que Farei Quando Tudo Arde* illustrent à suffisance le fonctionnement de cette mémoire-temps :

Ralhar com as palavras por me entregarem fantasmas, trancá-las em parêntesis
explicar ao Rui que vanguardava no corredor como no sonho de um sonho
-Não deram comigo há anos na Fonte de Telha?
que o meu pai deve estar a chegar, demorou-se num ensaio e o corpo dele
deitado, quase um corpo de adolescente em que me deu ideia que moscas
e logo que escrevo
moscas
as moscas ali, se pudesse não escrever, lavar a loiça, esquecer-me os agentes
que lhe colocaram em torno uns paus e uma fita amarela mantinham o mar em
respeito
-Não se chegue ao cadáver circule circule (QF 464)

Dans cet extrait poétique où les couleurs du passé se mêlent à la perception que le personnage a désormais des événements narrés, la remémoration nous montre un narrateur enfermé certes dans le temps de son discours, mais aussi s'échappant en pensée vers le souvenir de certains événements tristes survenus dans sa vie, notamment la disparition de son père. Nous saisissons ainsi les moments cruciaux d'une trajectoire par le truchement du temps mnésique qui délimite en pointillés la courbe de son évolution, présente l'écheveau des diverses motivations d'une conscience, tantôt dans

son actualité même, tantôt dans son passé à travers une durée reflétant un parcours introspectif. C'est l'immersion du personnage dans la durée de la mémoire qui lui permet d'éprouver la continuité chaotique et le flux discontinu opérant la liaison avec l'expérience intérieure. Cette expérience de la durée dans l'intériorité confère à l'œuvre romanesque une tension riche de significations.

Dans *O Manual dos Inquisidores*, on peut lire cette évocation dans le souvenir de la Révolution e agora acendiam foguetes na rua, entravam estoiros e clarões e riscos d'Avril :

vermelhos de estrelinhas pela janela, a rádio estilhaçava-se em cantorias, os automóveis buzonavam, as fábricas apitavam sem cessar, [...], um burburinho de operários no lavradio [...]

não eram só foguetes, eram morteiros que abanaram os alicerces e enganaram o cuco do relógio que largou a pingar horas sem parar, escancarava o alçapão curvava-se numa vénia, piava trancava alçapão, [...]

o marido da prima da minha mãe enlouquecido pelo piar das horas a jogar a garrafa ao relógio

-Cabrão de cuco

o pássaro cessou imediatamente de piar e pendurou-se de uma mola como um enforcado (MI 32-34)

Les images des armes à feu qui détruisent toute forme de vie dans le troisième roman de l'écrivain, celles suggérées d'un feu purificateur dont les flammes dévoreraient tout sur leur passage dans *Que Farei Quando Tudo Arde* rappellent l'absurdité et la fragilité de la condition de mortel. En effet, le temps qui passe réduit l'existence humaine à néant. Ces ouvrages confrontent le lecteur aux ténèbres de sa propre disparition inéluctable et l'invitent à dépasser ses limitations d'être pour la mort menacé par le temps pour aspirer à l'éternité que les chefs d'œuvres confèrent à leur auteur.

3.2. Temps et éternité

Dans les romans d'António Lobo Antunes, le temps est semblable à une machine déglinguée dont les aiguilles indiquent les rotations asynchrones d'un monde au bord du chaos. Il symboliserait même le compte à rebours chez des êtres misérables sans espoir de salut. Cependant, de tels arguments ne sauraient être définitifs car, malgré la réalité d'un monde romanesque en ruines, le temps fait aussi l'objet d'une singulière valorisation dans l'esthétique romanesque de l'écrivain portugais. Il symbolise en effet l'occasion du processus de création littéraire. L'instant spatialisé est le lieu du choix de l'acte créateur par lequel le narrateur devient ce qu'il est, se crée lui-même ainsi que le monde autour de lui. Et ces possibilités peuvent être étendues de l'instant à la durée qui, malgré le contexte pessimiste, apparaît comme une continuité poétique vivante. Le roman antunien apparaît dès lors comme le moment d'une activité littéraire libre où chaque protagoniste se définit comme il l'entend, le personnage de roman pouvant s'affirmer et persévérer dans son être, réaliser une création plus ou moins continue de lui-même, puisqu'il s'agit d'un être autonome qui s'impose et impose ses faits et gestes à l'écrivain. Certes, le temps fonctionne également comme facteur de vieillissement et de néantisation de l'être humain. Mais celui-ci peut retarder l'action du temps qui le ronge et le sépare des êtres chers en adhérant à soi-même dans l'instantané de l'œuvre d'art, à l'exemple du personnage du roman familial des névrosés³³⁴. Bien que le protagoniste soit à jamais affecté par des événements traumatisants remontant à l'enfance, il lui reste une voie de salut, celle de la liberté par l'effet de la parole littéraire et thérapeutique. En faisant le récit des faits traumatisants de sa vie, il se libère au présent et éprouve le sentiment que G. Poulet décrit à propos de Bergson : " n'importe

³³⁴ Voir le premier chapitre de la troisième partie, intitulé : " La folie, l'écriture délirante, l'écriture ironique "

quel moment peut être vécu comme un moment neuf, et [...] le temps peut être toujours créé librement à partir du moment présent »³³⁵.

Ainsi, le temps se confond parfois avec le vécu du personnage antunien. Il peut constituer le fond même de son être. C'est encore trop peu de dire que le protagoniste des romans de l'écrivain vit dans le temps. En fait, il vit le temps. Il est le temps et le temps s'incarne en lui. En quête du sens de l'être afin de définir l'orientation d'un semblant de mieux être dans un monde de ténèbres, l'écrivain réalise que l'être est le temps. Si le passé douloureux est placé sous le signe de la souffrance, il n'y a plus de temps que présent et futur. Le présent constitue l'occasion pour la conscience meurtrie d'exorciser ses démons afin de mieux se projeter dans le futur. Or ce futur implique un développement, une aspiration à un mieux être, une ascension vers un idéal. Adhérer au sens de l'être, c'est adhérer au sens du temps antunien qui, par delà les ténèbres, laisse augurer un idéal. Le progrès soutenu par cette morale de l'effort poétique a peu de choses à voir avec le progrès des modernistes. Le progrès poétique se conçoit ici comme une amélioration organique où chaque époque procède de la précédente, où les phases alternées de continuité et de rupture se succèdent selon une spirale ascendante. L'idée antunienne de progrès littéraire sous-tend une autre notion temporelle : celle d'éternité. L'éternité esthétique, c'est la pensée englobante qui ne réduit pas le multiple à l'un, mais qui favorise le mélange des genres. L'éternité a partie liée avec l'esprit, l'intelligible. L'esthétique littéraire s'appuie sur les continuités des œuvres qui jalonnent l'histoire littéraire. Mais elle s'inspire aussi de ses discontinuités, de ses changements, de ses différences, des oppositions qui font son histoire.

Le roman antunien s'applique à la recherche des rapports entre les œuvres littéraires. L'auteur portugais entend discerner l'âme éternelle que les muses insufflent

³³⁵ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1950, p. XLIV

dans les chefs d'œuvre. L'éternité, c'est aussi la continuité de ces essences parfaites, les lois internes qui les régissent, les intuitions mystiques à l'origine de ces formes idéales. L'infini éternel est visé à travers des perspectives temporelles finies de l'histoire littéraire. L'utopie du roman total présuppose une connaissance encyclopédique des œuvres. Le simultané est médiatisé par le succesif, le multiple est à l'origine de l'hybride. Mais l'éternité chez Lobo Antunes, ce n'est pas seulement ce qui se découvre à la fin de la vie temporelle ou au terme du processus d'intégration littéraire. Elle n'est pas saisie après le temps ni en dehors du temps, mais dans le temps même. C'est un ensemble qui répare ce qui se défait, réunit ce qui se dissipait.

Considérons le roman *As Naus*. Malgré la fin cocasse que l'écrivain réserve à la plupart des sommités de l'histoire portugaise obligées d'exercer des métiers dégradants pour assurer leur subsistance, ces victimes de l'histoire et du temps ne sont pas totalement abandonnées à leur sort funeste, à en croire Agripina Carriço Vieira, car elles bénéficient de l'aura de l'écriture qui leur confère encore un peu d'humanité :

Dans le mouvement de pertes et gains où chaque personnage célèbre se trouve impliqué dans le cadre de ce voyage du monde réel et documenté des XVe et XVIe siècles vers celui de la fiction contemporaine, il est curieux de noter une l'existence d'une spécificité semblant conférer une aura particulière qui protège et préserve : je veux parler de la condition d'écrivain. En effet, les personnages peuvent exercer les métiers les plus dégradants, avoirs les vices les plus répugnants, êtres réduits à des conditions minables, jamais ils ne perdent la capacité d'écrire. Innombrables sont les références aux livres et aux écrivains présents dans la narration³³⁶.

³³⁶ Agripina Carriço Vieira, “ Neste movimento de perdas e ganhos em que cada personagem célebre se encontra envolvida, numa viagem em que o autor os transporta do universo real e documentado dos séculos XV e XVI para o da ficção contemporânea, é curioso verificar a existência de uma característica distintiva que parece revestir-se de áurea particular, de proteção e de preservação. Estou a referir-me à condição de escritor. Com efeito, as personagens podem exercer as profissões mais degradantes, terem os vícios mais repugnantes, estarem reduzidos às condições de maior rebaixamento, mas guardam a capacidade de escrever. São inúmeros os escritores e os livros que atravessam a narração ”, “ *As Naus ou*

En effet, le lecteur note la présence de nombreuses références à des écrivains de talent, portugais ou étrangers, tout au long des dix-huit chapitres qui constituent l'ouvrage, notamment Agatha Christie (168), António Vieira (103), Bocage (42), Cervantes (20,22), Francisco Rodrigues Lobo (21), Fernão Mendes Pinto (80, 85), Fernando Pessoa (125), Garcia da Orta (124, 131), Gil Vicente (72, 103), Gomes Leal (174, 180), Oscar Wilde (141), Pêro Vaz de Caminha (137), Pierre Loti (140), Tomaz António Gonzaga (103). Ces écrivains d'époques et de cultures différentes témoignent de la vitalité de l'écriture dans un monde à la dérive. Le rôle primordial de la littérature comme vestige intemporel des civilisations dans un monde où tout est consumé par les flammes du temps qui passe, est confirmé par le chapitre conclusif de l'œuvre dont la narration est confiée au poète Luís Camões. De même dans *Boa Tarde As Coisas Aqui Em Baixo* (2003), *Eu Hei-De Amar Uma Pedra* (2004), *O Meu Nome É Legião* (2007), *O Arquipélago Da Insónia* (2008) et *Sóbolos Rios Que Vão* (2010), le dernier mot conclusif revient à des protagonistes sauvés par l'écriture. En effet, l'une des protagonistes de *Boa Tarde As Coisas Aqui em Baixo* termine sa narration par une rédaction type retour de vacances :

Como para a primeira aula de português depois das férias grandes nos mandaram fazer uma redacção sobre o sítio onde estivemos digo que fui com os meus pais a Luanda e gostei muito porque se pode estar o tempo inteiro na praia e tem uma ilha muito bonita em frente do hotel cheia de coqueiros (BT 571).

Le narrateur de *Eu Hei-De Amar Uma Pedra*, moins romanesque et plus direct, décide de mettre fin à son récit sans autre forme de procès : *mudei de plano, não preciso de vocês, sou eu que fecho o livro, vão-se embora, acabou-se*(HD 616). Quant au métisse faisant partie du gang de jeunes qui sème la terreur dans la banlieue de Lisbonne, sa dictée confession du dernier chapitre du roman *O Meu Nome É Legião* sonne comme

o espaço de todos os (des)encontros “, in Anabela Dinis Branco de Oliveira, op. cit. p. 187 (c'est nous

une écriture de rédemption où le jeune délinquant exorcise ses démons, malgré les nombreux crimes qui jalonnent son sillage. La formule conclusive du roman *O Arquipélago Da Insónia*, elle aussi, réaffirme la place incontournable du livre, de l'écrit comme outil de transmission du savoir et de l'espoir : “ não pode afogar-te porque não constas do livro ” (AI 263), avant de mettre un terme à la narration par l'antique formule latine consacrée, nous avons terminé, rendons grâce à Dieu : “ FINIS LAUS DEO ” (AI 263). Senhor Antunes, le narrateur du roman *Sóbolos Rios Que Vão* continue sur la même lancée. La parole poétique que son récit professe est à l'image de la parole prophétique. Ses pouvoirs miraculeux libèrent de tous les cancers qui gangrènent l'humanité et confère l'immortalité artistique.

Ainsi, dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, l'éternité garantit à la durée une continuité profonde. Elle transparaît dans le filigrane du temps comme une présence qui magnifie l'excellence artistique. Le roman antunien aspire, en dernière analyse, à l'éternité sous la modalité du temps littéraire. Il se veut l'expression d'une éternité artistique qui consacre la pérennité des œuvres de l'esprit et confère une forme d'immortalité à leurs auteurs. Ainsi, au projet de néantisation dont le temps peut être porteur se substitue une adhésion à l'instant qui donne la pleine mesure de la liberté créatrice, de la capacité vitale et artistique. L'écrivain portugais ambitionne d'évaluer la mesure d'éternité que l'homme peut s'offrir dans sa condition funeste. Après une lecture attentive de ses livres, nous dirons que l'éternité dont l'homme est capable, c'est le temps transformé par l'acte créateur qu'est l'écriture. Les notions antuniennes de progrès poétique et d'éternité artistique ressortissent donc à la thématique temporelle, car s'investir dans la création littéraire c'est occuper du temps. Mais c'est aussi occuper de plus en plus d'espace, de paysage. Celui des pages du livre qui ambitionne de

qui traduisons).

contenir ce que l'expérience littéraire a de meilleur, mais aussi celui d'un espace-temps à la fois exotique et chaotique, aux juxtapositions inédites et aux parallèles inattendus. En réalité, le romancier semble convier le lecteur à franchir les limites de la banalité au quotidien et à briser la sphère de l'horreur pour se jeter vers la finalité d'un but, vers ce point fuyant d'excellence artistique lointaine qui est la ligne d'horizon de l'homme antunien. En un mot, venant compléter la thématique temporelle, voici donc l'autre thématique essentielle d'António Lobo Antunes : celle du paysage.

3.3. Le paysage antunien entre exotisme et chaos

Le paysage se conçoit comme un espace de rencontre entre la nature et la culture. Dans le domaine littéraire, le paysage est plus poétique que réel, car l'écrivain propose une image reflétée par le miroir déformant de l'imagination. Le paysage littéraire, souvent fragmenté par la mémoire, est réorganisé moins en fonction d'un quelconque référent spatial que du vouloir dire de l'écrivain. Et le roman, véritable tableau linéaire, devient un ensemble de relations entre les formes et les couleurs sur lesquelles vient se défaire ce vouloir dire. Le lecteur qui découvre les œuvres romanesques d'António Lobo Antunes est frappé d'emblée par la puissance du souffle de l'imaginaire poétique qui emporte toute prétention réaliste à la représentation objective du paysage. En outre, sur le plan thématique, ces romans semblent s'inscrire dans une dialectique des ténèbres et des lumières à propos de laquelle on peut invoquer plusieurs influences, notamment celle sans doute diffuse de Pierre Soulages avec ses ombres sans lumière, et surtout celle décisive de Júlio Pomar dont le romancier a commenté le catalogue *Apontar Com o Dedo o Centro Da Terra*³³⁷, et avec qui il a co-

³³⁷ António Lobo Antunes, Júlio Pomar, *Apontar Com o Dedo o Centro Da Terra*, Lisbonne, Dom Quixote, 2002.

écrit *Justiça de Salomão*³³⁸. Nous pensons en particulier aux oeuvres du cycle amazonien du peintre dont les tableaux foisonnants et magiques semblent célébrer la forêt dense dans ce qu'elle a de sombre, de touffu, de divers. C'est l'ethnologue Alain Ghurbrant qui parle le mieux de cette peinture multi-sensorielle qui conjugue des réalités magiques et fusionne plus d'une technique artistique :

En forêt les règnes sont mêlés, on ne distingue pas nettement le végétal du minéral ou de l'humain : vous vous apprêtez à saisir une liane lorsqu'elle vous file entre les doigts, c'était un serpent. Ou bien ce que vous prenez pour une feuille déchirée est un insecte. Au bout d'un certain temps, vous ne distinguez plus l'envers de l'endroit, le haut et le bas³³⁹.

En effet, dans les trois premiers romans de l'écrivain, *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* et *Conhecimento do Inferno*, ainsi que dans le conte *A História do Hidroavião*, les paysages contrastés du Portugal et de l'Angola se superposent aux longs voyages intérieurs et aux évocations oniriques. Quelles sont les configurations du paysage dans ces œuvres constellées d'images où la description semble entrer en résonance ? Quelles significations y revêt le lien entre paysage, exotisme, identité et chaos ?

Lobo Antunes part souvent d'un paysage compact, obscur, hérissé de tours hideuses et de grues gigantesques pour planter le décor de son paysage chaotique. C'est notamment le cas dans le conte *A História do Hidroavião* :

Em Cabo Ruivo, ao pé dos fumos da Siderurgia [...] era dessa forma que se governava [...] Barracas [...] contavam-se para cima de três dúzias [...] feitas com os desperdícios de uma obra (tijolos, pranchas, areia, ruínas de andaime) que não se completara sabe Deus porquê, deixando ferramentas oxidadas, buracos de cabouco e sacos de cimento de que as pessoas se serviam para inventar moradias. Passeava-se por ali como um acampamento de pobres, numa aldeia de miséria: havia quem secasse camisas numa corda entre dois paus [...]

³³⁸ António Lobo Antunes, Júlio Pomar, *Justiça de Salomão*, Lisbonne, Mediatexto, 2004.

³³⁹ Alain Ghurbrant, *Júlio Pomar, peinture et Amazonie*, Paris, La différence, 1997.

havia cães arredios [...] havia a cidade que parecia um grande pulmão de chaminés (HH 10).

Cet environnement post-industriel hostile, où les amas de fer à béton sont les lianes de la nouvelle jungle urbaine, constitue un symbole : celui du chaos auquel ont abouti les différentes révolutions industrielles. Cependant, ces paysages de désolation sont contrebalancés par les lueurs nostalgiques des champs de tournesols d'Angola. A côté des foyers de verdure précaires, à travers les évocations fugaces des vertes forêts de Marimba, les couleurs de l'exotisme africain entrent dans des rapports de contrastes et d'opposition avec les masses sombres des immeubles délabrés de Lisbonne. Les paysages contrastés du Portugal et de l'Angola se superposent aux longs voyages intérieurs et aux évocations oniriques baroques :

Ao voltar da guerra, o médico, habituado entretanto à mata, às fazendas de girassol e à noção do tempo paciente e eterna dos negros, em que os minutos, subitamente elásticos, podiam durar semanas inteiras de tranquila expectativa, tivera de proceder ao penoso esforço de acomodação interior a fim de se reacostumar aos prédios de azulejo que constituíam as suas cubatas natais. A palidez das caras compelia-o a diagnosticar uma anemia colectiva (ME, 92).

Dans cet extrait, deux paysages se côtoient avec un passage constant entre les deux : celui, apaisant et pittoresque, de l'Angola avec ses forêts, ses paillotes et ses champs de tournesols s'étendant à perte de vue, et celui de Lisbonne dont les immeubles de béton décorés d'*azulejos* constituent les paillotes de l'ère post-industrielle. L'auteur plante ainsi le décor paysager sur lequel s'appuie sa poétique. Le paysage ici est exotique et chaotique, lumineux et obscur, complexe et élaboré. Il n'est jamais stabilisé entre ces deux pôles. Travaillé par le passage, il est en même temps un opérateur. Il exprime la volonté d'harmoniser la toile de fond avec les événements et la conscience du narrateur. D'emblée, le parti pris du psychiatre est pour les vertes collines de Malanje. Il trouve harmonieuse la conception toute bergsonienne des africains pour qui

le temps, ou plus exactement la durée, reflète moins une mesure de l'espace³⁴⁰ qu'un état de la conscience. Imprégné de cette manière de voir, le psychiatre a du mal à s'adapter à d'autres micropaysages : ceux des visages de ses compatriotes qui lui semblent si pâles qu'il n'hésite pas à diagnostiquer une " anémie collective ". S'ensuit une peinture impitoyable de la décadence physique et sociale dans une ville sans repères, plongée dans un immobilisme qui semble annoncer la fin des temps. L'usage de la caricature féroce s'allie à une prose poétique inventive où la ponctuation hasardeuse et la narration discontinuée ajoutent à l'efficacité du tableau :

A avenida Almirante Reis, eternamente cinzenta, pluviosa e triste ao sol de julho balizada alternadamente por arduos e inválidos, trotava na direcção do Tejo entre duas gengivas de prédios cariados [...] Industriais de olho alerta impingiam relógios de contrabando nas esplanadas a que os, engraxadores, acorados em penicos de tábuas, conferiam uma dimensão insolita de creche. Em cafés gigantescos como piscinas vazias desempregados solitários aguardavam o Juízo Derradeiro em frente de galões imemoriais e de torradas terciárias, congelados em atitudes de espera. Salões de cabaleiro habitados de baratas propunham às donas de casa em mal de imaginação soluções capilares imprevistas, a que retrosarias poeirentas dariam o toque final de soutiens de renda, mosquiteiros torácicos capazes de rejuvenescerem de erecções formidáveis vinte e cinco anos de resignação conjugal (ME, 94-95).

Le psychiatre analyse la déliquescence dans laquelle se morfond la ville de Lisbonne, métonymie des sociétés occidentales mécanistes, matérialistes et conquérantes. Ces sociétés semblent en proie à un mal endémique, sorte de paludisme civilisationnel qui les ronge de l'intérieur et fait présager leur fin. Pourtant, comme dans le reste de l'œuvre romanesque de l'écrivain, le paysage se place aussi sous le signe du hiatus et de la discontinuité. Sa description n'est ni une fuite hors du réel, ni une illustration du miroir stendhalien que l'on promène le long d'un chemin, mais une

³⁴⁰ Quand l'Occidental prétend mesurer le temps, nous dit Bergson en substance, c'est en réalité l'espace

évocation au terme de laquelle l'état d'âme du poète s'incarne dans sa vision de la nature. Le paysage extérieur passe au second plan, après le monde intime du narrateur. Il est intériorisé et la description se transforme en une sorte d'auto-description où le psychiatre replonge dans son passé pour mieux comprendre le présent. Le texte littéraire génère son propre paysage tendu entre le reflet intérieur et le référent extérieur, imaginaire ou réel. Comme le confirme Michel Collot dans son essai sur le paysage et la poésie,

Le paysage n'est pas le pays, mais une certaine façon de le voir ou de le peindre comme " ensemble " perceptivement et/ou esthétiquement organisé [...]. Dès lors pour comprendre ou évaluer un " paysage " artistique ou littéraire, il importe moins de le comparer à son référent éventuel [...] que de considérer la manière dont il est " embrassé " et exprimé³⁴¹

Ainsi, dans sa présentation du paysage, l'écrivain ne se contente pas de la copie réaliste des apparences, car ce serait trahir la réalité spirituelle qu'il perçoit avec les yeux de l'âme et qui doit être insérée dans un réseau de correspondances métaphoriques. Et c'est parce que le réel se prête à ces transformations de l'imagination qu'il prouve sa convenance à l'esprit. C'est pourquoi le paysage est source d'activité spirituelle. Chaque lieu signifie et désigne un autre lieu que le lecteur apprend à voir avec ses yeux intérieurs. Chaque élément du paysage peut ainsi se dédoubler, se transposer sur un autre registre de l'expérience, ou même s'occulter pour faire surgir des réalités d'un autre ordre que le sien. En outre, dans l'exploitation poétique des divers paysages, le romancier ne se contente pas de conjuguer réalisme magique et symbolisme. Il semble s'assigner comme objectif d'assurer l'économie et la maîtrise des concepts dans le déroulement du récit. Si la poétique du paysage est jeu, elle est aussi instrument de pensée, véhicule idéologique. Elle appelle l'attention du lecteur sur ses enchaînements

qu'il mesure: celui parcouru par un mobile en mouvement.

et ses articulations. C'est notamment le cas dans la description des paysages en mouvement.

a) Paysages en mouvement

Le paysage en mouvement analyse aussi bien le déplacement du sujet spatialisant que le mouvement des éléments spatialisés. Dans *Memória de Elefante*, le psychiatre entraîne le lecteur dans ses pérégrinations nocturnes dans Lisbonne, “ cette terrasse de béton suspendue au dessus du bout de la nuit ”³⁴². Le déplacement géographique à bord du véhicule du narrateur laisse défiler en mode rapide les néons des commerces ayant pignon sur rue où des souvenirs de pacotille se négocient à prix d'or : “ Loin de rester sage comme une image, le paysage est un espace à parcourir, à pied, en voiture ou en rêve ”³⁴³, écrit Michel Collot. La description circonstanciée de l'atmosphère enfumée d'une boîte de nuit vient compléter ce plan en extérieur nuit de Lisbonne qui est une véritable descente aux enfers. La ville est un labyrinthe de maisons aux murs concentriques dont les ruelles obscures en descente abrupte sont encombrées de femmes horriblement maquillées juchées sur des talons vertigineux. Dans cet univers urbain chaotique, le temps s'est arrêté. Les familles ici sont des nœuds de vipères qui mordent, les jours de baptême ou de funérailles, quiconque s'avise de bousculer l'ordre établi.

Nous pourrions pousser plus loin et inclure dans l'analyse des paysages en mouvement les nuages et l'eau. En effet, l'évocation des cieux tourmentés, des nuages sombres, rouges, mauves ou empourprés, constitue une constante du paysage antunien. Il serait facile de citer *Memória de Elefante* : *as nuvens que formavam como que um*

³⁴¹ Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p.12

³⁴² António Lobo Antunes, *Mémoire d'éléphant*, traduction française de Violante do Canto et Yves Coleman, Paris, Christian Bourgeois, 1998, p. 207

³⁴³ Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 14.

boné de dormir sobre a silhueta de cartão recortado da Penitenciária estendiam a sombra escura até meio do Parque (ME 69).ou encore: Reviu o avô na veranda de Nelas, nessas tardes da Beira em que o crepúsculo alonga sobre a terra brumas lilases de filme bíblico(ME, 74). Et le romancier écrit plus loin : Como en África, pensou ele, exactamente como en África, aguardando a chegada miraculosa do crepúsculo no jango de Marimba, enquanto as nuvens escureciam o Cambo e a Baixa do Cassanje se povoava do eco dos trovões (ME 95).

Ces paysages confèrent au texte un éclairage qui en souligne le contraste ténèbre-lumière et en fixe la couleur d'apocalypse, comme dans les toiles de Pierre Soulages où de larges bandes monumentales d'un noir profond sur fond clair créent d'impressionnants effets de contraste. On note chez les deux artistes la même gravité et la même force expressive, le même goût des atmosphères solides et tangibles, car un ciel irradié évoque l'épaisseur de la matière colorante sortie d'une palette. La clarté qui ensanglante le paysage crépusculaire projette une atmosphère de fin des temps. Elle semble aussi accuser l'idée d'un rituel doublé d'un drame : celui du sacrifice des peuples africains sur l'autel de la modernité.

L'eau tient également une place majeure dans ces paysages en mouvement. Sa vraie nature n'est ni salvatrice, ni nourricière. C'est une voie de passage qui relie les deux pôles que sont le paysage exotique et le paysage chaotique tout en les configurant. A la fois tumultueuse et glauque, elle bruisse, charrie, engloutit et noie. Elle est la négation de la vie. Le fleuve et la mer suggèrent le départ, l'exil. Leur évocation est associée au lent apprentissage de l'agonie, prélude à la mort qui rôde dans les terres de fin du monde. Dans *Os Cus de Judas*, le romancier portugais écrit :

Na margem do rio Cambo, junto à jangada, vi uma gibóia morrer com uma cabra na garganta [...] Eu odiava o rio Cambo e os arbustos decompostos que lhe limitavam o curso, os edifícios abandonados, de varanda de colunas, perdidos no capim, e de cujos sobrados em ruína os largatos e os ratos nos espiavam com rancor (CJ 171-172).

Dans *Memória de Elefante*, l'ouvrage qui précède, le romancier décrit déjà l'embouchure du même fleuve comme un trou d'ombres, une poche de ténèbres où les nuages absorbent la lune. Cette obscurité où les astres se noient, ces brouillards qui tourmentent les étoiles semblent être autant de vapeurs infernales qui illustre la tragique condition humaine. L'obscurité compacte qui entoure même les contrées les plus exotiques, donc les plus ensoleillées, traduit l'hostilité d'un monde extérieur sans lumière et sans repères : *Não havia lua e o rio confundia-se com o mar no espaço negro a sua esquerda gigantesco poço deserto de luzes* (ME 142).

Ce paysage en mouvement annonce en la préparant l'expédition en bateau à destination du pôle sud du paysage, le pôle exotique. En ce sens, le paysage en mouvement est un horizon qui sépare de manière transitoire le pôle nord de l'autre paysage à découvrir. Comme l'affirme Michel Collot, " Ce recul d'horizon donne au paysage une profondeur infinie, et aussi l'épaisseur du réel, car il se découvre toujours autre qu'on ne l'avait cru "344. Voici ce que le romancier écrit relativement à l'expédition vers le pôle sud, le royaume supposé de l'exotisme :

Ao segundo dia alcançámos a Madeira, bolo-rei enfeitado de vivendas cristalizadas a flutuar na bandeja de louça azul do mar, alenquer à deriva no silêncio da tarde. A orquestra do navio resfolgava boleros para os oficiais melancólicos como corujas na aurora, e do porão onde os soldados se comprimiam subia um bafo espesso de vomitado, odor para mim esquecido desde os meios-dias remotos da infância, quando na cozinha, à hora das refeições, se agitavam à volta de minha sopa relutante as caretas alternadamente

persuasivas e ameaçadoras da família [...]. Agora, percebe, estendido no convés numa cadeira de repouso, a sentir no progressivo suor do colarinho a implacável metamorfose do Inverno de Lisboa no verão gelatinoso do Equador, mole e quente como as mãos do senhor Melo barbeiro do avô, no meu pesoço (CJ, 21).

En délimitant le pôle nord chaotique, ses paillotes de béton, sa ferraille, ses ténèbres et son hiver glacial, le passage configure le paysage. Mais les abîmes de l'urbanisation postindustrielle et le conflit colonial exporté vers le pôle sud rendent problématique cette configuration.

b) Paysages de forêt

A l'épaisseur obturée des murailles de briques, au profil menaçant et altier des tours de béton suspendues au dessus du Tage, s'opposent l'envahissement irrégulier, la folie proliférante d'une vie végétale fantasmée ou réelle qui résiste :

Entre as sombras sem corpo da noite, [...] olhava, sentado na cama, os contornos difusos dos armários, [...] o rectângulo do espelho que bebia as flores como as margens do Inferno o perfil aflito dos defuntos. Vinha cá fora observar os insectos em torno das lâmpadas no silêncio de ventre secreto do Verão, do ventre morno e secreto de mulher do Verão, sentia o doce cheiro putrefacto do levante na pele, escutava o rumor desordenado das acácias e pensava. Estou numa lavra de girassol da Baixa do Cassanje entre os morros de Dala Samba e da Chiquita. Estou de pé na planície transparente da Baixa do Cassanje voltado para o mar longínquo de Luanda [...] (CI 15).

Cette dissémination du paysage herbacé et arbustif signifie tout à la fois l'érosion des idéologies technicistes et la fragilité d'une nature menacée d'éradication. Les herbes folles symbolisent avec les arbres cette résistance de l'informe grâce à laquelle la vie est encore possible, car la végétation se glisse dans les fissures, brise les

³⁴⁴ Michel Collot, " L'horizon du paysage ", in *Lire le paysage, lire les paysages*, actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983, Université de Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression contemporaine (CIEREC), 1984, p. 125

colonnes, délabre les corniches, altère les façades des monuments les plus sacrés. Agent destructeur du temps, le paysage forestier semble dénoncer la contingence et la précarité des architectures idéologiques du centre impérial autrefois symbole d'exclusion ; celles-ci se dissolvent dans l'épaisseur végétale d'une coulée verte rendue visible par les herbes folles. C'est le cas de l'hôpital Miguel Bombarda tel que décrit par la narrateur dans *Conhecimento Do Inferno* :

O Hospital Miguel Bombarda, ex-convento, ex-colégia militar, ex-Manicómio Rilhafoles do Marechal Saldanha, é um velho edificio decrepito perto do Campo de Santana, das árvores escuras e dos cisnes de plástico do Campo de Santana, perto do casarão húmido da Morgue [...] (CI 35).

Mais le pouvoir d'enchevêtrement du paysage végétal n'est pas seulement destructeur. Et les monuments de pierre enveloppés par le lacis végétal représentent certes une époque révolue, mais aussi l'émergence de formes nouvelles, la continuité d'échanges féconds entre le passé et le présent, la nature et la culture. Cependant, le parc forestier de Monsanto où le narrateur du roman *Conhecimento do Inferno* s'adonne au plaisir de la lecture et le parc Edouard VII semblent être revêtus d'un symbolisme ambiguë. Le parc Edouard VII en particulier, désigne le lieu des plaisirs interdits, de la tentation charnelle. C'est la forêt du sommeil et de la volupté. La nuit venue, le parc devient cet espace sombre où des êtres anonymes s'enfoncent et déchoient. La forêt symbolise la dynamique de la souillure et de l'enlèvement dans la sexualité tarifée. C'est une fange verte, un cloaque de débauche où quelques automobilistes avides viennent se vautrer dans la luxure : *não era ainda a hora de os homossexuais povoarem os intervalos entre as árvores com as suas silhuetas expectante, afagados por carros que se roçavam languidamente por eles à maneira de grandes gatos ávidos* (ME, 69). Les îlots de verdure que sont le parc de Monsanto, le parc Edouard VII, le jardin zoologique sont chargés à la fois de connotations négatives et positives car ces lieux de rencontres

clandestines sont également des évocations nostalgiques des périodes de pureté innocente et de liberté que sont l'enfance et l'adoscelence. Ils représentent, dans cet enfer de béton qu'est la ville du troisième millénaire, le paradis perdu où l'homme vivait libre et en relatif harmonie avec la nature. Ce paradis perdu ravagé par des siècles d'esclavage et d'oppression coloniale est à la fois symbolisé par le jardin zoologique et la figure du professeur de gymnastique noir qui apparaît en surimpression dans le premier roman de l'écrivain. Elle constitue une image métonymique de l'Afrique et une invitée à la redécouverte du continent noir, notamment de l'Angola. Loin de se réduire au support spatial qui encadre la trame du récit, simple décor exclu de la diégèse, l'Angola, cette Afrique en miniature chez l'écrivain, se révèle également être un personnage essentiel de ses romans. L'auteur se sent attaché par des liens personnels à la terre qu'il évoque. Pour lui, le paysage angolais se charge de sens, trahit ses goûts et ses obsessions, lance d'incessants appels, éveille une passion trop vite interrompue : “ Angola era um rectângulo cor-de-rosa no mapa da instrução primaria, freiras pretas a sorrirem no calendário das Missões, mulheres de argolas no nariz, Mouzinho de Albuquerque e hipopótamos ” (CJ 145). Le paysage de l'enfance retrouve un écho dans cette évocation toute conradienne de l'Angola et des Angolais. Ces réminiscences, loin d'être longues et suivies, prennent ici valeur d'un leitmotiv. L'Angola d'avant guerre, ce sont des paysages pittoresques d'une beauté à couper le souffle :

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 resistir às bombas, os pubis tatuados das mulheres, por trás de cuja curva de bule cresciam, ao ritmo cardíaco dos tambores, filhos que eu ansiosamente desejava menos passivos e melancólicos do que nós [...] (CJ 122)

Cependant, l'analyse thématique comporte certains écueils et il faudra sans doute se garder de présenter l'opposition paysage exotique-paysage chaotique en des

termes plus homogènes qu'elle n'est en réalité. En effet, il arrive que la bipolarisation apparemment tranchée du paysage s'infléchisse vers une contamination réciproque, voire une permutation des procédés, car les figures ne sont pas des indicatifs stéréotypés mais bien plutôt des images affectives reflétant le paysage intérieur des protagonistes du roman. En conséquence, la valeur des images n'est ni constante, ni rigide ; d'où la nécessité de tenir compte des variations et des modulations. Aussi retrouve-t-on dans *Conhecimento do Inferno* cette évocation chaotique de l'Angola, notamment du pays des Luchazes décrit en d'autres temps dans *Memória de Elefante* comme un enchantement exotique :

O país dos Luchazes é um planalto vermelho, mil e duzentos metros acima do mar, em que o pó cor de tijolo atravessa a roupa para nos aderir à pele, se nos enredar nos cabelos, nos obstruir as narinas de seu odor de terra, próximo do odor ácido e seco dos mortos. O país dos Luchazes, quase despovoado de árvores, é um país de leprosos e de trevas, um país de vultos inquietos, de rumorosos fantasmas, de gigantescas borboletas emergindo dos seus casulos do escuro para cambalearem, em busca de lâmpadas [...] É o país onde os defuntos assistem sentados aos batuques, frenéticos da presença invisível dos deuses, arregalando de prazer as órbitas côncavas como tinteiros de escola [...] É um país magro de mandioca e de caça, embaciado de nevoeiro, que os espíritos desertaram a caminho das florestas do norte [...] (CJ 22-23).

Ce tableau chaotique du pays des Luchazes contraste particulièrement avec les terres exotiques du bout du monde dont il est question dans *Memória de Elefante*, ces contrées où les arbustes tremblent lorsqu'ils sont effleurés par les apparitions phosphorescentes des dieux. Ces terres où règne un peuple millénaire à l'organisation sociale stable, venu par migrations successives des hauts plateaux d'Éthiopie, ce peuple de seigneurs qui méprise le colon dans une indifférence végétale. L'Angola se révèle être aussi le cadre hostile où le narrateur subit son rite d'initiation à la dure vie de soldat discipliné qui obéit aux ordres et délègue sa fonction de penser à son supérieur

hiérarchique. Mais ce rite de passage provoque chez le psychiatre un éveil intellectuel qui surpasse les attentes initiales, car il découvre chez l'ennemi des qualités humaines et un dynamisme jusqu'alors insoupçonnés qui vont bouleverser son rapport à l'altérité et sa vision du monde :

O suor dos corpos, gordo e sumarento, possuía textura diversa das tristes gotas arrepiadas que me desciam a espinha, e sentia-me melancolicamente herdeiro de um velho país desajeitado e agonizante, de uma europa repleta de furúnculos de palácios e de pedras da bexiga de catedrais doentes, confrontado com um povo cuja inesgotável vitalidade eu entrevira já, anos antes, no trompette solar de Louis Amstrong [...] A essa hora na minha cidade castrada pela polícia e a censura, as pessoas coagulavam-se de frio nas paragens do autocarro [...] (CJ 49).

A l'évidence, l'exotisme d'António Lobo Antunes établit un primat de l'homme sur la nature en ne séparant jamais l'un de l'autre. Quinto-Quanavale, Zengado Itombe, Narriquina, Baixa do Cassanje...autant de noms magiques qui évoquent chez le narrateur des baies couvertes de champs de tournesol et de plantations de coton dans un décor d'une beauté irréelle. Marimba est une rangée de manguiers gigantesques qui surplombent le triangle bleu d'une colline. Ninda, à l'opposé de Lisbonne, ville désormais aussi dépourvue de mystère qu'une plage de nudistes, est un lieu magique où le maïs " adossé aux barbelés passait toute la nuit à feuilleter ses pages desséchées, le sorcier suçait le cou des poules décapitées avec une voracité brutale " (CJ, 61).

Ainsi, le paysage exotique qui enchante tant le narrateur se mue parfois en paysage de ruines et de désolation. Il se transforme en décor pour mauvais films de série B où des combattants essaient de tromper la mort entre deux tirs de roquette, jusqu'à ce qu'elle foudroie une jeune victime. L'Angola devient la terre de la fin du monde sur le double plan de l'éloignement physique et du destin réservé aux combattants appelés au front :

Conhece Malanje? Estava à espera da manhã para lhe falar de Malanje, da irreabilidade de crepúsculo polar que envolve os objectos e os rostos dessa espécie de halo transparente poisado nas copas dos pinhais da Beira, da manhã, do silêncio de mar suspenso, à escuta a respirar de leve, da manhã [...] Malanje sabe como é, é hoje o monte de destroços e de ruínas em que a guerra civil a tornou, uma terra irreconhecível pela estúpida violência inútil das bombas, um campo raso de cadáveres, de costelas fumegantes de casas e de morte [...] (CJ 177)

Le narrateur retrouve dans les ruines angolaises des réminiscences du paysage chaotique de Lisbonne, mais aussi du paysage sublime de la Beira de son enfance. Cette similitude qui n'est pas seulement suscitée par la mémoire se rencontre aussi au bord des routes où des colons nostalgiques recréent de petites bourgades dont le décor *kitsch* s'inspire des banlieues de Lisbonne. Loin de constituer une opportunité d'évasion qui permette de s'éloigner du monde des ténèbres, le thème du paysage exotique ramène brutalement le lecteur sur terre. La surenchère métaphorique et la profusion d'images d'apocalypse projettent le paysage antunien dans un rapport différent des joies et des douceurs de la villégiature exotique :

No cassanje as pessoas juntavam-se sob os mesmos telhados de zinco a tiritar de pavor enquanto um odor de fósforo e de enxofre flutuava no ozono saturado do ar, madeixas de chispas prolongavam os nossos cabelos rígidos e azuis, as árvores amoleciam humildamente à chuva, amedrontadas, as altivas árvores de Angola apequenavam-se, receosas, à chuva, e nos olhávamos uns para os outros enquanto os relâmpagos caíam, e nos iluminavam de viés o rosto do seu magnésio instantâneo de fotografia, revelando, sob a pele, a textura trágica dos malares (CJ 171).

Le texte romanesque recourt ici au code pictural comme médiateur afin d'enrichir son tableau descriptif. L'influence de la peinture dans les trois premiers romans de l'écrivain portugais semble matérialisée par une esthétique baroque où l'écriture semble atteinte de logorrhée sans être à bout de souffle. Grâce au mélange

dissonnant des genres et aux audaces stylistiques, António Lobo Antunes confère à son esthétique la faculté de transmuier le paysage en l'enrichissant d'apports hybrides. L'auteur tire ce matériau intertextuel de ses souvenirs, de cette écriture mnésique où la nostalgie le dispute aux évocations oniriques. Il puise le matériau descriptif de cette prose poétique inquiète dans le dialogue entre les arts. Ses associations inattendues d'images et de teintes pour rendre compte des différentes déclinaisons des ténèbres et des lumières trouvent un écho chez René Magritte qu'il évoque plus d'une fois. Tandis que les cartes du temps sont perpétuellement brouillées par la mémoire, celles des paysages artistiques se transmettent de génération en génération, indifférentes aux époques et aux genres. En ce sens, le paysage contribue, chez António Lobo Antunes, à l'émergence d'une prose poétique plurielle, intertextuelle. Il configure en même temps le passage de témoin entre artistes de toutes les époques et de tous les horizons.

c) Mise en abyme des paysages

Les romans d'António Lobo Antunes sont saturés de monologues, de vastes paysages intérieurs. *Memória de Elefante*, *Os Cus de Juda* et *Conhecimento do Inferno* se font l'inventaire d'autres paysages appartenant à des domaines aussi divers que la peinture, la musique ou le cinéma, pour ne citer que ceux-là. L'émergence de la peinture est aussi médiatisée par la description de tableaux, célèbres ou non. De l'évocation du quartier de Lapa sous la lumière de Botelho à la description de la Dernière Scène remplacée symboliquement dans le séjour familial par des gravures de batailles prétendument glorieuses, en passant par la dialectique des ténèbres et des lumières de Pierre Soulages, le portrait exotique de beautés africaines aux dents limées en triangle qui n'est pas sans rappeler certaines toiles de Picasso. Rembrandt, Cézanne et Magritte ne sont pas oubliés dans le texte. Voici quelques unes de ces occurrences

intersémiotiques : *Vimos todos hoje ocupar a inocente Lapa cor-de-rosa imitada de Carlos Botelho* ” (CJ 46) ou encore: *A sombra inchava volumes geométricos nos prédios vizinhos, desenhada por um Soulages triste* (CJ 47), et plus loin : *Eu, tenso de raiva, imaginava a satisfação da família se lhe fosse dado observar, em conjunto e de chapéu de abra larga como na Lição de Anatomia de Rembrandt o médico competente e responsável que desejavam que eu fosse* (CJ 47),

ou enfin cette évocation de Lisbonne, ville pétrifiée dans l’immobilité, ou l’atmosphère des après midis rappelait la lumière diaphane de certains tableaux de Matisse, et où l’ennui était tel que le narrateur était réduit à regarder des retraités jouer aux dominos dans une attitude éternelle semblable à celle des *Joueurs de carte* de Cézanne.³⁴⁵

Dans les romans d’António Lobo Antunes, le paysage investit des valeurs, des significations auxquelles seuls les arts dits visuels donnent habituellement une pleine expression. L’esthétique du romancier portugais révèle en ce sens de profondes similitudes entre la page, la toile et la pellicule comme territoires de parcours et d’inscriptions. Cette poétique procède par successions et par superpositions d’écrans textuels en trompe-l’œil. Ensuite, elle circonscrit le paysage, le miniaturise et lui confère le cadre d’un tableau livre. Le monde ainsi englobé par le texte est regardé à travers le cadrage du narrateur qui le vide de sa substance référentielle. Grâce au procédé de mise en abyme, le romancier utilise le montage et le collage comme dispositifs d’irruption du visuel dans le textuel. Ainsi, le texte littéraire antunien fait intervenir de plus en plus des ressources autres que verbales. Et “ la convergence de ces différents registres de perception incite dès lors à déterminer une modalité d’expression et d’interprétation qui rende compte du caractère hybride de la création ”, écrit David

Gullentops³⁴⁶ à propos de ce type de texte. Cette modalité, c'est la poétique du lisuel dont l'ambition est d'analyser l'éclatement des genres littéraires qui ressortissent au domaine du lisible, et leur rapprochement de la peinture, du cinéma et des autres arts dits visuels où se déploie un autre paysage comme réceptacle des regards : le paysage peau qui est une métaphore du corps³⁴⁷.

3.4. Le paysage érotique

Le paysage d'Angola constitue le prétexte à l'évocation d'autres micropaysages, notamment ceux des femmes Luchaz, beautés exotiques aux courbes explosives dont l'harmonie des traits évoque les œuvres du sculpteur Cutileiro. Les paysages de l'écrivain sont peuplés d'autres beautés à la sensualité remarquable, celles des femmes de Lisbonne dont la géographie suave des corps et la douceur légendaire du pubis rapellent le goût des huitres³⁴⁸. Parfois, la fièvre érotique monte et la description s'emballe. Le paysage chaud et humide se fait fente. Il s'offre à l'exploration du narrateur dans sa splendide nudité :

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 parto (CJ 27).

Ce paysage érotique devient, comme le souligne Christian Noorbergen, “ le creuset de toute vie, la source du chaos créateur, de toute créature d'altérité, dont le corps serait à la fois tragiquement uni et séparé”³⁴⁹. Cependant, à travers les mises en

³⁴⁵ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, op. cit. p. 58.

³⁴⁶ David Gullentops, *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001, p. 44.

³⁴⁷ Didier Anzieux, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p.14.

³⁴⁸ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, op. cit. p. 153.

³⁴⁹ Christian Noorbergen, “ Le corps paysage en peinture ”, in Françoise Chenet, *Le paysage et ses grilles*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 221

œuvre de l'érotisme on voit poindre dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes d'autres problématiques, notamment des stratégies subversives comparables à la carnavalisation. Il s'agit à la fois de la remise en question d'une sexualité consumériste qui relègue la femme au rang de simple objet sexuel et de la dénonciation d'une hiérarchisation littéraire qui méprise la fiction populaire. En effet, dans *Memória de Elefante*, son premier roman, et *Os Cus de Judas* publié quelques mois après, l'auteur portugais évoque les relations hommes-femmes dans une langue qui ressortit généralement au domaine de la littérature leste, aux ouvrages coquins vendus quasiment sous le manteau à la gare de Caís Sodré ou dans les kiosques spécialisés de Praça do Comércio :

Quando, depois de me masturbar permanecia acordado e sem sono, a fitar pela janela as trovoadas do Cambo e a pensar nas tuas coxas em Lisboa, no atrito leve das meias ao cruzar das pernas, na penugem afagada a contrapelo, no triângulo, que sabia a ostras, escondido na renda das cuecas [...] (CJ 141).

A ces mémoires de guerre d'un genre nouveau se substitue un plan de paix tout aussi croustillant, que ne renierait aucun combattant digne de ce nom. En effet, dans un accès de lyrisme, le narrateur, un acien du corps expéditionnaire portugais en Angola, explique à sa compagne sa conception du repos du guerrier :

Vou tocar na tua pele, as tuas pernas, o intervalo macio e tenro e concâvo das coxas, o espaço claro que separa os seios e possui o brilho nacarado de certas conchas secretas [...] vou entrar em ti devagar, até ao fundo, apoiado nos braços estendidos para assistir à alegria gritada do orgasmo, ao rosto a rodopiar na almofada coberto de eclipse de madeixas, às orbitas de repente cegas, de repente opacas, que as pestanas escurecem de franjas trémulas de paramécia (CJ 8).

Trente deux ans plus tard, cette verve érotisante ne s'est point tarie. Le plaisir et la jouissance sexuelles se lovent encore au cœur de textes dont ils ne sont pas l'objet. Ces fulgurances poétiques, ces longues flambées d'une écriture où le sensuel se mêle

aux descriptions les plus débridées, sont encore aujourd'hui l'une des marques de fabrique de la prose antunienne. L'encre d'écriture y prend parfois la consistance d'un fluide corporel qui inonde sans cesse la peau laiteuse de la page livrée aux assauts répétés de l'écrivain. Dans *Sóbolos Rios Que Vão*, le protagoniste Antoninho raconte sur trois pages un épisode torride auquel prennent part son père et une veuve accommodante. La scène de sexe oral qui conclut la séquence et ce troisième chapitre constitue l'un des climaxes de cette autofiction centrée sur la maladie et la mort. De même dans *Boa Tarde As Coisas Aqui Em Baixo*, on peut lire ce qui suit :

durmo e o coração vela; essa é a voz do meu amado que bate dizendo abre-me minha irmã, amiga minha, pomba minha, imaculada minha; minha cabeça está coberta de orvalho e gotas de noite escorrem dos meus cabelos; já despi a minha túnica: como irei vesti-la? Já lavei os meus pés: como irei sujá-los? O meu amado introduziu os dedos pela fenda da porta; as minhas entranhas ficaram alvoroçadas; levantei-me para abrir ao meu amado, das minhas mãos evolava-se mirra e mirra líquida escorria dos punhos da tranca; abri ao meu amado mas ele já afastara; busquei e não o achei; gritei e não me respondeu: acharam-me os guardas que rondam a cidade, bateram-me, aleijaram-me, arrancaram a minha manta [...] (BT 109).

Dans l'extrait qui précède, le romancier présente une variation romanesque d'un poème judéo-chrétien récité lors de la pâques juive et faisant partie intégrante de l'Ancien Testament chez les chrétiens: le cantique des cantiques. Dans la version d'Antônio Lobo Antunes, le poème est une succession de chants d'amour alternés entre une femme seule et abandonnée par son homme et d'autres femmes et couples que l'amoureuse esseulée prend à témoin. Dans cette appropriation intertextuelle d'un texte datant du IV^e siècle avant Jésus Christ, le romancier laisse une large place à l'expression plurivocale et au lyrisme érotique des ces femmes en peine. Leurs lamentations n'allégorisent pas, dans ce contexte, la relation entre le Christ et son Église, mais le débat bien charnel entre ces épouses solitaires des exilés de tout bord guettées par les appâts de l'Eros, et les mises

en garde de Pyché à travers leur conscience contre les tentations faciles. Cependant, contrairement aux sources saintes de ce poème, dans le monde romanesque de l'auteur portugais, l'amour éternel triomphe rarement des souffrances endurées car il est souvent l'expression éphémère du désir de l'autre.

a) L'érotisme de l'Antiquité à Georges Bataille

Cependant, l'exploitation d'une imagerie érotique multiforme, bien qu'elle fascine la société contemporaine où les arts visuels tendent à banaliser la tension transgressive de l'érotisme, n'est pas, sur le plan littéraire, l'apanage du seul XXI^e siècle. Elle est, selon Georges Bataille³⁵⁰, inhérente à la nature humaine. Toute activité humaine est influencée par la sexualité : le rapport au monde, l'attachement affectif à l'autre. L'érotisme est au centre du questionnement humain, des relations les plus subtiles. Il naît du rapport de force, des parenthèses festives, des éruptions de licence qui alternent avec des phases de reprise en main du censeur. De cette succession de fêtes et de pénitences surgit la trouble liaison entre le désir et la violence, mais aussi entre la violence et la répression. L'érotisme exprime, depuis la nuit des temps, le mouvement des corps qui se cherchent et se repoussent selon les pulsions de la passion, mais aussi le reflet idéologique d'une époque. Mystique au Moyen Age et pendant la Renaissance, blasphématoire et libertaire aux XVII^e et XVIII^e siècles, romantique au XIX^e siècle, l'érotisme s'est mué en pornographie au troisième millénaire, lorsque la société en a fait un objet de consommation courante.

Dans la Grèce antique, Aphrodite et Eros symbolisent la séduction humaine. Aphrodite est une déesse à l'élégance raffinée, parée d'or et de pourpre. C'est elle qui permet l'union des couples. Eros est la figure mâle du désir excessif qui parfois brise le

³⁵⁰ Voir *L'érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957 et *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

cœur de jolies femmes. Ses pouvoirs sont à la fois bénéfiques et maléfiques. Il peut séduire n'importe qui et rendre folles celles qui lui résistent, les entraînant dans les affres d'une sexualité débridée à l'exemple de Myrrha l'incestueuse. si Eros peut offrir l'extase, il peut aussi faire sombrer dans la démence. Le plaisir érotique comporte donc dans son stade ultime un huitième ciel synonyme de ligne jaune : la folie, un des thèmes récurrents dans les romans d'António Lobo Antunes.

L'église catholique a substitué à l'Eros grec un idéal d'amour mystique tourné vers le Christ. Elle oppose le corps, la chair corruptrice et l'émancipation spirituelle. L'amour charnel avilit. Il ne peut être réhabilité que dans le cadre sacralisé du mariage où les époux contractent une alliance devant Dieu. Mais l'érotisme d'António Lobo Antunes médiatise la transgression du sacré, du divin. Il renvoie dos à dos les tenants des préceptes des pères de l'église et la moralité sourcilleuse des tenants de la " bonne littérature " car, pour ce romancier postcolonial, l'Occident n'est plus ce centre des arts et ce dépositaire des valeurs qui dispensait ses lumières en bienfaiteur universel.

b) Érotisme et transgression romanesque

Les littératures postcoloniales posent le problème de l'héritage de la colonisation dans les sociétés postindustrielles. De Chinua Achebe à Mongo Beti, de Salman Rushdie à Ben Okri, d'António Lobo Antunes à José Eduardo Agualusa, elles mettent en scène les ténèbres consécutives aux guerres de conquête et soumettent les métarécits, les textes fondamentaux de la pensée occidentale, au crible de la pensée critique. La Bible, un des métarécits de la civilisation chrétienne, comporte dans le *cantique des cantiques* l'un des poèmes érotiques les plus célèbres de la chrétienté. On y célèbre le corps, le vin, les parfums...loin des cloisons érigées entre l'amour charnel et l'amour spirituel. L'amant y vante la beauté de sa bien aimée dont les seins sont

comparés à des raisins murs qui l'inondent de désir. En saupoudrant son texte romanesque de références érotiques exotiques, António Lobo Antunes déconstruit la tradition esthétique judéo-chrétienne qui est fondamentalement eurocentriste, et met sur un pied d'égalité la beauté des courbes harmonieuses des femmes Luchaz d'Angola et la géographie suave des corps des femmes lisboètes. Ses références esthétiques diffèrent de celles, classiques, du centre impérial qui est ici relégué parmi d'autres centres. Et la nouvelle constellation ainsi obtenue libère le texte littéraire du pacte exclusif qui le liait à la nation impériale. L'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes se libère ainsi de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire. Elle n'a pour frontières que celles de l'esprit et intègre par conséquent les références de la périphérie dans son concept de "roman total". D'où cette prose érotique en forme d'éloge du métissage qui célèbre la beauté et la sensualité de Sofia, l'amante angolaise dans *Os Cus de Judas* :

Agora Sofia [...] falta-me o teu ventre junto do meu ventre, a floresta das tuas coxas negras enroladas nas minhas [...] falta-me a tua vagina ensolarada para ancorar a minha vergonha de ternura, o meu pénis erecto que se curva para ti como os mastros se inclinam na direcção do vento (CJ 148).

En même temps qu'elle célèbre la sensualité de la femme africaine, la textualité romanesque déconstruit les références de l'érotisme occidental. Elle liquide cet héritage millénaire grâce à une série de pratiques discursives se réclamant du récit postcolonial, notamment la reformulation de l'histoire qui permet la coexistence de plusieurs points de vue, l'intertextualité, le métissage linguistique et l'exotisation et la déséxotisation des corps. En outre, l'auteur pastiche l'esthétique d'un genre littéraire considéré comme mineur, le roman policier. Ce faisant, il le réhabilite, transgresse les normes littéraires du canon et contourne l'ostracisme qui frappe les fictions populaires. Comme l'affirme Georges Bataille, la transgression, la véritable, consiste non pas à nier l'interdit, mais à le dépasser. Pour mieux braver l'interdit érotique, le romancier portugais écrit :

la jurar [...] a largura da tua vagina era a miraculosa do meu pénis, que o filho mulato a ressonar no berço de bordão [...] prolongava nas feixões em repouso algo das minhas feixões de antes, quando a amargura e o sofrimento da guerra me não haviam transformado ainda numa espécie de bicho desencantado e cínico (CJ 153).

Et le narrateur continue :

Eu olhava-te Sofia, acorada no talude na mancha verde, azul e negra das mulheres, das mulheres que conversavam e se riam e troçavam dos dedos dos soldados que angustiadamente as tocavam, das mulheres Luchazes que abriam para os brancos as vulvas das coxas desinteressadas, nas cubatas cheias do húmido silêncio [...] Eu não precisava de uma lavadeira, Sofia, [...] mas precisava de ti, do cheiro de fruta do teu ventre, do teu púbis tatuado, do colar de missanga que te apertava a cintura (CJ 150-151).

Pour mieux comprendre la portée de cette triple transgression esthétique, morale et sociopolitique, il convient d'analyser le travail de mise en perspective idéologique qui sous-tend l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Nous sommes au début des années 1980 et, malgré la Révolution du 25 avril 1974, le Portugal est un pays replié sur lui-même qui tarde à sortir du Salazarisme, ce système qui fait l'apologie d'un état fort, de l'impérialisme colonial et d'un nationalisme corporatiste. Salazar, le vieux dictateur, avait consolidé son régime grâce à la création d'une police politique extrêmement répressive (PIDE-Police Internationale de Défense de l'Etat), à l'interdiction des libertés civiles, au renforcement de la censure et surtout à la signature d'un concordat avec le Vatican en 1940. Ainsi, l'église catholique devenait le principal instrument de légitimation spirituelle et d'encadrement idéologique du régime de l'Etat Nouveau dont la devise est : Dieu, la patrie, la famille, le travail.

L'érotisation littéraire est donc essentiellement subversive et transgressive chez António Lobo Antunes. Elle s'attaque principalement aux deux mamelles de l'impérialisme et de la répression dans un Portugal postsalazariste nostalgique : l'église

et l'état qui sèment la mort et la désolation en Angola, le fusil mitrailleur dans une main, la Bible dans l'autre :

Que sabe este caramelo de cinquenta anos da guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe este cretino dos administradores de poste que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros que lhes desagradavam [...] que sabe este animal das bombas de napalm, das raparigas grávidas espancadas pela PIDE, das minas a florirem sob as rodas das camionetas em congumelos de fogo (ME 38).

Et le romancier continue :

A miséria colorida dos bairros que cercavam Luanda, as coxas lentas das mulheres, as gordas barrigas de fome das crianças imóveis nos taludes a olharem-nos, arrastando por uma guita brinquedos irrisórios, principiaram a acordar em mim um sentimento esquisito de absurdo, cujo desconforto persistente vinha sentido desde a partida de Lisboa, na cabeça ou nas tripas, sob a forma física de uma aflição inlocalizável, aflição que um dos padres presentes no navio parecia compartilhar comigo, afadigado em encontrar no breviário justificações bíblicas para massacres de inocentes (CJ 27).

Ces extraits traduisent le lien transgressif entre érotisme et écriture postcoloniale. En outre, ils font la lumière sur le fonctionnement coupable du tandem église-état dans le Portugal post-salazariste que dépeint l'écrivain dans ses romans en général et dans la première trilogie en particulier, où l'érotisme est déjà au service de la subversion et de la transgression.

Cependant, la critique évoque souvent, à propos de la transgression en général et de la transgression érotique en particulier, un problème de définition des limites. Jusqu'où peut-on aller ? Est-il envisageable de tout publier au nom de la subversion artistique ? L'érotisation à outrance ne risque-t-elle pas de banaliser le potentiel transgressif des œuvres, ne les rend-elle pas plus complaisantes que critiques ? Par ailleurs, la littérature ne sert-elle pas de caution intellectuelle à une industrie florissante et de plus en plus adoubée par des milieux littéraires qui parlent volontiers de rupture

historique au sujet de l'érotisme et du porno chic ? Toutes proportions gardées, l'œuvre romanesque d'António Lobo Antunes n'est ni l'écrin dépravé d'une ode au sadomasochisme, ni l'apologie de l'hédonisme et de la réalisation obsessionnelle des fantasmes que prône par exemple le Marquis de Sade. Nous sommes loin de l'exubérance lubrique d'un Henry Miller dans *Tropique du Capricorne*³⁵¹ ou de l'érotisme inquiétant d'un Vladimir Nabokov qui conçoit dans *Lolita*³⁵², une passion improbable entre Humbert, un quadragénaire pervers et Lolita, une enfant prépubère de douze ans. Amoureux fou de l'enfant, Humbert ira jusqu'à assassiner le rival qui lui vole sa nymphette. Il s'agit là, vraisemblablement, de cas limites qui illustrent le seuil au-delà duquel la subversion et la transgression érotiques perdent de leur pertinence. Erotiser le corps d'une enfant de nos jours, ce n'est plus faire œuvre de transgression artistique, mais l'apologie de crimes pédophiles.

L'écrivain portugais exalte une sensualité à l'opposé de la pornographie sadienne et de la conception chrétienne de la sexualité qui méprise la chair et ses plaisirs. Son esthétique, au lieu de taire l'éros, le réinvestit de façon stylistiquement inédite et moralement libératrice. Nous avons vu précédemment que dans la Grèce antique, le plaisir érotique comportait un stade ultime, une sorte de huitième ciel se situant au-delà de la ligne jaune : c'est l'aliénation mentale qui guette les amateurs d'émotions trop fortes. C'est donc tout naturellement que le romancier portugais, qui est psychiatre de formation, en fait le pendant subversif de la transgression érotique.

Il n'était pas possible dans le cadre limité de cette analyse d'envisager une évolution plus minutieuse de l'érotisme chez António Lobo antunes. Néanmoins, nous nous sommes contenté de faire porter notre étude sur ce qui nous semble être les points de rupture les plus significatifs entre l'auteur portugais et ses nombreux prédécesseurs.

³⁵¹ Henry Miller, *Tropique du capricorne*, traduction française de J. C. Lafaure, Paris, Le Chêne, 1946 .

³⁵² Vladimir Nabokov, *Lolita*, traduction française de M. Couturier, Paris, Gallimard, 1955 .

Il ressort de cette analyse que l'érotisme antunien croise et déconstruit les textes fondamentaux de l'érotisme occidental et les mutations idéologiques qui l'ont suscité. Grâce à sa prose poétique subversive, le romancier exalte l'esprit critique et éveille les consciences. Il cultive chez le lecteur la faculté de reconnaître derrière l'objection la figure du censeur et de s'interroger : que veut-il taire, quel type de pouvoir protège-t-il ? Mais la qualité esthétique d'une œuvre ne peut pas dépendre uniquement de la transgression et de la subversion dont fait preuve son auteur, ni exclusivement de son engagement qui est toujours fonction des conditions oppressives qu'on veut dépasser. Les romans de l'auteur se caractérisent par une écriture torrentielle. Ils sont à l'image de sa littérature monde et de sa prose poétique totale : complexes, voire hermétiques. Pourtant, sous les plis des phrases sans fin, dans le mélange des genres et la confusion des voix, dans la cruauté des amours impossibles et l'insignifiance des personnages sans nom, surgit une œuvre étincelante, l'une des fresques les plus belles et les plus riches de la littérature contemporaine, où l'ironie impitoyable de l'écrivain éclaire d'un jour nouveau l'hypocrisie des rapports interdit-répression. Ces visions issues d'une mémoire en miettes sollicitent le seul organe susceptible de faire jouir le lecteur de l'exaltation des corps...l'imagination. Elles cultivent chez celui-ci le goût de l'expérience transgressive en littérature, du roman comme exploration d'autres paysages sensoriels interdits, a priori, au domaine de l'écrit. C'est le cas des paysages sonores.

3.5. Le paysage sonore

Sur le plan musical, le texte romanesque antunien regorge d'évocations sonores intertextuelles. Celles de grands maîtres du jazz comme John Coltrane, Louis Armstrong, Dizzy Gillespie que le narrateur invoque pour témoigner du génie culturel et du dynamisme négro-africain ; celles des intonations chantantes des lavandières africaines

qui parlent dans une langue dont les tons chauds s'apparentent au saxophone de Charlie Parker; ou encore celles des tambours parlants des Luchaz, peuple libre et frondeur, qui, à la violence de l'oppression coloniale, oppose l'ironie méprisante de son silence. Le paysage sonore se conçoit comme l'ensemble des évocations sonores dans lesquelles baignent le paysage exotique et le paysage chaotique. C'est la bande son des fictions antuniennes où les interprétations symphoniques se mêlent aux fulgurances jazzy et au tintamarre rock contemporain. Contrairement au paysage plastique, le paysage sonore n'obéit pas à la configuration bipolaire. Il sert plutôt d'hymne intergénérationnel à la tolérance et au mélange des genres. Son fonctionnement est parfois teinté d'ironie. C'est le cas lorsqu'il encadre le paysage chaotique d'un champ de bataille. Dans leurs baraquements aux murs tapissés de femmes dévêtues, les soldats écoutent de la musique. Dans *Memória de Elefante*, le transistor du Lieutenant Eleutério joue souvent la quatrième symphonie de Beethoven. Parfois, l'écriture romanesque, elle même structurée en mouvements musicaux, semble échapper au contrôle du romancier. Elle se laisse envahir par les mélodies sirupeuses des refrains rock :

The problem is all inside your head
She said to me
The answer is easy if you
Take it logically
I'd like to help in your struggle
To be free
There must be fifty ways
To leave your lover (CJ 60).

L'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes promeut l'hybridisme et le mélange des genres a priori incompatibles. Les ritournelles à prétention romantique de Paul Simon constituent le pendant rock and roll des chefs d'œuvres classiques éternels. La musique imprime donc une autre configuration au paysage sonore, celle du souffle

poétique et du rythme vital. Elle opère en même temps le passage entre les genres et établit des passerelles entre les identités.

a) Paysage et identité

Le paysage, c'est la partie physique d'un pays ou d'une région que la nature présente à un observateur. Le paysage méditerranéen, par exemple, inclut la flore et la faune des pays du bassin méditerranéen. Mais il identifie également les peuples qui habitent ce bassin, des hommes et des femmes à la chevelure généralement brune, plus rablés et plus foncés que les nordiques. De même, le paysage urbain, qui s'inspire d'un patrimoine architectural commun, permet d'identifier un groupe humain, ses ascendants, les traits culturels qui leur sont propres. Les notions de paysage, d'identité, de patrimoine, considérées dans cette acception, sont donc liées.

Le paysage mimétique, le paysage vécu et le paysage tensionnel constituent les trois étapes d'une approche lisuelle de l'analyse de la poétique du paysage chez António Lobo Antunes. Le paysage mimétique correspond à la phase pendant laquelle le discours romanesque déploie un espace textuel plus ou moins mimétique correspondant à un référent réel fictionnalisé. C'est le cas de Lisbonne et de Luanda comme nous l'avons vu. Le paysage vécu résulte de l'emprise du sujet sur le monde. Il s'oriente d'après la perspective qui permet au romancier de voir le monde tel que lui le romancier est. L'un des apports décisifs de la phénoménologie a consisté à souligner le caractère relatif de toute perception, donc de toute approche du paysage. Car celui-ci ne se réduit pas à un espace clos, fini, mais se présente comme le réceptacle virtuel de plusieurs regards possibles : "toute perception est avant tout une prise de position, non pas choisie mais déjà définie dans son orientation de saisie", écrit David Gullentops³⁵³.

³⁵³ David Gullentops, *Poétique du lisuel*, op. cit. p. 144.

Le paysage tensionnel, quant à lui, se conçoit comme l'élaboration d'une configuration d'interprétation. A partir du déploiement du paysage mimétique et de la communication virtuelle avec l'espace vécu, l'écrivain définit un paysage tensionnel correspondant à sa vision du monde sous la forme d'une configuration d'interprétation. L'écrivain fait partie du paysage spatialisé en ce qu'il perçoit en même temps son corps et le paysage qui l'entoure, leurs relations concrètes selon le haut et le bas, le proche et le lointain. Mais il fait également partie du paysage spatialisant dans la mesure où il découvre et actualise sa capacité à décrire le paysage autour de lui.

Dans les romans d'António Lobo Antunes, le thème du paysage fait ressortir une tension entre l'affirmation des identités autochtones et la logique d'assimilation de l'occupant. En effet, celui-ci veut faire table rase de l'identité indigène, l'Angola et les autres territoires de l'Afrique portugaise étant considérés comme des extensions ultramarines du Portugal continental. Les colons portugais n'ont pas perdu de vue la nécessité de préserver et de diffuser le patrimoine architectural de leurs ancêtres, même dans les recoins les plus enclavés de l'Angola profond :

De tempos a tempos, no entanto, Portugal reaparecia sob a forma de pequenas povoações à beira da estrada, nas quais raros brancos translúcidos de paludismo tentavam desesperadamente recriar moscavides perdidas, colando andorinhas de loiça nos intervalos das janelas ou pendurando lanternas de ferro forjado na alpendres das portas (CJ 34).

Superposer l'architecture portugaise à l'univers des Africains, substituer les *azulejos* aux pailletes, c'est reproduire des îlots identitaires de survie reconnaissables à leur décor kitsch. C'est aussi aliéner les Africains, déconstruire progressivement leur identité et garantir à terme leur assimilation comme noirs d'outre-mer. Pour parachever son œuvre, l'administration coloniale remplace les chefs de sang par des faux *soba*

nommés par ses soins. Ces rois dépourvus de légitimité sont raillés et méprisés par le peuple qui voit le bras séculier des colons derrière leur pouvoir.

Mais la menace des identités meurtrières n'est pas exclusivement exogène, elle est aussi endogène. Et António Lobo Antunes renvoie dos à dos les tenants d'une identité pure et les conquérants belliqueux, car le héros antunien est un citoyen du monde. Il est de partout et de nulle part, comme le montre l'errance du psychiatre qui, dans sa quête, ne se sent chez lui ni à Lisbonne, ni en Afrique. La poétique antunienne du paysage est une poétique plurielle et intertextuelle. Elle fait l'éloge de la diversité et de la tolérance tout en déconstruisant la mémoire mythologique du paysage comme frontière raciale et sociale : “ chaque paysage renvoie à une mémoire mythologique, historique et culturelle [...]. Détruire un paysage signifie détruire tout ce que la poésie en a dit et tout ce que la culture et la civilisation artistique des hommes en ont fait ”, écrit à ce propos Raffaele Milani³⁵⁴.

b) Bipolarisation du paysage comme critique de la modernité

Memória de Elefante, *Os Cus de Judas* et *Conhecimento do Inferno* relatent l'expérience de la guerre, des violences de l'aventure coloniale, de la solitude et de l'impossibilité de l'amour dans les sociétés postindustrielles. António Lobo Antunes dépeint le paysage exotique d'Angola dans sa splendeur et sa misère. Il superpose à ce tableau une succession de gros plans qui montrent l'écroulement de l'édifice de la civilisation occidentale, laminé par les guerres coloniales, la banqueroute sociale et l'émergence des fascismes. Les paysages urbains de Lisbonne et de ses banlieues industrielles sordides sont le pendant occidental des paysages dévastés des zones de combat : Lucusse, Luanguinga, Gago Coutinho, ... Ces terres du bout du monde où l'on

³⁵⁴ Raffaele Milani, *Esthétiques du paysage. Art et contemplation*, Paris, Actes du Sud, 2005, p. 55

va faire le douloureux apprentissage de l'agonie étaient autrefois des paysages exotiques d'une rare beauté, avant que la civilisation n'y exporte sa modernité dévastatrice.

Dans les romans d'António Lobo Antunes, la structure temporelle, comme nous l'avons vu, se calque sur une représentation spatiale plus fictionnalisée que réelle. De sorte que, dans ses paysages états d'âme, le romancier semble procéder à une remise en question critique de certains concepts clés de la modernité qui opèrent dans l'espace : le progrès technique, le rationalisme triomphant, l'idée d'un bonheur universel apporté au reste du monde par les lumières occidentales... L'œuvre romanesque propose donc deux représentations paradigmatiques du paysage. D'une part celle de la ville, non-lieu urbain symbolisant les valeurs de la modernité et de la société de type libéral. C'est le siège de l'errance et de la solitude d'un homme postmoderne privé de repères. Cet espace chaotique est source d'intolérance et d'exclusion. D'autre part celle des paysages exotiques d'Afrique synonymes d'un retour aux sources naturelles et plurielles. Cet espace producteur de tolérance est cependant fragilisé par la civilisation dévastatrice venue du pôle nord du paysage. Le passage relie le pôle nord chaotique et le pôle sud exotique. En outre, en déconstruisant une histoire biaisée qui brouille les repères et ne fait pas sens pour les victimes, il déconstruit les métarécits³⁵⁵ et réhabilite les identités aliénées.

En faisant du discours romanesque le lieu du processus d'interaction entre la conscience narratrice et celle de l'altérité qui l'inspire et à qui elle répond, en garantissant la pluralité des voix et des consciences autonomes dans une représentation littéraire hybride, l'écriture subversive fait de la poétique d'António Lobo Antunes une

³⁵⁵ Les métarécits sont les grands textes fondateurs pris pour vrais qui régissent la vision du monde occidentale, notamment les livres d'histoire, les grands textes religieux...L'écriture postcoloniale interroge les métarécits et déconstruit les valeurs traditionnelles dans ce qu'elles ont d'exclusif pour mieux promouvoir une écriture fondée sur l'ouverture sur le monde et le métissage.

poétique tournée vers l'autre, puisque l'autre est indispensable à l'achèvement de la conscience de soi, comme l'écrit Tzvetan Todorov :

Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime [...] En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie ; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existe pas³⁵⁶.

Le personnage du roman subversif est tout entier communication avec lui-même et avec autrui. Être au monde signifie être pour l'altérité et à travers elle. Et l'évolution de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, des écritures de soi à l'écriture subversive qui consacre la parole de l'autre, présente des convergences significatives avec la théorie psychanalytique du miroir³⁵⁷ élaborée par Jacques Lacan dans les années 1937. Jacques Lacan a appelé stade du miroir ce moment spécifique de la vie de l'enfant où il jubile devant son image dans le miroir. La cause de cette jubilation est la joie de la découverte de soi, même si l'enfant ne se conçoit pas encore comme entité humaine. Lacan développera une autre étape au stade du miroir, celle de la découverte de l'altérité. En effet, au cours d'une autre expérience, l'enfant n'est plus seul devant le miroir. Il est porté par sa mère qui lui désigne sa propre image dans la glace. C'est dans le regard de cette altérité maternelle, tout autant que dans sa propre image que l'enfant vérifie son unité en tant qu'entité humaine. La preuve de son unité lui vient, en dernière analyse, de l'altérité. L'écriture antunienne connaît une évolution semblable, des écritures de soi aux écritures subversives.

Cependant, il convient de nuancer ce parallèle. L'écriture subversive n'étant pas toujours empreinte de générosité et d'altruisme humanistes, notamment à cause de

³⁵⁶ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 147.

³⁵⁷ “ Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la construction de la réalité conçue en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique ”, communication faite au XIV^e Congrès psychanalytique international, Marienbad, *International Journal of Psychoanalysis*, 1937.

la confrontation avec le discours autoritaire qui tend à aliéner la conscience de l'autre. D'où la nécessité de la subversion carnalesque analysée par M. Bakhtine. La carnavalisation métamorphose le tenant du discours monologique et dictatorial, le temps d'un récit, en une conscience désacralisée et rappelle ainsi le rôle indispensable de chaque entité humaine dans la société.

**QUATRIÈME PARTIE :
IDENTITÉ DU ROMAN,
ROMAN DES IDENTITÉS**

L'esthétique romanesque d'Antonio Lobo Antunes constitue une double oscillation permanente entre continuité et rupture. Cet incessant va et vient est à la fois endogène à l'œuvre romanesque de l'écrivain et exogène. Monologique et centrée sur un seul protagoniste dans les trois premiers romans, plurivocaliste et polyperspectiviste ensuite, l'écriture antunienne s'est orientée vers la quête d'une grande forme romanesque dont le matériau narratif consacre l'ouverture intertextuelle. Dans cette quatrième et dernière partie de notre travail critique, nous examinons la partie exogène de l'oscillation. Pour ce faire, nous esquissons un rapprochement entre ce roman total antunien qui ambitionne de mettre toute la vie entre les pages d'un livre et un échantillon de sources intertextuelles qui ont pu inspirer le travail créatif du romancier. Ces sources constituent les identités remarquables du monde romanesque.

L'intertextualité instaure un dialogue fécond avec les grands textes fondateurs de l'histoire littéraire grâce à l'écriture de la mémoire et du souvenir qui exhume les réminiscences poétiques enfouies par le temps qui passe pour mieux les recycler par des procédés de reprise ou de citations dans les paratextes ou dans le tissu textuel proprement dit. Généralement, ce processus de recyclage est une déconstruction qui ne dit pas son nom car l'œuvre romanesque d'António Lobo Antunes, par ses procédés et ses traits pertinents, s'affirme également comme une des aventures littéraires postcoloniales les originales de notre temps. L'auteur y fait la part belle aux voix discordantes et aux discours déviants des minorités et des anciens sujets de l'empire. Ces entités opprimées consacrent les ouvrages de l'écrivain portugais comme les caisses de résonance des nouvelles identités qui, préalablement, n'avaient pas voix au chapitre. D'où l'intitulé de cette ultime partie : identités du romans, romans des identités.

Après la définition des concepts postmodernisme et postmodernité, nous analyserons un échantillon de péri-textes intertextuels dans les romans de l'auteur. Ensuite, nous allons nous atteler à l'étude d'un mythe contemporain revisité par António Lobo Antunes : Carlos Gardel. Nous consacrerons le deuxième chapitre à l'analyse des schèmes de recyclage et de déconstruction intertextuels des œuvres de Marcel Proust et d'Albert Camus, en accordant une attention particulière au flux de la conscience comme procédé narratif, avant de clore ce chapitre par l'examen du nouveau contrat de lecture que le romancier instaure avec son public. Dans le troisième et dernier chapitre de cette quatrième partie, nous allons nous interroger sur la place de l'Afrique dans l'imaginaire de l'écrivain portugais. L'Afrique constitue un des horizons poétiques communs aux littératures coloniale et postcoloniale dont Joseph Conrad et António Lobo Antunes sont considérés comme les représentants les proches tant au niveau thématique que stylistique. Quels sont les points de convergence et de divergence entre leurs écritures coloniales et postcoloniales ? Après l'analyse de la métaphore sylvestre chez les deux écrivains, nous allons procéder à l'étude de théorie postcoloniale dans ses fondements théoriques et ses configurations discursives dans l'esthétique romanesque de l'auteur portugais.

En effet, les romans d'António Lobo Antunes célèbrent l'ouverture sur le monde et la fin des civilisations closes en problématisant les questions relatives à l'identité, à l'altérité et à la diversité. Ils invitent le lecteur à dépasser les tabous de l'imaginaire colonial et à désoccidentaliser son regard sur le monde. En prônant l'abandon de la mission civilisatrice de l'Occident pour le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes et à faire entendre leurs voix discordantes, l'écrivain donne à penser le métissage comme le nouvel imaginaire capable de prendre en charge les écritures diffractées du chaos monde dans le cadre d'un roman total. Cependant, dans le contexte actuel de la mondialisation des échanges, comment préserver les manifestations culturelles émanant des diversités qui, le plus souvent, sont issues des minorités ? Comment échapper à la double impasse que représentent, d'un côté, les sirènes d'un Centre impérial encore hégémonique et désormais bienveillant qui uniformise le monde et, de l'autre, les déchirements inhérents aux affirmations identitaires anarchiques ? L'humanité est-elle réduite à la terrible alternative de la folie née du bâillonnement monologique ou de la mort causée cette fois par les conflits identitaires ? N'y a-t-il pas une troisième voie susceptible d'aplanir les antagonismes identitaires et de mettre la mondialisation des échanges au service de tous et de chacun ?.

Cette troisième voie est à découvrir dans une écriture ouverte, intertextuelle, conçue à l'image d'un monde complexe et éclaté, constitué d'espaces en relation et en tension, dont le Portugal et l'Afrique constituent les modèles métonymiques. Citoyen Portugais ayant revêtu le casque colonial en Afrique, António Lobo Antunes raconte le destin tragique des hommes du continent noir avec lesquels il gardé des liens particuliers. Le romancier sait, à travers son expérience au front en Angola, ce qu'il en est des contacts violents entre cultures. Il sait aussi, grâce à son expérience de psychiatre, désamorcer les tensions entre entités humaines antagonistes. Sa prose qui s'abreuve à diverses sources intertextuelles et magnifie l'appropriation artistique par l'imitation-adaptation, constitue un pari sur la tolérance. En recyclant les textes des identités remarquables de l'histoire littéraire, l'auteur portugais montre l'importance du travail de l'imagination reproductrice dans la construction de nouvelles identités. L'appropriation intertextuelle par la citation ou le pastiche illustre, chez António Lobo Antunes, que les flux culturels transnationaux qui constituent la mondialisation ne s'opposent pas nécessairement à la construction d'identités locales. Au contraire, ils peuvent même leur servir de matière première, surtout lorsqu'il s'agit de métarécits à déconstruire. Ainsi dans le mouvement de continuité qui est inséparable de celui de la rupture, le romancier revendique le principe d'appropriation intertextuelle qu'il appelle *imitatio* :

O Quevedo fez sonetos à Camões, o Camões à Petrarca e por aí fora. O Camões começa os Lusíadas como o Virgílio, que por sua vez começa como o Homero,

etc. Esse era o conceito *imitatio*: prestar homenagem a um grande livro, a um autor que se admira e que se respeita³⁵⁸.

Il vrai qu'António Lobo Antunes n'a pas l'apanage de l'appropriation intertextuelle des œuvres du canon. L'histoire de la littérature portugaise est jalonnée d'exemples de mouvements de continuité et de rupture. "Le roman-problème" de Viergílio Ferreira s'est défini par rapport au courant néo-réaliste. De même, certains écrivains de la revue *Seara nova*, António Sérgio et Aquilino Ribeiro notamment, se sont référés aux ténors modernistes dont Fernando Pessoa. Ce qui singularise l'écriture antunienne c'est son pluralisme et sa large ouverture sur le monde. En effet, la poétique du romancier s'abreuve aussi bien au classicisme et au modernisme portugais qu'au modernisme anglo-saxon et aux avants gardes du début du XXe siècle. Toutes ces expérimentations par leurs nouveautés et leurs apports techniques, ont exercé une influence considérable sur la prose de l'auteur portugais, aussi bien les écrivains anglais et nord-américains que les ténors latino-américains du réalisme magique dont les œuvres sont postérieures à celles du modernisme anglo-saxon. Ces écrivains ont un dénominateur commun : leurs œuvres semblent constituer les meilleures illustrations d'une vision du monde à laquelle elles ont souvent servi de révélateurs. Nous serions donc fondé à parler, par exemple, à la suite d'autres exégètes, de gloses autour d'une topique proustienne ou camusienne, de parenté d'inspiration entre la poétique antunienne, l'écriture célinienne ou l'art de Julio Cortazar. Nous pourrions également souligner des convergences ou des divergences autour d'une vision du monde conradienne ou faulknérienne. Ce dialogue avec des identités remarquables du monde artistique en général et littéraire en particulier révèle d'autres identités souvent aliénées ou niées par le centre impérial. En effet, la contextualisation postcoloniale permet de faire ressortir par contraste et par comparaison en quoi les ouvrages de l'auteur portugais diffèrent de ceux des ses illustres devanciers. Le postcolonialisme en littérature renvoie à un moment historique précis, mais aussi à un discours et à style qui nous intéressent.

L'acte d'écriture comme quête identitaire sous-entend, dans un premier temps, la dimension autoréférentielle inhérente à la première trilogie que nous avons analysée dans la deuxième partie de notre travail relative aux écritures de soi. Cette quête est à la fois mouvement de reconnaissance et de différenciation de la conscience. En outre, elle inaugure une réflexion intertextuelle et métafictionnelle sur les limites du genre et la nécessaire dissolution des frontières entre culture élitaires et culture populaire. A travers cette recherche, l'auteur présage l'effritement progressif des cloisons intra et intergénérationnelles. Une telle ouverture sert de

³⁵⁸ " Quevedo compose des sonnets à la Camões, Camões s'inspire de Petrarque ainsi de suite. Camões commence Les Lusiades comme Virgile qui s'inspire lui-même d'Homère, etc. C'est ça le concept d'*imitatio*, rendre hommage à une grande œuvre, à un auteur qui inspire respect et admiration ", António Lobo Antunes, *Escrevo pela mesma razão que a pereira dá peras*, entretien avec Carlos Vaz Marques, *Ler*, mai 2008, p. 9.

prélude à une série de pratiques discursives caractérisées, entre autres, par le décentrement et la fragmentation à travers la multiplication des instances narratives et le plurivocalisme, comme nous l'avons étudié³⁵⁹ précédemment d'une part, la subversion et la déconstruction des schèmes de la littérature du centre impérial par le burlesque et l'ironie³⁶⁰ d'autre part.

³⁵⁹ Voir le deuxième chapitre de la troisième partie de notre étude.

³⁶⁰ Voir le premier chapitre de la troisième partie de notre étude.

Chapitre 1. António Lobo Antunes et les ruines postmodernes

Dans ce chapitre, nous examinons les relations intertextuelles que les romans d'Antonio Lobo Antunes entretiennent avec les textes de référence de l'histoire littéraire de la modernité anglosaxonne, à la postmodernité latino américaine en passant par les écritures postcoloniales issues des ex-empires coloniaux.

Dans son ouvrage *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Jean François Lyotard rappelle que le terme *postmodernism* figure dans le dictionnaire *Oxford English Dictionary* en 1949. Il sera utilisé par les critiques et les sociologues américains dans les années 1950. A la même période, ce mot n'est pas listé dans le dictionnaire le *Grand Robert*. De ce décalage linguistique naissent des différences conceptuelles et des difficultés de périodisation entre les approches américaine de Barth, Hutcheon, Hassan, Jameson et les approches européennes de Lyotard, Kristeva, Scarpetta, Kibedi Varga. Car de la traduction de *postmodernism* naissent deux équivalents souvent confondus, aux objets intellectuels différents : d'un côté, un postmodernisme foncièrement culturel pour ne pas dire littéraire, se définissant par opposition au modernisme du début du XXe siècle ; de l'autre une postmodernité à visée fondamentalement éthique qui se constitue contre le discours du progrès hérité des Lumières.

1.1. Les paratextes intertextuels chez António Lobo Antunes

Certains livres sont bien servis par la concision de leurs éléments paratextuels qui sonnent comme une invitation poétique vers l'ailleurs des contrées littéraires inconnues. Et les romans d'António Lobo Antunes sont de ceux-là. Mais avant d'examiner le fonctionnement des éléments paratextuels dans les romans de l'auteur portugais, il convient, en bonne méthode, de définir les termes utilisés tout au long de notre analyse, notamment la notion de paratexte. En effet, nous considérons le paratexte dans l'acception que Gérard Genette lui donne dans ses ouvrages *Palimpsestes la littérature au second degré*³⁶¹ et *Seuils*³⁶². Dans ces essais, il définit le paratexte comme l'ensemble de signaux autographes ou allographes qui confèrent au texte un entourage. Le paratexte renvoie à tout ce qui entoure et prolonge le texte, à l'exclusion du texte proprement dit. Il sert donc le texte qu'il accompagne. Il constitue un auxiliaire assurant l'entrée dans le tissu textuel, à moins qu'il ne soit utilisé comme porte de sortie conclusive. En effet, Gérard Genette distingue deux catégories de paratexte regroupant des discours et des pratiques auctoriales ou éditoriales. Le paratexte d'auteur ou péri-texte est généralement situé à l'intérieur du livre. Il s'agit du titre, du sous-titre, de l'intertitre, pour ne citer que ces éléments

³⁶¹ Gérard Genette, *Palimpsestes la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.10

³⁶² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

péritextuels. Le paratexte situé à l'extérieur du livre ou épitexte regroupe, entre autres, les entretiens accordés par l'écrivain ou sa correspondance. D'une manière générale, le péri-texte est inséparable du texte proprement dit alors que l'épitexte le rejoint *a posteriori*.

Nous nous intéresserons, en particulier, au fonctionnement des seuils péri-textuels que sont les titres dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, à la lumière des travaux de Genette, de Maria Alzira Seixo et d'Andreia Catarina Vaz Warrot. En effet, dans son essai critique *Seuils*, Gérard Genette distingue deux grandes catégories de titres, les thématiques et les rhématiques. Les premiers annoncent la teneur du texte alors que les secondes mettent davantage l'accent sur son découpage formel ou générique. Sur la base de cette distinction binaire, Maria Alzira Seixo examine, dans son livre *Os Romances de António Lobo Antunes*³⁶³, les titres des cinq premiers romans de l'écrivain dont elle relève le caractère essentiellement binaire, constitué d'une charge métaphorique et d'un élément discursif mettant l'accent sur l'acte narratif. Dans les titres comportant une partie onomastique, les entités animales et mythiques prédominent.

Aux deux catégories péri-textuelles identifiées par Genette, Andréia Catarina Vaz Warrot en ajoute une troisième inhérente à l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Celle-ci constitue une sorte de moyen terme réunissant des caractéristiques communes aux deux catégories, à l'exemple du titre *O Manuel dos Inquisidores* : " Il s'agit d'un titre qui est, en même temps, rhématique et thématique, et qui place le lecteur dans le monde des passions humaines " ³⁶⁴. Cependant, nous avertit Andreia Catarina Vaz Warrot, si le péri-texte antunien permet d'amorcer le pacte de lecture, c'est en rentrant dans la texture de l'œuvre que le lecteur noue véritablement un contrat de lecture avec l'écrivain.

Pourtant, au delà des configurations thématiques et rhématiques identifiées à juste titre par les chercheurs dont nous venons de citer les travaux, ce qui singularise le péri-texte antunien c'est aussi son ancrage dans la pluralité des références culturelles du monde entier. Le titre de l'ouvrage sert, certes, d'aide mémoire au lecteur idéal dans la perspective d'une réception adéquate du texte romanesque. Cependant, cette aide ne se présente pas exclusivement dans la configuration classique du résumé métonymique ou du personnage emblématique. Par ces seuils textuels, l'écrivain annonce parfois la couleur, la forme et le contenu de l'œuvre. Il lui arrive aussi d'essayer de perdre le lecteur par antiphrase ou grâce à un dispositif ludique fait de fausses pistes et de références brouillées. Mais, au delà de ces épiphénomènes, c'est la large ouverture du péri-texte aux innombrables références intertextuelles de la mémoire mythologique, historique et culturelle qui caractérise le paratexte chez l'auteur portugais. Ainsi, lorsque nous dressons un panorama des vingt-deux romans publiés à ce jour, nous constatons que seize titres

³⁶³ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 143

³⁶⁴ Andreia Catarina Waz Warrot, *La création romanesque chez António Lobo Antunes: des clés d'écriture aux clés de lecture*, op. cit. p. 278.

s'abreuvent aux sources de la culture universelle. Et, parmi ces seize titres, deux ouvrages s'enracinent dans les expressions idiomatiques du portugais métropolitain ou de l'Afrique lusophone. Alors que quatorze autres sont explicitement chargés d'échos intertextuels allant bien au delà des considérations relatives à l'annonce de la teneur des ouvrages ou à leur configuration générique.

Examinons donc ces seize romans : *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979), *Conhecimento do Inferno* (1980) *Auto dos Danados* (1985), *Tratado das Paixões da Alma* (1990) *A Morte de Carlos Gardel* (1994), *O Esplendor de Portugal* (1997), *Exortação ao Crocodilos* (1999), *Naõ Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000), *Que Farei Quando Tudo Arde* (2001), *Boa Tarde Às Coisas Aqui em Baixo* (2003), *Eu Hei-de Amar uma Pedra* (2004), *Ontem não te Vi em Babilónia* (2006), *O meu Nome é Legião* (2007), *Que Cavalos São Aqueles Cavalos que Fazem Sombra no Mar* (2009), *Sóbolos Rios Que Vão* (2010). Ils représentent plus de la moitié de la production romanesque de l'auteur portugais. Et il est loisible de constater, d'emblée, que, hormis les deux premiers titres qui en appellent aux idiotismes portugais, les quatorze autres titres sont marqués du sceau d'une ouverture intertextuelle qui les abreuve à deux sources poétiques emblématiques des savoirs et des arts. Ces sources figurées et défigurées par le romancier appartiennent à l'univers culturel³⁶⁵ populaire ou religieux (*A Morte de Carlos Gardel*, *Eu Hei-de Amar uma Pedra*, *Ontem não te Vi em Babilónia*, *O meu Nome é Legião*, *Que São Aqueles Cavalos que Fazem Sombra no Mar ?*), à la littérature et la philosophie (*Tratado das Paixões da Alma*, *Exortação ao Crocodilos*, *Naõ Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, *Que Farei Quando Tudo Arde ?*, *Boa Tarde Às Coisas Aqui em Baixo*, *Sóbolos Rios Que Vão*).

Toutefois, des interférences restent possibles. C'est notamment le cas du titre du sixième roman, *Auto dos Danados*. Celui-ci évoque à la fois les univers culturel, populaire et littéraire. En effet, le terme *Auto* renvoie à la tradition du théâtre savant ibérique du XVI^e siècle telle qu'illustrée, entre autres, par les pièces de Gil Vicente. La première épigraphe du roman confirme cette parenté puisqu'elle est empruntée à la pièce *Auto da Feira* (1528). Cependant, une autre acception du terme *Auto* est envisageable dans le roman, celle de minutes d'un procès verbal ou d'une enquête, comme en témoigne cette déclaration d'un narrateur : “ porém há sete anos, na parte deste relato que me mandaram contar [...] ”. Ce *relato* pris en charge par un destinataire anonyme rapprocherait littéralement le texte du romancier portugais du titre d'une autre pièce religieuse de Gil Vicente, *Auto da Fé* (1510). Toutefois, comme son titre ne semble pas l'indiquer, la pièce de Gil Vicente explore les pérégrinations de l'âme chrétienne, entre tentations et salut, alors que les sinistres autodafés repris en échos par le greffier anonyme

³⁶⁵ Sur le plan sociologique, la littérature et la religion font, certes, partie intégrante de la culture. Ainsi, notre bipartition qui éclate la même sphère en deux aires poétiques obéit en priorité à des considérations

évoquent les cérémonies au cours desquelles le tribunal de l'Inquisition procédait à l'exécution de prétendus coupables après extorsion d'aveux sous la torture. En ce sens, comme le démontre Régis Salado³⁶⁶, le sort des *danados* promis aux flammes de l'enfer est semblable à celui des inquisiteurs promis au bûcher. D'ailleurs, une décennie plus tard, António Lobo Antunes reviendra sur cette thématique à peine effleurée de l'inquisition dans *Auto dos Danados*, en lui consacrant un titre, *O Manual dos Inquisidores* (1996).

Pour en revenir à l'analyse du fonctionnement des péri-textes appartenant à l'univers culturel populaire ou religieux, avec le roman *A Morte de Carlos Gardel*, on peut constater que le titre joue sur l'évocation, doublement symbolique, d'une figure emblématique de la contemporanéité. En effet, disparu prématurément dans un accident d'avion le 24 juin 1935, près de Medellin, en Colombie, Carlos Gardel, acteur de talent et premier interprète de Tango chanté dont la voix a été classée patrimoine de l'humanité par l'UNESCO, est un mythe populaire. Son nom évoque le scandale de la mort dans le roman de Lobo Antunes, notamment la néantisation du talent, des projets en germination. Il vient sonner le glas des rêves romantiques de toute une génération, comme le confirme le romancier : *o título é simbólico da morte de mitos, de ideias, de aspirações românticas que desapareceram na minha geração: o mito do casamento, o mito do amor [...], o mito das ideias de esquerda...Mitos que herdámos já sob a forma descombros*³⁶⁷.

A Morte de Carlos Gardel présente des personnages dont les vies misérables constituent une compilation confuse de toutes les négations possibles. La mort, telle une épée de Damoclès, peut s'abattre à tout moment et faire une victime innocente. Pour ces nouveaux damnés, la vie n'est qu'une longue agonie préalable à la mort et l'amour une duperie destinée à rendre acceptable la mécanique sans tendresse du désir. Álvaro, le protagoniste de cette histoire douloureuse, est inconsolable après le départ de son épouse. Désormais incapable d'aimer et de se projeter dans une relation, il n'a plus que la musique et en particulier la voix grave et chaude aux modulations subtiles de Carlos Gardel comme unique raison de vivre : *o Álvaro limpava um disco com a escovinha, colocava-o no prato, premia um botão, Carlos Gardel principiava a cantar, e ele*
-Se eu fosse capaz de um grito assim era feliz (MC, 160).

de commodité analytique. Elle ne prétend ni à l'exhaustivité, ni à aucune forme d'étanchéité classificatoire.

³⁶⁶ Régis Salado, "L'écriture des voix: António Lobo Antunes et le roman polyphonique", in Anabela Dinis Branco de Oliveira, op. p. 307-308.

³⁶⁷ António Lobo Antunes, "Cada vez tenho mais medo de escrever", entretien accordé à Mário Santos du journal *Publico*, édition du 24 septembre 1993, repris dans Ana Paula Arnaut, (éd.), *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007, Confissões do Trapeiro*, op. cit. p. 199.

L'image que nous avons du tango est celle, vivante et tonique, de couples enlacés aux allures sensuelles : reins cambrés, corps renversés, les yeux dans les yeux, enchaînements incessants de mouvements parfois acrobatiques... Le tango est issu de la rencontre entre le *tempo* syncopé du *condoblé* des esclaves africains et les sensuelles *habaneras* d'Andalousie. C'est un hymne à la vie sussuré par l'interprète qui incarne, aux yeux des amateurs éclairés, l'âme du tango chanté. Mais, au-delà des vertus cathartiques de cet art musical pour des personnages comme Álvaro, dans ce dixième roman de l'écrivain, nous sommes loin du compte festif. Il y a comme une gradation descendante. Carlos Gardel, le chanteur nostalgique des amours contrariées, des abandons et des trahisons, entonne ici le prélude à une danse macabre. Ses chansons qui enflammaient naguère les amoureux se transforment, dans ce contexte, en hymnes funéraires destinés à clore les existences marginales de Nuno et de l'ensemble des voix qui assurent la narration. Les mélodies du baryton à la voix de velours résonnent dans cet ouvrage triste comme l'ultime chant du cygne qui vient mettre un point final à des destinées broyées par l'absurdité d'une vie sans issue. *A Morte de Carlos Gardel* développe, comme les deux romans précédents, *Tratado das Paixões da Alma* (1990) et *A Ordem Natural das Coisas* (1992), la problématique de la mort. L'évocation de la mort de l'artiste argentin traduit de manière symbolique la disparition d'êtres exceptionnels, porteurs de projets et encore habités par des rêves. La mort vient mettre un coup d'arrêt soudain et injuste à leur réalisation existentielle, empêchant le cycle de la vie de tenir les promesses des fleurs virtuelles que sont le talent et le génie. Sur son lit de mort, Nuno rêve: *eu a cantar sempre que tocava nas nuvens, sempre que ultrapassava o vento, sempre que me imobilizava no vértice do mundo* (MC, 305). Il se voit enfin prendre son envol au sens propre comme au figuré. Son ascension lui permet de réaliser son projet musical. Mais sa vision onirique sonne, en réalité, le glas de tous ses projets. Il n'en concrétisera aucun.

En outre, la problématique de la mort se double dans le roman, comme dans la vie du personnage qui en inspire le titre, de préoccupations ontologiques relatives à la quête identitaire. En effet, ce n'est pas uniquement le talent conjugué à la disparition prématurée de Carlos Gardel qui en font un mythe populaire. Une énigme entoure les conditions même et le lieu de la venue monde du personnage, à l'image des configurations complexes du triangle amoureux que forment Raquel, Cláudia, Álvaro et Hélder, l'amant occasionnel de la mère, autour de Nuno, l'adolescent toxicomane mourant du roman de Lobo Antunes.

1.2. Carlos Gardel : un mythe universel

Ainsi, pour Monique Ruffié, Juan Carlos Esteban et Georges Galopa dans leur livre *Carlos Gardel : ses antécédents français*³⁶⁸, Charles Romuald Gardes alias Carlos Gardel est né à Toulouse le 11 décembre 1890 à l'hospice Saint-Joseph de la Grave, de la française Marie Berthe Gardes, repasseuse célibataire, et de père inconnu, comme en attestent les registres de l'époque. A partir de ces éléments, la légende biographique commence et les théories divergent. L'une d'entre elles veut que le père biologique du petit Charles Romuald, marié et déjà père d'une nombreuse progéniture, se soit arrangé pour éloigner les traces de cette liaison illégitime et mal vue dans une France aux valeurs extrêmement conservatrices. Une autre version postule que Charles serait, en réalité, le fruit d'une discrète relation entre sa mère et un cousin séminariste. La naissance de l'enfant suscite l'opprobre tant et si bien que le séminariste séducteur est exilé en Asie, Berthe et Charles alors âgé de 28 mois à Buenos-Aires. La naturalisation argentine et les prétendues origines uruguayennes de l'artiste seraient initialement destinées à lui éviter la conscription française pendant la première guerre mondiale.

Cependant, ces hypothèses sont battues en brèche par une troisième théorie. En effet, la découverte du certificat de naissance d'un enfant nommé Carlos Gardel né le 11 décembre 1887 à Valle Edén dans la région de Tacuarembó en Uruguay, a jeté le doute chez plus d'un biographe. Selon cette autre version, la légende de l'ascendance française de l'artiste trouverait sa justification dans son testament où il donne à sa mère adoptive française Berthe Gardès (1865-1943) le droit d'hériter de lui. Sommé de s'expliquer sur le mystère de ses origines, harcelé de son vivant par une presse qui veut en savoir davantage sur ses racines, le chanteur s'est toujours évertué à entretenir la légende. Aux journalistes argentins, il déclare être né à Buenos Aires à l'âge de deux ans et demi. A leurs confrères uruguayens, il réaffirme son lieu de naissance dans le Tacuarembó en Uruguay.

Le romancier portugais qui semble se délecter de ces mystères identitaires insondables a exhumé la symbolique onomastique du mythe pour l'ériger en frontispice d'une parabole sur l'enfance, la famille, le talent, la maladie et la mort. En procédant ainsi, il fait renaître le mythe de ses cendres et confirme la pérennité de l'œuvre d'art en général, et la victoire de la vie artistique sur la mort physiologique en particulier. Ainsi, cette poétique qui semble, de prime abord, célébrer la mort est, en dernière analyse, un pari sur l'immortalité que peuvent conférer les chefs d'œuvre culturels et artistiques :

Há autores imortais como o Ovídio, por exemplo. Ele escrevia: “ Os meus livros não-de resistir ao tempo, ao fogo e ao ferro ”. E resistiram. Dois mil anos depois, aquilo pertence a todos nós [...]faz parte do nosso património. São das

³⁶⁸ Monique Ruffié, Juan Carlos Esteban, Georges Galopa, *Carlos Gardel, ses antécédents français*, Buenos-Aires, Editions Corregidor, 2006.

coisas mais importantes que o espírito humano fez [...] Só vale a pena escrever se tiver a convicção profunda de que tem de ser o melhor. Sabendo que no fundo, é apenas o elo de uma corrente que começou antes de si e acabara muito depois [...] Os meus livros vão ficar, eu não. Eu vou ser um nome. Também não sei se tem notado, eu apenas quero ser um nome³⁶⁹.

Cette thématique de l'œuvre d'art conçue comme la pilule de l'immortalité par excellence est réaffirmée et approfondie après la maladie qui a failli coûter la vie à l'écrivain. Lors de ses entretiens avec la presse, son discours sur la mort s'est teinté d'accents mystiques :

Estava a fazer radioterapia e falava com o cancro : “ morre, morre, morre ”. Insultava o. Enquanto na guerra o inimigo está fora de si e pode matá-lo, aquilo dentro de si. É uma parte sua que se revolta e a quer destruir. Tive a sorte de ter um bom sistema imunitário e acho mesmo que Santo António me protegeu. É engraçada a relação com Deus. Dantes zangava-me quando via a morte de crianças. Agora já assisto a isso melhor. Como aceito a minha. Que é que vai ficar de mim? Livros. Já não é mau. Já não mesmo nada mau se eles forem aquilo que eu acho que eles são³⁷⁰.

En guise de conclusion sur cette problématique récurrente de la mort médiatisée dans le titre du dixième roman par la figure emblématique de Carlos Gardel, il est loisible de constater que le romancier réitère la supériorité du génie artistique tel qu'incarné par certaines identités remarquables du monde culturel, à l'exemple du chanteur de tango argentin à qui il rend un hommage péritextuel ou du compositeur Strauss dont les symphonies l'émeuvent aux larmes :

Ninguém, tenha a idade que tiver, está preparado para morrer. E a nossa capacidade de sobrevivência é através dos artistas. Aquele concerto do Ano Novo, em Viena, que eu vejo sempre, comovido até as lágrimas: aquela música

³⁶⁹“ Il y a des auteurs immortels comme Ovide par exemple. Il a écrit : “ il faut que mes livres résistent au temps, au feu et au fer ”. Et ils ont résisté. Deux mille ans plus tard, ces livres nous appartiennent à tous [...] ils font partie de notre patrimoine. Ils font partie des choses les plus importantes que l'esprit humain ait fait [...] On ne peut écrire que lorsqu'on est convaincu d'être le meilleur. Sachant qu'au fond, on est seulement le maillon d'une chaîne qui a commencé avant soi et qui se termine longtemps après [...] Mes livres sont éternels, pas moi. Je ne serai qu'un nom. Je ne sais pas si vous l'avez remarqué, je ne veux être qu'un nom ”, António Lobo Antunes, “ como posso eu, cristal, morrer? ”, entretien avec Anabela Mota Ribeiro, *Pública*, supplément du journal *Público*, 12 octobre 2008, p. 12-24

³⁷⁰ “ Lors de mes séances de radiothérapie je parlais à mon cancer : “ meure, meure, meure ”. Je l'insultais. Alors que sur un champ de bataille, l'ennemi est à l'extérieur de soi, à portée de son tir, la maladie est en soi. Et c'est une partie de soi qui se révolte et veut la détruire. J'ai eu la chance d'avoir un bon système immunitaire et je suis même convaincu que Saint Antoine m'a protégé. C'est intéressant la relation à Dieu. Auparavant la mort des enfants me révoltait. Maintenant je la supporte un peu mieux comme j'accepte la mienne. Et qu'est-ce qui restera de moi? Mes livres. Ce n'est déjà pas si mal. Ce n'est pas mal du tout si mes livres sont ce que je crois qu'ils sont ”, António Lobo Antunes, “ como posso eu, cristal, morrer? ”, op. cit. p. 12-24.

do Strauss é uma tal vitória sobre a morte [...]sinto-me vingado. A grande arte é essa³⁷¹.

Eu Hei-de Amar uma Pedra constitue l'autre roman de Lobo Antunes dont les références péritextuelles s'abreuvent aux sources de la culture populaire portugaise, notamment dans la mémoire poétique et musicale. En effet, l'épigraphe en exergue du roman reprend l'extrait de la chanson populaire qui sert de titre à l'ouvrage : “ *Eu Hei-de Amar uma Pedra / Beijar o teu coração* ”. La chanson “ Reguengos ” allégorise dans ce contexte le désormais classique cercle imparfait de l'amour antunien, où l'être aimé ne retourne quasiment jamais l'affection dont il est l'objet. La pierre se caractérise par le froid minéral propre à la matière inorganique dont elle faite. Précieuse ou non, la pierre antunienne ne symbolise ni la vie, ni l'amour, ni le partage. Sa dureté en fait le symbole par excellence de l'infertilité et de la mort organique. Ceux qui ont perdu un être cher n'attendent rien de la pierre tombale qui abrite les restes de leur proche. Le titre du dix-septième roman de Lobo Antunes s'inspire de cette connotation proche des adjectifs dur, froid, insensible, impitoyable ...qu'on retrouve dans l'expression “ un cœur de pierre ”.

Dans l'ouvrage, l'auteur raconte l'histoire des amours clandestines d'un couple d'âge mûr, les deux amants s'étaient connus dans leur jeunesse et s'étaient perdus de vue. Lorsqu'ils se retrouvent par hasard un demi siècle plus tard, ils essaient, tant bien que mal, de raviver cette passion brûlante de leurs vertes années, et pas seulement dans le souvenir. Mais, entre temps, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts de leur vie familiale respective. L'amant croyant sa dulcinée morte a refait sa vie amoureuse. Il s'est marié par dépit et une progéniture est née de cette union . Dans le roman, on peut lire la séquence qui suit :

Consoante o pimpolho para a mulher na hospedaria da Graça

(não é isto que lhe interessa, saber que o seu pai a preferia?)

-Acolá

no seu caso nunca

-Acolá

a mão que não se atrevia a pegar-lhe a começar o movimento, a desistir e ele a impedir-

se o seu nome

-Raquel

era isto confesse, o pimpolho para a mulher

-Acolá

e acolá uma colcha torta, a trepadeira nos caixilhos a aumentar com vento,

³⁷¹“Personne, quel que soit son âge n'est prêt à mourir. Et notre capacité de survie se manifeste dans l'art. Il y a un concert du nouvel an à Vienne, auquel j'assiste toujours ému aux larmes, cette musique de Strauss constitue une telle victoire sur la mort [...] je me sens vengé. C'est ça le grand art ”, António Lobo Antunes, “ como posso eu, cristal, morrer? ”, *ibid.* 16.

não um hotel
não uma pensão, uma hospedaria barata no alto da cidade e não se via o
castelo nem o rio, viam-se larguinhos, escadas, o seu pai às quartas-feiras a
hesitar, a esconder-se (durante cinquenta e dois anos a hesitar, a esconder-se)
e mal você distraída a entrar, a mulher que ele conheceu antes de conhecer a
sua mãe, julgou ter morrido no sanatório em Coimbra (HD, 391-392).

Contraints à des rencontres épisodiques dans un sinistre hôtel de passe au prix d'incroyables détours destinés à brouiller les pistes, et malgré les émois vertigineux que procure l'adultère à deux êtres confinés jusque là dans une vie banale, les deux amants ne conjugueront jamais transgression et bonheur. Leur relation malheureuse, marquée du sceau de la nostalgie et de la frustration, les mène peu à peu vers des impasses affectives. L'interdit, même s'il pimente le désir et favorise l'extase, est surtout source d'angoisse, les amoureux étant hantés autant par l'acte d'amour que par l'image obsédante de l'épouse légitime trompée. En outre, l'amante renouvelle son serment d'amour hebdomadaire, sans rien attendre en retour, car l'amant libre et passionné de jadis est devenu un homme usé par l'âge et par une union malheureuse, un amoureux à bien des égards désormais plus froid et plus indifférent qu'une pierre tombale. Cet amour univoque qui se nourrit davantage du désir de l'interdit que des sentiments partagés consacrera la mort inéluctable de la relation. Le roman vient prouver qu'il ne suffit pas d'être libre, de subvertir les rôles que la société impose pour être heureux. Les deux protagonistes osent, certes, se laisser aller à l'ivresse d'une affection adultérine qui dérape dans l'obsession charnelle. Cependant, malgré les retrouvailles, les ébats n'ont plus la fulgurance des premières fois. Plutôt que d'essayer de subvertir les interdits sociaux en entonnant une ode à la liberté d'aimer coûte que coûte, l'amante, en victime avisée, se jure qu'on ne l'y reprendra plus. Dorénavant, elle choisira d'aimer une pierre, plutôt que d'accorder les faveurs de son cœur à un homme qui en a la froideur et l'indifférence. Ainsi, elle ne se fera plus d'illusions sur le mythe de la réciprocité des sentiments. C'est sa résolution implicite sous forme d'aveu d'échec et de refrain populaire qui est reprise en écho liminaire par le titre de l'ouvrage.

En ce sens, le roman *Eu Hei-De Amar uma Pedra* semble être une variation sur un genre pratiqué par la poésie portugaise entre le XIIIe et le XIVe siècle, les *cantigas de amigo*, les chansons d'ami. En effet, c'est la plainte de l'amante qui s'exprime à travers l'une des voix narratrices, car elle attend le retour du bien aimé, trop longtemps absent. Quand elle le retrouve enfin, ce n'est plus le même homme. L'amant exalté de jadis est désormais un homme froid et distant. Le lyrisme se traduit dans l'œuvre par les larmes d'une âme solitaire à la recherche de sa moitié connue et perdue, emportée par le temps. Mais il s'agit d'un lyrisme désespéré qui n'est point rythmé par une *bailada* festive, car, dans ce contexte, le motif de la *bailada* serait plutôt une danse macabre. Par contre, l'élément aquatique de la *barcarola*, la mer, est bien présent.

Elle constitue la porte de sortie vers l'exil ou la mort. Quant à la *cantiga de romaria*, traditionnellement figurée par le pèlerinage et son lieu de rendez-vous par excellence des amants, celui-ci est ironiquement substitué dans le roman par un hôtel de passe insalubre.

Le rapprochement avec la chanson d'ami est d'autant plus justifié que le texte comporte des refrains qui ajoutent des échos sonores et mélodiques sous forme de leitmotivs au roman. Il y est question du cercle imparfait de l'amour passionnel, des méfaits du temps qui passe et de l'absence de communication qui érodent les couples et sonnent le glas des unions les plus solides. Le lyrisme en prose de ces thèmes récurrents recycle certains motifs pour mieux les déconstruire. Cette ouverture intertextuelle à la poésie portugaise du Moyen Âge se retrouve également dans le titre du quinzième roman de l'écrivain, *Que Farei Quando Tudo Arde* (2001). Ce titre reprend le dernier vers d'un sonnet de Francisco Sá de Miranda, comme nous le verrons dans des développements ultérieurs consacrés à l'analyse du titre de cet ouvrage.

1.3. Du cœur de pierre à la meulière poétique

Pour en revenir au motif de la pierre, c'est lui qui sert de socle péritextuel au roman *Ontem Não te Vi em Babilônia*. Mais il ne s'agit point ici de pierre tombale froide. Il est plutôt question d'une inscription en caractères cunéiformes gravée dans un fragment d'argile datant de plus de cinq mille ans. C'est cette inscription reprise par le poète cubain Eliseo Diego qui aurait inspiré à l'auteur portugais le titre de son dix-huitième roman :

Gostei muito do título *Ontem não te vi em Babilônia* [...] porque me fez sonhar. Andei muito tempo a perguntar quem é que teria escrito aquela frase e para quem. Uma mulher para um homem? Um homem para uma mulher? Um pai para um filho? E, ao mesmo tempo, é como se fosse: ontem não te vi no café, ontem não te vi no restaurante, ontem não te encontrei. Além do som da palavra Babilônia, que tem para mim muitas conotações. Lembra-me logo o Camões, por quem eu tenho uma imensa admiração. Acho que ele inventou o português moderno, que é o António Lobo Antunes da poesia. Não faço a menor ideia de como é que aquele título se relaciona com aquelas personagens. Até que ponto é que o nome António se relaciona comigo?³⁷²

³⁷² “ J’ai beaucoup aimé le titre *Ontem não te Vi em Babilônia* parce qu’il m’a fait rêver. J’ai passé beaucoup de temps à me demander qui a pu écrire cette phrase et pour qui? Une femme qui s’adressait à homme? Un père à un fils? Et en même temps, c’est comme si c’était je ne t’ai pas vu hier au café, au restaurant ou je ne t’ai pas rencontré hier. Par ailleurs, le nom Babylone évoque chez moi plus d’une connotation. Il me fait penser à Camões pour qui j’ai une admiration immense. Je crois qu’il a inventé le portugais moderne, c’est le António Lobo antunes de la poésie. Je n’ai aucune idée du rapport entre ce titre et les personnages du livre. Dans quelle mesure le nom António se rapporte-t-il à ma personne? ”, “ O mundo de António Lobo Antunes em 12 partes ”, in *Visão*, 26 octobre 2006, document en ligne consulté le 05 janvier 2008 sur www.revistavisao.pt

Ainsi, de l'aveu même de l'écrivain, ce roman proustien dans sa conception, où l'auteur explore, en une nuit et dans plusieurs cadres spatiaux (Lisbonne, Estremoz, Évora, Portalegre...), le temps lisière entre sommeil, rêve et éveil, a autant à voir avec son titre que le nom António Lobo Antunes avec le romancier. Il s'agit donc d'un rapport qui est de l'ordre de la contingence et non du lien thématique ou rhématique. Ce titre est une forme de clin d'œil intertextuel à l'adresse du poète Eliseo Diego. Le romancier, par le truchement de ses personnages, explore la conscience dans un état de quasi somnambulisme. Il s'immerge dans un monde à mi-chemin entre souvenir et projection fantasmatique.

Sur le plan structural, ce texte de 479 pages se subdivise en six parties narrées entre minuit et cinq heures du matin. Huit voix se succèdent pour délirer sur leurs souffrances et leurs obsessions au cours d'une nuit marquée par le suicide d'une fillette de quinze ans. Comme souvent chez Lobo Antunes, toute la pyramide sociale portugaise est représentée dans cet aréopage de narrateurs : Ana Emília la domestique, un ancien exécuté de basses besognes de la PIDE, son épouse et sa maîtresse, Alice l'infirmière et sa sœur. Tous ces protagonistes brodent leurs soliloques autour de la disparition tragique de la fille et les mêlent aux souvenirs fragmentaires de leur existence misérable. L'ancien homme de main de la police politique de Salazar, désormais rongé par l'angoisse, redoute à tout moment la vengeance des proches de ses nombreuses victimes et vit dans la peur panique de mourir dans d'effroyables souffrances. Evoquant le thème de l'exploration de la frontière sommeil-éveil, exploration au cours de laquelle la conscience s'ouvre aux horizons fantasmatiques, Ana Emília déclare :

Quando estou, muitas horas acordada a minha cara principia a tornar-se da mesma materia que as coisas do escuro e deixa de ser cara, os braços deixam de ser os braços consoante os móveis de ser móveis e perderam o nome [...] é possível que por estar acordada há muitas horas suponha coisas que não há (ON).

Ainsi, sur le plan diégétique, rien ne rapproche l'ouvrage de l'inscription, si ce n'est la volonté délibérée de l'auteur de voir une formule poétique énigmatique figurer une œuvre marquée du sceau du souvenir nostalgique, comme l'écrit Eunice Cabral :

As vozes deste último romance respondem que já estamos “ perdidos ” desde sempre e que é isto mesmo a vida. A única esperança vem do título que é uma frase enigmática aliás, sem a mínima relação com o texto do romance: quem diz “ ontem não te vi em Babilónia ” é alguém que esperava ter visto outra pessoa; teve a expectativa de avistar a outra, num determinado lugar. E, ainda por cima,

confessa confiadamente essa expectativa, que se malogrou, a outra [...] Ora, tudo o discurso do romance nega qualquer saída positiva³⁷³.

Dans le roman, le péritexte sert généralement de concentré thématique miniaturisé, annonçant le contenu textuel. Qu'en est-il du péritexte antunien ? Est-il différent des autres dans son fonctionnement ? Pour répondre à ces questions, nous allons analyser les titres de certains romans de l'écrivain. Nous savons³⁷⁴, par exemple, que le premier roman s'intitulait *Deste Viver aqui Neste Papel Descrito*, un extrait de l'autobiographie d'Ângelo de Lima, un des poètes favoris du romancier. Mais ce titre ne va pas prospérer auprès des éditeurs qui le trouvent trop baroque. Il sera, ainsi, récusé par Bertrand. Une maison d'édition plus modeste, Vega, acceptera le manuscrit à une seule condition : que le titre en soit altéré. Ainsi, *Deste Viver aqui Neste Papel Descrito* devint *Memória de Elefante*, une expression idiomatique mettant l'accent sur le caractère essentiellement mnésique de la narration du psychiatre. Ce titre en rapport avec la mémoire était initialement réservé au deuxième opus, alors achevé, de la trilogie autobiographique. Ledit deuxième roman s'intitulera désormais *Os Cus de Judas* non pas en référence à l'idiotisme du portugais métropolitain synonyme de patelin perdu, de contrée du bout du monde, mais par rapport à son sémantisme africain plus proche de l'étymologie biblique remontant à Judas Iscariote, le disciple de Jésus qui le trahit et le livra. L'expression idiomatique a donc, en Afrique et notamment en Angola, une sémantèse qui la rapproche des adjectifs fourbe, traître, comme l'explique le romancier dans un entretien accordé au *Jornal de Letras* :

A Memória de Elefante é que era o título do livro Os Cus de Judas. Os Cus de Judas foram arrançados depois, na altura da obra sair. A expressão quer dizer traidores, para os negros. O título original do romance Memória de Elefante era a frase final da autobiografia de Ângelo de Lima, Deste Viver Aqui Neste Papel Descrito, mas o editor disse que não era comercial, que era muito grande. Então fui buscar o título ao segundo livro, que ficou sem nome até que me lembrei da expressão “ cul de Judas ”, que os meus amigos contrariaram bastante³⁷⁵.

L'expression cadre donc avec le conflit intérieur qui mine le psychiatre, ce médecin de gauche qui se retrouve incorporé dans une armée coloniale et salazariste, à lutter contre les rêves

³⁷³ “ les voix du dernier roman répondent que nous sommes “ perdus ”, la vie étant ainsi faite depuis toujours. La seule espérance venant du titre est une phrase énigmatique n'ayant aucun rapport avec le texte romanesque qui dit : “ hier je ne t'ai pas vu à Babylone ”. Il s'agit d'un locuteur qui espérait voir une autre personne sur un lieu déterminé. En outre, le locuteur confesse cette attente avortée à l'autre [...] En un mot, tout le discours du roman nie la possibilité d'une quelconque issue positive ”, Eunice Cabral, “ Terrenos baldios ”, article en ligne consulté le 2 octobre 2010 sur www.ala.nletras.com (c'est nous qui traduisons).

³⁷⁴ Tereza Coelho, *António Lobo Antunes, Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 2004, p. 13-14

³⁷⁵ António Lobo Antunes, “ Muitos escritores têm-me um pó desgraçado ”, entretien accordé au magazine *Jornal de Letras* n° 23 du 18 janvier 1982, repris dans Ana Paula Arnaut, *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007 Confissões do Trapeiro*, op. cit. 53-54.

de liberté et le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Malgré les missions de répression de l'armée portugaise en Afrique qui vont à l'encontre des idéaux qu'il a toujours chéris et en dépit des velléités de désertion qui l'habitent, le psychiatre ne passera jamais à l'acte.

Pour en revenir aux titres poétiques interchangeables, ce ne sera que partie remise pour celui tiré de l'autobiographie d'Ângelo de Lima³⁷⁶ et destiné au premier roman *Deste Viver Aqui Neste Papel Descrito*. Il ne sera pas oublié car le romancier y tient. Il sera exhumé vingt-six ans plus tard pour servir de périphrase au volume publié par l'éditeur Dom Quixote de la correspondance intime des années de mobilisation du romancier, avec pour sous-titre *Cartas da Guerra*³⁷⁷. De même, l'idée du fragment poétique qui servira de titre au vingt et unième roman de l'écrivain lui est venue lors d'un déjeuner musical avec un groupe d'amis dont le chanteur Vitorino et son frère Janita Salomé, comme il en témoigne dans une chronique rédigée le 21 décembre 2007 :

Ontem, no fim do almoço das quintas-feiras no restaurante onde me junto a um grupo de amigos, o Vitorino e o Janita Salomé cantaram uma moda de natal onde, a propósito dos Reis Magos, a letra pergunta que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar? Eles dois um grupo inteiro, a voz de Janita borda por cima da voz do irmão e nós a escutarmos, encantados. Estes dois versos não me largam [...] Gostava de usá-los como título de um livro: tocam não sei onde, no mais fundo de mim, e eu comovido como tudo, com lágrimas dentro³⁷⁸.

Le 16 février 2009, soit un an après cette chronique, l'édition en ligne du journal *Diário de Notícias* publie les bonnes feuilles d'un roman éponyme dont la publication officielle a eu lieu en octobre 2009 au Portugal. Il semble donc y avoir dans les périphrases antuniens une double ouverture extérieure annonçant le foisonnement intertextuel d'une œuvre plurielle et intérieure susceptible de prendre en charge une partie de l'œuvre romanesque de l'auteur. L'intertextualité est considérée ici au sens défini par Michael Riffaterre³⁷⁹ : l'ensemble des rapports existant entre une œuvre littéraire et d'autres œuvres l'ayant précédée ou suivie. Les titres qui s'abreuvent aux sources poétiques religieuses et littéraires obéissent au même

³⁷⁶ Ângelo de Lima (1872-1921) poète portugais ayant souffert de schizophrénie paranoïaque, fut interné à l'hôpital Rilhafoles devenu Miguel Bombarda du 19 décembre 1901 jusqu'à sa mort à 49 ans. Sa poésie hermétique aux intonations symbolistes et surréalistes suscite l'admiration des modernistes qui publient certains de ses poèmes dans le numéro 2 de la revue *Orpheu*. La phrase complète d'où est extrait le titre est la suivante: " E agora aqui estou, resultado final, sob concorrente exótica, a determinação tão arbitrária desse acobertado legal, resultado final até aqui, deste viver aqui neste papel descrito ", voir Tereza Coelho, op. p. 142-143

³⁷⁷ António Lobo Antunes, *Deste Viver aqui Neste Papel Descrito, Cartas da Guerra*, Lisboa, Dom Quixote, 2005.

³⁷⁸ " Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar? ", in *Revista Visão*, édition du 25 janvier 2008, article consulté le 15 mai 2008 sur www.revistavisao.pt

³⁷⁹ Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, et *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1982.

fonctionnement péritextuel singulier. Organisés en fragments poétiques autonomes et interchangeables au sein de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, ils n'annoncent ni l'organisation diégétique³⁸⁰ de l'œuvre, ni son ou ses personnages emblématiques. Loin d'être des intitulés rigoureusement métonymiques, les paratextes intertextuels fonctionnent plus comme une évocation métaphorique en biais de l'œuvre, évocation inspirée de la mémoire culturelle universelle. Ce fonctionnement particulier des paratextes chez António Lobo Antunes peut se résumer à travers le tableau synoptique ci-après, dans lequel l'univers culturel populaire ou religieux et la littérature et la philosophie constituent bien les deux sources principales de l'intertexte.

	ME	CJ	CI	EP	FA	AD	AN	TP	ON	MC	MI	EP	EC	NE	QF	BT	HD	BB	MN	AI	CV
CPR	*	*			*	*				*	*	*					*				
LP			*			*		*			*	*	*	*	*	*	*	*	*		*

Ainsi, dans ce tableau synoptique où CPR représente les sources péritextuelles d'inspiration culturelle et religieuse, et LP les sources littéraires et philosophiques, le croisement des titres et des sources confirme les informations empiriques et les hypothèses de travail émises au début de notre analyse relative au fonctionnement du péritexte chez l'auteur portugais. Cependant, si la plupart des titres s'abreuvent à l'une ou à l'autre catégorie intertextuelle, à l'observation, une poignée de titres donne aux deux classes leur maximum d'extension, tant et si bien qu'elles s'en trouvent brouillées. A titre d'exemple, *Auto Dos Danados* à la colonne 7, *O Manual Dos Inquisidores* à la colonne 12, *O Esplendor De Portugal* à la colonne 13, *Eu Hei-De Amar Uma Pedra* à la colonne 18 et *Sóbolos Rios Que Vão* qui ne figure pas sur le tableau, s'abreuvent aux deux sources de référence. Mais loin de constituer un handicap, ce brouillage inhérent à l'ensemble de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes est synonyme de subversion et de mélange des genres. Il consacre le principe antunien de recyclage qui en appelle au passé et au présent pour mieux se projeter dans l'avènement d'une esthétique métissée, hybride.

En effet, lorsque nous considérons certains titres jusque là non analysés de notre tableau comme *Conhecimento do Inferno* (1980), le troisième roman de l'auteur, l'examen des sources de l'écrivain confirme sa parenté intertextuelle. Il s'agit d'une formule tirée d'une critique du magazine *Quarterly Review*, relative à l'ouvrage *The Mill on the Floss* de George Eliott, comme le confirme l'écrivain dans un entretien accordé au *Diário Popular* en 1979 :

³⁸⁰ Cependant, trois romans sur les vingt-et-un publiés à ce jour par l'écrivain semblent déroger à cette règle: *Conhecimento do Inferno* (1980), *Tratado das Paixões da Alma* (1990) et *O Manuel dos Inquisidores* (1996).

Chama-se *Conhecimento do Inferno* a partir de um título de Georges Eliot, uma romancista extremamente importante[...] Ela escreveu um romance, *O Moinho à beira do Floss*, e há uma crítica na *Quarterly Review* de 1860 em que diz que a senhora G.E devia dar-nos exemplos saudáveis, dizer-nos comme a vida devia ser e introduzir a virtude nas pessoas em lugar de lhes dar “ o conhecimento do inferno ”. Foi essa frase que eu aproveitei³⁸¹.

La volonté de large ouverture intertextuelle existe donc dès les premiers ouvrages. Elle se confirme, en s’inspirant des classiques littéraires et philosophiques universels dans des titres comme *Tratado das Paixões da Alma* (1990), dont le romancier reconnaît les sources cartésiennes :

Como todos os meus livros, este teve vários títulos antes de se fixar no que agora tem. É um título muito cartesiano, que se liga a livros de Descartes e de Leibniz, é também, em parte, uma homenagem a eles. É um livro acerca das paixões e dos vários tipos de paixão. A história trata [...] das várias formas de paixão da alma que existem; da paixão, do ódio, do afecto e da amizade³⁸².

D’autres ouvrages aux titres emblématiques comme *Exortação ao Crocodilos* (1999) ou *Que Farei Quando Tudo Arde?* (2001) s’inspirent respectivement de la littérature chinoise et des classiques de la poésie portugaise, notamment du sonnet 112 de Francisco Sá de Miranda dont le dernier vers, de l’avis de l’écrivain, de par son actualité et sa concision, résume assez bien le roman et la situation sociale et politique qui y est dépeinte³⁸³. Avant d’en venir à une exploration de ce poème qui nous permette d’en déterminer les éventuels points de contact avec le roman, il conviendrait de citer le sonnet dans son intégralité :

Desarrezoado amor, dentro em meu peito,
tem guerra com a razão. Amor, que jaz
i já de muitos dias, manda e faz
tudo o que quer, a torto e a direito.

³⁸¹“ Il s’intitule *Connaissance de l’enfer* à partir d’un titre de Georges Eliot, une romancière très importante [...] qui a écrit un roman, *Le moulin sur la Floss*, à propos duquel une critique du *Quarterly Review* de 1860 a écrit que Madame G.E devrait donner au public des exemples sains, leur montrer comment la vie doit être menée, inculquer la vertu aux lecteurs au lieu de leur donner la “ connaissance de l’enfer ” à lire. C’est cette expression qui m’a intéressé ”, António Lobo Antunes, entretien accordé à Rodrigues da Silva du *Diário Popular* du 25 octobre 1979, repris dans Ana Paula Arnaut (éd.), *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007, Confissões do Trapeiro*, op. cit. p. 21.

³⁸² “ Comme tous mes livres, celui-ci a eu plusieurs titres avant que je ne me décide pour le titre actuel. C’est un titre très cartésien qui rappelle les livres de Descartes et de Leibniz, c’est aussi, en partie, un hommage à ces philosophes. Le livre parle des passions, des divers types de passions. L’histoire traite de [...] les différents types de passions de l’âme existantes, de l’amour, de la haine, de la tendresse, de l’amitié ”, António Lobo Antunes, “ António Lobo Antunes, de paixão a prova ”, article consulté en ligne le 02 octobre 2009 sur www.ala.nletras.com

³⁸³ António Lobo Antunes, “ Que diz Lobo Antunes quando tudo arde? ”, entretien accordé au magazine *Visão* du 18 octobre 2001.

Não espera razões, tudo e despeito,
tudo suberba e força; faz, desfaz,
sem respeito nenhum, e quando em paz
cuidais que sois, então tudo é desfeito.

Doutra parte, a Razão tempos espia,
espia ocasiões de tarde em tarde,
que ajunta o tempo; en fim, vem o seu dia:

Então não tem lugar certo onde aguarde
Amor; trata treições, que não confia
nem dos seus. Que farei quando tudo arde ?³⁸⁴

Deux aspects essentiels se côtoient dans les poèmes de Francisco Sá de Miranda : l'innovation formelle se traduisant par l'introduction d'une nouvelle versification longue et la portée philosophique d'une poésie bucolique aux accents satiriques. Le sonnet 112 appartient à la catégorie des poèmes philosophiques de ce penseur de la Renaissance qui recourt à un langage aphoristique, à mi chemin entre la satire et l'essai, pour opposer la passion amoureuse dans ce qu'elle a de soudain et de chaotique à la raison qui est ici tempérance et patience. On retrouve, en substance, la plupart des arguments d'une dichotomie entre une sensibilité amoureuse parfois impétueuse, qui tourne sur elle-même sans être structurée par aucun délié intellectuel, et une pensée ratiocinante qui sait conjuguer avec les impératifs de la durée, conçue par le poète comme une série d'instantanés discontinues. Plus qu'une prise de position pour ou contre l'une de ces deux facettes inséparables de la conscience humaine, le sonnet constitue la prise de conscience de l'inévitable hiatus entre la dictature de passions infinies et chaotiques qui affectent la sensibilité de l'écrivain et le substrat rationnel qui doit guider ses choix de citoyen à part entière et de poète, c'est à dire de visionnaire inspiré par les muses pour contribuer à l'avènement d'un mieux être dans la cité. En dernière analyse, après avoir introduit dans la poésie portugaise de la Renaissance des innovations formelles importées d'Italie, Francisco Sá de Miranda semble amorcer dans ce sonnet la réunification de la pensée et de la sensibilité grâce à la collaboration étroite qu'il instaure entre la philosophie et la poésie. Et mieux que quiconque dans la littérature portugaise du XVI^e siècle, il est le novateur capable de fondre, dans des ensembles cohérents, des expériences qui, jusqu'à lui, étaient considérées comme disparates et incompatibles.

Mais, au delà de la présentation argumentative et formelle du sonnet, c'est la problématique soulevée dans la dernière strophe qui interpelle le lecteur soucieux d'établir le lien entre le poème et l'ouvrage en prose du romancier. Que faire lorsque survient la crise sous la forme d'un conflit de valeurs ? Quelle attitude adopter quand les constructions de l'esprit se

consument dans l'embrassement général provoqué par le combat des ténèbres et des lumières ? L'interrogation finale du poète est à situer dans le contexte de sa contemporanéité. Relayant les intentions moralisantes de ses lettres et de ses églogues, notamment dans *Écloga Basto*, Sá de Miranda dénonce l'opulence factice d'une vie urbaine basée sur les richesses tirées des découvertes maritimes et des débuts de l'impérialisme ultramarin. C'est cette époque de décadence qui symbolise aux yeux du poète le paroxysme de la crise où tout brûle. Fidèle à ses idées, le poète quittera la cour pour une vie bucolique saine à la campagne. La décadence, pour Francisco Sá de Miranda, est inhérente à la corruption de la cour, aux ambitions commerciales et géopolitiques qui induisent les expansions ultramarines et les conquêtes, elles-mêmes facteurs de guerres incessantes qui éloignent l'homme de la nature. Or, la poésie mirandienne magnifie le culte de la supériorité des lettres sur les armes et clame la nécessité d'un renouveau des lettres portugaises par l'introduction de modèles étrangers.

Sur le double plan formel et diégétique, on ne peut pas dire que la narration en prose des événements du roman s'inspire du sonnet. En revanche, en termes de vision du monde, on peut noter que le poème comme le roman questionnent des aspects fondamentaux de la vie au sein de leur société respective, notamment sur le plan éthique. En effet, le conflit des valeurs individuelles et sociales est symbolisé dans cet autre roman de la famille névrotique par des personnages habités comme Carlos-Soraia le travesti homosexuel, son épouse Judite, alcoolique et prostituée, et leur fils Paulo qui incarne le vide existentiel, le néant consécutif à l'embrassement général que représentent le passage du temps et la mémoire d'une existence sous le signe d'une interminable douleur que seule la mort vient soulager :

Ao atingirem o nervo nem uma dor, o chicote de um relâmpago, todos os ossos a arderem, a tornarem-se torresmos e a arderem de novo, um grito talvez, não sei pai, quem grita sem dar fé de que grita? [...] não existe a broca, não existe você, existe a dor, compreende, existe a dor [...] um ouriço de fogo (QF 625).

En outre, le roman partage avec le sonnet cette ouverture dont les structures permettent d'assimiler toutes sortes de références. En réalité, la difficulté principale que le lecteur éprouve à comprendre le texte poétique et le texte romanesque tient à ce que les deux textes portent en eux les ingrédients des textes éclectiques qui rassemblent des tendances disparates et parfois contradictoires et forment une sorte de complexité mouvante, ouverte sur les littératures du monde.

L'ouverture aux références littéraires et philosophiques s'accompagne de l'invocation, voire de la convocation des références culturelles et religieuses par le biais de l'hommage péritextuel. Le roman *O Esplendor de Portugal* (1997) illustre cette continuité poétique qui

³⁸⁴ Francisco Sá de Miranda, *Obras Completas*, volume 1, 3^e édition annotée et préfacée par Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, 1960, p. 310, sonnet 112; c'est nous qui soulignons.

s'enracine dans la culture populaire portugaise à travers l'hymne national dont le titre du douzième roman de l'écrivain reprend un extrait :

O romance [...] tinha inicialmente um título irónico: *Heróis do Mar, Nobre Povo, Nação Valente e Imortal, Levantei Hoje de Novo O Esplendor de Portugal*. Acabou por ficar só *O Esplendor de Portugal*. Fala dos colonos brancos em África, das suas complexas relações com os negros e das suas ainda complexas relações com os brancos de Lisboa. Após a independência das colónias, regressam à metrópole e continuam a viver aqui como se estivessem em África. No fundo, essas são pessoas que não têm pátria³⁸⁵.

Le titre le plus emblématique de la fierté et de l'orgueil de la nation lusitanienne, celui qui reprend, en substance, un vers du chant de mobilisation patriotique, constitue une dénonciation ironique du sort funeste réservé aux rapatriés des colonies. Ceux-ci, marginalisés par une administration kafkaïenne, sont considérés comme des émigrés dans leur pays. Ils deviennent, par une ironie de la situation qui frise l'absurde, des apatrides dans leur propre patrie.

Ainsi, nous avons essayé d'analyser le fonctionnement des titres dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Il est apparu que ces seuils textuels sont loin d'être uniquement des concentrés métonymiques qui annoncent le contenu textuel ou mettent en avant un personnage ou un paysage emblématiques. À l'image des romans qu'ils nomment, ils plongent leur racines dans l'histoire des idées culturelles, littéraires et philosophiques. La quinzaine de pièces péritextuelles rapportées, pour l'essentiel des fragments poétiques, des expressions idiomatiques et des passages de chansons populaires ou non, est intégrée dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes où les titres peuvent migrer d'un ouvrage à un autre. En effet, l'auteur portugais fait de ces seuils littéraires une formule poétique itinérante, ouverte à la fois sur un texte source et sur le texte cible qui est celui du romancier. Aussi, le péritexte antunien, en véritable facteur commun, peut-il se substituer à d'autres péritextes de l'œuvre romanesque à la thématique peu ou prou affïne. Ces techniques relèvent, encore une fois, d'une écriture hybride aléatoirement traversée, au niveau du paratexte et de l'énonciation, par les voix de l'altérité, ces voix qui étaient autrefois rangées dans la catégorie de l'impur. En ce sens, ce péritexte constitue le lien mnésique entre les références littéraires universelles et une esthétique ouverte sur le monde.

Chapitre 2 : le récit rétrospectif

Les stratégies de mise en œuvre de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes sont multiples. Des personnages aux profils divers prennent la parole par la médiation du texte romanesque. Celui-ci peut être plus ou moins dense, monologique ou polyphonique. Le lecteur se trouve ainsi confronté à des dispositifs narratifs où se côtoient l'écriture autoréférentielle que nous avons analysée dans la partie consacrée à l'autobiographie, l'intertextualité examinée au premier chapitre de cette quatrième partie, la mise en abîme étudiée dans le cadre des dispositifs ironiques et le récit rétrospectif ou narration du souvenir dont nous allons étudier le fonctionnement dans la poétique de l'auteur portugais. Le récit rétrospectif a ceci de commun avec les trois dispositifs précités qu'il sous entend un retour, tantôt de l'auteur (auquel cas il s'agit d'un retour spéculaire), tantôt du texte sur la réalité de son encodage ou sur les références littéraires qui l'ont inspiré. En outre, l'écriture rétrospective convient bien aux récits de vie dans leurs nombreuses déclinaisons et, dans une certaine mesure, au flux de la conscience où le narrateur réorganise le passé par la conscience actuelle, comme l'écrivent Jacques Lecarme et Éliane Lecarme Tabone,

La marche arrière reste la seule vitesse que puisse utiliser le conducteur de l'autobiographie, et le passé, pour ce qui concerne l'histoire, est la seule dimension temporelle du genre [...] la remémoration (qui tend à la rémanence) est bien l'acte essentiel à l'autobiographie. Pourtant nous ne connaissons cet acte que par le travail de l'écriture, qui devient la remémoration active d'une remémoration rêveuse³⁸⁶

Cette “ marche arrière ” convient également au conducteur du récit monologique ou plurivocal entrecoupé d'épisodes de flux de la conscience. Aussi, les romans antuniens peuvent-ils être tous relus à la lumière cette relation entre récit mnésique, récit monologique et écriture autoréférentielle en soulignant les nombreuses inflexions qu'a connues l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. En effet, le lecteur familier des écrits du romancier remarque que ceux-ci se sont progressivement éloignés des descriptions hyper réalistes des premiers romans, que le romancier accorde de moins en moins d'importance à l'intrigue en tant que telle, que les portraits des personnages, minutieux au départ, sont désormais des silhouettes à peine esquissées à grands traits, évoluant dans des décors minimalistes. Ainsi, pour mieux se dédier à l'étude des consciences individuelles et collectives, le romancier semble avoir délaissé les personnages en rondeurs qui peuplaient les premiers ouvrages et les romans fleuves par la suite, pour des personnages sans relief, comme en témoignent ces deux portraits croisés distants de

³⁸⁵ António Lobo Antunes, entretien accordé au quotidien *Diário de Notícias*, édition du 12 octobre 1997.

³⁸⁶ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme Tabone, *L'autobiographie*, op. cit. p 27-28.

presque vingt ans, celui des gérants du café *Mete Lenha* à Gago Coutinho, un établissement commercial ayant réellement existé pendant les années de mobilisation de l'écrivain dans cette partie de l'Angola, et celui des jeunes protagonistes du roman *O Meu Nome É Légião* publié en 2007 :

Gago Coutinho era também o café Mete Lenha, branco sopinha de massa cujo esforço par falar o torcia de caretas de defecação, casado com uma espécie de botija de gazcidla 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 (CJ E p.2).

Dans ce portrait au vitriol du couple mixte dressé par le romancier, l'hyperbole domine une description physique où la recherche de l'outrance contamine les éléments phrastiques, les figures, le lexique et les métaphores de la rondeur. Cette exagération des difformités physiques semble faire écho à une description morale peu reluisante qui souligne la propension de la tenancière du café à se plaindre auprès de la hiérarchie militaire. Seize romans plus tard, ces excès rabelaisiens ne sont plus de mise. Le portrait que l'un des narrateurs du roman *O Meu Nome é Legião* dresse de ses jeunes victimes, un couple de lycéens, se veut sobre et minimaliste :

Por fim apareceu um aluno dos crescidos com a namorada. Vinham de mão dada. Conforme disse há bocado muitas mãos há no mundo. Disse que se fosse contá-las a todas daqui a um ano ainda cá estava [...] Os livros da namorada espalharam-se no chão. Dei um pontapé nos livros. Por ela ser bonita? Não reparei nela. Não sei. Reparei. Trazia um vestido verde (MN 358).

Les descriptions flamboyantes et les portraits burlesques où prédominent un comique visuel et oral ont laissé place à une description “ dans l'os ” selon les mots de l'écrivain. Pour mieux adapter son art à un monde changeant et en perpétuelle évolution où les traces de l'écriture du passé ne peuvent cependant être ignorées, l'écrivain rompt progressivement le contrat implicite, le pacte narratif qui le liait au lecteur des premiers romans et qui permettait à celui-ci de retrouver dans le texte une certaine illusion de la réalité. Plutôt que de faire obstinément la part belle à une improbable reproduction réaliste de la vie sociale, le romancier entreprend de mêler la réalité sociale à la subjectivité et la sensibilité en pénétrant dans la conscience de ses personnages. En proposant une narration centrée sur le récit du souvenir à l'instar de Marcel

Proust³⁸⁷, le romancier portugais initie une plongée de l'autre côté du réel. Le souvenir devient le véritable regard sur le monde intérieur en ce qu'il tire le lecteur du néant obscur. Associé à la lumière de l'aube, il dessille son regard sur les choses et les êtres, suscite l'imagination et donne un contour à la réalité.

2.1. Réminiscences proustiennes

De même que le sommeil est un moment-lisière, où un certain abandon du corps se mêle à l'immersion de la conscience dans un autre monde, le travail romanesque consiste à réactiver ces états médians, où le moi est sollicité par des rayonnements chaotiques venus de son passé, sans vraie chronologie. Surnagent alors les souvenirs les plus obsédants, sortes de petits drames à partir desquels, comme en tirant sur un fil d'une pelote de laine, vont ressurgir d'autres événements enfouis dans la mémoire. Dans *Du côté de chez Swan* (I, 1913) de Marcel Proust, le baiser maternel constitue un exemple de ce système de rappel fondé sur le souvenir :

Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de mousseline de jardin bleue, à laquelle pendait de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux³⁸⁸.

Dans cet extrait, le narrateur raconte son enfance à Combray sur le mode remémoratif. Il évoque sa relation fusionnelle à sa mère dont il réclame la présence le soir avant de se coucher. Cette relation maternelle semble s'opposer à celle paternelle plus distante, dans une esquisse de trio familial oedipien. Le lecteur découvre ainsi l'univers affectif d'un personnage dont il va suivre l'évolution tout au long de l'œuvre. Chez António Lobo Antunes également, le lecteur découvre l'enfance du romancier à Benfica ou à Nelas. La relation parents-enfant est tout aussi primordiale : fusionnelle avec la mère, empreinte de rivalité avec la figure du père qui est une absence présence. Ce récit est présenté également sur le mode rétrospectif dans *Memória de Elefante* :

Minha velha, pensou ele, minha velha-velha, nunca soubemos entender-nos bem um com o outro : logo à nascença te quase matei de eclampsia, tirado a ferros de ti [...] O meu filho mais velho é maluco, anunciavas à visitas para desculpar as (para ti) bizzarias do meu comportamento, as minhas inexplicáveis melancolias, os versos que às ocultas segregava, casulos de sonetos [...] E

³⁸⁷ Voir Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction: l'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Calude Simon*, op. cit.p. 62.

mato-te ou mato-me minha velha durante tanto tempo que pareceste minha irmã, pequena, bonita, frágil, pastorinha de vitral e bruma do sardinha, de horário distribuído entre o Proust e o Paris-Match [...] Herdei talvez de ti o gosto do silêncio [...] O gosto do silêncio e o fitarmo-nos como estranhos separados por distância impossível de abolir, que pensarás defacto de mim, da minha vontade informulada de te reentrar no útero para um demorado sonho mineral sem sonhos (ME 69-70).

L'équilibre affectif de la figure du narrateur, comme chez M. Proust, dépend de la relation maternelle car la figure paternelle apparaît surtout comme une entité distante et punitive :

E veio-lhe à ideia que quando principiava a masturbar-se a mãe, intrigada, fora mostrar ao marido uma mancha nas cuecas, na sequência do que recebera convocatória formal para se apresentar no escritório, altar-mor da casa onde o pai estudava interminavelmente de cachimbo nas gengivas doenças estranhas em livros alemães. Ser chamado ao escritório constituía por si só o acto mais solene e terrível da sua infância, e penetrava-se no augusto local de mãos atrás das costas e língua a enrolar-se já de desculpas, numa resignação de vitelo no matadouro (ME 84).

Cette relation paternelle empreinte de tensions et de rivalité symbolique continuera en s'aggravant dans d'autres supports chronistiques à visée autobiographique, en particulier dans “ Crónica escrita em voz alta como quem passeia ao acaso ”, où le romancier écrit :

O meu pai deixava-me no pátio dentro do carro enquanto ia trabalhar e homens de cabeça rapada fardados de cinzento cirandavam de olhos de vidro em torno do meu pânico. De tempos a tempos um deles remexia a braguilla na presa atarefada de quem procura trocos no bolso, aproximava-se do automóvel, alargava as pernas regaladamente e urinava contra a janela do outro lado da qual eu engrenava uma após outra as ave-marias de terror (LC 69-70).

Dans *La prisonnière* (1923), le narrateur est épris d'Albertine, qui lui échappe souvent malgré un amour vigilant et jaloux. La contemplant dans son sommeil, il la trouve pour une fois comme soumise à sa passion et se débarrasse de toute amertume pour s'emplir d'images voluptueuses. Si Proust associe de manière si insistante le sommeil et la mémoire, c'est qu'il leur attribue une nature commune : un état où le moi profond peut se manifester, participer à une autre forme de vie. Ce mélange de réalisme et de fantasme lui permet de se lancer “ à la recherche du temps

³⁸⁸ Marcel Proust, *Du côté de Schann*, 1, Paris, Grasset, 1913, p. 108.

perdu ”, celui qui s’est sédimenté dans la mémoire et enfoui dans l’oubli. Sans doute déçu par la mémoire volontaire synonyme de rationalité, Proust, lecteur de Bergson, veut ressaisir les traces du passé. Il veut fusionner le passé avec présent, se dédoubler et substituer aux images d’un réel décevant les souvenirs oniriques des premières émotions.

De manière similaire, António Lobo Antunes s’attache à montrer des consciences à la frontière de l’éveil et du sommeil. Car, dans le sommeil, les personnages s’abandonnent. Ils n’appartiennent plus à ce moi conscient qu’ils croient être leur unique et vraie nature. Le romancier portugais s’attache à reproduire les états de conscience de dormeurs, de rêveurs, de somnambules, des marginaux, fascinés par les métamorphoses qui s’opèrent en eux entre le jour et la nuit. L’analyse de ces moments lisière constitue, selon le romancier, l’idée de départ de son dix-huitième roman, *Ontem Não te Vi em Babilónia : quando comecei Ontem Não te Vi em Babilónia [...] a única coisa que tinha na cabeça era: como é que a noite se transforma em manhã?* ³⁸⁹. Le va et vient permanent entre le regard introspectif et le récit illustre la conception que les deux écrivains se font de la conscience : un passage continué soumis aux intermittences du temps, qui change sans cesse, se perd, se retrouve, à l’image de celle du narrateur de *Sodome et Gomorrhe*³⁹⁰ ou du psychiatre dans les premiers romans de l’écrivain portugais.

Le monde intérieur est donné à analyser. Au bout de ces mouvements d’aller-retour introspection-récit, le lecteur finit par découvrir un puzzle reconstitué où les différentes facettes du moi miroitent à profusion. L’écrivain module ces données et confère une unité de vision à la multiplicité des impressions. Autant d’idées qui rapprochent les écrits de Marcel Proust et d’António Lobo Antunes de l’art pictural, notamment de celui de Monnet cité plusieurs fois dans *La Recherche* et celui de Júlio Pomar dont l’écrivain portugais commente les tableaux dans *Apontar com o Dedo o Centro da Terra*³⁹¹. Une telle conception du roman conditionne une lecture patiente, active. Marcel Proust et António Lobo Antunes nous y aident en faisant passer certains personnages emblématiques d’un roman à l’autre, et en multipliant les rappels, les reprises et les thèmes récurrents. Chez les deux écrivains, la mémoire involontaire fait craquer les habitudes et l’apathie pour ouvrir la voie à la vision d’un bonheur poétique fugitif dans un monde source d’angoisse et de déception, soumis à la fuite du temps. En 1927, paraît *Le Temps retrouvé* qui vient clore l’entreprise romanesque de Marcel Proust (1871-1922). L’ensemble est une oeuvre constituée de sept romans, initiée en 1913 avec *Du côté de chez Swann*. La place essentielle que tient l’analyse psychologique, tout au long de ces trois milles pages, porte en majeure partie sur les rapports entre la mémoire et le temps.

³⁸⁹ António Lobo Antunes, “ Escrevo pela mesma razão que a pereira dá peras ”, entretien avec Carlos Vaz Marques, *Revista Ler*, mai 2008, p. 5.

³⁹⁰ Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, II, p. 1921-1922.

³⁹¹ António Lobo Antunes, Julio Pomar, *Apontar com o Dedo o Centro da Terra*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

Chez António Lobo Antunes aussi, la mémoire constitue le terreau d'une œuvre en cours riche et complexe qui inscrit l'intimité des personnages au centre de l'écriture romanesque. Les deux romanciers fouillent et exhument les causes des tourments intérieurs derrière le conformisme et le chaos des sociétés modernes. Ils donnent à voir les événements et leurs causes profondes, les pleins et les creux d'une existence, le vouloir dire des différents personnages et ce qu'ils cherchent à cacher. Leur technique romanesque reconstitue l'aventure intérieure et leur écriture se nourrit du souvenir comme de l'une des sources d'inspiration du roman. Cependant, alors que la puissance mystérieuse du souvenir est souvent porteuse de mémoires euphoriques chez Marcel Proust, chez António Lobo Antunes, elle est la plupart du temps porteuse de mémoires dysphoriques. Dans *Du côté de chez Swann*, le narrateur, grâce à une tasse de thé contenant un morceau de madeleine, se laisse envahir par une joie qu'il va peu à peu analyser. C'est par la mémoire affective que l'appréhension du passé est possible :

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray [...] quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul³⁹².

Chez l'auteur portugais, la verbalisation de souvenirs dysphoriques est liée, entre autres thèmes, à la figure du père, comme nous l'avons déjà souligné. Elle s'incarne dans *Sóbolos Rios Que Vão* dans le violent désir de la mort de ce père : *não lhe dando importancia, havia de morrer como os porcos sem que o ajudassem, uma faca na goela e adeus, vertiam-lhe petróleo e chegavam um fósforo para queimar a pele* (SR 39). Le narrateur antunien résumera son récit rétrospectif par ses propos qui sonnent comme la liquidation symbolique d'une relation conflictuelle ayant miné son enfance :

Não se interessou pelo resto, interessou-se pelo pé fora do lençol, quando o pai faleceu não exibiu tristezas, ficou nos ulmeiros a sorrir aos comboios, o rápido da uma, o mercadorias das onze, o correio das quatro com o jornal e os envelopes dos emigrantes da França, teve pena que a rãzita não passasse da bota dele para a do pai [...] (SR 184).

En dernière analyse, l'art romanesque d'António Lobo Antunes présente de nombreux points de convergence avec l'écriture de Marcel Proust qui est fondamentalement une écriture de la mémoire. En privilégiant l'apport mnésique dans la construction romanesque, M. Proust a fait des émules dans le monde romanesque du XXe siècle, dont un certain Albert Camus.

³⁹² Marcel Proust, *Du côté de Swann*, I, op. p. 913.

2.2. António Lobo Antunes et Albert Camus : lectures croisées

Dans son essai critique relatif aux quinze premiers romans d'António Lobo Antunes, Maria Alzira Seixo présente le deuxième ouvrage de l'écrivain comme celui qui lui a apporté notoriété et éloges critiques : *Os Cus de Judas foi decerto o livro que granjeou a António Lobo Antunes, no início da sua carreira de romancista, o apreço entusiástico da crítica e uma logo vastíssima notoriedade*³⁹³. Evoquant la remarquable appropriation intertextuelle par l'auteur portugais des grands textes fondateurs de la littérature universelle, l'essayiste cite³⁹⁴ notamment les résonances épiques du poème *Os Lusíadas* de Luis de Camões dans le chapitre B du roman *Os Cus de Judas*. Ensuite, elle suggère un rapprochement entre l'œuvre d'Albert Camus et celle d'António Lobo Antunes, notamment *Os Cus de Judas* et *La Chute* :

Un parallèle peut être établi avec *La chute* d'Albert Camus, notamment parce ce dernier est l'écrivain existentialiste dont le rapprochement avec Lobo Antunes peut être le plus fécond (la mise en perspective dans *L'étranger*, le sens communautaire de *La peste*, la contingence aléatoire dans *L'exil et le royaume*, l'exagération du mal dans *Caligula*, l'absurde porté au paroxysme dans *Le malentendu*) [...] Par ailleurs, il convient de reconnaître que la situation du bar d'Amsterdam chez Camus, le rôle de la mémoire, l'appel à une sorte d'éthique, et la conclusion circulaire de l'écriture (ainsi que la base grammaticale de l'interpétation linguistique) fonctionnent comme des éléments susceptibles de une comparaison facile et inévitable³⁹⁵.

Un tel rapprochement peut sembler paradoxal si nous considérons l'aversion déclarée de l'écrivain portugais pour les grands systèmes philosophiques et littéraires, et notamment l'existentialisme dont Camus pouvait apparaître comme l'une des figures de proue. En outre, on semble toucher ici aux limites de tout parallèle car les premières œuvres de Camus sont publiées à la fin des années trente. Il s'agit, dans un monde dont s'affirme le caractère tragique, de prendre la mesure de la condition humaine et de s'interroger sur le sens de l'existence, dans le

³⁹³ “ *Le Cul de Judas* est certainement le livre qui a apporté à Lobo Antunes, au début de sa carrière de romancier, les éloges enthousiastes d'une critique conquise et une immense et soudaine notoriété. ”, Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 37

³⁹⁴ Maria Alzira Seixo, op. cit. p. 46.

³⁹⁵ “ Um paralelo com *La chute*, de Albert Camus, pode ser estabelecido, e nomeadamente por ser este o escritor existencialista do qual Lobo Antunes pode ser mais fecundamente aproximado (o distanciamento perspectivador em *L'étranger*, o sentido comunitário em *La peste*, a contingência aléatória em *L'exil et le royaume*, a absolutização do mal em *Caligula*, o absurdo totalizante em *Le malentendu*) [...] É preciso reconhecer, porém, que a situação no bar de Amsterdão, em Camus, assim como o papel da memória e os apelos a uma espécie de ética, e ainda o encerramento circular da expressão (assim como a base gramatical da interpelação linguística) funcionam como componentes de uma aproximação tentadora e exequível ”, Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 41-42

prolongement de la pensée de Malraux. L'absurdité désigne chez celui-ci la vanité d'une vie tant qu'elle ne se constitue pas en " anti-destin ". Alors que l'œuvre romanesque de d'António Lobo Antunes naît au début des années quatre-vingt. Elle fait partie de cette explosion romanesque consécutive au 25 avril 1974 et traduit par son imaginaire délirant et ses formes narratives peu orthodoxes l'ivresse de la liberté enfin retrouvée.

Peu avant la deuxième guerre mondiale, l'histoire sollicite les écrivains. La problématique de l'engagement devient essentielle avec la montée des fascismes. Elle suppose de nouvelles valeurs sur lesquelles fonder l'action qui se manifeste notamment chez Albert Camus dans la participation à la résistance. L'œuvre littéraire est le lieu où s'exprime cette recherche. Il y'a donc chez Albert Camus une dynamique de la réflexion qu'on peut suivre dans ses progrès, mais aussi dans ses doutes et ses renoncements. L'inachèvement des *Chemins de la liberté* et les remises en cause annoncées par *La chute* interdisent toute lecture statique de l'œuvre camusienne. La volonté d'engagement explique aussi le caractère didactique de cette œuvre dont le souci constant semble être le public auquel elles s'adressent. Alors que l'œuvre romanesque de l'écrivain portugais, postérieure à son enrôlement dans l'armée, ne fonde pas nécessairement l'action militante de l'auteur. Pire, le romancier s'est laissé enrôler, comme on l'a vu, en dépit de ses convictions profondes.

Si, sur le plan idéologique, le rapprochement semble problématique, sur le plan narratologique il existe des affinités entre les deux romanciers, car le souci didactique qui contribue à faire de A. Camus un " maître à penser " ne ramène pas l'écriture au rang de simple moyen d'expression d'un message. Au contraire, les questions de technique romanesque abondent dans la réflexion de l'écrivain existentialiste comme dans celle de l'auteur portugais. En effet, les romans des deux écrivains témoignent du souci d'expérimenter des formes correspondant à une nouvelle vision de la condition humaine. Sur le plan de la mise en forme romanesque, leurs techniques marquent une nette rupture avec les écrivains qui les ont précédé. Rompant avec l'omniscience d'un narrateur tout puissant, le roman camusien, comme le roman antunien, cherche à serrer de plus près la conscience des personnages. En effet, dans *L'Étranger*, le philosophe français écrit :

J'ai pris le tram pour aller à l'établissement de bains du port. Là, j'ai plongé dans la passe. Il y avait beaucoup de jeunes gens. J'ai retrouvé dans l'eau Marie Cardona, une ancienne dactylo de mon bureau dont j'avais eu envie à l'époque. Elle aussi, je crois. Mais elle est partie peu après et nous n'avons pas eu le temps. Je l'ai aidée à monter sur une bouée et, dans ce mouvement, j'ai effleuré ses seins³⁹⁶.

³⁹⁶ Albert Camus, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942, p. 86.

La trame romanesque est ici réduite à sa plus simple expression : dans la première partie du livre, qui se présente comme un journal, le narrateur raconte les événements de la vie de Meursault, jeune employé de bureau algérois, sa rencontre avec Marie, les bains de mer et le soleil à la plage, des faits et gestes de la vie quotidienne, puis un fait divers tragique dans lequel Meursault se laisse entraîner. La seconde partie abandonne la forme du journal pour celle du récit rétrospectif. Meursault, en prison, est confronté aux interrogatoires, au procès :

Marie est entrée. Elle avait mis un chapeau et elle était encore belle. Mais je l'aimais mieux avec ses cheveux libres. De l'endroit où j'étais, je devinais le poids léger de ses seins et je reconnaissais sa lèvre inférieure toujours un peu gonflée. Elle semblait très nerveuse. Tout de suite on lui a demandé depuis quand elle me connaissait. Elle a indiqué l'époque où elle travaillait chez nous³⁹⁷.

Le sentiment de l'absurdité de l'existence se manifeste dans la noirceur de la vision des narrateurs camusiens et antuniens, dans *L'étranger* et dans *Memória de Elefante, Os Cus de Judas* et *Conhecimento do Inferno*, et dans l'attention portée aux détails sordides de la vie. Dans ce dernier roman, l'auteur associe également les images de la mer et de la femme selon une thématique qui semble lier les problématiques de la mémoire et de la culpabilité à celle de la nécessaire purification :

Se fosse um bocadinho mais cedo ia ver o mar à Praia Grande, pensou ele, ver as ondas lilases, cor de sangue, da manhã, o vento frio que remexe e desarruma os caniços, ia ver a areia prateada antes da aurora, formando como um espelho que reflecte o cinzento-turvo, cada vez mais claro do céu, onde as estrelas se apagam uma a uma como lâmpadas fundidas. Ia ver o nevoeiro que sobe da água e se espalha à maneira de uma teia muito ténue na pele húmida (CI 294-295).

Et le romancier continue :

A Margarida olhou as mesas tombadas, os vidros quebrados, os espelhos ocos como as noites sem termo do hospital, os objectos abandonados ao acaso pelo chão. Nenhum sorriso pairava na sala como uma flor esquecida, a sombra que aguardasse (CI 296).

En outre, bien des passages de *La chute* peuvent se lire non seulement comme une satire des intellectuels de gauche et des milieux existentialistes, mais aussi comme une auto-

³⁹⁷ Albert Camus, *L'étranger*, op.

critique, Camus dénonçant lui-même la morale des bons sentiments sur laquelle risquait de déboucher *La Peste*. D'où l'importance du thème de la culpabilité, de la mauvaise foi, et le ton grinçant du récit, que l'on retrouvera l'année suivante dans nombre des nouvelles de *L'Exil et le Royaume*, notamment *L'Hôte* ou *Jonas*, pour ne citer que ces deux exemples. On comprend dès lors que l'une des toutes premières analyses critiques du roman *Os Cus de Judas* parues en France, en souligne les affinités avec *La Chute* d'Albert Camus. En effet, dans un article de cinq pages intitulé "Éléments pour une lecture de *Os Cus de Judas*" publié en 1982 dans *Recherches et "Études Comparatistes Ibéro-Françaises de la Sorbonne Nouvelle*, Maria de Carmo Monteiro examine les thèmes et les structures narratives communes aux deux œuvres, notamment la confession, le dialogue implicite et la problématique métaphysique de la chute.

Dans une communication ayant pour titre "Narration et aveu dans *Os Cus de Judas* d'António Lobo Antunes et dans *La chute* d'Albert Camus", Felipe Cammaert continuera le travail entrepris par Maria de Carmo Monteiro³⁹⁸, en analysant la problématique mnésique présente dans les deux ouvrages :

L'itinéraire de la déchéance que subissent les narrateurs de *La chute* et d'*Os Cus de Judas* accorde une importance toute particulière à la question de la mémoire. Dans le souvenir se retrouvent consignées les différentes implications de la culpabilité, à tel point que l'image du sujet en sort profondément modifiée. Si, dans un premier temps, le souvenir se concrétise dans un élément matériel, à savoir l'eau et les reflets qui s'en dégagent, la mémoire de l'effondrement du sujet aboutit finalement à une poétique de la perte, symbolisée dans le néant³⁹⁹.

Ainsi, dans les deux récits, la faculté mémorielle est associée à l'élément aquatique. Alors qu'elle médiatise la duplicité de l'individu chez Camus, elle se présente chez l'auteur portugais sous la forme de la métamorphose graduelle de l'être illustrée par les masques sans cesse changeants du personnage du psychiatre.

Cependant, il conviendrait de préciser que, contrairement à l'une des principales hypothèses de travail de Felipe Cammaert dans sa communication, ce n'est pas en référence à l'intertextualité considérée comme relation explicite entre deux œuvres que l'écriture d'António Lobo Antunes présente des affinités avec celle d'Albert Camus. Car, malgré l'admiration⁴⁰⁰ que

³⁹⁸ Maria de Carmo Monteiro, "Éléments pour une lecture de *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes", in *Recherches et Études Comparatistes Ibéro-Françaises de la Sorbonne Nouvelle* (RECIFS), n° 4, Paris, 1982, p. 110-119.

³⁹⁹ Felipe Cammaert, "Narration et aveu dans *La chute* et *Os Cus de Judas*" op. cit. p. 9

⁴⁰⁰ Pendant ses années de mobilisation en Angola, António Lobo Antunes enverra le 17 décembre 1971 une lettre à son épouse dans laquelle il évoque ses lectures. Le jeune officier s'enthousiasme pour le sens de la formule dont fait preuve Albert Camus dans *La Chute* en ces termes : "A queda de Camus, tem uma frase estupenda. Diz ele que o que caracteriza a nossa época é que substituímos o diálogo pelo comunicado. Como quem diz: aqui está a verdade; se não aceitarmos, contamos com a ajuda da polícia para

L'auteur portugais voué au romancier existentialiste français, il n'existe pas de référence textuelle directe sous forme de citations précises ou d'allusions identifiables dans le roman *Os Cus de Judas* qui impose, a priori, de se reporter à *La Chute*. C'est plutôt sur le plan des stratégies narratives, au niveau des choix thématiques et dans une certaine dimension morale conférée l'écriture que le monde romanesque antunien rappelle l'univers camusien, car, comme le démontre Philippe Cammaert lui-même dans la suite de son analyse, les deux écrivains

Conçoivent l'écriture comme un acte de liberté ouvrant la voie à un questionnement essentiellement moral de la société par le biais de l'écriture de fiction. Ainsi, le désir d'atteindre la totalité dans l'écriture se dessine non seulement dans ce traitement narratif très particulier, en vertu duquel on assisterait à un " dialogue à une voix ", mais également au niveau de la dimension morale qui découle d'un questionnement de la vérité⁴⁰¹.

Ainsi, la proximité entre *Os Cus de Judas* et *La chute* peut s'analyser au niveau de l'énonciation, dans le récit du souvenir et dans la dimension éthique inhérente aux deux esthétiques. En effet, les situations énonciatives sont assez proches dans les deux ouvrages. Dans *La chute*, seul parle Jean Baptiste Clamence à un interlocuteur virtuel tout au long d'un monodialogue qui simule le désordre apparent de la confession orale. Mais en réalité, le monologue dramatique camusien est très construit. Les six chapitres s'organisent en deux grandes parties sensiblement égales, autour de la scène clé de la noyade à laquelle Clamence assiste sans intervenir. Les trois premiers chapitres évoquent la vie de Clamence avant la prise de conscience de sa mauvaise foi, tandis que les trois derniers retracent les réactions qui ont suivi la noyade et conduit Clamence en exil à Amsterdam. L'intérêt est maintenu par le jeu savant d'un monodialogue qui fait alterner humour grinçant et envolées lyriques, tout au long d'un récit fait de mémoire. Jean Baptiste Clamence multiplie les associations d'idées, les retours en arrière, les répétitions, les digressions, les anecdotes qui donnent l'impression que l'histoire éclate en fragments qui rebondissent eux-mêmes sur les interruptions supposées d'un interlocuteur, comme en témoignent ces extraits : " vous êtes trop bon, j'installerai donc mon verre auprès du votre. Vous avez raison, son mutisme est assourdissant " ⁴⁰² ; " voilà un adjectif que je n'ai pas entendu depuis longtemps " ⁴⁰³ ; " Près de cinq millions au dernier recensement ? " ⁴⁰⁴ ; " A peu près ? Excellente réponse ! " ⁴⁰⁵. A travers cette parole unique, Camus procède à

vos convencer...", António Lobo Antunes, *Deste viver aqui neste papel descripto. Cartas da Guerra*, Lisboa, Dom quixote, 2006, p. 321

⁴⁰¹ Felipe Cammaert, " Narration et aveu dans *Os Cus de Judas* d'António Lobo Antunes et dans *La chute* d'Albert Camus ", communication présentée lors du colloque organisé à Paris 3 Sorbonne nouvelle, " António Lobo Antunes et le livre total ".

⁴⁰² Albert Camus, *La chute*, Paris, Gallimard, " Folio ", 1956, p. 8.

⁴⁰³ Albert Camus, *La chute*, op. cit. p. 10.

⁴⁰⁴ Albert Camus, *ibid.*

⁴⁰⁵ Albert Camus, *ibid.* p. 12

une véritable mise en scène qui suggère à la fois la présence de l'autre et celle du monde extérieur.

Plus originale est la manière extrêmement habile dont António Lobo Antunes intègre les remarques et les réactions de la femme au discours du psychiatre dans *Os Cus de Judas*. Le lecteur n'a aucune peine à en imaginer le contenu, à les entendre en quelque sorte, car le psychiatre reprend ce que vient de formuler son amante d'une nuit, et le commente : "Um pouco nu, o andar? Tem razão, faltam-lhes quadros, livros, bibelots, cadeiras, a sábia desordem de revistas e de papéis, de roupa ao acaso sobre a cama, de cinza no chão [...] (CJ 147). Parfois, l'insinuation de la présence de la femme et de sa participation effective à la communication se font de manière plus individualisée car ils intiment à la protagoniste d'intervenir pour faire avancer le monodialogue ou de prendre position : " conhece Santa Margarida? " (CJ 19), " apetece-lhe outro *dreambuie*? " (CJ 26), " não quer passar ao *vodka* ? " (CJ 29). Parfois, le monologue dramatique antunien fait explicitement référence à des publications ou à des œuvres d'art emblématiques de la culture portugaise, convaincu de la triple connivence entre le narrateur, la protagoniste et lecteur :

Deixe-me pagar a conta. Não, a sério, deixe-me pagar a conta e tome-me pelo jovem tecnocrata ideal português 79, inteligência tipo *Expresso*, isto é, mundana, superficial e inofensiva, cultura género *Cadernos Dom Quixote*, ou seja, prolixa, esquisita e fininha, opção política Fox-Trot, Pedras d'El-Rei e Casa da Comida, uma gravura de Pomar, uma escultura de Cutileiro e um gramofone de campânula no apartamento (CJ 91).

Le texte antunien, à l'image du récit camusien, ne se contente pas de décrire ; il procède à une véritable mise en espace que complète la suggestion des gestes et des décors. La localisation spatiale des objets prend valeur de didascalie car elle permet de mieux situer et soutenir le monologue dramatique ; elle aide, par ailleurs, à la représentation théâtrale qu'elle suggère. Les deux textes rappellent la spécificité de la structure dramatique. Le monologue de Clarence et celui du psychiatre ne cessent de marquer la place des réactions, de la parole, voire de la présence de l'autre. Camus doit cette maîtrise des conventions de l'expression dramaturgique à son expérience d'homme de théâtre qui a été auteur, acteur et metteur en scène.

Fidèle à son insoumission aux règles génériques, l'auteur portugais s'inspire de cet hybridisme et fait abondamment usage de ces procédés d'écriture propres au langage théâtral. L'adaptation en pièce de théâtre du roman *Os Cus de Judas* par François Duval⁴⁰⁶ a pu confirmer cette ouverture de la prose poétique antunienne au langage dramatique, et l'adoption

⁴⁰⁶ François Duval, *Le cul de Judas*, adaptation théâtrale de François Duval, Paris, Christian Bourgois, 2006.

du monologue dans les textes romanesques confère à ceux-ci la discontinuité de l'oralité et la rigueur scripturale de la pièce écrite pour être jouée.

Cependant, si la plupart des analyses comparatives tentant de montrer la parenté des procédés narratifs utilisés par Albert Camus et António Lobo Antunes ont le mérite de mettre l'accent sur les structures énonciatives communes aux deux récits autobiographiques, elles omettent souvent un aspect important qui rapproche pourtant deux esthétiques loin d'être antinomiques sur le plan idéologique, c'est celui du traitement du thème de l'aliénation. En effet, Camus publie *La chute* quatre ans après la rupture avec Sartre. Le texte développe, entre autres, le thème de l'aliénation de l'homme qui, tel un dieu en miniature, est plein de potentialités à sa naissance. Mais la société libérale qui magnifie le culte de la réussite de soi, souvent au détriment de l'altérité, en fait un monstre d'égoïsme, un prédateur qui sévit autour lui pour réussir. Il devient pis qu'un loup pour ses semblables. D'où le règne d'une nouvelle race de prédateurs, les intellectuels luttant sans concession pour le triomphe absolu de leurs idées, les bourreaux-philosophes et les juges-pénitents. Ce thème de l'aliénation de l'homme dans un contexte totalitariste est médiatisé chez les deux écrivains par la bipolarisation spatiale entre un nord développé et infernal et un sud à la nature exotique et édénique. Dans *La chute*, il y a d'un côté Amsterdam avec son univers nocturne, humide et froid. Les canaux concentriques y dessinent les cercles de l'enfer et les images d'enfermement abondent dans le texte, conférant à celui-ci une atmosphère labyrinthique et claustrophobe à laquelle les lecteurs de Lobo Antunes sont accoutumés. De l'autre côté brille le soleil de Java, des Îles grecques, de la Sicile, dont l'évocation apparaît comme le souvenir nostalgique d'un paradis perdu.

On retrouve, toutes proportions gardées, la même bipolarisation dans *Os Cus de Judas*, comme en témoignent ces analyses de Maria Alzira Seixo :

En effet, dans ce deuxième roman, la diversification des plans narratifs se renouvelle, et pas seulement à travers les pérégrinations chères au narrateur [...] mais surtout grâce à la bipartition narrative (Lisbonne et l'Afrique, le présent et le passé, l'enfance mythique et la jeunesse désabusée, le confort amoureux et la solitude, ces oppositions binaires alternent cependant des combinaisons complexes des fulgurances poétiques avec des épisodes oniriques)⁴⁰⁷.

Dans cette opposition binaire aux ramifications complexes, le narrateur est un jeune psychiatre portugais obsédé par son séjour comme médecin militaire pendant la guerre d'indépendance de l'Angola. Ce médecin à la personnalité quelque peu tourmentée est en réalité

⁴⁰⁷« A estruturação em planos narrativos diversificados renova-se, pois, neste segundo romance, não só através das divagações caras ao narrador [...] mas sobretudo pela composição narrativa de base em dois planos (Lisboa e África, o presente e passado, a infância mítica e a juventude desenganada, o conforto amoroso e a solidão singularizante, quase sempre numa ordem de interrelação binária, embora alternando

un schizophrène sujet à de nombreuses métamorphoses qui oblitèrent peu à peu son potentiel positif. Le milieu familial et la vie en font un être asocial qui colporte la plupart des préjugés de son milieu, rongé par la solitude et le désamour. Son errance perpétuelle n'est pas sans rappeler la peine de Sisyphe et surtout, à l'image de Jean Baptiste Clamence, le narrateur de *La chute* hanté⁴⁰⁸ par le souvenir, il doit sans cesse revenir sur ces obsessions angolaises : “ Talvez volte para a cama desfeita, puxe os lençois para cima e feche os olhos. Nunca se sabe, não é?, mas pode bem acontecer que a tia Teresa me visite. ” (CJ 196). Et la bipolarisation à l'œuvre dans *La Chute* oppose, dans *Os Cus de Judas*, l'univers concentrationnaire post industriel de Lisbonne aux vertes prairies des campagnes angolaises qu'a connues le psychiatre. En effet, le récit dithyrambique de son premier contact avec l'Angola s'apparente aux souvenirs nostalgiques de Clamence lorsqu'il évoque les contrées ensoleillées du bassin méditerranéen :

Circulando numa paisagem inimaginável, onde tudo flutua, as cores, as arvores, os gigantescos contornos das coisas, o ceu abrindo e fechando escadarias de nuvens em que a vista tropeça até cair de costas, como um grande pássaro extasiado (CJ 42).

La description de l'Angola contraste particulièrement avec celle de l'héritage encombrant que constitue le vieux pays maladroît et agonisant, dont les tendances belliqueuses vis à vis des mouvements de libération africains et le climat froid et inhospitalier sont, aux yeux de l'écrivain, les principales caractéristiques: *a essa hora, na minha cidade castrada pela polícia e a censura, as pessoas coagulam-se nas paragens dos autocarros, a soprarem adiante da boca o vapor de água dos balões das legendas de uma história de quadradinhos que o Governo proíbe* (CJ, 51). La bipolarisation du paysage se double dans ce contexte d'une critique politique qui fait de Lisbonne une ville cruelle et chaotique dans laquelle il ne fait pas bon vivre, non seulement pour des raisons climatiques, mais aussi à cause de la chape de plomb qui pèse sur l'ensemble des publications, y compris celles illustrées telles les bandes dessinées.

Quant à la dimension éthique des deux ouvrages, elle s'enracine dans les références judéo-chrétiennes, notamment au niveau péritextuel. Le nom du personnage de Camus, Jean Baptiste Clamence, renvoie à Jean Baptiste, le dernier des prophètes selon les évangiles. En effet, Saint Jean Baptiste, le précurseur du Christ, est celui qui, sans avoir reçu le baptême, le donne aux autres et notamment au Christ en personne. C'est donc un personnage central du christianisme dont il symbolise l'avènement. Pourtant, par un procédé de renversement dialectique que reprendra A. Lobo Antunes dans le traitement du paysage, Camus fait de Jean Baptiste Clamence une figure inversée puisqu'il incarne la chute et la damnation et non, comme le prophète Saint Jean Baptiste, la purification par le baptême. L'onomastique judéo-chrétienne

em combinatórias complexificadas e em irradiações de fulgor ou pesadelo”, Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit. p. 39.

est donc riche de symboles dans les deux récits. Elle permet de verbaliser la problématique du mal. La lucidité de Clamence démasque impitoyablement la mauvaise foi. Avouant ses fautes et s'accablant lui-même, tout comme le psychiatre, il tend à ses semblables le miroir où ils viennent voir les conséquences hideuses de leurs turpitudes. Il est le juge-pénitent dont l'évocation ironique dessine en creux la nostalgie de véritables valeurs.

Mais, au delà des références chrétiennes qui confèrent aux problèmes soulevés dans les deux textes une dimension atemporelle, les deux récits font également chorus dans la dénonciation des horreurs de la guerre puisque, chez les deux écrivains, “ le positionnement idéologique contre la guerre [...] dépasse largement la sphère individuelle du narrateur”⁴⁰⁹. En effet, l'histoire mouvementée de deux des conflits ayant émaillé le XXe siècle sert de toile de fond aux récits de Clamence et du psychiatre. La seconde guerre mondiale est omniprésente dans le récit de Camus, de l'occupation allemande à la résistance à laquelle Jean Baptiste Clamence se garde bien de participer⁴¹⁰, en passant par l'usage de la bombe atomique, le génocide des juifs, les camps de concentration que Clamence-Camus évoque avec une certaine ironie : “ J'habite le quartier juif, ou ce qui s'appelait ainsi jusqu'au moment où nos frères hitlériens y ont fait de la place. Quel lessivage ! Soixante-quinze mille juifs déportés ou assassinés, c'est le nettoyage par le vide ”⁴¹¹

Quand au roman de Lobo Antunes, il met en œuvre, derrière l'errance picaresque du psychiatre, une polarisation idéologique dont la critique virulente du salazarisme et des guerres coloniales sont les manifestations les plus marquantes. En réalité, malgré leur localisation initiale, ce qui caractérise ces guerres de conquête initiées par des régimes extrémistes et totalitaires, c'est leur extension mondiale qui va bien au delà des frontières de la vieille Europe et de ses extensions ultramarines pour embraser l'ensemble des contrées exotiques où la mission civilisatrice ne s'est pas encore totalement déployée : “ c'était en Afrique où, grâce à M. Rommel la guerre flambait ”, peut-on lire dans *Le cul de Judas* (C 127). Les puissances extrémistes ayant multiplié les lieux d'enfermement jusqu'à Tripoli, la nature n'a plus droit de cité dans ce paysage apocalyptique que l'homme s'est construit. D'où la formule de Jean Baptiste Clamence citée par António Lobo Antunes dans sa correspondance⁴¹² : “ nous avons

⁴⁰⁸ “ Dès ce soir [...] je recommencerai ”, *La chute*, op. p. 148.

⁴⁰⁹ Felipe Cammaert, op. cit. p. 15

⁴¹⁰ L'attitude de Jean Baptiste Clamence est à rapprocher de celle du psychiatre rongé par le sentiment de lâcheté qui lui a fait obéir à un ordre injuste au lieu de pousser le cri de révolte contre ceux qui, à partir de Lisbonne, les envoyaient combattre une guerre injuste.

⁴¹¹ Albert Camus, *La chute*, op. cit. p. 15.

⁴¹² Dans la lettre du 17 décembre 1971 où l'officier António Lobo Antunes parle de ses lectures, on peut lire ce qui suit: “ A Queda, de Camus, tem uma frase estupenda. Diz ele que o que caracteriza a nossa época é que substituímos o diálogo pelo comunicado. Como quem diz: aqui está a verdade; se não aceitamos, contamos com ajuda da polícia para vos convencer...”, António Lobo Antunes, *Deste viver aqui neste papel descripto*, Lisboa, Dom Quixote, 2006, p. 321

remplacé le dialogue par les communiqués »⁴¹³. Cette phrase fait écho à la protestation de Camus contre la conspiration du silence imposée par des idéologies meurtrières. Désormais soumis au régime de la terreur, les hommes ne peuvent plus se parler. Le règne de l'incommunicabilité est ici dénoncé à la fois par Camus et A. Lobo Antunes. Mais, au-delà même des régimes totalitaires qui ont mis en place cette chape de plomb, tels le nazisme, le fascisme ou le salazarisme, c'est tout le siècle qui, à l'image de Jean Baptiste Clamence et du psychiatre, a rendu possible par sa lâcheté et son indifférence cette absence de communication avec l'autre dont le corollaire est la guerre de chacun contre tous dont parle Thomas Hobbes (1588-1679) dans son *Léviathan*⁴¹⁴. Aussi, les œuvres des deux écrivains, attentives à toutes les formes d'oppression, se rejoignent-elles dans la dénonciation sans concession des nationalismes et des guerres de conquête. En outre, loin de se réduire à un exercice stylistique qui célèbre uniquement l'éclatement des frontières génériques et l'avènement de l'hybridisme synonyme de métissage, le monodialogue symbolise également une forme de critique de la parole unique, du discours centralisé dont il convient d'examiner plus profondément le regard réflexif, le va-et-vient de la conscience.

2.3. Le flux de la conscience

Comme chez Stephen Dedalus dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, le flux de la conscience accorde la priorité à l'enregistrement de l'existence humaine dans ce qu'elle a de plus ordinaire, de plus banal. L'écrivain devient ainsi l'alchimiste du verbe. Il se mue en prêtre de l'imagination qui transmute le pain quotidien de l'expérience en corps radieux du mouvement de la vie intérieure, et grâce à la technique du monologue intérieur revendiquée, entre autres, par Virginia Woolf. Les critiques ne s'entendent pas toujours sur la définition du flux de conscience et de ses différentes déclinaisons dans le récit. Entre le courant de conscience, le discours indirect libre, le discours immédiat⁴¹⁵, le monologue intérieur et le monologue dramatique, il s'agit, essentiellement, en variant les procédés, de reproduire cette voix intérieure orale et incessante qui parle en chaque entité humaine, sans contrôle et de manière non structurée. La technique permet ainsi à l'écrivain, en intervenant le moins possible, de laisser son personnage relater les mouvements fluctuants de la conscience dans un soliloque plus ou moins long. La technique narrative existe bien avant l'invention de l'expression *flow of consciousness* proposée par le frère de Henry James, le psychologue américain William

⁴¹³ Albert Camus, *idem*, p. 50.

⁴¹⁴ Thomas Hobbes, *Léviathan* (1651), traduction française de Gérard Mairet, Paris, Folio Essai, 2000.

⁴¹⁵ Gérard Genette appelle " discours immédiat ", la transcription directe du discours intérieur des personnages sans la médiation narrative (voir "Récit de paroles ", dans le chapitre 4 du volume *Figures III*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1972, p. 189-202).

James⁴¹⁶, dans son ouvrage *Principles of Psychology* (1890). Virginia Woolf en donne sa propre définition dans *Modern Fiction* en 1919 :

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions-trivial, fantastic, evanescent, or engraved with sharpness of steel. From all sides they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old⁴¹⁷.

Ce procédé, également utilisé par Joseph Conrad, consiste, grâce à des glissements imperceptibles dans la narration, à creuser des galeries derrière les personnages dans le but d'obtenir une double perspective en miroir reliant sans cesse le présent et l'avenir au passé, comme l'explique Virginia Woolf dans son journal intime⁴¹⁸. Dans ses romans, António Lobo Antunes adoptera la même technique dont on retrouve également des exemples dans les œuvres d'Édouard Dujardin. Qu'on en juge par cet extrait de la première page de l'ouvrage de Dujardin, *Les lauriers sont coupés* (1888) : “ Voici la maison où je dois entrer, où je trouverai quelqu'un ; la maison ; le vestibule ; entrons. Le soir tombe ; l'air est bon ; il y a une gaieté dans l'air. L'escalier ; les premières marches. Si par hasard, il était sorti avant l'heure ”⁴¹⁹.

De même, dans *Não Entres tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000), roman de 551 pages réparties en 7 parties et 35 chapitres, António Lobo Antunes relate tout ce qui se trame dans la tête d'une des narratrices Maria Clara :

Imagino assim: o elevador a abrir-se um andar abaixo, onde ficam as salas de operações como vi escrito no átrio

Piso 1 : Consultas externas

Piso 2 : Cuidados Intensivos

Piso 3 : Cirurgia

O meu pai descalço, de camisa cor-de-rosa pelos joelhos, a caminhar diante da maca indiferente aos enfermeiros, a ultrapassar guarda ventos com letreiro Proibida a Entrada, e depois, prefiro não imaginar o que quer que seja nem sequer a anestesista a tirar-lhe a dentadura [...] prefiro não imaginar o que quer que seja na cadeira do sotão, não conheci o pai nem a mãe dele, a minha mãe argumentava a calar-nos que não tinha família e no entanto naquelas caixas talvez cartas, fotografias, postais [...] (NE 29-30).

⁴¹⁶ William James, *Principles of Psychology*, Havard, Havard University Press, 1983.

⁴¹⁷ (Examinons un instant un esprit ordinaire pendant un jour ordinaire. L'esprit reçoit une myriade d'impressions-insignifiantes, fantastiques, évanescences, ou gravées avec le tranchant de l'acier. Elles tombent de tous côtés et, en prenant la forme vivante de lundi ou de mardi, l'accent n'est pas le même d'un jour à l'autre), Virginia Woolf, *Modern Fiction*, London, The Hogarth Press, 1919, p. 65.

⁴¹⁸ Virginia Woolf, *The Diary*, London, Mariner Books, 1980, p.123

⁴¹⁹ Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion, 2001, p. 18

Les deux romanciers utilisent les impressions diffuses des narrateurs comme si ceux-ci faisaient partie de leur propre méthode d'écriture. Chez Dujardin, les divers éléments phrastiques sont présentés de manière hachée, séparés par la virgule et le point virgule. Chez Lobo Antunes, les virgules alternent avec le point, et le lecteur est plongé dans l'incohérence d'une conscience qui laisse libre cours aux associations d'idées. Il suit tant bien que mal le cheminement chaotique des pensées et des souvenirs de Maria Clara, dès leur formation dans sa conscience, entre le sentiment de jalousie qu'elle éprouve pour sa sœur jugée plus belle et la fascination exercée par un père à l'article de la mort qui interdit tout accès à une pièce de la maison familiale qui recèle un lourd secret : celui d'une filiation. C'est aussi le point de départ d'une enquête qui va dans tous les sens et qui, à certains moments, perd le lecteur. Mais le plus important ici est moins l'élucidation de quelque mystère généalogique que le flux chaotique et fluctuant du récit à vif d'une tranche de vie consignée dans un journal intime. Ce récit vient illustrer, une fois de plus, la complexité de la vie psychologique réelle. Si nous considérons le réalisme comme une description relativement objective du réel, l'adjectif " objectif " étant entendu ici au sens de " tourné vers les objets ", nous pouvons à bon droit parler de réalisme subjectif à propos de cette prose qui semble se constituer sous la dictée du flux de la conscience. Plus l'œuvre d'António Lobo Antunes se développe, plus cet aspect subjectif s'affirme et les romans les plus récents comme *Ontem não te vi em Babilónia* ou *O meu Nome é Legião* font la part belle à cette vision fantasmagorique issue de la conscience du narrateur. La vision est d'autant plus insistante que le romancier la présente comme ayant, dans la conscience qui narre les événements et présente les associations d'idées, la même précision et le même poids d'existence que le réel. En effet, rien ne distingue une scène imaginée ou rêvée par un personnage d'une réalité objective, l'écrivain ne rétablissant pas la vérité des faits lorsqu'il y a ambiguïté. Ainsi, dans le roman *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, la narratrice Maria Clara déroule le récit du flux de sa conscience. Celui-ci se confond à l'intérieur de la fiction générale avec son journal dont les textes reconstituent ses rêves et ses fantasmes, à moins que ce ne soient ceux de sa sœur Ana Maria, ou de sa mère Amélia qui se mêlent aux faits réels. Entre la rémission rêvée du père, sa mort annoncée puis niée, l'interférence de diverses séquences discursives se complexifie. L'usage des parenthèses initiales ne facilite pas la compréhension de ces actes élocutifs hétérogènes :

[...] o médico garantia à minha mãe que o seu marido está ótimo, muito parabéns, dentro de uma semana no máximo já o tem em casa novinho em folha, a boca ergeu-se da cruzinhol do terço, a cama já não era um caixão, eram almofadas e lençóis à espera [...] não sei porquê julguei que ia chorar e não chorei, a cadeira tornou a baloiçar na pintura do tecto, a minha irmã e eu brincávamos às fadas no rebordo do lago e era engraçado como

(mesmo sem palavras mágicas)
ao primeiro gesto da varinha de condão
(um pedaço de cana com uma estrela na ponta)
deixaram de existir doenças, agonias, hospitais, mortes e ficou tudo bem, tudo
bem, tudo bem graças a Deus, ficou tudo bem para sempre (NE 28).

Le monologue intérieur de Clara peut se lire comme une tentative fantasmatique, un jeu destiné à transformer la mort en simple phénomène réversible grâce à la récitation d'une des formules magiques des contes merveilleux. Ainsi, dans la subjectivité de la conscience de Clara, le cercueil n'est plus qu'un beau lit dressé qui attend son père à qui la médecine magique a conféré jeunesse et vie éternelle. Heureusement, pour une fois, les lumières l'emporteront sur les ténèbres. Dans les rêves de Clara, la pulsion de vie sera plus forte que la pulsion de mort et le monologue du défunt qui semble répondre au monologue d'Adelaide du chapitre 10, en rajoute à la confusion des voix de la conscience : *eu na clínica a consentir que me beijassem sem vos ver sequer* (NE 129).

Le flux de la conscience s'inspire également de la narration cinématographique où la séquence qui se déroule est toujours présente. Le spectateur accepte ce qui apparaît à l'écran comme en train de se dérouler, même si la séquence correspond au retour analeptique des souvenirs d'un personnage ou aux hypothèses logico-déductibles d'un enquêteur. L'imagination se présente toujours au présent, dans l'axe des simultanités. De même, avec le récit du flux de la conscience, le romancier renonce à proposer un ordre chronologique pour s'installer dans le présent chaotique d'une conscience, même aliénée, ou sujette à des hallucinations comme celle du narrateur autiste du roman *O Arquipélago da Insónia*.

Ainsi, le mouvement de balancier entre continuité et rupture permet à l'auteur portugais de renouer avec des recherches amorcées bien avant lui. Même s'il entretient parfois un discours teinté d'ironie sur ses influences littéraires, il lui arrive de reconnaître volontiers des prédécesseurs postmodernes en James Joyce ou William Faulkner. Le gros du travail du romancier consiste, dans ce contexte, à concilier la problématique des formes avec celle, philosophique, des idées et des valeurs. Car, loin de se contenter de reproduire les formes littéraires qui ont pu être novatrices en leur temps et ne correspondent peut-être plus aux réalités changeantes de la contemporanéité, le romancier cherche en permanence à mettre au point des formes nouvelles qui, sans renier le passé, rendent compte du présent tout en le projetant vers l'avenir. L'auteur portugais excelle également dans l'emploi d'une variation du monologue intérieur lui permettant de passer insensiblement du point de vue d'un personnage à celui d'un autre. Ce style indirect libre se rencontre aussi bien dans les récits autobiographiques que dans les romans fleuves. Dans *Sóbolos Rios Que Vão*, le romancier écrit :

Ao menos vais bonito Alfredo
 Sem perfume nem pintura, de vestido de luto, devolvam-me o que é meu, dêem
 um mês ou dois que um mês é eterno, digo
 -Obrigado
 à senhora das flores consoante a minha mãe na loja do Senhor Casimiro
 Não agradeces tu?
 E o senhor Casimiro a desculpá-lo
 -Catraios [...]
 -Casei-me
 a avó a estudar a aliança
 -Não é de oiro é de lata
 e que diferença fazia que lata, exibiu-a à cozinheira e a cozinheira respeitosa
 -Sim senhor
 enquanto lhe atava o guardanapo ao pesçoço
 -Agora que casou não se suje (SR 135).

Le style indirect libre induit dans cet extrait une légère confusion des voix et des événements. Dans son délire onirique, le protagoniste qui lutte entre la vie et la mort mêle les épisodes mnésiques et confond les strates temporelles. Il en arrive dans sa confusion identitaire à se prendre pour son grand-père, puis, dans une succession de superpositions analeptiques, à se revoir enfant au bras de sa mère, lorsque celle-ci lui inculquait les bonnes manières dans le magasin de senhor Casimiro. Dans la même séquence, le protagoniste passe sans transition de l'enfance à l'âge adulte. Il s' imagine jouant au tennis à l'hôtel des Anglais comme son père ou lisant le journal comme son grand père avait coutume de le faire. Dans son délire sans fin, les images fantasmatiques se succèdent. Il finira par convoler en justes noces avec la belle étrangère blonde de la piscine qui le faisait tant rêver. Il retombe ensuite en enfance et montre son alliance factice à la cuisinière. Celle-ci, faussement impressionnée, le prie ironiquement de se conformer à son nouveau statut d'homme marié et respectable en évitant désormais de se salir à table.

Grâce à ses nombreuses variations du flux de conscience, la prose romanesque d'António Lobo Antunes abdique de la vision transcendante d'un narrateur omniscient. Désormais, l'absolu romanesque passe par la subjectivité car il n'existe que des perspectives singulières sur la perception que nous avons du réel. La réalité, nous la percevons tels que nous sommes. L'étoffe du réel ne peut être qu'un enchaînement d'interprétations. C'est le point de vue irremplaçable du narrateur qui structure le temps et l'espace du monologue. A la suite des existentialistes, l'écrivain portugais démontre, avec les monologues de ses personnages, le déterminisme qui pèse sur ceux-ci : être au monde, c'est se trouver dans une situation de

discours donnée et dans l'impossibilité de changer de perspective. Mais un tel déterminisme ne doit pas paralyser le lecteur, ni l'engourdir dans l'inaction. Si l'on veut rebondir sur l'action et la quête de l'absolu, il faut adhérer le plus intimement possible à la situation donnée, au point de vue dont on hérite. Le monologue et le discours indirect libre jouent ici un rôle semblable aux catégories de l'espace et du temps dans l'analyse kantienne de la perception : faute de s'y soumettre, le sujet ne peut plus accéder à la connaissance. L'ancrage dans la subjectivité permet de viser l'absolu, étant bien entendu qu'il comporte une marge inévitable d'erreurs et de distorsions. Ainsi, commence à se dessiner la perspective recréée par le flux de la conscience. Le personnage du monologue *parle* spontanément son expérience comme lors d'une analyse. Son point de vue, ses associations d'idées sont nécessairement partiels, sinon partiels, la cohérence d'un point de vue reposant essentiellement sur la cohérence des limites qui le structurent et des distorsions qu'il comporte. Ainsi, l'écrivain souligne les lacunes et accuse les déformations du point de vue de manière à ce que la vérité se dessine en creux. Trois attitudes sont requises du lecteur actif : la disponibilité, l'ouverture d'esprit et l'extrême vigilance critique. La vigilance doit s'exercer à l'égard du langage susceptible de révéler des vérités et des contre vérités d'un discours poétique artificiel parce qu'éloigné de la spontanéité.

Mais la trahison de la vérité peut également dépendre des antécédents ou des conditionnements qui pèsent sur le locuteur, notamment le milieu social et culturel. D'où le souci de remonter à l'origine de la voix narratrice, de la situation initiale à la situation actuelle, jusqu'aux tenants et aux aboutissants de la séquence temporelle dans laquelle s'inscrit le discours présent. La technique du retour en arrière analeptique est ici fondamentale car elle permet au personnage qui se souvient de dire le récit de sa particularité. Et la présence de l'interlocuteur muet qu'est le romancier est tout aussi importante. Le personnage ne parvient à centrer sa parole qu'en fonction d'un autrui écoutant. Telle apparaît l'une des ambitions de la poétique antunienne : montrer la conscience au grand jour. Introduire le lecteur dans les recès d'une existence afin que celui-ci saisisse de l'intérieur les pensées les plus inavouables, les rêves les plus obscènes, les fantasmes incroyables sur la mort d'autrui, car les désirs humains sont capables de paradis, mais surtout d'enfer. En révélant le gouffre de l'intimité de ses personnages et en faisant voir l'irréductible obscurité de leur cœur, le romancier se veut l'égal de Dieu vis à vis de ses créatures, plus intime à elles qu'elles-mêmes, selon la formule de Jean Louis Chrétien⁴²⁰.

⁴²⁰ Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman*, Volume I: *La conscience au grand jour*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

2.4. Un nouveau contrat de lecture

Les écrivains postmodernes ne constituent pas un cénacle dont les membres se réuniraient pour édicter des principes esthétiques établis et respectés. Contrairement aux tenants de la littérature monde ils n'ont pas à ce jour rédigé de manifeste commun. Pour certains écrivains, le postmodernisme n'est qu'une simple continuation du modernisme, par d'autres moyens esthétiques. Alors que pour, d'autres, c'est un refus doublé d'un rejet des principes modernistes ou de certains de leurs aspects. Malgré ces divergences, on retrouve dans les œuvres postmodernes en général, dans les romans d'António Lobo Antunes en particulier, certains traits communs résultant d'idées marquantes dans l'air du temps de la contemporanéité. En effet, le romancier portugais, comme la plupart de ses homologues portugais et étrangers, connaît aussi bien les œuvres du passé que celles contemporaines. Le romancier procédant par éclectisme ludique ou ironique, un certain nombre de techniques communes et de thèmes récurrents sont reconnaissables dans ses ouvrages, sur le plan de la généalogie des catégories esthétiques, notamment la métafiction et l'expérimentation de genres littéraires différents. Cependant, si l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes procède par emprunts au riche patrimoine littéraire universel, elle opère aussi par recyclage et assimilation créatrice de nouveaux sens dont les dimensions ludique et burlesque ne sont jamais absentes. Aussi le mouvement de balancier propre à cette esthétique continue-t-il son oscillation entre continuité et rupture.

L'un des objets de la quête esthétique du romancier portugais, c'est la définition d'un nouveau contrat de lecture avec le lecteur idéal, ce lecteur exigeant capable de fournir un effort d'exégèse comparable à celui de l'écrivain pendant la genèse de l'ouvrage, car " savoir lire est aussi difficile que savoir écrire "421. Cette écriture à quatre mains, d'un accès difficile, n'est pas destinée aux amateurs de littérature d'évasion et de divertissement, genre dont l'auteur déconstruit les conventions. Cependant, si l'écrivain refuse de sombrer dans le divertissement, il ne souhaite pas non plus réserver ses écrits à la fine fleur de la critique et de l'enseignement, ni à une élite intellectuelle qui se délecterait de ses trouvailles romanesques uniquement à l'occasion de rares colloques spécialisés dont les participants seraient triés sur le volet. D'où le mélange des registres linguistiques et des genres littéraires analysés dans la première partie de ce travail. Le burlesque, la carnavalisation et les diverses formes d'ironie jouent un rôle essentiel dans la déstabilisation du récit, le roman devenant également, par certains de ses aspects et malgré la noirceur des univers dépeints, une forme de création comique. Dans un nouveau contrat de lecture entre un romancier facétieux et son lecteur averti, le premier ne

⁴²¹ António Lobo Antunes, " Saber ler é tão difícil como saber escrever ", entretien avec Maria Augusta Silva du Diário de Notícias 9 novembre 2004, repris dans Ana Paula Arnaut, (éd.), *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007, Confissões do Trapeiro*, op. cit. p.451.

néglige pas l'aspect ludique qui constitue l'une des rares facettes légères du plaisir de lecture grâce à une forme d'espièglerie et à de fausses joutes verbales entre des voix narratrices qui aspirent à plus d'autonomie, à plus d'épaisseur ontologique, et l'auteur qui ne s'en laisse point conter. Dans le roman *O Arquipélago da Insónia*, l'une ces voix, prise d'un doute existentiel, s'interroge en prenant à témoin le lecteur : *Não sei se sou pessoa se sou uma personagem, não sei quem é que sou. Serei só uma voz, terei densidade de carne, quem é que sou?*⁴²². Cette guerre ouverte entre les voix et l'auteur est une allégorie des plaintes des créatures adressées au créateur qui semble se dissimuler dans les innombrables univers qu'il crée.

Malgré la condamnation à mort de l'auteur par les structuralistes et en dépit des tentatives des écrivains modernistes pour effacer l'entité auctoriale grâce précisément à la multiplication des filtres et des points de vue, et à l'aide du courant de conscience, António Lobo Antunes reprend ces mêmes éléments pour mieux les déconstruire et réintroduire une relation auteur-narrateurs des plus polémiques, mais également des plus visibles dans le récit, comme il semble le revendiquer dans cet extrait d'un entretien accordé au journal *Diário de Notícias* :

Il y a une guerre et une interaction entre les personnages et l'auteur. Normalement, celui-ci tente de se faire invisible dans les livres. Ici il est exposé avec ses incertitudes et ses faiblesses. Qui commande l'écriture ? C'est l'auteur. C'est ce qui l'habite [...] et que Lorca appelait le démon de l'écrivain⁴²³.

Cet aspect facétieux dénote chez António Lobo Antunes la volonté postmoderne de ne pas se prendre au sérieux, même si la thématique de ses romans évoque souvent la fragilité douloureuse de la vie et la cruauté d'une destinée humaine plus marquée du sceau des ténèbres que des lumières. Elle met aussi en évidence l'influence du réalisme magique des écrivains sud américains que le romancier dit avoir découvert pendant sa mobilisation en Angola⁴²⁴. L'œuvre de Julio Cortázar occupe une place particulière dans ces influences, notamment la nouvelle *Anabelle* dont la trame semble avoir inspiré le quinzième roman de l'écrivain portugais. En

⁴²² António Lobo Antunes, "Tenho sempre medo de secar a fonte", entretien avec João Céu e Silva, *Diários de Notícias*, 16 février 2009, p. 2.

⁴²³ "Há uma guerra e uma interacção entre as personagens e o autor e, normalmente este tenta esconder-se nos livros. Aqui está exposto, com as suas incertezas e fraquezas. E quem é que comanda a escrita? É o autor, é aquilo que o habita aquilo a que Lorca chamava o duende e o demónio eu o habita [...]", António Lobo Antunes, entretien avec João Céu e Silva, "Tenho sempre medo de secar a fonte", in *Diário de Notícias* du 16 février 2009, p. 2.

⁴²⁴ "Toute la littérature latino-américaine, c'est là-bas que j'ai appris à la connaître. C'est alors que je me suis mis à lire Cortázar, Lezama Lima, Cabrera Infante, Sabato, Vargas Llosa, García Marquez, Bioy Casares, que je préfères à Borges...", (*Conversations avec António Lobo antunes*, op. cit., p. 26)

effet, *Que Farei Quando Tudo Arde?* présente des affinités thématiques et stylistiques avérées⁴²⁵ avec la nouvelle *anabelle*.

Dans une analyse comparative intitulée “Deux auteurs en quête de personnages”, Felipe Cammaert étudie la problématique de l’acte d’écriture du narrateur à l’intérieur de la fiction à partir de la nouvelle de Cortázar et du roman de Lobo Antunes. Dans les deux textes, écrit F. Cammaert, le narrateur, à l’image de l’auteur, se lance dans un travail de recherche préalable à la rédaction de son ouvrage. Et sa quête configure à la fois son propre texte et le récit de l’auteur extradiégétique. Cette double configuration de deux récits qui se superposent avait déjà été utilisée par Lobo Antunes avec le personnage de Maria Clara dans le roman *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*. Elle induit une permutation des rôles “en vertu de laquelle le personnage narrateur apparaît comme créateur de fiction, tandis que l’auteur devient un sujet fictionnel à part entière”⁴²⁶.

Sur le double plan stylistique et thématique, les deux œuvres se rejoignent. En effet, Julio Cortázar et António Lobo Antunes recourent tous les deux à l’image cynégétique des mots lancés aux trousses des personnages tels des chiens qui traquent leur proie : “ Je m’y prends vraiment mal pour expliquer tout cela, écrire ma fatigue moi aussi, lancer mes mots comme des chiens sur les traces d’Anabel, en croyant parfois qu’ils vont me la ramener telle qu’elle était, tels que nous étions[...]”⁴²⁷.

Mais, alors que l’image est une comparaison chez l’écrivain argentin, dans le roman *Que Farei Quando Tudo Arde*, elle connaîtra des développements métaphoriques guère surprenants pour le lecteur familier des ouvrages de l’écrivain portugais :

Naõ se trata de vontade de escrever, já basta o que me obrigam a escrever no emprego para ter paciência de gastar os serões a matar a cabeça com uma caneta e um caderno, mas é a única forma que tenho de tentar encontrar-vos [...] e então soltar os cães das palavras na esperança que algumas delas, vibrando a cauda de uma consoante alegre, vos descubra vivos/ como se pudessem estar vivos[...] (QF 457).

L’image canine qui apparaît une fois dans le texte de l’écrivain argentin se démultiplie en une suite de métaphores filées et récurrentes qui irriguent l’ensemble de la séquence chez António Lobo Antunes. Ainsi, lorsque Paulo aperçoit enfin son père, survient un déluge d’images constitutives d’un véritable champ métaphorique :

⁴²⁵ Voir l’étude de Felipe Cammaert, “ Deux auteurs en quête de personnages : le personnage fondateur de Fiction chez António Lobo Antunes et Julio Cortázar ”, in Anabela Dinis Branco de Oliveira, *Espelhos, uma Físga...e Poesia*, p. 265-286.

⁴²⁶ Felipe Cammaert, *idem* 266.

⁴²⁷ Cortázar, Julio, “ Anabel ”, *Nouvelles*, 1945-1982, traduction française de Françoise Campo-Timal, Paris, Gallimard, 1993, p. 1011-1012

As palavras a trotarem entre nós numa exultação de descoberta, reunimo-los, reunimo-los puxando-o, puxando-me, aproximando-nos [...] filando-me a manga com pontos de exclamação de incisivos, pontos de suspensão de molares, o til de contorno dos lábios [...] (QF 467-468).

Sur le plan thématique, les milieux de la prostitution servent de toile de fond aux deux œuvres. La prostitution est surtout féminine chez Cortázar, où Anabel, le personnage éponyme de la nouvelle dans sa traduction française, vit du plus vieux métier du monde dans les quartiers chauds de Buenos Aires. Alors que dans le roman d'António Lobo Antunes, la péripatéticienne de service est un péripatéticien. En effet, Soraia, de son vrai nom Carlos, est un travesti qui a réellement battu le pavé des ruelles chaudes de Lisbonne dans les années 1999. Le récit de la vie et de la mort de Ruth Blyden, le nom d'artiste de ce travesti de 48 ans au destin tragique, a longtemps occupé la page des faits divers des gazettes lisboètes. Ruth et Carlos étaient un couple de travestis reconnaissable dans les rues de Lisbonne grâce aux deux caniches qu'ils promenaient la plupart du temps. Ruth, Joaquim dans l'état civil, était le père d'un fils adolescent qu'il avait eu dans une vie antérieure d'homme marié. Carlos, le compagnon de Ruth dans la vie, était un toxicomane de 28 ans ayant eu des démêlés avec la justice et connu plus d'une fois la prison. Fin mai 1999, Ruth, séropositif, succomba à une infection opportuniste. Carlos mourut le même soir près d'une plage de Lisbonne où il promenait les caniches. Un des chiens ne sera jamais retrouvé. António Lobo Antunes, qui avait eu connaissance de cette histoire dans la presse, voulut en faire un roman : *queria fazer um romance sobre a Ruth Bryden, fazer daquilo uma história de amor desgarradora*⁴²⁸. Les deux textes dialoguent sur d'autres détails fictionnels, notamment les disputes fréquentes entre prostitués et le viol de la fille mineure d'une des travailleuses du sexe avec le consentement maternel. Dans la nouvelle de Cortázar, deux collègues d'Anabel, Dolly et Manucha, se crèpent le chignon au sujet d'un vieux monsieur fidèle qui avait ses habitudes dans la maison tous les jeudis : "elle venait d'apprendre que la dolly lui avait soulevé son vieux du jeudi, va t'en savoir ce qu'elle a dû raconter sur Marucha, cette salope[...] Elle lui a peut-être dit que ses cheveux c'était contagieux [...] (AN 1018).

Dans le roman d'António Lobo Antunes qui situe l'action dans les bars de travesti de Lisbonne, le client du jeudi devient le militaire du mardi et la maladie sexuellement transmissible, à peine évoquée par Cortázar, est nommée par le romancier portugais. Il s'agit de la syphilis : "frias nessa época derivado ao major das terças-feiras que não sei qual roubou a não sei qual com boatos de queda de cabelo que só podia ser sífilis [...]" (QF 463). Ces commérages repris en écho dans le microcosme marginal des travailleurs du sexe sont à l'image

d'une autre rumeur colportée parfois en deuxième, voire en troisième main par les deux écrivains, celle relative à la mineure proposée à un client influent par sa propre mère :

Nous ne connûmes jamais les détails de leur arrangement, mais à un moment donné, la veuve alla chercher Chola et le traina dans la maison. Elle lui arracha elle-même les vêtements tandis que Rosatti attendait au lit, et comme la gamine criait et se débattait désespérément, la mère lui tint les jambes jusqu'à ce que tout soit fini ⁴²⁹.

La déclinaison antunienne de cette histoire sordide est semblable à la relation d'affinité intertextuelle que le roman *Que Farei quando Tudo Arde* entretient avec la nouvelle "Anabel", faite d'échos, de mises en abyme et de reprises à peine variées :

O Rui contou-me que na vivenda dos tios, a criada segurava contra a secretária os tornozelos da filha que protestava e lutava/-Não contraries o senhor doutor Matilde/ para que o tio lhe mexesse, tangia-a para o escritório como quem tange um cordeiro, desabotoava-lhe a blusa aqui tem senhor arquitecto, beliscava-lhe a barriga a anunciar ao tio [...] O Rui para mim a menina cessou de se debater, de chorar, olha-me o tempo inteiro sem me pedir nada [...] (QF 469).

Le romancier portugais réinterprète le fait divers de Cortázar en le contextualisant. Il l'acommode à la réalité sociale et politique du Portugal où la lutte des classes confère tous les privilèges à une bourgeoisie quasiment au-dessus des lois. La mère consentante de la jeune victime, loin d'être clouée au pilori, est présentée elle-même comme une autre victime d'un univers cruel où les petites gens s'adaptent en obéissant, faute de quoi ils meurent broyés par le système. António Lobo Antunes allie ici le réalisme magique de Cortázar à un naturalisme social qui n'est pas sans rappeler certaines œuvres des Rougon-Macquart d'Émile Zola, notamment *Germinial*. Comme chez Zola, les personnages sont emblématiques d'une époque sombre et décadente.

Cependant, contrairement à ce que laisse entendre la principale hypothèse de travail de Felipe Cammaert, la quête du personnage ne se développe pas uniquement sur le terrain de l'intertextualité et de la mise en abyme. Elle fait partie intégrante d'une problématique métanarrative plus large : celle inhérente aux difficultés que rencontre l'écrivain pendant l'écriture. "Diário para un cuento" ⁴³⁰ est l'histoire d'un écrivain qui projette d'écrire sur Anabel, une prostituée chez qui il a ses habitudes. Le lecteur découvre la chronique quotidienne des difficultés rencontrées par le narrateur dans l'acte d'écriture, notamment dans la définition

⁴²⁸ "j'ai voulu écrire un roman sur l'histoire de Ruth Bryden, en faire une histoire d'amour bouleversante" Tereza Coelho, op. cit. p. 180.

⁴²⁹ Julio Cortázar, *Nouvelles 1945-1982*, op. cit. p. 1020.

⁴³⁰ Julio Cortázar, "Diário par un cuento", *Los relatos* (2), Madrid, Alianza, 1991.

même de son genre de prédilection, la nouvelle au sens classique telle qu'on la retrouve dans l'œuvre de Bioy Casares :

Bioy aurait parlé d'Anabel comme jamais je ne serai capable de le faire, il l'aurait montrée très près et très profondément mais sans se départir de cette distance, de ce détachement qu'il choisit (car je ne peux m'empêcher de penser que c'est un choix) de se mettre entre certains de ses personnages et le narrateur. Moi je n'y arriverai pas, et ce n'est pas du tout parce que j'ai connu Anabel puisque quand j'invente un personnage je n'arrive pas non plus à prendre mes distances, même si cela me paraît tout aussi nécessaire que pour un peintre des'éloigner de son chevalet afin d'embrasser de l'image⁴³¹

L'idée du narrateur-écrivain tenant à jour la chronique du douloureux processus de création de l'œuvre constitue, certes, le moteur de la narration. Mais elle est également l'une des facettes ludiques d'un auteur qui présente un à un ses masques d'écriture s'emboîtant tels des poupées russes. Par conséquent, les affinités entre la nouvelle de Julio Cortázar et le roman d'António Lobo Antunes, loin de se limiter aux simples échos intertextuels, s'ouvrent sur des problématiques ontologiques plus larges, prenant en charge le rapport entre l'identité et l'altérité. En effet, aussi bien dans la nouvelle que dans le roman, les personnages-narrateurs n'ont pas de patronyme. Cette absence patronymique induit une présomption d'identité auteur-narrateur que vient renforcer le passage qui suit, extrait de la nouvelle "Anabel" :

L'ennui, c'est que je ne me sens pas capable d'écrire sur Anabel, inutile de rassembler les fragments qui, en fin de compte, n'appartiennent pas à Annabel mais à moi, presque comme si Annabel voulait écrire une nouvelle et se souvenait de moi [...] car chercher Anabel loin dans le temps c'est encore une fois tomber au fond de moi⁴³².

De même, sur le plan stylistique, la personnalité du romancier affleure dans la prose poétique hallucinée de Paulo, avec ses incantations, ses hésitations, ses redites, ses ruptures, sans parler de la doctrine de l'inspiration poétique et de la main autonome. Celle-ci, mue par les muses, est comme affectée d'une transe scripturale soudaine et irrésistible :

Pegar de novo a caneta [...] onde a tinta secou, desenhar umas espiras/ a avivar o aparo/ cada vez mais nítidas, os gatafunhos com que o metal se liberta de uma poeira ou assim e a poeira aprisionada numa nódoa azul, uma outra forma de escrita narrando uma história/ que história?/se calhar a minha igualmente, a minha ou o avesso da minha que não lerei nunca (QF 465-466).

⁴³¹ Julio Cortázar, *nouvelles 1945-1982*, op. cit. p. 268.

⁴³² Julio Cortázar, *Nouvelles 1945-1982*, op. cit. p. 1026-1027.

Pour confirmer la présomption d'identité auteur-narrateur, Paulo jettera enfin le masque de son personnage de papier pour réintégrer son identité d'auteur de chair et de sang se prénommant António : *eu que te disse chamar-me António, eu me chamo Paulo* (QF 418). Deux chapitres plus loin, le doute ne sera plus de mise lorsqu'António se coulera définitivement dans le personnage de l'auteur. Un protagoniste viendra interpellé non plus Paulo, mais António, le créateur des personnages : *estamos numa peça de teatro António?* (QF 420). Le processus de permutation des rôles permet à l'auteur de conférer artificiellement le rôle de créateur de fiction au narrateur, alors que lui-même, l'auteur, entre dans la diégèse comme un simple personnage. Cet artifice ludique s'inspire entre autres de l'univers théâtral où le *happening* est une forme d'improvisation collective mêlant acteurs, spectateurs et parfois l'auteur qui est également le metteur en scène. Ces improvisations font du théâtre non plus une représentation, mais le lieu d'une action contestataire qui consacre la remise en cause des codes théâtraux et la volonté de conquérir d'autres formes de présentation de pièces dramatiques.

L'autre difficulté métafictionnelle réside dans l'illusion référentielle, la nécessaire distanciation créateur-créature. Le narrateur de la nouvelle de Julio Cortázar ne parvient pas à écrire sur Anabel, cette femme qui lui est à la fois trop intime et dont le souvenir lui semble désormais trop éloigné dans sa mémoire. Malgré les hésitations et les contradictions qui font obstacle à l'acte de création de la conscience narratrice, le journal de cette non écriture, la chronique de cette impossibilité d'écrire devient une nouvelle dont les notes, de l'avis de Felipe Cammaert, "appartiennent aussi bien à la réalité extradiégétique de l'écrivain qu'à l'univers intradiégétique du personnage"⁴³³. Chez Cortázar, le narrateur veut s'emparer du pouvoir créateur de l'écriture pour tirer Anabel de l'oubli injuste où l'a reléguée le temps qui passe. C'est aussi, à peu de chose près, l'ambition de Paulo : écrire pour exhumer le souvenir de son père Carlos et de son ami Rui. A l'image de Julio Cortázar, António Lobo Antunes dresse moult obstacles sur la voie du narrateur écrivain :

[...] não se trata de vontade de escrever, a canseira de assobios, gritando-lhes o nome, batendo a mão na coxa, as sílabas que não me obedecem, trazem à tona episódios e pessoas que sepultam de novo, enganam-se ao oferecerem-me recordações que não são minhas, dias alheios, parentes que não tive (QF 459).

L'acte d'écriture est ici une incantation magique vécue dans la conscience de Paulo comme le prélude à un voyage rituel au cours duquel l'évocation des êtres disparus les ressuscite d'entre les morts. A l'image de Maria Clara dans *Não Entres Tão Depressa Nessa*

⁴³³ Felipe Cammaert, "Deux auteurs en quête de personnages: le personnage fondateur de fiction chez António Lobo Antunes et Julio Cortázar", in Anabela Dinis Branco de Oliveira (org.), *Espelhos, Uma Fisga...e Poesia*, op. cit. p. 269.

Noite Escura, Paulo parvient à “ entendre ” les mots formules qu’il aligne sur les pages blanches et magiques de son cahier, de même qu’il entend la voix d’outre-tombe de Rui. Il pénètre dans l’ancre rituelle qu’est l’espace fictif de son récit pour mieux se rapprocher de son ami disparu. Comme souvent chez António Lobo Antunes, la réalité se mêle à la fiction et la trame de Paulo se superpose à celle de l’auteur. L’acte d’écriture, de rituel magique d’invocation, se mue progressivement en tentative pour faire revivre les morts, le réalisme magique s’inspirant librement des rituels et des cultes animistes dans lesquels les morts côtoient les vivants. Cette écriture de la transe qui se saisit de Paulo et dont il transcrit les moindres détails est une dictée mystique qu’il note dans un état second :

[...] guiar as palavras na direcção dos Anjos ou do Bico da Areia, subir a Avenida Reis com tanta casa de pasto e tanta loja de móveis ou atravessar o Tejo sobre um barco de guerra fixando à água por pregos de canhões, entrar no Príncipe Real em que outro edifício no lugar do nosso, sentir que o Rui/-Paulo/esperando que o ajudasse a descobrir no meio de varandas a que não existia, tornar ao princípio do caderno, mostra-lhe/-É esta/ trepar com ele os degraus, convidá-lo a entrar, refazer o lustre, o sofá, a janela para o cedro, tranquilizá-lo/-Vês vês (QF 461-462).

Mais la transe scripturale devient moins intense ; la voix des muses se fait plus hésitante dès lors qu’il s’agit pour Paulo d’invoquer la mémoire de Carlos-Soraia. Il y a comme un rejet des muses face à la figure paternelle ambivalente du père de famille travesti. Son double statut d’homme-femme symbolise chez l’écrivain portugais le dépassement des différences de genre en même temps qu’il problématise les contradictions insurmontables d’une existence humaine qui ne semble s’épanouir que sous le soleil noir de la détresse. Lieu privilégié de la magie du verbe et de l’illusion du réel, le roman antunien est particulièrement inspiré dans cet exercice de mise en abyme qui esquisse un parallèle où s’entremêlent les fils de l’univers fictif et des références à la vie des bas-fonds de la turpitude. Pourtant, par delà le jeu des influences et en dépit des références sociales et politiques, l’acte d’écriture chez Julio Cortázar et chez António Lobo Antunes semble s’inscrire dans une quête ontologique qui sous-tend une interrogation permanente sur l’identité et l’altérité.

En trompant la solitude de l’auteur, l’écrivain rompt le fil de l’instance narrative pour s’adresser directement au lecteur, quitte à pénétrer physiquement dans l’espace diégétique. Cette métafiction amène le romancier à faire part à ses lecteurs de ses problèmes lors de l’élaboration du roman, de ses hésitations et incertitudes dans l’écriture de son livre. L’écrivain crée ainsi un effet comparable à la “ mise à nu ” qui consiste à briser le cadre pour montrer la caméra ou la

perche de prise de son. Cette technique proche de l'ironie romantique⁴³⁴ remet sans cesse le texte en question en soulignant de manière explicite le caractère artificiel au lieu de chercher à le dissimuler. Le lecteur ne peut plus, dès lors, se laisser berné par le rêve de la fiction et s'identifier aux protagonistes jusqu'à une quelconque fin bienheureuse, improbable chez Lobo Antunes. Il doit, au contraire, rester vigilant et reconsidérer sans cesse sa propre lecture des événements, car ceux-ci peuvent être trompeurs.

En effet, le texte antunien peut se contredire ou couler en un flot chaotique et impétueux dont l'absence de linéarité chronologique et les innombrables digressions le rapprochent des incantations orales du chamane des sociétés primitives. Pour le lecteur de cette prose, la plus grande difficulté réside moins dans le caractère parfois hermétique du texte que dans l'incertitude qui entoure la narration. A titre d'exemple, aucun élément diégétique ne permet au lecteur du roman *O Arquipélago da Insónia* de situer les différents personnages de cette biographie familiale foisonnante sur trois générations, chacun dans sa tranche chronologique. Il est même quasiment impossible de démêler tous les mystères de l'histoire de la grandeur et de la décadence de cette famille de la bourgeoisie rurale du Ribatejo. Qu'à cela ne tienne, car une vieille photographie jaunie par les ans, un grand père dynamique au coin de l'album peuvent suffire à reconstituer la courbe ascendante puis descendante d'êtres marqués par un destin cruel. En effet, le lecteur suit, tant bien que mal, le récit fragmenté et chaotique du neveu qui essaie en vain de convoquer, pièce par pièce, les divers éléments d'une chronique familiale éparse. Mais sa narration n'observe ni la séquentialisation temporelle, ni la cohérence discursive. Dans ce récit qui se veut historique, l'ordre chronologique n'existe pas. Le passé et le présent, le réel et l'imaginaire se télescopent indéfiniment. Et les morts viennent souvent interrompre les vivants⁴³⁵.

Le lecteur familier des textes modernes et postmodernes peut rapprocher cette écriture déroutante de l'*Ulysse* de l'irlandais James Joyce (1882-1941), ou du quatrième roman de l'écrivain nord américain William Faulkner, dont le titre est une variation paratextuelle sur le cinquième acte de *Macbeth* du dramaturge anglais William Shakespeare (1897-1962) : “ a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing”. En effet, dans *Ulysses*, la parodie de l'*Odyssée* de Joyce, le lecteur suit les pérégrinations de Leopold Bloom, nouvel Ulysse, et de Stephen Dedalus, nouveau Télémaque, à travers la ville de Dublin au cours d'une journée. La dernière partie de l'ouvrage est un immense monologue intérieur où l'absence de toute ponctuation donne l'illusion d'être dans la conscience du personnage, de suivre ses rêveries, ses fantasmes au hasard des associations d'idées, de découvrir ses pensées au moment où celles-ci se forment. Dans *The Sound and the Fury* (1929, traduction 1938), et dans *As I Lay Dying*

⁴³⁴ Voir notre chapitre consacré à l'analyse de l'ironie chez António Lobo Antunes.

(1930, traduction 1934), l'américain William Faulkner procède, lui aussi, par juxtaposition de monologues intérieurs. Le premier roman, en quatre parties, comporte un récit fait par un adulte de trois ans d'âge mental. Confondant les époques et les événements, ne comprenant pas ce à quoi il a assisté, il livre une version des faits dont l'incohérence apparente cache une part de vérité. Au lecteur de confronter son propos aux témoignages des autres consciences. De même, dans le roman *O Arquipélago da Insónia*, le monologue est confié à un simple d'esprit dépassé par les événements qui se déroulent autour de lui. En effet, le neveu autiste essaie de narrer la chronique de l'histoire de sa famille. Mais des échos du passé resurgissent dans sa mémoire et viennent oblitérer le présent. Confusément, les images de son frère font remonter les souvenirs de jeunesse de son grand père, puis ceux de sa propre enfance avec la tendre évocation d'un premier amour, Maria Adelaide, qu'il croit à jamais disparue, bien qu'elle soit devenue l'épouse de son frère. La conscience troublée du narrateur brosse de façon tantôt impressionniste, tantôt cubiste l'histoire douloureuse des siens. Les perspectives de narration sont tordues ou imbriquées les unes dans les autres, les angles sont démultipliés et les points de vue superposés :

Lembro-me do pente a descer o cabelo conforme me lembro (mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passarão de episódios que invento) do meu avô a desafiar a tropa e os camponeses e o meu pai a galopar com a caçadeira, de cavalo arrepiado de medo que se notava pelo suor do pesoço [...] (AI 15)

Et quelques pages plus loin, la même incertitude se confirme :

Qual é a minha idade hoje em dia e quantos anos passaram desde aquilo que contei? Há alturas em que parece sentir o cavalo na argola sabendo que não existe cavalo nem argola e no entanto ignoro o quê a procurar-me [...] (AI, 163).

Cette confusion est emblématique de la dialectique de la marginalité propre aux romans de Lobo Antunes et de l'éloge de la démence qui en résulte. L'aliénation semble conférer à ceux des personnages qui en souffrent une sensibilité exacerbée aux malheurs et aux injustices d'un monde absurde et cruel. Cette absurdité et cette cruauté ne semblent plus révolter les consciences normales et résignées qui s'en accommodent en invoquant le destin. L'extrême vulnérabilité des premiers vient de ce que, comme les autistes de haut niveau, ils perçoivent des données qui échappent aux consciences normales, car celles-ci sont obnubilées par la logique spatio-temporelle et la réussite matérielle. La conscience aliénée du narrateur présente une vision des événements qui, même si elle est dénuée de toute logique narrative, a le mérite de

⁴³⁵ Voir Regis Salado, "Faire parler les morts (à pros de *As I Lay Dying* de Faulkner et de *Auto dos Danados* de Lobo Antunes), in Dumas Catherine (dir.), *António Lobo Antunes et le livre total*, op., à paraître. *d'approche*,

traduire la situation chaotique qui semble caractériser la nouvelle condition humaine. Ce n'est qu'à la fin du roman que les choses se clarifient, lorsque les autres voix du clan se joignent à celle de la conscience troublée du narrateur pour présenter leur vision des événements. Ainsi, le vingtième roman d'António Lobo Antunes entre en résonance avec *The Sound and the Fury* de William Faulkner.

En continuant sur la même lancée thématique, on pourrait également évoquer brièvement d'autres affinités réelles existant entre ce deuxième roman de l'écrivain nord américain et le douzième ouvrage de Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal* (1997). En effet, ces deux volumes aux accents apocalyptiques s'attachent à décrire l'écroulement d'un système historique et sociologique. Chez Faulkner, le lecteur assiste à la fin d'un monde, celui des Compsons, vieille famille de planteurs du sud des Etats-Unis, autrefois riche et puissante. Sa splendeur prend fin pendant la guerre de Sécession. Elle doit céder classe et privilèges aux nouveaux puissants que sont les marchands et les propriétaires terriens. Les malheurs des Compsons sont donc à l'image de ceux d'Isilda dans *O Esplendor de Portugal*, emblématiques d'une mutation, celle consécutive à la fin de la plantation coloniale en Angola. En effet, selon Maria Fernanda Afonso,

La désagrégation d'une famille de colons portugais constitue le noyau narratif de *La splendeur du Portugal* : tandis qu'Isilda reste en Afrique pour garder la propriété héritée de ses parents, trouvant la mort dans le conflit meurtrier qui frappe l'Angola au moment de son indépendance, ses enfants rentrent au Portugal. Ecartelés entre leur attachement au pays où ils sont nés et où ils ont vécu une prospérité plus fantasmée que réelle et la connaissance d'avoir occupé une terre qui ne leur appartenait pas vraiment, les trois jeunes traînent à Lisbonne leur abandon (sic) et leur solitude⁴³⁶.

Les deux écrivains peignent un monde en décomposition où dominant l'inceste, la folie, le meurtre, le suicide. Leurs récits, sont faits de fréquents retours en arrière analeptiques et d'innombrables digressions. *The Sound and the Fury* et *O Esplendor de Portugal* voient se succéder les voix de Benjy, Quentin et Jason Compson d'un côté, Carlos, Rui et Clarisse de l'autre. Cependant, malgré cette absence de linéarité chronologique, les indications de dates tiennent ironiquement lieu de références paratextuelles dans les deux récits. En outre, les deux ouvrages confirment chez les deux auteurs la disparition du narrateur comme entité centralisatrice du récit. La vérité du roman devient la somme des récits assurés par une instance narrative plurielle. Chez Faulkner comme chez Lobo Antunes, il y a une continuité dans la mise

en avant des consciences des personnages sous la forme de monologues intérieurs, processus d'énonciation qu'on retrouve également dans deux autres ouvrages présentant des affinités avérées : *As I Lay Dying* et *Auto dos Danados*. Cependant, les analogies structurelles et thématiques entre les deux livres ayant fait l'objet d'une analyse pénétrante de la part de Régis Salado, il n'est point nécessaire de s'y attarder. Pour aller à l'essentiel, nous dirons avec ce critique que :

L'âpreté des relations entre les êtres, l'absence de perspectives d'avenir, la noirceur qui domine (presque) sans partage la peinture du réel chez les deux auteurs concourt à composer l'image d'un monde condamné. Aucune perspective de salut n'éclaire le monde des " danados ", aucune issue ne se propose hors de cette vie que Faulkner, dans le sillage de Shakespeare, présente comme un " conte, dit par un idiot, plein de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien " ⁴³⁷.

Il est vrai que ce scepticisme, ce pessimisme hérité de Schopenhauer où l'homme semble suivre aveuglément une destinée funeste dans un monde dénué de rationalité, constituent l'un des thèmes récurrents chez un des précurseurs du modernisme et du postmodernisme anglosaxon : Joseph Conrad. En effet, Conrad s'intéresse beaucoup à la problématique du mal. Sur le plan structurel, il procède dans ses récits à des bouleversements de l'ordre chronologique linéaire en utilisant de très nombreuses analepses et de multiples prolepses. Ces dislocations de l'ordre de succession temporelle ne sont pas sans rappeler les expérimentations analysées dans la prose antunienne.

⁴³⁶ Maria Fernanda Afonso, " La condition postcoloniale de Boa tarde às coisas aqui em baixo: enjeux culturels, sociaux et politiques ", in Anabela Dinis Branco de Oliveira, (org.), *Espelhos, Uma Fisga...e Poesia*, op, cit. p. 211.

Chapitre 3. L’Afrique dans le roman antunien

L’Afrique constitue l’un des horizons poétiques communs à la littérature coloniale et à l’esthétique romanesque d’António Lobo Antunes. Nous empruntons la notion d’horizon poétique à Michel Collot pour qui,

Cet horizon renvoie non seulement à l’espace du dehors, mais aussi à l’espace intérieur de la conscience poétique, et à l’espace du texte lui-même. De par cette aptitude à réunir les trois dimensions de l’expérience poétique, l’horizon apparaît comme une véritable structure, régissant à la fois le rapport au monde, la constitution du sujet, et le fonctionnement du langage⁴³⁸.

Ainsi, la notion d’horizon poétique permet de mieux comprendre le lien entre le sujet et l’objet, l’imaginaire romanesque et le référent réel, la définition d’une structure fictive et l’ouverture d’une grille d’interprétation qui, même si elle n’est plus vierge, permet une infinité de lectures. L’Afrique, dans son acception d’horizon poétique, est interrogée ici à la fois à travers les images de la littérature coloniale dont le roman *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad peut être considéré comme un paradigme, mais surtout à travers la poétique d’António Lobo Antunes dont l’incessant mouvement d’oscillation entre continuité et rupture n’oblitére aucunement la dimension critique inhérente à l’écriture postcoloniale. Le va-et-vient entre continuité et rupture est ici plus exogène et intertextuel qu’endogène car le romancier portugais s’approprie non seulement le savant mélange entre récit de vie et fiction romanesque qui caractérise la prose conradienne, mais aussi l’un des paysages emblématiques de la littérature de voyage et des récits exotiques dont il fait la toile de fond où se meuvent nombre de ses personnages. Et c’est au croisement de ces approches coloniales et postcoloniales que se dessine l’univers imaginaire d’un continent présenté à la fois comme le cœur des ténèbres, le pays de cocagne et le paradis perdu.

3.1. Mythes et réalités africaines

La critique⁴³⁹ a souvent évoqué, à raison, l’influence de l’œuvre de Joseph Conrad sur les écrits d’António Lobo Antunes. Cette influence se manifeste notamment par des

⁴³⁷ Régis Salado, “ L’écriture des voix – António Lobo Antunes et le roman polyphonique ”, in Anabela Dinis Branco de Oliveira, op. cit. p. 302.

⁴³⁸ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d’horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, quatrième de couverture.

⁴³⁹ Dans son essai critique sur l’œuvre d’António Lobo Antunes, Maria Alzira Seixo écrit ce qui suit : “ O papel de Conrad na literatura de expressão e crítica do colonialismo, nomeadamente com *Heart of Darkness*, é similar ao que Lobo Antunes representará mais tarde na literatura europeia que se ocupa do período pós-colonial, e em ambos encontramos, descontadas as sensibilidades epocais e o modo simbolista ou pós-moderno das suas construções romanescas, a mesma incisividade dramática, o mesmo desconforto e apego provocado pelas imagens da alteridade [...] assim como o carácter de efabulação poética com interferências líricas que marca a narrativa peculiarmente rítmica dos textos de ficção dos dois autores (*Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit. p. 320).

réminiscences se rapportant surtout au sixième roman de l'écrivain britannique, *Heart of Darkness* (1906), dont l'auteur portugais s'approprie l'exotisme et le pittoresque de certaines descriptions popularisées par le roman colonial et la littérature de voyage de l'époque : *Angola era um retângulo cor-de-rosa no mapa da instrução primária, freiras pretas a sorrirem no calendário das missões, mulheres de argolas no nariz, Mouzinho de Albuquerque e hipopótamos* (CJ 145). En effet, Joseph Conrad parle dans *Heart of Darkness* de la fascination éprouvée dans son enfance pour les taches blanches sur les cartes géographiques. Ces taches représentaient les espaces vierges de toute exploration. Ainsi, une des missions que s'assigne l'écrivain dans son art poétique consistera à décrire ces espaces inexplorés pour son lectorat, qu'ils soient physiques ou psychiques :

Quand j'étais gamin, j'avais la passion des cartes. Je restais des heures à considérer l'Amérique du Sud, ou l'Afrique ou l'Australie [...] A cette époque, il y avait pas mal d'espaces blancs sur la terre et quand j'en apercevais un sur la carte [...] je posais le doigt dessus et disais : " quand je serai grand, j'irai là ". Le Pôle Nord fut l'un de ces blancs, je me rappelle [...] D'autres blancs étaient dispersés autour de l'Equateur [...] Il y en avait un cependant, plus grand, plus "blanc", si j'ose dire, qui entre tous m'attiraient. [...] Depuis mon enfance, il s'était garni de rivières, de lacs, de noms. Il avait cessé d'être un vide espace de mystérieuses délices, l'endroit vierge à faire glorieusement rêver un enfant. C'était devenu une région des ténèbres⁴⁴⁰

Ainsi, lorsque Joseph Conrad commence la rédaction de son récit en décembre 1898, la plupart des taches blanches avaient été colorées entre temps, car la région située au sud-est du Golfe de Guinée avait fait l'objet d'un partage équitable à la Conférence de Berlin entre le Royaume de Belgique et la France au nord de l'Equateur, le Portugal au sud, notamment en Angola. Seule la gloire littéraire liée aux récits de l'exploration romanesque de cette région du monde divisée en comptoirs coloniaux pouvait encore faire rêver. Sur le double plan géographique et thématique, l'Angola du psychiatre du roman *Os Cus de Judas* et le Congo de Marlow dans *Heart of Darkness* se situent tous deux dans le bassin du Congo. Même si plus de quatre-vingt ans séparent les deux récits, des points de similitudes les rapprochent, en particulier l'invitation au voyage sur les traces des deux narrateurs naviguant vers les terres du bout du monde. Ils font

⁴⁴⁰ " Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia [...] At the time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map [...] I would put my finger on it and say, When I grow up I will go there. The North Pole was one of these places, I remember [...] Other places were scattered about the Equator [...] But there was one yet- the biggest, the most blank, so to speak- that I had a hankering after. True by this time it was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery- a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness ", Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, London, Penguin, 1994, p. 11-12, c'est nous qui traduisons.

une grande partie du voyage par la voie de l'eau, synonyme d'aventures, d'éloignement, d'exil, et même de mort. En effet, l'eau tient une place majeure dans les espaces en mouvement des deux auteurs. Elle constitue une voie de passage qui relie le Nord au Sud, l'Occident à l'Afrique. Par ailleurs, elle configure les paysages des deux pôles. A la fois tumultueuse et hostile, elle bruisse, inonde les berges et engloutit toute forme de vie humaine. En ce sens, elle semble être la négation même du vivant. Chez Conrad, les africains ont beau s'éloigner du fleuve Congo, c'est sur ses berges mortifères qu'ils viennent mourir. Dans son deuxième roman, António Lobo Antunes associe le fleuve Cambo au lent apprentissage de l'agonie, prélude à la mort qui rôde dans ces terres du bout du monde :

Na margem do rio Cambo, junto à jangada, vi uma gibóia morrer com uma cabra na garganta [...] Eu odiava o rio Cambo e os arbustos decompostos que lhe limitavam o curso, os edificios abandonados, de varanda de colunas, perdido no capim, e cujos sobrados em ruínas os largatos e os ratos nos espiavam com rancor (CJ 171-172).

Le voyage en bateau constitue également une expérience fascinante et angoissante pour le lecteur qui suit les pérégrinations de ces aventuriers voguant vers des territoires a priori hostiles parce qu'inconnus. En reliant l'Europe industrialisée à l'Afrique, les deux écrivains essaient un glissement-passage entre les deux mondes. Au delà du récit autofictif, à la lecture du périple de Marlow dans la forêt du Congo à la recherche de Kurtz, le lecteur familier des écrits d'António Lobo Antunes entrevoit une autre expédition où le psychiatre n'est pas partie prenante, celle qui, dans *Boa Tarde as Coisas aqui em Baixo*, envoie trois chargés de mission successifs, Seabra, Miguéis et Morais, aux trousseaux de la " cible ", un agent véreux ayant disparu corps et biens dans la nature avec des diamants qu'il était supposé ramener à Lisbonne. Joseph Conrad et plus tard António Lobo Antunes, convient le lecteur à la découverte de nouveaux horizons exotiques où se célèbrent l'étrange et le pittoresque. Mais cette découverte fonctionne chez les deux romanciers comme un prétexte à un autre type de périple : celui intérieur qui se déroule au cœur des ténèbres de la conscience humaine. Si les techniques narratives de Joseph Conrad sont novatrices pour son époque, son pessimisme hérité de Schopenhauer semblent annoncer la poétique d'António Lobo Antunes où l'homme, impuissant, semble parfois ployer sous le poids de son fardeau dans un monde dénué de sens.

a) Une écriture sombre et moderniste

La vision du monde empreinte de lyrisme et de scepticisme qui découle de l'écriture conradienne imprègne l'univers romanesque antunien où la noirceur, le désamour et la mort

prédominant. Ainsi, ce portrait de la compagne de Miguéis où affleurent non pas la tendresse et l'amour, mais la violence et la mort reflétées de manière allégorique dans la plupart des objets usuels contondants :

Temos sido felizes, não manda em casa, não passeia aos domingos, se a encontro no sofá até pula

-Não estás contente com alguma coisa Miguéis?

Pode ser que não muito alegre, pode ser que sorrindo pouco mas obediente, cumpridora, humildezinha de forma que

(de certeza)

tão satisfeita com o casamento quanto eu, se acontece entrar na cozinha e a palma se lhe crispa na faca de pão é para cortar decentemente as fatias, se ao acordar dou com ela a fitar-me de travesseiro ao alto está a tentar engordá-lo para repousar a orelha, a um de setembro completamos vinte e cinco anos de matrimónio tranquilo, não explico quando vou, quando venho, quando janto ou não janto e sentimo-nos na perfeição com a vida, ela anavalha o pão com energia, chego a supor que espirra sangue da crosta, o pão morre e em vez de sangue as torradinhas magníficas, chego a supor que me esmaga o pescoço com o ferro ao engomar-me as camisas, mal o ferro se aproxima da tábua, pronto a queimar-me, lembro-me, para não gritar de medo, que, em criança colocava os pés sobre os pés da minha mãe [...] (BT, 209-210).

Pour conjurer la peur panique que lui inspirent les divers ustensiles ménagers transformés par son imagination en autant d'instruments de torture et autres engins de mort, le narrateur replonge dans les souvenirs de son enfance, lorsqu'il jouait à s'accrocher aux jupes de sa mère dont les pas énergiques le balancent de gauche à droite. Comme dans *Sóbolos Rios Que Vão*, l'évocation nostalgique des plaisirs simples de l'enfance, ceux du bain notamment, font momentanément oublier l'épée de Damoclès qu'est la mort symbolisées ici par les couverts. Ces souvenirs magiques liés à l'enfance semblent en même temps adoucir tout à coup la compagne du protagoniste dont le tranchant du couteau a l'air moins menaçant. Mais l'intermède ne dure que le temps d'une courte parenthèse mnésique pendant laquelle le narrateur exorcise ses vieux démons. Il replongera par la suite dans ses obsessions et sera à nouveau hanté par la vision de son épouse en femme attendrissante. Son jugement sous forme de sentence vient illustrer le désamour qui le lie à sa compagne, et, par une généralisation qui confine à la mauvaise foi, à l'ensemble de la gente féminine : *A medida que o ferro de engomar da minha esposa deixava de ameaçar-me o pescoço, se tornava uma espécie de carícia eu que detesto carícias, desde que me conheço nunca aceitei carícias, conforme digo sempre com mulheres e cães nada de confiança* (BT 210).

De même, lorsque, de retour en Angleterre, Marlow, le narrateur de *Heart of Darkness*, va voir la fiancée de Kurtz, celle-ci lui demande quelles avaient été ses dernières paroles. Marlow se garde bien de lui révéler les véritables paroles haineuses prononcées par l'homme qu'elle aimait. Il essaie d'embellir la réalité en affirmant que Kurtz avait prononcé son nom avant de mourir. Ce désamour, cette noirceur omniprésente, aussi bien chez Conrad que chez Lobo Antunes, enveloppent les contours des personnages et des paysages. Ils constituent l'armature et le cœur des ouvrages de l'écrivain Anglais, même ceux qui n'appartiennent pas à son cycle africain. En effet, dans *Typhoon* (1903), le Nan Shan est pris dans une tempête épouvantable. A bord, le capitaine Mac Whirr décide d'affronter la tempête au lieu de l'éviter. Commence pour les occupants du navire la chronique d'une mort annoncée. Car, dans la cale, la cargaison du paquebot vole dans tous les sens. Le contenu des cales éventrées roule sur un plancher en équilibre instable, étalant les trésors de toute une expédition. Alors qu'ils pourraient finir écrasés par les caisses projetées par la mer en furie, les occupants de la cale se ruent les uns sur les autres. Ils essaient tant bien que mal de sauver des biens dont s'emparent leurs compagnons d'infortune. Tout cela dégénère en une mémorable foire d'empoigne de chacun contre tous, symptomatique de la folle cupidité qui s'est emparée de ces personnages en détresse.

Face à l'adversité provoquée par le déchaînement des forces naturelles, le désir du mal qui sommeille en chaque entité humaine, n'attendant pour être assouvi que des circonstances favorables, se réveille. La cupidité, qui frise ici la folie, est un des péchés récurrents dans l'œuvre de l'auteur anglais. Nous trouvons une autre illustration de cette vision pessimiste du monde et de l'humanité dans *Almayer's Folly, a Story of an Eastern River* (1895), où le lecteur découvre que l'appât du gain ne se manifeste pas uniquement à propos des trésors du Congo. Le très opportuniste Almayer met tout en œuvre pour épouser une riche Malaise et s'assurer de vieux jours tranquilles dans une bienheureuse opulence. Mais, comme souvent dans les récits de Conrad, le calculateur cynique finira ruiné. Sa cupidité l'aura perdu. C'est donc le mystère de la nature humaine, l'analyse des ressorts psychologiques du mal qui constituent la trame du récit conradien. De même, l'œuvre d'António Lobo Antunes donne à voir, à l'échelle d'un Portugal, métonymie de l'Occident, un arrière plan mental empreint de symbolisme où règnent d'autres formes de cupidité, d'avidité à l'échelle des nations, celles relatives à la conquête de l'espace colonial, synonyme de puissance, de richesses exotiques, de main d'œuvre gratuite et de rayonnement géopolitique.

En outre, sur le plan structurel, Conrad, en véritable précurseur du récit discontinu, une des caractéristiques de l'écriture antunienne, opte pour la dislocation temporelle. Dans *Nostromo a Tale of Seaboard* (1904), le romancier bouleverse l'ordre chronologique en multipliant les anticipations, les retours en arrière, les passages interpolés, les répétitions, les

arrêts et les reprises. Une telle expérimentation des discontinuités du récit rend difficile la compréhension de la narration et peut rebuter certains lecteurs. Ainsi, lorsque le lecteur quitte le personnage de Nostromo, celui-ci nage vers le rivage de Sulaco. Il ne le retrouve qu'une centaine de pages plus loin, les séquences du chapitre neuf se déroulant avant celles du chapitre huit. La mort du héros, annoncée en note d'auteur avant le début du récit, est narrée en analepse après l'échec de la révolution qui constitue la trame du roman. Cette discontinuité confère au texte une vision circulaire et répétitive semblable à celle que nous avons analysée chez António Lobo Antunes au chapitre trois de la première partie de cette étude. Ce refus de la linéarité narrative renforce le caractère obscur et absurde du texte, le lecteur recevant des réponses à des questions qu'il ne s'est pas encore posées.

Dans *Youth* (1898), il y a un décalage de vingt deux ans entre la narration et le temps de l'action. Marlow raconte ce qui lui est arrivé vingt deux ans plutôt. Aussi, deux Marlow co-existent-ils dans le récit : le jeune et celui qui raconte avec le recul et la pondération que confère la maturité. Lorsque Marlow parle de Kurtz dans *Heart of Darkness*, l'ordre chronologique est rompu. Dans *Lord Jim*, le récit de Marlow se fonde sur le souvenir de Jim et de leurs conversations. Ces souvenirs sont présentés par associations d'idées, tels qu'ils viennent à l'esprit et non en ordre logique. En outre, dans la plupart de ses œuvres, Conrad adopte un système de points de vue multiples qui offre au lecteur des focalisations différentes, des angles de vue divers. S'inspirant de cette focalisation plurielle à partir de son cinquième roman, *Fado Alexandrino* (1983), António Lobo Antunes, tout comme Joseph Conrad, ne cherchera pas à résoudre les contradictions de ses personnages, ni à gommer leurs indéterminations. Son écriture évoluera dans un sens plurivocaliste et cette mutation verra naître dix-sept romans, soit de *Fado Alexandrino* à *Sóbolos Rios Que Vão* (2010). Ainsi, l'influence de la poétique de Conrad sur l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes va bien au delà de *Heart of Darkness*, l'œuvre la plus citée par la critique comme présentant des affinités avec les romans de l'écrivain portugais. Comme nous venons de le voir, les ouvrages des deux écrivains présentent de nombreuses convergences : convergences thématiques et structurelles sur les ressorts du mal, dans les discontinuités du récit et la focalisation multiple, convergences narratologiques sur le choix des avatars du " je " qui raconte. Au fil des romans, Marlow se façonne une personnalité que reconnaît le lecteur. C'est un capitaine de la marine marchande. Personnage récurrent qui assure la narration dans quatre ouvrages⁴⁴¹, il constitue l'une des voix attirées de Conrad dont il partage l'intérêt pour les failles de la conscience humaine.

Chez António Lobo Antunes, on retrouve peu ou prou la même répartition des rôles. Le Psychiatre est un des masques autobiographiques de l'auteur portugais. Il assure l'essentiel de la narration dans la première trilogie, où il raconte sa propre histoire. En outre, il est aussi

⁴⁴¹ *Youth, Heart of Darkness, Lord Jim, Chance*

l'expression d'un procédé littéraire efficace en ce qu'il se pose en filtre qui institue une distance entre l'auteur, les avatars du " je " narrateur et les nombreuses autres voix qui viendront peupler le monde romanesque antunien dans les ouvrages postérieurs à la première trilogie autobiographique. D'autre part, en ne livrant qu'un psychiatre " imparfait " qui n'est pas le docteur António Lobo Antunes, l'auteur portugais maintient l'énigme littéraire qui entoure le narrateur, à l'image de la distance qui sépare Marlow de Conrad. Libre à chaque lecteur d'opérer les rapprochements auteur-narrateur qui lui semblent pertinents et de combler les lacunes en fonction de son imagination.

Si comme l'affirme Umberto Eco⁴⁴², écrire c'est concevoir à travers le texte son modèle de lecteur idéal. Il est possible de voir en Joseph Conrad l'un des précurseurs de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Les récits des deux auteurs, dans leur richesse poétique et leur complexité structurelle, exigent des lecteurs actifs et critiques qu'ils organisent les fragments épars d'une narration disloquée en séquences compréhensibles. En contribuant ainsi à cet acte d'écriture à quatre mains, les lecteurs participent à l'acte de création au lieu de se cantonner dans la consommation passive d'une œuvre se prétendant esthétiquement achevée.

Joseph Conrad utilise dans ses romans son expérience de marin. Il prétend ressasser les histoires que se racontent les hommes de la mer. Ainsi, *Heart of Darkness* est une variation autobiographique de l'aventure que vit Josef Konrad Korzeniowski, officier de marine au chômage en 1889, lorsqu'il arrive à Bruxelles à la recherche d'un engagement. Il l'obtient auprès de la Société belge du Haut-Congo et embarque le 10 mai 1890 à bord de " La ville de Maccésio " à Bordeaux pour rejoindre son poste à Kinshasa via Matadi au Congo. Il remontera ensuite le fleuve Congo comme commandant en second du vapeur " Le Roi des Belges " pour aller récupérer un agent commercial ayant mal tourné, un certain Klein qui mourra pendant le voyage de retour. Le lecteur reconnaît en pointillés le personnage de Kurtz dans *Heart of Darkness*, le deuxième livre de Conrad qui traite de l'Afrique et de l'exploitation coloniale après la nouvelle *An Outpost of progress* (1897).

Chez António Lobo Antunes aussi, le parcours littéraire se nourrit du parcours de vie, comme nous l'avons montré dans l'analyse de l'écriture autoréférentielle telle que matérialisée dans le premier triptique autobiographique et dans *Sôbolos Rios Que Vão*. Cependant, l'histoire narrée dans *Boa Tarde As Coisas Aqui em Baixo* comporte relativement peu d'éléments autobiographiques, bien que le lecteur retrouve la toile de fond angolaise, des protagonistes qui tirent les ficelles à partir de Lisbonne et un questionnement récurrent sur l'altérité comparable à celui de *Memória de Elefante*. Le point de départ de l'infime noyau diégétique de ce roman est une enquête commanditée par une énigmatique entreprise de négoce de diamants, en beaucoup

⁴⁴² Umberto Eco, *Apostille au nom de la rose*, Paris, LGF Livre de poche, 1985, p. 57.

de points semblable à l'entreprise belge qui missionne Marlow au Congo Belge dans le roman de Conrad. Chez António Lobo Antunes, le chargé de mission doit éliminer un mystérieux agent africain, que l'on croit portugais à Lisbonne. Cet homme, nommé *la cible* dans le texte, aurait disparu avec des diamants qu'il était supposé ramener au siège de l'entreprise. L'ordre de mission de ses poursuivants est clair : " remettre au pas un agent qui nuit au service, une mission de trois quatre jours pas plus ", détruire son rapport et récupérer les pierres précieuses. Mais les trois agents missionnés par le service de contre espionnage, Seabra, Migueis et Morais, échouent les uns après les autres, contrairement à Marlow qui retrouvera Kurtz, le chef de poste qui a mal tourné dans *Heart of Darkness*. Ces trois consciences marquées du sceau de l'échec ne rentreront plus à Lisbonne. Et les récits croisés de leurs angoisses, de leurs frustrations et de leurs névroses viennent grossir la chronique des antihéros antuniens. Le lecteur apprend, par exemple, que la mère de Seabra est atteinte de troubles obsessionnels compulsifs. Elle doit s'assurer en permanence que le tapis est bien mis. Quant à Miguéis, il rumine les souvenirs douloureux de punitions physiques infligées par une institutrice au coup de règle facile. Accablés, déphasés, usés par l'absence de perspectives et la tyrannie des petits chefs de Lisbonne, " ces blancs [...] mettent en relief le caractère spécifique de la colonisation portugaise " selon Maria Fernanda Afonso⁴⁴³. Ces personnages révèlent surtout un autre trait de convergence entre les romans de Joseph Conrad et ceux d'António Lobo Antunes, celui de la place prépondérante qu'occupe le continent africain dans les œuvres des deux écrivains où la lutte du bien contre le mal est une thématique récurrente. En un mot, nous avons bien affaire à une proximité remarquable dans l'exploration des consciences humaines, notamment dans la confrontation identité-altérité. Pourtant, au terme de leurs pérégrinations africaines, les deux hommes de lettres ne semblent pas arriver aux mêmes conclusions.

b) La métaphore sylvestre dans le roman colonial

L'un des points de divergence majeurs entre la poétique de Joseph Conrad et l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes réside dans le traitement romanesque de l'Afrique comme horizon poétique synonyme de rencontre avec l'altérité. Dans la nouvelle *An Outpost of Progress* publiée cinq ans avant *Heart of Darkness*, on voit déjà à l'œuvre une conception de l'Afrique pandémonium de l'homme blanc dont l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes déconstruit les prémisses. Dans cette fiction courte, Conrad raconte l'histoire de deux employés Européens, Carlier et Kayerts. En effet, pénétrés de leur mission civilisatrice, les deux compères s'installent dans un comptoir sur les bords du fleuve Congo.

⁴⁴³ Maria Fernanda Afonso, " La condition postcoloniale de *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, en jeux culturels, sociaux et politiques" in Anabela Dinis Branco de Oliveira, *op. cit.* p. 214

Conrad décrit minutieusement le processus graduel par lequel, gagnés par les influences maléfiques de la forêt, les deux colonisateurs s'adonnent peu à peu à la violence et finalement au meurtre. Mais l'écrivain anglais présente ces destinées broyées par le système de prédation coloniale, et rongées par les maladies tropicales, comme des victimes d'un mal métaphysique propre à la forêt africaine. En effet, les deux personnages mettent fin à leurs jours, accélérant ainsi une mort qui était proche et inéluctable du fait de leur état de santé. Le suicide de Kaerts cadre avec le postulat narratif de l'époque adopté par Conrad, celui d'une Afrique qui réactive chez l'homme blanc des prédispositions au mal que la civilisation a mis des années à dompter. Pour l'auteur britannique, la faune et la flore africaine sont mortifères non seulement parce qu'elles étouffent celui qui s'y aventure, mais aussi parce qu'elles l'incitent au meurtre. Les forces occultes qui peuplent cet enfer vert poussent inexorablement leurs victimes vers la folie du pouvoir. Celles-ci finissent par sombrer dans la cupidité la plus abjecte, à l'exemple de Kurtz qui vendra son âme au diable en traficotant avec des tribus autochtones qui l'érigeront en divinité du mal. Mais de l'avis de J. Conrad, Kurtz est plus à plaindre que coupable. Car il n'agit pas, il est agi par le démon de l'Afrique qui le tenaille :

L'amour diabolique et la haine surnaturelle des mystères qu'elle avait pénétrées se disputaient cette âme saturée d'émotions primitives, avide de gloire trompeuse, de faux honneurs, de toutes les apparences du succès et du pouvoir⁴⁴⁴

Ce pseudo-darwinisme aboutit inévitablement à la remise en cause du statut des habitants de contrées aussi ténébreuses qu'hostiles dont le langage, la gestuelle et les habitudes rappellent plus l'animalité que l'humanité :

[...] les hommes étaient...non, ils n'étaient pas humains. Voyez-vous, c'était là le pire, ce soupçon qu'on avait qu'ils n'étaient pas inhumains. On y venait peu à peu. Sans doute, ils hurlaient, bondissaient, tournaient sur eux-même, faisaient d'affreuses grimaces, mais ce qui saisissait, c'est le sentiment qu'on avait de leur humanité pareille à la nôtre, la pensée de lointaine affinité avec cette violence sauvage et passionnée. Laid, oui c'était assez laid : mais pour peu qu'on eut le courage, il fallait bien convenir qu'on avait en soi une sorte d'indéfinissable velléité de répondre à la terrible franchise de ce vacarme, l'impression confuse qu'il s'y cachait un sens que vous étiez, vous si loin de la nuit des âges, capable de comprendre⁴⁴⁵.

⁴⁴⁴ “ But both the diabolic love and the unearthly hate of the mysteries it had penetrated fought for the possession of that soul satiated with primitive emotions, avid of lying fame, of shame distinction, of all the appearances of success and power ”, Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, op.cit. p. 98.

⁴⁴⁵ “ [...] the men were- No, they were not inhuman. Well, you know, that were the worst of it- this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled and leaped, and spun,

Le lecteur de Conrad, en dépit de la toile de fond des événements, ne fera jamais la connaissance d'un protagoniste africain car le narrateur, du haut de sa passerelle de commandant, fait défiler des rives sauvages sur lesquelles s'agitent des formes vaguement simiesques :

Le vapeur côtoyait lentement une noire et incompréhensible frénésie. L'homme préhistorique nous maudissait-il ?, nous implorait-il ?, nous souhaitait-il la bienvenue ? Qui eût pu le dire ? [...] Et entretemps, j'avais à veiller sur le sauvage qui me servait de chauffeur. C'était un spécimen amélioré. Il était capable de chauffer une chaudière verticale. Je l'apercevais d'en haut et, ma parole, le regarder était aussi édifiant que de voir un chien en culottes et chapeau à plumes danser sur ses pattes de derrière⁴⁴⁶.

Le premier plan et l'arrière plan ne se recoupent pas lors de ce voyage qui constitue également une trouée dans la méconnaissance de cette terre lointaine et de ses habitants. Marlow navigue sur le Congo à bord de son vapeur. Sur celui-ci, il y a des africains, notamment le machiniste qui alimente la chaudière du bateau. Mais le texte insiste surtout sur la distance entre les hommes à bord, et le narrateur présente une ligne de partage verticale. En effet, Marlow aperçoit d'en haut le machiniste africain. Et, contrairement au voyage en bateau du psychiatre à destination des terres du bout du monde où s'effectue pourtant le douloureux apprentissage de l'agonie, la navigation sur le Congo ne révélera pas de véritable rencontre avec l'altérité africaine. Celle-ci est reléguée à l'arrière plan avec le décor et le bestiaire tropical constitué d'hippopotames, de crocodiles et d'hommes noirs :

Des êtres superbes, ces cannibales [...]. Après tout ils s'entre-dévorèrent pas sous mes yeux. Ils avaient apporté avec eux de la viande d'hippopotame qui se mit à pourrir et nous faisait puer au nez le mystère même de la sauvagerie⁴⁴⁷.

and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough; but if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you, you so remote from the night of first ages- could comprehend", Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, op. cit. p. 51-52.

⁴⁴⁶ "The steamer toiled along slowly on the edge of a black and incomprehensible frenzy. The prehistoric man was cursing us, praying to us, welcoming us- who could tell? [...] And between whiles I had to look after the savage who was fireman. He was an improved specimen; he could fire up a vertical boiler. He was there below me, and, upon my word, to look at him was edifying as seeing a dog in a parody of breeches and feather hat, walking on his hind legs", Joseph Conrad, *Heart of Darknes*, op. cit. p. 51-52.

⁴⁴⁷ "Fine fellows-cannibals [...] And after all, they did not eat each other before my face: they had brought along a provision of hippo-meat which went rotten, and made the mystery of the wilderness stink in my nostrils", Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, op. cit. p. 49-50 (C'est nous qui traduisons).

Ainsi, le parcours conradien se distingue du voyage antunien vers une altérité qui se révélera être une identité, le romancier portugais se reconnaissant dans le dynamisme et l'empathie des populations africaines :

O suor dos corpos, gordo e sumarento, possuía textura diversa das tristes gotas arrepiadas que me desciam a espinha, e sentia-me melancolicamente herdeiro de um velho país desajeitado e agonizante, de uma Europa repleta de furúnculos de palácios e de pedras da bexiga de catedrais doentes, confrontado com um povo cuja inesgotável vitalidade eu entrevira já, anos antes, no trompette solar de Louis Amstrong [...] (CJ, 49).

Nous sommes à des années lumière de l'Afrique de *Heart of Darkness*, véritable enfer vert, avec sa végétation étouffante, son air irrespirable et indolent, son soleil accaparé par une végétation impénétrable, ses habitants mi hommes, mi bêtes agonisantes :

Six noirs à la file gravissaient péniblement le sentier [...]. Des haillons noirs étaient noués autour de leurs reins dont les bouts leur pendillaient derrière le dos comme des queues [...]. Tandis que je demeurais saisi d'horreur, l'un de ces êtres se dressa sur les mains et les genoux, et se dirigea vers le fleuve à quatre pattes, pour y boire. Il lapait l'eau dans le creux de la paume⁴⁴⁸

Alors qu'António Lobo Antunes décrit avec un enthousiasme communicatif des baies couvertes de champs infinis de tournesol et de coton dans un décor d'une beauté irréaliste, territoire des Luchaz, une peuple de seigneurs venu d'Éthiopie, Joseph Conrad révèle d'autres ténèbres au lecteur, celles relatives aux préjugés sur l'Afrique et les Africains. Car, si les techniques narratives du romancier anglais peuvent apparaître comme novatrices et expérimentales pour son époque, son traitement du thème de l'altérité africaine reste assez classique et conforme aux valeurs idéologiques victoriennes et édouardiennes. En ce sens, sa fidélité⁴⁴⁹ aux idéaux de classe de son époque constitue l'une des divergences profondes avec l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Tant dans son œuvre romanesque que dans ses prises de position médiatiques, l'auteur portugais se définit par opposition à la notion de fidélité, notamment à la fidélité de classe. Il s'attache à déconstruire les valeurs d'une bourgeoisie dont il est pourtant issu, n'ayant de cesse de saper ses fondements moraux et

⁴⁴⁸ “ Six black men advanced in a file, toiling up the path [...] Black rags were wound around round their loins, and the short ends behind waggled to and fro like tails [...] While I stood horror-struck, one of these creatures rose to his hands and knees, and went off on all fours towards the river to drink. He lapped out of his hand ”, Joseph Conrad, *id.* p. 22, 25.

⁴⁴⁹ Dans la préface de son essai autobiographique, Joseph Conrad écrit: “ Those who read me know my conviction that the world, the temporal world, rests on a few simple ideas, so simple that they must be as old as the hills. It rests notably, among others, on the idea of fidelity ”, (Ceux qui me lisent connaissent ma conviction: notre existence repose sur des idées très simples, si simples qu'elles sont aussi vieilles que

idéologiques, et de présager sa chute : *Agora acho que a minha obrigação é escrever para eles. Por eles. A gente também deve escrever pelas pessoas que não têm voz. Quem é que liga aos camponeses lá da minha Beira Alta? Quem? Eles dizem-me : “ Escreva sobre nós ”*⁴⁵⁰. Une divergence aussi profonde a pour corollaire la différence de traitement du thème de l’altérité, notamment de l’altérité africaine qui traverse aussi bien le cycle africain de l’œuvre de Conrad que l’ensemble des romans de Lobo Antunes.

Pour Marlow, l’Afrique se réduit à cette forêt ténébreuse, peuplée de sauvages. Elle représente une période sombre de l’évolution de l’humanité, emblématique de la phase préhumaine de l’histoire : cet état de nature qu’a connu naguère l’Occident avant l’invasion romaine. Remonter le fleuve Congo, c’est comme effectuer la quête des origines, mais les origines du mal. C’est comme si on retournait vers les débuts de l’humanité. Conrad, même s’il semble hostile à certains aspects de l’aventure coloniale, colporte la plupart des préjugés raciaux du roman colonial sans les remettre en cause.

c) La métaphore sylvestre dans le roman postcolonial

Dans *Heart of Darkness*, Joseph Conrad file la métaphore d’une Afrique sombre, mangeuse d’hommes et démolisseuse de l’âme : le cœur des ténèbres. Cette imagerie fantasmatique colportée par les écrits coloniaux associe à jamais le Continent noir à l’inhospitalité sylvestre et semble justifier les nombreux passages du roman où le lecteur voit le protagoniste mitrailler la côte avec un mépris évident pour les vies africaines. Le récit de Joseph Conrad a connu un succès prodigieux qui ne s’est point démenti avec le temps. Cependant, il a aussi eu droit à des critiques virulentes de la part des exégètes⁴⁵¹ africains et notamment de Chinua Achebe⁴⁵². Et l’œuvre d’Achebe, qui peut être considéré comme l’un des pionniers de la

le monde. Une de ces idées parmi d’autres, est celle de la fidélité), *A Personal Record*, Standard Publications, Inc. 2007.

⁴⁵⁰ António Lobo Antunes, “ Acho Que Já Podia Morrer ”, entretien accordé à Adelino Gomes du journal *Público*, novembre 2004, consulté en ligne le 10 janvier 2005 sur www.jornal.publico.pt/2004/11/09

⁴⁵¹ Chinua Achebe, “ An Image of Africa: Racism in Conrad’s *Heart of Darkness* ”, in *Hopes and Impediments, Selected Essays*, New York, Doubleday, Anchor Books, 1990.

⁴⁵² Dans sa communication “ The Voices of Silence: Representations Of Africans In South of Nowhere ”, Edward Vargo écrit : “ during colonial times, European novels about Africa like Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*, Evelyn Waugh’s *Black Mischief*, or Joyce Cary’s *Mister Johnson* generally projected their own “ desires onto the other ” [...] As Pearl K. Bell has written, they followed “ the lure of psychic rejuvenation ” in an Africa seen to be primeval, natural, uncivilized, a site of unrestrained sensuality and primitive emotion, a place in which the white man can dominate [...] In the wake of independence, african writers began to counter such romanticized fictions of Africa [...] in English, French and Portuguese [...] they answered hegemonic fictions “ contrived apologias for colonialism... with a story of social havoc psychic damage inflicted by the white invasion [...] meanwhile metropolitan authors continued to write novels about Africa. Among them is António Lobo Antunes ” (in *A Escrita e o Mundo Em António Lobo Antunes*, Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora, Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (organização), Lisboa, Dom Quixote, 2003).

littérature postcoloniale, se positionne comme une réaction africaine aux images de l'Afrique colportées par la littérature coloniale.

António Lobo Antunes, dont les romans présentent les traits pertinents d'une écriture postcoloniale, déconstruit l'afropessimisme conradien. Ses images renversent les paradigmes coloniaux pour célébrer l'altérité africaine. Sous la plume du romancier portugais, l'Afrique devient le creuset de toute vie et la forêt le lieu d'initiation par excellence où la conscience s'ouvre à elle-même et à l'autre, malgré le contexte qui est ici celui du rapport de force inhérent à la guerre coloniale. L'auteur portugais écrit : *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 resistir às bombas* (CJ 122). Les majestueuses forêts d'eucalyptus de Ninda, de Cessa et de Chalala et l'immense muraille de manguiers de Marimba sont semblables à des temples magiques à l'épreuve des bombes dont l'étonnant processus d'assimilation chlorophyllienne permet aux arbres d'absorber les ténèbres par leurs ramures et de rejeter la lumière synonyme de vie en dépit des hostilités. Ce double processus d'humanisation de la forêt et de déification des hommes qui y vivent, notamment les Luchaz, ce peuple de seigneurs dont le romancier admire la dignité et la révolte silencieuse et non violente, inverse les données métaphoriques médiatisées dans les littératures coloniales en général, et dans *Heart of Darkness* en particulier. La violence dévastatrice et la mort exportée par la guerre font sombrer les hérauts de la civilisation occidentale dans l'animalité la plus abjecte :

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 Europa no porão dos navios, de medalha de identificação na boca no intuito de nos impedir a veleidade de um berro de revolta (CJ 101).

La métaphore de l'homme poisson pour figurer le guerrier sauvage, inhumain et dépourvu de la faculté de parole, donc de quelque pouvoir de négociation, prend ici un relief particulier car elle s'oppose, en contrepoint, aux images poétiques de l'immensité grandiose des paysages africains avec leurs incroyables horizons sans limites (CJ 33), leurs cieux constellés d'étoiles (CJ 152) et la dignité empreinte de sagesse millénaire des peuples qui habitent ces contrées :

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 extasiado (CJ 34).

Et le romancier portugais continue dans une prose d'un lyrisme saisissant⁴⁵³ à célébrer l'Afrique et les africains, ces brutes dont Joseph Conrad recommande l'extermination avec force à travers le rapport de Kurtz le personnage le plus charismatique de *Heart of Darkness*, dont la concession est ornée de têtes de noirs fixées sur des pieux. Joseph Conrad dissimulerait-t-il, sous les draperies d'une prose poétique étincelante, les arides ténèbres d'une conscience raciste ? Les conclusions du rapport de Kurtz ont jeté le doute chez plus d'un lecteur. A rebours, l'auteur portugais magnifie une terre miraculeuse, convoitée et belle dont les habitants ont une conscience claire du régime fasciste qui les opprime et n'éprouvent ni haine, ni rancœur face à l'altérité venue les combattre, une terre où l'écrivain aurait aimé naître : *uma África miraculosa e ardente onde apeteceia nascer com o girassol, o arroz, o algodão e as crianças surdem num impeto de geiser, fumegante e triunfal* (CJ 156).

Certes, les œuvres des deux écrivains sont fort complexes et beaucoup plus ambiguës qu'elles n'y paraissent à première lecture. Et il est fort possible de faire plusieurs lectures du roman de Joseph Conrad qui comporte plus d'une strate d'interprétation. Cependant, *Heart of Darkness* semble plus dans l'air du temps de sa contemporanéité, alors qu'António Lobo Antunes utilise les éléments épars du passé et du présent comme tremplin critique pour mieux se projeter vers un futur qu'il espère métisse et hybride. Pour mieux cerner la portée subversive des renversements opérés dans cette littérature postcoloniale particulière, car élaborée par un écrivain de l'empire qui a autrefois revêtu l'uniforme du colonisateur, et dont l'œuvre consacre une place substantielle aux témoignages discordants d'une altérité qui n'avait pas voix au chapitre, commençons par interroger le courant de pensée sous-jacent au postcolonialisme littéraire. Quelles sont les stratégies textuelles permettant à l'écrivain de prendre en charge la parole différente des minorités, des ex-colonisés, en un mot des damnés de la terre ? Nous examinerons à la lumière des romans de notre corpus les traits de fond, de formes et les structures textuelles favorisant la subversion postcoloniale. Mais auparavant, analysons les fondements théoriques et les perspectives historiques du postcolonialisme.

⁴⁵³ « Contrairement à la plupart des œuvres portugaises de la même période, écrit Olinda Kleiman, [...] *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 [...] Elles n'en sont pas moins révélatrices d'un émerveillement de l'auteur qui semble sincère et pas seulement le résultat d'une idéalisation après coup. La correspondance avec sa femme confirme ce sentiment dont on a pas de raison de douter compte tenu du statut particulier des 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 paysages reviennent régulièrement dans les chroniques, voire à l'occasion dans les entretiens, où la part de sincérité est évidemment moins aisément mesurable » (Olinda Kleiman, « La rumeur des manguiers de Marimba. Poétique de la guerre: *Le Cul de Judas* d'António Lobo Antunes, in *Textures* n° 20, *Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre. La littérature postcoloniale en langue portugaise*, op. p. 112).

3.2. Le roman postcolonial : fondements théoriques

Créé par clonage lexical sur le modèle du postmodernisme dont il reprend plusieurs traits de pensée, la théorie postcoloniale désigne non seulement ce qui vient après les colonies, mais aussi un ensemble de stratégies et de méthodes issues de la critique des sources occidentales du savoir et de l'histoire. Ces recherches initiées dans les années 1980 par des universitaires issus des pays anciennement colonisés sont menées au départ par des littéraires, des philosophes et des historiens enseignant dans divers pays anglophones. Dans leurs essais, ces universitaires traitent en général de la sociologie et de la littérature. Leurs stratégies de résistance au regard colonial peuvent se regrouper en trois postures : contester l'hégémonie de la pensée et des savoirs occidentaux, redonner une place propre à la culture des pays ex-colonisés et faire l'inventaire culturel du fait colonial.

Du fait de la nature peu totalisante des recherches postcoloniales, la genèse de ces recherches peut varier d'un critique à l'autre. Selon Anne Berger⁴⁵⁴, professeure de littérature à l'université de Cornell, les débuts des études postcoloniales coïncident avec le développement aux Etats-Unis, des *area studies*, l'études des aires culturelles. Dans les années 1960, les autorités académiques américaines inaugurent de nouveaux programmes chargés d'accumuler du savoir sur de grandes régions du monde non occidental. Ces études ouvertes à la linguistique, à l'histoire et la littérature sont regroupées par aires géoculturelles : l'Afrique, l'Asie du Sud-Est, le Moyen Orient et l'Amérique latine. Cette initiative ouvre la porte aux experts originaires de ces régions et à leur regard critique sur les objectifs et les méthodes de ces études.

Edward Saïd, palestinien engagé et professeur de littérature à l'université de Columbia, posera la première pierre du nouvel édifice postcolonial. *L'Orientalisme*, son essai publié en 1978, pourfend la manière dont les savants occidentaux ont construit le mythe d'un Orient mystérieux et obscur, sorte d'antithèse des lumières, pour justifier la colonisation. E. Saïd disqualifie les savoirs académiques de l'Occident sur le reste du monde et insiste sur la persistance de ce regard idéologique, source de préjugés anti-arabes aux Etats-Unis. Ses analyses, qui s'inspirent des travaux de Michel Foucault, portent sur les représentations, le discours du fait colonial. Dans les années 1980, les outils analytiques de la critique poststructuraliste conquièrent la critique postcoloniale. Dans les départements de lettres et des sciences humaines, les enseignants en appellent aux œuvres de Jacques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Gilles Deleuze, Jacques Derrida ou François Lyotard pour faire l'exégèse de textes exprimant la vision des colonisés dans la langue du colonisateur.

Les Etats-Unis connaissent la montée des revendications culturelles des minorités, notamment les africains-américains qui ne réclament plus seulement l'égalité mais la reconnaissance de leur passé et de leur identité. En Europe, les minorités sont surtout

constituées de femmes et d'anciens sujets des empires coloniaux. Ces féministes en demande de liberté et d'égalité constituent autant de motifs d'élargissement du champ postcolonial. La notion anthropologique d'identité qui est la résultante des regards croisés des dominants et des dominés s'impose. Dans les départements de lettres des campus américains, les écrits d'auteurs philippins, indiens, indonésiens, antillais et africains, qu'ils appartiennent à la génération anticolonialiste ou aux suivantes, prennent le nom de littérature postcoloniale. Ces écrits critiquent généralement le culturalisme classique des identités conçues comme des essences. Selon Nicolas Journet,

Toute production culturelle est un texte à déconstruire, sa signification ne peut être que contingente à la situation du sujet qui l'énonce. Les gros concepts de la philosophie (progrès, modernité, démocratie, nation [...]) sont invalidés. Le sujet qui, par excellence, incarne ce point de vue, est celui des diasporas, réfugiés, des migrants, des minorités dont la culture et l'identité sont " hybrides ", et les trajectoires sinueuses. " Contingence " et " hybridité " deviennent les maîtres mots de l'écriture postcoloniale⁴⁵⁵

Critique du regard colonial sur l'Afrique, déconstruction des métarécits, ces grands textes fondateurs qui régissent la vision du monde occidental, expression du point de vue du dominé, tels sont les principaux ingrédients adoptés dans ses ouvrages par António Lobo Antunes, un des auteurs de la mouvance postcoloniale portugaise. Cependant, de par les origines de cet auteur, son passé de médecin militaire du corps expéditionnaire portugais en Angola, et son engagement littéraire à contre courant des idéaux professés par l'Empire portugais, son œuvre postcoloniale constitue un corpus d'étude particulier. En effet, l'auteur postcolonial joue généralement sur deux tableaux. Il exprime une réalité sienne dans une langue qui lui est imposée pour des raisons historiques, une langue venue d'ailleurs, la langue du colonisateur. Aussi, l'écrivain postcolonial essaie-il en permanence de relever un double défi : s'insérer dans la tradition littéraire de l'autre, qui, par définition, tend à aliéner son identité tout en préservant sa particularité d'écrivain de la périphérie. Or António Lobo Antunes en tant qu'écrivain portugais de souche n'a pas à chercher cet équilibre esthétique et identitaire de la corde raide. Comment ce non bilinguisme culturel conditionne-t-il son écriture romanesque ?

⁴⁵⁴ Entretien avec Anne Berger, *Labyrinthe*, n°24, 2006.

⁴⁵⁵ Nicolas Journet, " Les *postcolonial studies*- Retour d'empires ", in *Sciences Humaines*, article consulté en ligne le 15 avril 2008 sur www.scienceshumaines.com

a) Pratiques discursives postcoloniales

L'œuvre romanesque d'António Lobo Antunes se préoccupe des tensions langagières et narratologiques, comme nous l'avons démontré⁴⁵⁶ aux chapitres 1 et 2 des première et troisième partie de notre étude. Son auteur semble pleinement conscient sinon de son bilinguisme culturel, du moins du multilinguisme d'un monde de plus en plus éclaté et métissé dont les réfugiés, les minorités locales ou étrangères, les femmes bâillonnées par les traditions machistes, les migrants ballottés d'un pays à l'autre et tous les déracinés des diasporas constituent autant d'échantillons des nouvelles identités hybrides. Le roman antunien impulse donc une nouvelle lecture de l'histoire récente du Portugal, figure métonymique de l'Occident, en critiquant les sources historiques officielles grâce la carnavalisation romanesque et en multipliant les prises de paroles plurivocales, car celles-ci favorisent l'expression au discours direct de consciences oubliées par la logique impérialiste et fasciste. L'analyse minutieuse du texte romanesque antunien démontre que, loin de se réduire à des témoignages accessoires, les narrations polyphoniques des "aliénés" de toutes sortes, notamment des domestiques africains ou des colons portugais rapatriés et oubliés par le pouvoir de Lisbonne, constituent l'un des centres de gravité de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Ainsi, la parole d'Isilda dans *Esplendor de Portugal*, même si elle colporte de simples lieux communs ségrégationnistes, a le mérite de souligner le lien pyramidal entre les autorités fascistes de Lisbonne qui sont à la pointe et les petits blancs des colonies à peine supérieurs aux autochtones :

O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de facto ainda que o tivéssemos não tínhamos por não sermos mais tolerados, aceites com desprezo em Portugal

[...] de certo modo éramos os pretos dos outros [...] aquilo que tínhamos vindo procurar em África era transformar a vingança de mandar no que fingíamos ser a dignidade de mandar (EP 255).

Cette méditation dysphémique relative à la logique derrière les structures impérialistes invoque la réciprocité du regard colonial. Après avoir exposé les aspirations des colons considérés comme des sous-hommes par leurs compatriotes métropolitains, Isilda démontre que ses concitoyens, à travers leur rejet des colons, favorisent en réalité le *statu quo* social sous forme d'*apartheid* qui leur profite. Plus qu'une critique implacable de la colonisation et du processus de décolonisation, écrit Maria Alzira Seixo, "c'est, en réalité, d'une redistribution des

⁴⁵⁶ Voir le premier chapitre de la première partie, "l'écriture dans tous ses éclats", et le deuxième chapitre de la troisième partie, "les voix narratives, la polyphonie".

responsabilités qu'il s'agit dans la mesure où l'hybridisme est convoqué de manière romanesque et théorisé dans l'écriture de cette fiction ⁴⁵⁷. Et Isilda continue son foudroyant réquisitoire :

[...]olhavam para nós como criaturas primitivas e violentas que aceitavam o degredo em Angola a fim de cumprirem condenações obscuras longe da família, de uma aldeia qualquer sobre penhascos de onde vínhamos, habitando no meio dos pretos e quase como eles, reproduzindo-nos como eles na palha, nos desperdícios, nos dejectos para formarmos uma raça detestável e híbrida que aprisionavam por medo em África.

[...] acabámos por gostar de África na paixão do doente pela doença que o esquarteja [...]e então um dia, não no meu tempo que não tenho tempo mas provavelmente no teu

explicava o meu pai

os que engordarem o caju esquartejado nos trilhos e nos degraus das casas tornarão a Portugal expulsos através dos angolanos pelos americanos, russos, os franceses, os ingleses que nos não aceitam aqui para chegarmos a Lisboa onde nos não aceitam também (EP 255-256).

A travers la voix subversive d'Isilda, le lecteur découvre une autre catégorie de damnés, celle de petits colons qui doivent tout abandonner puisqu'ils sont condamnés à partir d'un pays qu'il ont appris à aimer non sans mal, l'Angola, pour Lisbonne, ce non lieu urbain et chaotique synonyme de rejet. Le récit marginal de cette errance perpétuelle, fait par une voix de la différence, celle du personnage féminin, métaphorise ici l'importance du lieu, des racines, de l'Afrique comme terre hospitalière. Le départ de l'Angola sonne le glas des espérances des colons. En même temps, il symbolise la désagrégation de la cellule familiale de la narratrice dont les membres sont éparpillés entre l'Angola, le quartier d'Ajuda, la zone de Damaia et le centre de Lisbonne. Sur le plan littéraire, cet éparpillement chaotique engendre une écriture de l'émiettement et de la fragmentation comme dans cette énumération d'Isilda supposée décrire par le menu la fête coloniale telle que l'a vécue ce personnage :

Cavalheiros de smoking fumavam charuto, as luzes apagadas pra sobremesas, atritos de linho, atritos de pulseiras, saquitos de vidrilhos, saltos que bicavam o soalho numa prensa de cristal, pernas cruzadas nos sofás, uma mesa de bridge, o meu pai distribuindo conhaques e licores com aquela expressão que não era um sorriso mas parecia um sorriso, beijos que me deixavam atordoada de essências, os carros a partirem um a um acendendo o girassol, o algodão, as árvores ao

⁴⁵⁷ “ [...] é afinal uma redistribuição de responsabilidades na exacta medida em que o hybridismo é convocado de modo romanesco e encontra o seu lugar teórico na prática desta ficção ”, Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit. p. 325

longe e as cubatas, os ombros das senhoras nas escadas, cobertos por uma transparência de xailles como se houvesse frio no interior do calor (EP 29).

L'effet de liste poussé dans cet extrait jusqu'à la caricature symbolise la multiplicité des idées parfois notées comme elles surviennent dans la conscience de la protagoniste. Sa reformulation des événements est de portée postcoloniale car, aussi futiles que soient certaines annotations, elles permettent à diverses versions de se côtoyer et célèbre la mort élocutoire du narrateur omniscient dont le monologue avait une emprise d'autorité. En soulignant l'aliénation socio-économique et existentielle dans des récits urbains comme *O Meu Nome É Légião*, en consacrant des pans entiers du roman à l'écoute des confessions de protagonistes psychotiques dans *Auto Dos Danados*, *As Naus*, ou *Tratados Das Paixões Da Alma*, en libérant la parole contestataire dans *O Esplendor de Portugal*, António Lobo Antunes se sert du roman postcolonial pour rétablir des vérités nouvelles vues sous un angle nouveau. L'écriture romanesque devient une arme scripturale qui illustre et dévoile d'autres versions de l'histoire différentes des métarécits grâce à la prise en compte de la pensée de l'autre différente de celle de la métropole.

b) La figure de l'altérité antunienne

La perspective postcoloniale s'épanouit généralement dans un contexte culturel conflictuel où une littérature supposément universelle, celle de l'empire, coexiste avec une ou plusieurs littératures de la périphérie écrite dans la langue des locuteurs dominés. Cette situation de coexistence de plusieurs altérités provient de l'histoire coloniale qui a consisté dans l'imposition d'une culture colonisatrice présentée comme supérieure aux cultures autochtones. Dans le cas de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, nous avons affaire à une perspective postcoloniale différente parce que venue de l'empire. L'écrivain s'exprime dans sa langue maternelle qui est aussi celle de l'autoritarisme colonialiste. Pour autant, la prise de conscience forcée de l'identité et de l'altérité, bien que révélée pendant la guerre coloniale d'Angola, a généré des textes dénonciateurs et humanistes axés sur l'ouverture sur autrui et le métissage. En côtoyant ses ennemis putatifs, le romancier a pu observer, indigné, l'expérience de la servitude et de la violence coloniales, notamment les crimes pédophiles dans *Os Cus de Judas : 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 masturbassem (CJ 43)*, ou le viol collectif de Sophia, l'activiste du MPLA, avant son exécution : *demos-lhe uma geral para mudar o óleo à rapaziada, e, a seguir, o bilhete para Luanda*. Le romancier métamorphose ces expériences

douloureuses vécues par l'autre en une écriture subversive qui célèbre ces victimes d'hier et leur donne la parole aujourd'hui afin que le récit catartique de leurs souffrances soulage leurs névroses post traumatiques.

Par la coexistence dans la prise de parole plurivocale de plusieurs registres de langue, le roman postcolonial antunien affiche une forme de plurilinguisme qui s'expérimente à plusieurs niveaux. Aussi retrouve-t-on dans le texte beaucoup d'oralité, d'approximations syntaxiques, d'autocorrection de la narration, d'indications parenthétiques, d'interpellations du lecteur qui engendrent un foisonnement linguistique où l'usage prime très souvent sur la norme. Dans *Ontem Não Te Vi Em Babilónia* le romancier écrit :

-Não nos persigam [...]

-És loira tu ? [...]

-Sou loira eu ? [...]

-Sou loira ? [...]

-Não te fizeram mal ? [...]

-Sou loira ? [...]

-Digam-lhe que é loira mintam-lhe [...]

-Andas a ver se cais ? [...]

-Não és capaz de estar quietinha menina ? [...]

-Crianças de dona Fátima

a tinta dos carimbos manchava o balcão de nódoas roxas, azuis

(chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião de Pedreira e ando a escrever um livro)

dois calendários, o primeiro em dezembro e o segundo em março, argumentando um com o outro, havia quatro quadradinhos para os domingos em números vermelhos e quando cinco domingos os dois últimos, mais pequenos, dividiam o quadradinho acima e abaixo de um traço em diagonal (BB 463, 464, 465).

A travers l'oscillation de la voix narratrice et des voix de l'altérité, du dedans et du dehors, des jours calendaires du temps spatial pulvérisé en traces lexicales infinitésimales, se remembre un texte qui tisse un réseau poétique discontinu s'étendant des narratrices au narrataire. La coupe, le retour au sujet, au même, au tout, élèvent un banal échange plurivocal en séquence poétique⁴⁵⁸. Il s'établit dans cet échange une pluralité de voix narratives. Ces divers narrateurs ne tiennent pas un discours unifié. Leurs voix discordantes brisent le cadre traditionnel de la narration en y introduisant une discontinuité où s'immisce parfois la voix

auctoriale pour interpellier le lecteur sur la réalité métafictionnelle de l'écriture du roman. Ce discours paratextuel pulvérise les limites de la narration linéaire et laisse se profiler l'ombre du multiple et de la polyphonie. Grâce à cette rupture de la linéarité narrative, le texte postcolonial instaure une pluralité d'idées et un discours romanesque de l'hétérogène où plusieurs protagonistes prennent position et concourent à une vision plurielle et sans limites des thèmes abordés.

Ainsi, il est loisible de noter, dans le roman postcolonial tel que structuré par António Lobo Antunes, une prise de conscience de l'altérité et des différences qui le définissent. Cette prise de conscience permet au romancier d'articuler une stratégie d'écriture plurielle intégrant aussi bien les apports de l'oral que de l'écrit. L'altérité peut également avoir la configuration d'un continent éloigné que le regard colonial veut conquérir pour mieux l'exploiter, le piller. Le protagoniste postcolonial profite de ce contact avec l'autre, l'ennemi putatif pour le rétablir dans son l'humanité et en faire une quasi identité qui n'est pas soi. Ce mouvement d'empathie vers l'autre voué à la persécution et à la violence coloniales telles que propagées par le rapport de Kurtz dans *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, cultive la tolérance envers le différent, l'étranger.

En un mot, le roman postcolonial antunien constitue une dénonciation et une résistance vigilantes à toutes les formes de domination de l'autre. En démontant les mécanismes cyniques du fait colonial européen, le romancier fait découvrir au lecteur l'histoire des opprimés telle que racontée par eux mêmes. Cependant, l'altérité est un thème qui revient de manière récurrente sur le devant de l'actualité et répond à de nouvelles acceptions sociologiques. La médiatisation romanesque des histoires propres aux peuples ex-colonisés autorise le romancier engagé à exhumer d'autres formes nouvelles de colonialisme, notamment le néo-colonialisme interne aux pays africains prétendument indépendants. En effet, les dirigeants autochtones corrompus de ces pays nouvellement indépendants sont à la solde des ex-puissances coloniales. De sorte que cette élite occidentalisée reproduit à l'identique le schéma des faux *Sobas* nommés par l'administration coloniale, à la solde de la PIDE. En dénonçant cette circularité vicieuse, l'œuvre romanesque d'António Lobo Antunes apparaît comme l'une des composantes d'une entreprise multiculturelle à l'échelle mondiale, qui dessine pour la première fois un certain cosmopolitisme littéraire que l'auteur appelle roman total.

⁴⁵⁸ Dans *Structure du langage poétique*, Jean Cohen démontre que la répétition, l'enjambement et la composition des blancs peuvent élever la moindre séquence en prose, sinon à l'évidence poétique, du

CONCLUSION

moins à une sorte de prélude à la poésie (Paris, Flammarion, 1966, p. 72-73).

Au terme de l'analyse de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes, une conclusion semble fort heureusement impossible voire peu souhaitable. Le romancier portugais semble lui-même redouter le mot " fin ". Il termine généralement ses ouvrages par une formule consacrée qui indique le nom de l'auteur et la date du travail de rédaction : " escrito por António Lobo Antunes em 2006 e 2007 ", peut-on lire à la dernière page du roman *O Arquipélago da Insónia*. Dans son plus récent ouvrage, *Sóbolos Rios Que Vão*, l'écrivain relie la scène finale au début par la formule *Exeunt Omnes*, conviant ainsi ironiquement le lecteur à une relecture perpétuelle ou à une autre représentation d'un pan de l'histoire de sa vie.

Nous redoutons le terme conclusion dans son acception définitive, notamment à cause du manque de recul par rapport à une poétique en cours, dont les évolutions et les mutations rendent provisoires toutes déductions hâtives qui découleraient d'un travail de recherche monographique. Notre perception actuelle du travail romanesque de l'auteur portugais est semblable à celle de l'amateur de cinéma dont parle Salman Rushdie dans *Les enfants de minuit*⁴⁵⁹. Placé trop à proximité de l'écran, la vision brouillée qu'il a du spectacle n'est pas celle proposée par le réalisateur. Les visages des acteurs s'y dissolvent en points lumineux. Les détails minuscules prennent des proportions gigantesques. En un mot, l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes est encore à la croisée des chemins, même si le pendule poétique oscille toujours entre continuité et rupture.

Notre travail est né d'une interrogation critique relative à une écriture difficile, voire hermétique, qui draine pourtant un lectorat considérable, croissant au fur et à mesure que les titres s'amoncellent. Il s'achève sur la nature résolument postcoloniale du texte romanesque antunien dont l'écriture éclectique, nourrie aux sources orales et

⁴⁵⁹ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, London, Jonathan Cape, 1981.

écrites de l'histoire littéraire, déconstruit ces mêmes sources par recyclage pour mieux valoriser la quête de soi et la découverte de l'autre. En effet, les étapes de notre travail se sont précisées au fur et à mesure que l'analyse textuelle nous révélait les articulations clés et les traits pertinents d'une poétique relationnelle et hybride dont l'africanisme, pendant antunien de l'orientalisme, célèbre la pensée de l'autre et l'ouverture sur le monde.

La première étape de ce parcours critique nous a amené à analyser le premier facteur de littérarité dans les romans de l'écrivain, la langue. En effet, l'examen des formes et des mises en forme déployées dans l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes révèle un choix si varié de registres linguistiques que nous avons pensé à une sorte de multilinguisme interne à la langue portugaise. En outre, les jeux de langage qui se déclinent sous la forme d'hétérogénéités discursives et de variations typographiques viennent souvent nuancer le sens de la narration. Parfois, la portée sémantique du discours s'amointrit, l'illusion référentielle s'efface au profit des sonorités et des mises en forme poétiques. Grâce à cette appropriation de la langue portugaise, le texte multiplie les sens et provoque l'éclatement de la linéarité narrative sans pour autant anéantir le discours du roman. Ces jeux du signifiant linguistique entraînent le lecteur vers un ailleurs qui n'est pas celui de la réalité quotidienne tout en rappelant la matérialité du support scriptural que le processus d'écriture érige également en œuvre d'art plastique.

Ensuite, notre analyse se focalise sur les transferts de sens médiatisés dans la poétique de l'auteur. Du syntagme nominal au vol ascensionnel si récurrent dans les ouvrages de l'écrivain, en passant par l'omniprésence de l'élément marin, le matériau métaphorique constitue pour le romancier-poète, le moyen de dire le rapport de l'être à l'infini et à la transcendance. Ces images riches de significations servent de support

iconique dans une perspective ontologique mettant en évidence des procédés de l'écriture autoréférentielle tels que le ressassement, la réduplication, la récurrence et la circularité. La deuxième composante de notre analyse met l'accent sur les écritures de soi. Ces écritures autoréférentielles expérimentées par l'écrivain dans les fictions courtes, créent des significations immanentes qui brisent l'unité textuelle et en dérangent la logique interne. A cause de l'écriture autoréférentielle, la représentation s'écroule car il se produit un affaiblissement et même une quasi abolition de la mimésis romanesque.

Nous examinons l'écriture subversive dans une troisième étape critique qui recense les procédés de contestation actualisés dans des romans où les protagonistes luttent, tels des sisyphes du troisième millénaire, contre la domination machiste et l'aliénation impérialiste. António Lobo Antunes en appelle à sa culture psychanalytique et à ses références psychiatriques pour adopter un discours romanesque critique valorisant la folie dans une situation de normalité qui consacre la persistance d'un regard machiste et colonial porté sur les femmes et les minorités locales ou étrangères. Son roman plurivocal et sa carnavalisation des institutions officielles expriment la vision des opprimés dans la langue de l'opprimeur. Cette critique en règle du culturalisme classique à prétention universelle déconstruit toute production littéraire comme contingente à la situation du sujet qui l'énonce. Elle fait des réfugiés, des migrants sans papiers et des minorités génériques ou sexuelles aux cultures hybrides et aux trajectoires sinueuses, les nouveaux hérauts du roman postcolonial.

Au niveau spatio-temporel, l'espace physique renvoie, dans la première trilogie, à l'espace intérieur du protagoniste dont la quête identitaire est à l'origine du récit. En outre, l'énonciation s'établit selon un parcours initiatique où s'inscrit un narrateur picaresque qui alterne entre la première et la troisième personne. Par la suite,

une pluralité de voix narratives s'expriment dans des récits dialogiques qui consacrent la mort esthétique du roman monologique. Dans le roman antunien, le temps, fondamentalement bergsonien est à l'image de l'espace. Et il est loisible de situer le contexte fictionnel sans qu'il soit balisé de manière absolue, puisque le protagoniste est généralement le narrateur de ses propres mésaventures. Le temps de la fiction se confond souvent avec le temps de la narration, à l'exemple des horloges qui sont toutes détraquées⁴⁶⁰, car le temps est une notion éminemment relative. Le psychiatre se situe dans le temps selon les étapes de sa quête identitaire. Le roman antunien devient plus précis relativement au temps lorsqu'il est question des épisodes emblématiques de l'histoire portugaise, un des objectifs de la littérature postcoloniale étant la remise en question de l'histoire officielle qui fait partie des métarécits. Les faits historiques qui affleurent dans le roman permettent alors de définir l'identité du narrateur relativement à un axe temporel et de mettre en valeur les étapes de son parcours intérieur.

L'esthétique romanesque d'Antonio Lobo Antunes constitue une double oscillation permanente entre continuité et rupture. Cet incessant va et vient est à la fois endogène à l'œuvre romanesque de l'écrivain et exogène. Monologique et centrée sur un seul protagoniste dans les trois premiers romans, plurivocaliste et polyperspectiviste ensuite, l'écriture antunienne s'est orientée vers la quête d'une grande forme dont le matériau narratif consacre l'ouverture intertextuelle. La quatrième et dernière composante de notre travail critique examine la partie exogène de l'oscillation. Elle esquisse un rapprochement entre ce roman total antunien qui ambitionne de mettre toute la vie entre les pages d'un livre et un échantillon de sources intertextuelles qui ont pu inspirer le travail créatif du romancier. L'intertextualité instaure un dialogue fécond avec les grands textes fondateurs de l'histoire littéraire grâce à l'écriture de la mémoire et

⁴⁶⁰ Voir la communication de Catherine Dumas " L'heure excessive dans *Memória de Elefante* ", in DUMAS, Catherine (dir.), *António Lobo Antunes et le livre total, voies d'approche*, actes du colloque

du souvenir qui exhume les réminiscences poétiques enfouies par le temps qui passe pour mieux les recycler par des procès de reprise ou de citation dans les paratextes ou dans le tissu textuel proprement dit. Généralement, ce processus de recyclage est une déconstruction qui ne dit pas son nom car l'œuvre romanesque d'António Lobo Antunes, par ses procédés et ses traits pertinents, s'affirme également comme une des aventures littéraires postcoloniales les plus originales de notre temps grâce à la subversion des paradigmes littéraires coloniaux et au renversement dialectique des concepts de ténèbre et de lumière. La littérature coloniale présente l'Afrique comme le cœur des ténèbres, donc l'antithèse des lumières. Ce regard impérialiste a longtemps justifié la prédation coloniale et les crimes commis au nom de la civilisation. A la suite de ses turpitudes coloniales le Portugal, métonymie de l'Occident a quitté les lumières pour les ténèbres, la culture pour l'état de nature. Dans un monde en proie au choc des civilisations⁴⁶¹, la civilisation judéo-chrétienne s'impose à la force des armes. La culture, synonyme de modernité, devient un facteur de violence et d'oppression. Ce malaise induit le transfert des lumières et des valeurs humanistes du centre impérial vers les périphéries. Dans les romans d'António Lobo Antunes, le monde occidental incarne le cœur des nouvelles ténèbres postindustrielles. Il gagnerait à retrouver les lumières sans lesquelles il perdrait définitivement son âme. Ce monde belliqueux et conquérant pourrait s'abreuver aux sources de la sagesse Luchaz, s'inspirer de l'élan vital africain et apprendre la quiétude et la paix intérieure qu'enseignent ces peuples opprimés d'Angola dans l'ironie attentive de leur silence. C'est à ce prix que l'Occident échappera à la terrible alternative antunienne de la folie ou la mort. Les Luchaz d'Angola sont donc le miroir lacanien grâce auquel le psychiatre découvre son identité

international du 5 et 6 avril 2007 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, à paraître.

⁴⁶¹ Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and Remaking of World Order*, New York, Touchstone, 1997.

et son humanité au contact de l'altérité africaine. Cette altérité qui se révélera, en dernière analyse, une identité, un semblable.

L'œuvre romanesque d'António Lobo Antunes est à la fois complexe et multiple. Elle ne saurait se résumer en une formule. Cependant, les techniques d'écriture du romancier ne sont pas sans rappeler la science des tisserandes Luchaz d'Angola. Leur art de filer et de tisser fait appel à une forme de dextérité individuelle qui se conjugue avec un savoir faire ancestral, transmis de mère en fille, de génération en génération. Le tissage intergénérique né de l'association progressive de la poésie, de la prose, de la peinture, du cinéma constitue un des axes majeurs de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Cette association donne naissance à la beauté plastique et musicale des textes tableaux et des romans partition. Le passage constitue également l'un des mots clés de cette esthétique novatrice dont le pari est de reconcilier le passé et le présent en tissant un pont de lianes entre les peuples de Malanje et ceux de l'Alentejo. Les ouvrages de l'auteur portugais sont les chapitres d'un gigantesque livre en cours. La page se substituant au mot, la phrase, interminable, échappe à son tour à son découpage habituel pour se propulser, au prix de moult transformations, vers les cimes d'une œuvre ouverte et perpétuellement en devenir. Ces romans atypique constituent les partitions d'un troisième millénaire apocalyptique, partagé entre romance et démence, espoir et désespoir. Grâce à son utopie du livre total, le romancier portugais produit une œuvre d'un noir étincelant, l'une des fresques les plus belles et les plus pessimistes de la littérature contemporaine.

Toutefois, contrairement aux autres explorateurs de l'horreur qui prophétisent l'apocalypse, António Lobo Antunes est davantage un sonneur de tocsin qui met en garde contre la rigidité d'un modèle unidimensionnel explosif parce qu'intolérant. Dans les espaces chaotiques qu'il esquisse dans son livre total tel un géomètre halluciné, les

courbes tantôt se rapprochent de la tragique condition humaine, tantôt s'en éloignent pour mieux suggérer la possibilité d'un autre monde où chaque entité humaine, indifféremment de sa race et de sa condition, participerait à la civilisation de la pluralité et du métissage, ce " tout monde " qu'Edouard Glissant appelle de ses vœux⁴⁶². Grâce au mouvement de récurrence qui caractérise sa poétique, le romancier confère une sorte d'immortalité à l'humanité, non pas en arrachant l'être humain à l'emprise dégénérative du temps, mais en rendant sensible le mouvement de la durée grâce aux récits des vies de ses personnages. Ses ouvrages s'apparentent au cours du Tage dont les eaux parfois sombres et tumultueuses, parfois claires et dormantes, refont une destinée synonyme d'exil ou de mort. Par ce recommencement perpétuel, la mort est intégrée au mouvement éternel de la création. Elle en fait partie intégrante et devient la courroie de transmission perpétuelle de l'œuvre d'art, donc de la vie.

En dernière analyse, l'esthétique romanesque de l'écrivain portugais est une réflexion métaphysique sur le mal et la difficulté à écrire sur l'infinie souffrance humaine. Elle colporte cependant un crédo synonyme d'espoir : celui d'une humanité créative parce que sans frontières, celui d'un monde vivant parce qu'ouvert. En ce sens, cette prose poétique dont le monde entier constitue l'incessant point de départ et de retour, est une éthique humaniste qui décrit la chute des civilisations closes et présage une ouverture tous azimuts. L'être humain, nous dit A. Lobo Antunes, pourrait à terme échapper à la funeste alternative, la folie ou la mort, et envisager sinon des lendemains qui chantent, du moins une vie harmonieuse avec son prochain, à condition de s'ouvrir à la différence. En ce sens, son esthétique romanesque constitue un humanisme désabusé.

⁴⁶² Dans *Traité du tout-monde* (Paris, Gallimard, 1997), Edouard Glissant, reprenant la teneur d'une conférence donnée au carrefour des littératures européennes à Strasbourg en 1993, fait l'éloge du métissage et de l'hybridisme qui célèbrent la relation dialectique entre oral et écrit. Le poète prône l'effacement des absolus de l'histoire au profit d'une histoire des peuples contée par eux-mêmes. Cette histoire relative et en relation pense la créolisation comme nouvel imaginaire susceptible de prendre en charge les poétiques diffractées du " chaos monde ".

Cette perspective semble se confirmer à travers le dénouement relativement heureux de son récent récit autobiographique, *Sóbolos Rios Que Vão* (2010). Elle s'esquisse surtout à partir du roman *O Arquipélago da Insónia* (2008) et continue avec *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*(2009). Dans les trois ouvrages, le lecteur note enfin cette écriture dépouillée que l'écrivain appelle de ses vœux depuis des décennies, tout en écrivant des romans fleuves. Tout se passe comme si le romancier, miraculé de la vie, va de plus en plus à l'essentiel pour célébrer les joies simples de cette écriture dans l'os dont il a souvent vanté les mérites⁴⁶³. Cette nouvelle inflexion pourrait constituer un des axes possibles de réflexion pour des recherches futures.

⁴⁶³ “ [...] plus je vais et moins j'utilise d'adjectifs, d'adverbes, de comparaisons, j'essaye de travailler dans l'os ”, affirme l'auteur dans un entretien accordé à Catherine Argand du magazine *Lire* de novembre

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus d'études

- Memória de Elefante*, Lisboa, 1979
- Os Cus de Judas*, Lisboa, 1979
- Conhecimento do Inferno*, Lisboa, 1980
- Explicação dos Pássaros*, Lisboa, 1981
- Fado Alexandrino*, Lisboa, 1983
- Auto dos Danados*, Lisboa, 1985
- As Naus*, Lisboa, 1988
- Tratado das Paixões da Alma*, Lisboa, 1990
- A Ordem Natural das Coisas*, Lisboa, 1992
- A Morte de Carlos Gardel*, Lisboa, 1994
- O Manuel dos Inquisidores*, Lisboa, 1996
- O Esplendor de Portugal*, Lisboa, 1997
- Livro de Crónicas*, Lisboa, 1998
- Exortação aos Crocodilos*, Lisboa, 1999
- Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, Lisboa, 2000
- Que Farei Quando Tudo Arde ?*, Lisboa, 2001
- Segundo Livro de Crónicas*, Lisboa, 2002
- Boa Tarde as Coisas Aqui Em Baixo*, Lisboa, 2003
- Eu Hei-de Amar uma Pedra*, Lisboa, 2004
- A História do Hidroavião*, Lisboa, 2005
- Terceiro Livro de Crónicas*, Lisboa, 2005
- Ontem Não Te Vi Em Babilónia*, Lisboa, 2006
- O Meu Nome É Legião*, Lisboa, 2007
- O Arquipélago Da Insónia*, 2008

Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar ?, Lisboa, 2009

Sóbolos Rios Que Vão, Lisboa, 2010

Autres textes d'António Lobo Antunes

LOBO ANTUNES, António “ Loucura e Criação Artística : Ângelo de Lima Poeta de Orpheu ”, article inédit et aujourd’hui introuvable, qui valut à l’écrivain alors étudiant en médecine le prix Sandoz de la communication scientifique au Portugal en 1973.

LOBO ANTUNES, António ; SAMPAIO, Daniel, “ Alice no País das Maravilhas ou a Esquizofrenia Esconjurada ”, in *Análise Psicológica* nº3, Vol.1, Abril 1978, p. 21-32

LOBO ANTUNES, António ; TINOCO José Luis, *Diálogos*, Lisboa, Escritor, 1998.

LOBO ANTUNES, António, *Letrinhas de Cantigas*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

LOBO ANTUNES, António ; POMAR, Júlio, *Trata-do-Dito e Feito : Poema Seguido de Apontar com o Dedo o Centro da Terra*, Lisboa, Dom Quixote, 2004.

LOBO ANTUNES, António ; POMAR Júlio, *Justiça de Salomão*, Lisboa, Mediatexto, 2004.

LOBO ANTUNES, António, *Deste Viver Aqui Neste Papel Descrito, Cartas de Guerra*, Lisboa, Dom Quixote, 2005.

Sélection d’ouvrages critiques consacrés intégralement ou en partie à l’œuvre d’António Lobo Antunes.

ARNAUT, Ana Paula, *António Lobo Antunes*, Lisboa, Edições 70.

ARNAUT, Ana Paula, (edição), *Entrevistas com António Lobo Antunes-Confissões do Trapeiro*, 1979-2007, Coimbra, Almedina, 2008.

ARNAUT, Ana Paula, *António Lobo Antunes*, Lisboa, Edições 70, 2009.

ARNAUT, Ana Paula, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo : Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, (2002).

BESSE, Maria Graciete, *Littérature portugaise*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006.

BLANCO, Maria Luisa, *Coversaciones con António Lobo Antunes*, Barcelona, De Bolsillo, 2005.

CABRAL, Eunice *et al.* (org.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes : Actas do Colóquio International António Lobo Antunes*, Lisboa/Évora, Dom Quixote/Universidade da Évora, 2003.

CAMMAERT, Felipe, *L'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 2009.

COELHO, Tereza, *António Lobo Antunes, Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 2004.

DA SILVA, Regina Célia, *Crônicas de Lobo Antunes : Traços do Humano na Escrita de um Intelectual*, *Dissertação de Mestrado, Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro*, Março 2006.

FERREIRA GOMES, Veronica Rodrigues, *A Arquitetura nas Crônicas de António Lobo Antunes : Modos de Viver Contemporâneos*, *Dissertação de Mestrado, Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro*, Abril 2006.

GARCIN, Christian, *Labyrinthes et Cie.*, Paris, Verdier, 2003.

GOMES, Alvaro Cardoso, *A Voz Itinerante : Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GUIMARÃES E CASTRO, Susana Cristina, *O Lobo que Vestiu a Pele : a Chama Dupla nos Romances de António Lobo Antunes*, Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Literaturas e Culturas Românicas, Porto, setembro 2010.

KAUFFMAN, Helena ; KLOBUCKA Ana (éd.), *After The Revolution : Twenty Years of Portuguese Literature, 1974-1994*, London, Associated University Press, 1997.

KLEIMAN, Olinda ; PASCAL, Anne Marie ; ROUSSEAU, Philippe (dir.), *Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre-La littérature postcoloniale en langue portugaise*, in *Textures* n°20, Actes des journées d'étude 15 mars 2007, Université Lumière Lyon 2, 17 mars 2007, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

LEVECOT, Agnès, *Profondeur du temps, un certain regard sur le roman portugais du dernier quart du XXe siècle*, Thèse de doctorat soutenue le 10 décembre 2007 à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris3.

- LEVECOT, Agnès, *Le roman portugais contemporain, profondeur du temps*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença, 1994.
- MARINHO, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.
- MENDES, Vítor J. (éd.), *Portuguese Literary And Cultural Studies : Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, University of Massachusetts-Darmouth, novembre 2003.
- MUTINHO, Isabel, *The Colonial Wars in Contemporary Portuguese Fiction*, Woodbridge, Tamesis, 2008.
- OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de (org.), *Espelhos, uma fisga...e poesia*, Vila Real, UTAD/Minerva Transmontana, 2007.
- OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de, *Romance Português e Polifonia(s)-Estudos de Narratologia e de Cinematografia (1970-1990)*, Vila Real, UTAD, Pena Perfeita, 2007.
- PETROV, Petar, (org.), *O Romance Português Pós-25 de Abril*, Lisboa, Roma, 2005.
- PETROV, Petar, *Ficção em Língua Portuguesa, Ensaios*, Lisboa, Roma, 2010.
- QUADROS, António, *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos 100 Anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989.
- RIBEIRO, Margarida Calafate, *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Porto, Afrontamento, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira, *Outros Erros. Ensaios de Literatura*, Porto, Asa, 2001.
- SEIXO, Maria Alzira, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.
- SEIXO, Maria Alzira (dir.), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, Lisboa, IN-CM, 2008 (2 volumes).
- SOUSA, Martins Ana Cristina, *O Tempo e o Sujeito em A Ordem Natural das Coisas de António Lobo Antunes*, Dissertação de Mestrado em Linguística Portuguesa Descritiva apresentado à Faculdade de Letras Universidade do Porto, 1998.
- SOUZA, Maria Salete Daros de, *Desamores : a destruição do idílio familiar na ficção contemporânea*, Florianópolis, UFSC, São Paulo, Edusp, 2005.
- TEXEIRA, Ramiro, *Ficção Portuguesa Pós-Abril. Percursos, Caminhantes e Bandeirantes*, Lisboa, Escritor, 2000.

VAZ WARROT, Andreia Catarina, *La création romanesque chez António Lobo Antunes : des clés d'écriture aux clés de lecture*, Thèse de Doctorat soutenue à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis le 8 décembre 2009.

XAVIER, Lola Geraldes, *O Discurso da Ironía*, Viseu, Novo Imbondeiro, 2007.

Sélection d'articles critiques sur l'œuvre d'António Lobo Antunes

ABREU, Graça, “ Sobre “ as águas do outrora Camões ” : exemplos do esplendor ausente ”, in MAGALHÃES, Isabel Allegro de *et al.* (dir.), *Literatura e Pluralidade Cultural*, Actas do 3º Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Lisboa, Colibri, 2000, p. 180-193.

ABREU, Graça, “ Possessão e posse no *Auto dos Danados* de António Lobo Antunes : possuidores, possuídos e desapossados ”, in Petrov, Petr (org.), *O Romance Português Pós-25 de Abril*, Lisboa, Roma, 2005, p. 55-81.

ABREU, Graça, “ Frontières et incidences du comique dans l'œuvre d'António Lobo Antunes ”, in *António Lobo Antunes et le livre total, voies d'approche*, Colloque international du 5 et 6 avril 2007, Université de la Sorbonne nouvelle, à paraître.

AFONSO, Maria Fernanda, “ La condition post-coloniale de *Boa Tarde as Coisas Aqui em Baixo*. Enjeux culturels, sociaux et politiques ”, in

ALVES, Clara Ferreira, “ Lobo Antunes e os Sete Pecados Mortais ”, in *Expresso*, 23 de Novembro, 1985, p. 58.

ARNAUT, Ana Paula, “ O Todo e a(s) Parte(s) : o Prazer do Fragmento ”, in *Forma Breve* n°4, Universidade de Aveiro, 2006, p. 217-228.

ARNAUT, Ana Paula, “ *O Arquipélago da Insónia* : litanias do silêncio ”, in *Plural Pluriel* n°2, automne-hiver 2008, www.pluralpluriel.org

ARNAUT, Ana Paula, “ O barulho surdo(?) das raças em *O Meu Nome É Legião* ”, in *Portuguese Literary and Cultural Studies*, n° 15/16, University of Massachusetts Dartmouth.

ARNAUT, Ana Paula, “ A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes ”, in CAMMAERT, Felipe (org.), *António Lobo Antunes. A arte do romance*, Conférence organisée le 30 juin 2009 à l'Université de Lisbonne, à l'occasion de la commémoration des 30 ans de publication du roman *Memória de Elefante*, à paraître.

ARNAUT, Ana Paula, “ *Sóbolos Rios Que Vão* de António Lobo Antunes : quando semelhanças não podem ser coincidências ”, communication consultée en le ligne le 05 decembre 2010 sur www.ala.nletras.com

ARSILLO, Vincenzo, “ Uma repentina sombra : a memória sem centro na escrita de António Lobo Antunes ”, in CAMMAERT, Felipe (org.), *António Lobo Antunes. A Arte do Romance*, Conférence organisée le 30 juin 2009 à l’Université de Lisbonne, à l’occasion de la commémoration des 30 ans de publication du roman *Memória de Elefante*, à paraître.

BARAHONA, Margarida, “ *Explicação dos Pássaros*. A fragmentação e o modelo perdido ”, in *Jornal de Letras*, 20 de Julho 1982, p. 26-27.

BESSE, Maria Graciete, “ La question de l’Histoire dans le roman portugais contemporain ”, in *Cahiers du centre interdisciplinaire de méthodologie-Histoire et Littérature*, n° 4, Université Michel Montaigne-Bordeaux 3, 2001, p. 93-119.

BETTENCOURT, António, “ Lobo Antunes, The Psychiatrist ”, in MENDES, Vítor J. (éd.), *Portuguese Literary and Cultural Studies : Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, n°12, Actes du Colloque International “ *Facts and Fiction of António Lobo Antunes* ”, University of Massachussetts Darmouth, Novembre 2003, à paraître.

BOCQUET, Jacques, “ António Lobo Antunes : de l’Histoire démystifiée à la Nuit noire ”, in *Latitudes, Cahiers lusophones* n° 17, mai 2003, p.74-78.

BOUJOU, Emmanuel, “ Désillusions lusitaniennes : du récit de l’histoire au murmure confessionnel (chez Lídia Jorge et António Lobo Antunes) ”, in PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique ; COUEGNAS, Daniel (dir.), *Le roman historique. Récit et Histoire*, Nantes, Plein Feux, 2000, p. 226-247.

BRANCO DE OLIVEIRA, Anabela, “ António Lobo Antunes : la splendeur du cinéma ”, in *António Lobo Antunes et le livre total, voies d’approche*, Actes du Colloque international du 5 et 6 avril 2007, Université de la Sorbonne nouvelle, à paraître.

CABRAL, Eunice, “ Romance realista votado ao sucesso ”, in *Diário de Notícias*, 3 dezembro 1989, p. 9.

CABRAL, Eunice, “ Experiências de alteridade (a guerra colonial, a revolução de Abril, o manicómio e a família)”, in CABRAL, Eunice et al. (org.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio International António Lobo Antunes*, Lisboa/Evóra, Dom Quixote, 2003, p. 363-378.

CABRAL, Eunice, “ António Lobo antunes, autor pósmodernista ? ”, in *Ariane* n°18-20, 2003-2005, p. 581-589.

CABRAL, Eunice, “ A concepção do romance em *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, in CAMMAERT, Felipe (org.), *António Lobo Antunes. A Arte do Romance*, Conférence organisée le 30 juin 2009 à l’Université de Lisbonne à l’occasion de la commémoration des 30 ans de publication du roman *Memória de Elefante*, à paraître.

CAMMAERT, Felipe, “ Narration et aveu dans *Os Cus de Judas* d’António Lobo Antunes et dans *La chute* de Albert Camus ”, in *António Lobo Antunes et le livre total, voies d’approche*, Colloque international du 5 et 6 avril 2007, Université de la Sorbonne nouvelle, à paraître.

CARRIÇO VIEIRA, Agripina, “ António Lobo Antunes au miroir ”, in *António Lobo Antunes et le livre total, voies d’approche*, Actes du Colloque international du 5 et 6 avril 2007, Université de la Sorbonne nouvelle, à paraître

CASTAGNA, Vanessa, “ A representação de Lisboa em *As Naus* de António Lobo Antunes ”, in *Rassegna Iberistica*, n° 80, settembre 2004, p. 79-88.

CAZALAS, Inès, “ Histoires de famille : la subversion du paradigme généalogique dans quelques romans d’António Lobo Antunes ”, in *António Lobo Antunes et le livre total, vois d’approche*, Actes du Colloque international du 5 et 6 avril 2007, Université de la Sorbonne nouvelle, à paraître.

CAZALAS, Inès, “ O romanesco na obra de António Lobo antunes : herança, deconstrução, reinvenção ”, in CAMMAERT, Felipe (org.), *Antonio Lobo Antunes. A arte do romance*, Conférence organisée le 30 juin 2009 à l’Université de Lisbonne, à l’occasion de la commémoration des 30 ans de publication du roman *Memória de Elefante*, à paraître.

CONRADO, Júlio, “ *Exortação aos Crocodilos* de António Lobo Antunes ”, in *Colóquio/Letras*, n° 157-158, janeiro 2002, p. 411-413.

CORREIA, J. David Pinto, “ António Lobo Antunes : *Memória de Elefante* ”, in *Colóquio/Letras*, n° 62, julho 1981, p. 87-89.

COTRIM, João Paulo, “ Ainda não é isto que eu quero ”. Entrevista com António Lobo Antunes, in *Expresso*, 4 dezembro, 2004, p. 28-34.

CRUZ, Liberto, “ António Lobo Antunes : *Auto dos Danados* ”, in *Colóquio/Letras* n° 97, maio-junho 1997, p. 118-119.

CUNHA, Mafalda F., “ A tentação do Policial no Romance Português Contemporâneo ”, in *Colóquio* n° 161/162, juillet-décembre 2002.

DIAS, Ana Sousa, “ Um escritor reconciliado com a vida ”. Entrevista com António Lobo Antunes, in *Público*, 18 de outubro 1992, p. 22-32.

- DUMAS, Catherine, “ Diagnostic et parole d’autorité dans *Le passage* de Jean Reverzy et dans *Connaissance de l’enfer* d’António Lobo Antunes ”, in *Eidôlon* n° 55, *Littérature et médecine*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, 2000, p. 391-400.
- DUMAS, Catherine, “ L’heure excessive dans *Memória de Elefante* ”, in DUMAS, Catherine, (dir.), *António Lobo Antunes et le livre total, voies d’approches*, Actes du colloque international du 5 et 6 avril 2007, Université de la Sorbonne nouvelle, à paraître.
- FARIA, Duarte, “ A viagem aos lugares obscuros ”, in *Jornal de Letras*, 14 de abril 1981, p. 32.
- FARNOUX-ARNOUX, Lucile, “ Monologue intérieur et écriture de la mémoire chez le romancier portugais António Lobo Antunes ”, in CHARDIN, Philippe, *Autour du monologue intérieur*, Paris, Atlantica, 2004,
- FARNOUX-ARNOUX, Lucile, “ Le retour des caravelles d’António Lobo Antunes, jeu intertextuel ou épopée moderne ? ”, in LABARTHE, Judith, *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, Bruxelles, PIE/Peter Lang, 2004, p.205-224.
- FIGUEIREDO, Olívia Maria, “ A ressonância emocional em *Boa Tarde as Coisas aqui em Baixo* ”, in Rio TORTO, Graça et al. (coord.), *Estudos em homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela*, vol II, Porto, FLUP, 2005, p. 771-781.
- FONSECA, Eduardo, “ A metaforização em *Os Cus de Judas* ”, in TEIXEIRA, Rui de Azevedo (org.), *A guerra colonial : realidade e ficção. Actas do I Congresso Internacional*, Lisboa, Notícias, 2001, p. 361-373.
- GATO, Margarida Vale de, “ The Influencing Machine : Faulkner Revised by António Lobo Antunes ”, in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, 6-8 de maio 2001, Centro de Estudos Anglo-Portugueses/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2003, p. 513-520.
- GERSÃO, Teolinda, “ António Lobo Antunes : *Explicação dos Pássaros* ”, in *Colóquio/Letras* n° 72, março 1983, p.102-104.
- GHITESCU, Micaela (org. E trad.), *Colóquio António Lobo Antunes na Roménia/Colloque António Lobo Antunes em Roumanie*, Bucuresti, Fundatiei Culturale “ Memoria ”, 2005.
- GIL, José, “ Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes ”, in CAMMAERT, Felipe, *António Lobo Antunes. A Arte do Romance*, Conférence organisée le 30 juin 2009 à l’Université de Lisbonne, à l’occasion de la commémoration des 30 ans de publication du roman *Memória de Elefante*, à paraître.

GIUDICELLI, Michelle, “ *As Naus* d’António Lobo Antunes et la carnavalisation de l’histoire officielle ”, in PIWNIK, Marie-Hélène, *La littérature portugaise : regards sur deux fins de siècle (XIXe-XXe)*, Bordeaux, Maison des pays ibériques, 1996, p. 29-41.

GIUDICELLI, Michelle, “ Familles je vous hais/aime : les douloureuses relations familiales dans *Eu Hei-de Amar uma Pedra* ”, in *António Lobo Antunes et le livre total, voies d’approche*, Colloque international du 5 et 6 avril 2007, Université de la Sorbonne nouvelle, à paraître.

GOMES, Adelino, “ Não sou eu que escrevo os livros. É a minha mão autónoma ”. Entrevista com António Lobo Antunes, in *Público*, 13 de novembro, 2004, p. 12-14.

GONZALEZ, Christophe, “ Les multiples expressions du Moi dans *Les lettres de la guerre* ”, in *António Lobo Antunes et le livre total, voies d’approche*, Actes du Colloque international du 5 et 6 avril 2007, Université de la Sorbonne nouvelle, à paraître.

GUERREIRO, António, “ *A Morte de Carlos Gardel. Crónica da vida vulgar* ”, in *Expresso*, 16 de abril, 1994, p. 23.

GUIMARÃES DE SOUSA, Sergio, “ Avant d’être un mot sur une page. L’écrivain António Lobo Antunes par lui-même ”, *António Lobo Antunes et le livre total, voies d’approche*, Actes du Colloque international du 5 et 6 avril 2007, Université Sorbonne nouvelle, à paraître.

JORGE, Carlos J. F. “ A encenação das vozes quando todos falam sobre *Que Farei quando Tudo Arde?* ”, in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora*, Lisboa/Évora, Dom Quixote, 2003, p. 195-205.

JÚDICE, Nuno, “ *Exortação aos Crocodilos : para um realismo analítico* ”, in PETROV, Petar (org.), *O romance português pós-25 de abril*, Lisboa, Roma, 2005, p. 263-272.

LUÍS, Sara Belo, “ O mundo de António Lobo Antunes em 12 partes ”, entrevista com António Lobo Antunes, in *Visão*, 26 de outubro 2006, p. 136-141

MADUREIRA, Luís, “ The Discreet Seductiveness of the Crumbling Empire : Sex, Violence and Colonialism in the Fiction of António Lobo Antunes ”, in *Luso-Brazilian Review*, vol. 32, nº 1, summer 1995, p. 19-29.

MARINS, Gislaine, “ *Os Cus de Judas : cartilha para reapre(e)nder a Nação* ”, in *Letras de Hoje, Estudos e debates de linguística, literatura e língua portuguesa*, vol. 36, nº 1, p. 167-175.

- MARQUES, Carlos Vaz, “ Escrevo pela mesma razão que a pereira dá peras ”, entrevista com António Lobo Antunes, *in Ler* n° 69, maio 2008, p. 33-43.
- MARQUES, Catarina Homem, “ António Lobo Antunes : “ A morte tem os nossos olhos ”, entrevista com António Lobo Antunes, *in Sol/Tabu*, 2 de fevereiro 2008, p. 44-41.
- MARTINS, Luís Almeida, “ Uma bela e alegre declaração de amor a um país ”, *in Jornal de Letras*, 12 de abril 1988, p. 7.
- MARTINS, Luís Almeida, “ António Lobo Antunes : “ Quis escrever um romance policial ”, entrevista com António Lobo Antunes, *in Jornal de Letras*, 27 de outubro 1992, p. 8-11.
- MATHIAS, Marcelo Duarte, “ As crónicas de Lobo Antunes : ferocidade e ternura ”, *in Jornal de Letras*, 24 de maio, 1995, p. 27.
- MEDINA, João, “ O mito sebastianista hoje-dois exemplos da literatura portuguesa contemporânea : Manuel Alegre e António Lobo Antunes ”, *in Actas dos 3º Cursos Internacionais de Verão de Cascais*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997, vol. 4, p. 199-212.
- MELO, João de, “ António Lobo Antunes : *Fado Alexandrino* ”, *in Colóquio* n° 82, novembro 1984, p. 104-106.
- MENDONÇA, Fernando, “ António Lobo Antunes : *Tratado das Paixões da Alma*, *in Colóquio* n° 125-126, julho-dezembro 1992, p. 296-297.
- MONTEIRO, Maria de Carmo, “ Éléments pour un electure de *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes, *in Recherches et Etudes Comparatistes Ibero-Françaises de la Sorbonne Nouvelle*, n° 4, Paris, CRECIF, 1982.
- MORÃO, Paula, “ Derivas autobiográficos em crónicas de António Lobo Antunes ”, *in CAMMAERT, Felipe (org.), António Lobo Antunes. A Arte do Romance*, Conférence organisée le 30 juin 2009 à l’Universite de Lisbonne, à l’occasion de la commémoration des 30 ans de publication du roman *Memória de Elefante*, à paraître.
- MOURA, Jean Marc, “ Le voyage marin à l’âge post-moderne : éléments de réflexion sur une altérité désormais impossible ”, *in MAGALHÃES, Isabel Allegro de et al. (dir.), Literatura e pluralidade cultural*, Actas do 3º Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Lisboa, Colibri, 2000, p. 797-810.
- MULINACCI, Roberto, “ L’ombra di Camões. L’impossibile ritorno delle storia in *As Naus* di Lobo Antunes ” *in Periferia della storia. Il passato come rappresentazione nelle culture omeoglotte*, Bologna, Quodlibert, 2004, p. 307-336.

MULINACCI, Roberto, “ A história como retorno do reprimido. Para uma leitura freudiana de *As Naus* de Lobo Antunes ”, in VECCHI, Roberto e ROJO, Sara (org.), *Trasnliterando o real. Diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bolonha*, Belo Horizonte/Bolonha, Faculdade de Letras da UFMG, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne/Centro di Studi sulle Letterature Omeoglotte dei Paesi Extra-europei, 2004, p. 94-111.

251 p.

PERES, Phyllis, “ Love and Imagination among the Ruins of Empire : António Lobo Antunes’s *Os Cus de Judas* and *Fado alexandrino* ”, in KAUFFMAN, Helena and KLOBUCKA, Anna (ed.), *After the Revolutions : Twenty Years of Portuguese Literature, 1974-1994*, Lewisburg, PA ; London, England, Associated UP, 1997, p. 187-201.

PIRES, José Cardoso, “ Saber fintar o real ”, in *Jornal de Letras*, 27 de novembro, 1990, p.9.

QUADROS, António, “ O Portugal abjecto de António Lobo Antunes ”, in QUADROS, António, *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa, fundação Lusíada, 1989, p. 208.

RAMOS, Ana Margarida, “ Vias da literatura infantil contemporânea : o caso de *A História do Hidroavião* de António Lobo Antunes ”, in *Rumos de Narrativa Breve*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2003, p. 93-106.

REBELLO, Luiz Francisco, “ *Fado Alexandrino*-Uma história, várias histórias ”, in *Jornal de Letras*, 20 de março 1984, p.5.

REIS, Carlos, “ Um romance repetitivo ”, in *Jornal de Letras*, 22 de outubro 1997, p. 24-25.

REIS, Carlos, “ A construção do universo ficcional de Lobo Antunes : o mundo como fragmentação ”, in Micaela Ghitecu (ed.), *António Lobo Antunes, Colóquio na Roménia*. Bucaresti, Editura Fundatiei Culturale “ Memoria ”, 2005, p. 7-20

REIS, Carlos, “ Los domingos grises de António Lobo Antunes ”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 660, Junio 2005, p. 37-51.

REIS, Carlos, “ La construction de l’univers fictionnel de Lobo Antunes : figurations du personnage ”, in *António Lobo Antunes et le livre total, voies d’approche*, actes du Colloque international du 5 et 6 avril 2007, Université de la Sorbonne nouvelle, à paraître.

RIBEIRO, Anabela Mota, “ Lobo Antunes : “ Como posso eu, cristal morrer ? ”, entrevista com António Lobo Antunes, in *Público*, 12 de outubro 2008, p. 12-24.

RIBEIRO, Margarida Calafate, “ *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes : dos “ tristes trópicos ” à “ feira cabisbaixa ”, in *Uma História de Regressos. Imério, guerra colonial e pós-colonialismo*, Porto, Afrontamento, 2004, 259-295.

RODRIGUES, Ernesto, “ Lobo Antunes cartesiano ”, in *Jornal de Letras*, 4 de dezembro 1990, p. 12.

SÁ, Maria das Graças Moreira, “ *As Naus* de Lobo Antunes : o oceano vazio ou a desconstrução mítica de Portugal ”, in *As duas faces de Jano. Estudos de cultura e literatura portuguesas*, Lisboa, IN-CM, 2004, p. 187-197.

SEIXO, Maria Alzira, “ As fragilidades do mal (*Exortação aos Crocodilos* de António Lobo Antunes)”, in *Outros erros. Ensaios de literatura*, Porto, ASA, 2001, p. 339-343.

SEIXO, Maria Alzira, “ As várias vozes da escrita (*O Manual dos Inquisidores* de António Lobo Antunes)”, in *Outros erros. Ensaios de literatura*. Porto, ASA, 2001, p. 335-338.

SEIXO, Maria Alzira, “ Rewriting and the Fiction of History : Camões’s *The Lusíads* and Lobo Antunes’s *The Return of the Caravels* ”, in *Journal of Romance Studies*, vol. 3, nº 3, Winter 2003, p. 75-92.

SEIXO, Maria Alzira, “ O romance e a obra ”, in *Jornal de Letras*, 26 de setembro 2007, p. 19.

SEIXO, Maria Alzira, “ António Lobo Antunes : “ Isto não é um livro, é um sonho ”, in *Jornal de Letras*, 8 de outubro 2008, p.18-19.

SEIXO, Maria Alzira, “ As flores do inferno ”, in *Jornal de Letras*, 28 de janeiro 2009, p. 32-33.

SEIXO, Maria Alzira, “ Os rios de Lobo Antunes ”, article consulté en ligne le 05 décembre 2010 sur www.ala.nletras.com

SILVA, Maria Augusta, “ Quem lê é a classe média ”, entrevista com António Lobo Antunes, in *Diário de Notícias*, 18 de novembro 2003, p.2.

SILVA, Rodrigues da, “ A confissão exuberante ”, entrevista com António Lobo Antunes, in *Jornal de Letras*, 13 de abril 1994, p. 16-19

SILVA, Rodrigues da, “ A salvação pela escrita ”, in entrevista com António Lobo Antunes, in *Jornal de Letras*, 25 de setembro 1996, p. 16-17.

- SILVA, Rodrigues da, “ Mais perto de Deus ”, entrevista com António Lobo Antunes, *in Jornal de Letras*, 6 de outubro 1999, p. 5-8.
- SILVA, Rodrigues da, “ Mais dois, três livros e parerei ”, entrevista com António Lobo Antunes, *in Jornal de Letras*, 25 de outubro 2006, p. 16-21.
- SILVA, Rodrigues da, “ O eremita no seu eremitério ”, *in Jornal de Letras*, 26 de setembro 2007, p. 21.
- UTEZA, Francis, “ *Os Cus de Judas* : mirage au bout de la nuit ”, *in Quadrant*, 1984, p. 121-145.
- UTEZA, Francis, “ Lobo Antunes : le point de vue de l’écrivain ”, *in Quadrant*, 1984, p. 147-156.
- VIEGAS, Francisco José, “ Nunca li um livro meu ”, entrevista com António Lobo Antunes, *in Ler* nº 37,, Inverno 1997, p. 30-43.
- VIEIRA Agripina Carriço, “ Angola, o regresso ”, *in Jornal de Letras*, 15 de outubro 2003, p. 16-17
- VIEIRA, Agripina Carriço, “ Uma voz que diz...o mal ”, *in Jornal de Letras*, 26 de setembro 2007, p. 18-19.
- XAVIER, Lola Geraldés, “ Os (heróis) velhos (des)ilusão e simbolismo em *As Naus* de António Lobo Antunes ”, *in A luz de saturno-figurações da velhice*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, p. 115.121.
- XAVIER, Lola Geraldés, “ Fragmentos da natureza humana em *O Manual dos Inquisidores* de António Lobo Antunes ”, *in O Fragmento, Forma Breve* nº4, 2006, p.229-240.

Ouvrages et articles théoriques sur la littérature, la linguistique, l’esthétique et la psychanalyse.

- ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.
- ADAM, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 2001.
- ARAÚJO CARREIRA, Maria Helena, *Modalisation linguistique en situation d’interlocution : proxémique verbale et modalités en Portugais*, Louvain/Paris, Peeters, 1997.

- AUERBACH, Erich, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, “ Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours ”, in *DRLAV* n° 26, 1982, p. 91-151.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- BARTHES, Roland, *Le palimpseste du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- BERTRAND, Dominique, (dir.), *Poétiques du burlesque*, Paris, Champion, 2004.
- BERTRAND, Dominique, GELY-GHEDIRA, Véronique, (dir.), *Rire des dieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- BLANC-PINEL, Marie, *La mer, miroir d'infini*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1983.
- BOUGNOUX, Daniel, *Vices et vertus des cercles : l'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, La Découverte, 1989.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.
- CHOL, Isabelle, *Pierre Reverdy, poésie plastique*, Genève, Droz, 2006.
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979.
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981.
- COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001.
- COMPAGNON, Antoine, *Le seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- DANE, Joseph, *Critical Mythology of Irony*, Athènes/Londres University of Georgia Press, 1991.
- DE LIMA, Ângelo Vaz Pinto Azevedo Coutinho, *Poemas in Orpheu e Outros Escritos*, Hiena, Lisboa, 1984.
- DE LIMA, Ângelo Vaz Pinto Azevedo Coutinho, *Poesias Completas*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1991.
- DOR, Joël, *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris, Denoël, 2002.
- DOUBROVSKY, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966.
- DUARTE, Isabel Margarida, *O Relato de Discurso na Ficção Narrativa-Contributos para a análise da construção polifónica de “ Os Maias ” de Eça de Queiros*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Lisboa, 2003.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- DURANDEAUX, Jacques, *Le dire et l'être en psychanalyse*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965.
- ECO, Umberto, *Apostille au “ Nom de la Rose ”*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
- ECO, Umberto, *Lectot in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
- FISER, Emeric, *L'esthétique de Marcel Proust*, Genève, Slatkine, 1990.
- FONSECA, Fernanda Irene, *Deixis, Tempo e Narração*, Lisboa, Fundação Engº António de Almeida, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.
- FOUCAULT, Michel, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, 1962.
- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963.
- FOUCAULT, Michel, *La pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

- FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- FOUCAULT, Michel, *Les anormaux*, Paris, Gallimard, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *L'herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Le pouvoir psychiatrique*, Paris, Gallimard, 2003.
- FRAISSE, Luc, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995.
- FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes, l'inconscient*, tome 13, Paris, PUF, 1968.
- FRONTIER, Alain, *La poésie*, Paris, Belin, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GIRARD, Alain, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1963.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GONÇALVES, Mathilde, *La fragmentation dans la littérature portugaise contemporaine : indices énonciatifs, configurations textuelles et parcours interprétatifs*, thèse de doctorat soutenue le 5 décembre 2008 à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis.
- GULLENTOPS, David, *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001.
- GUSDORF, Georges, *Lignes de vie, 1. Les écritures du moi, 2. Autobiographie*, Paris, Odile Jacob, 2 vol., 1990.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HERSCHEBERG PIERROT, Anne, *stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003.
- HERSCHEBERG PIERROT, Anne, *Le style en mouvement*, Paris, Belin, 2005.
- HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge, The Theory and Politics of Irony*, Toronto, Routledge, 1994.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- ISER, Wolfgang, *The Implied Reader : patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1990.
- ISER, Wolfgang, *The Fictive and The Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1993.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Sprimont, Mardaga, 1997.

JAKOBSON, Roman, *La poésie moderne russe*, Esquisse 1, Prague, 1921.

JAKOBSON, Roman, (Préface), *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzevetan Todorov*, Paris, Seuil, 1965.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduite de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

JEANDILLOU, Jean François, *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 1997.

JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette supérieur, 1993.

JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2006.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

KING, Nicola, *Memory, Narrative, Identity*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2000.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké-Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia, “ Une poétique ruinée ”, Présentation, dans BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman*, Paris, Mouton, 1970.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.

KRISTEVA, Julia, *Au commencement était l'amour, psychanalyse et foi*, Paris, Hachette, 1985.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Seuil, 1975.

LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre VIII, 1960-1961, Le transfert*, Paris, Seuil, 1991.

LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991.

LACAN, Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

LANG, Candace, *Irony, Humor : Critical Paradigm*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1988.

LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999.

- LECLERC, Jean, *L'Antiquité travestie et la mode du burlesque en France, 1641-1661*, Sainte-Foy, Presses de l'Université de Laval, 2007.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- LUKACS, Georges, *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Genève, Gonthier, 1963.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne-rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Aborder la linguistique*, Paris, Seuil, 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009.
- MARINHO, Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo de Letras, 1999.
- MESCHONIC, Henri, *Pour la poétique, épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.
- MESCHONIC, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
- MESCHONIC, Henri, *Les éclats de la poétique*, Paris, PUF, 1985.
- MESCHONIC, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.
- MESCHONIC, Henri, DESSONS, Gérard, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- MESCHONIC, Henri, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006.
- MESCHONIC, Henri, SOULAGES, Pierre, *Le rythme et la lumière*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- MESCHONIC, Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Klincksieck, 2009.
- MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- MITTERAND, Henri, *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994.
- NÉDÉLEC, Claudine, *Les États et les empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004.
- NOLKE, Henning, *Le regard du locuteur 2. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris, Kimé, 2001.
- NOLKE, Henning, FLOTTUM, Kjersti, NOREN, Coco, *La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Kimé, 2004.
- PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
- PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989.

- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 2002.
- QUENEAU, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965.
- RABEAU, Sophie, (ed.), *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette*, Paris, Hachette, 1998.
- REAL, Miguel, *Geração de 90, Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto, Campo de Letras, 2001.
- RICHAUDEAU, François, *La lisibilité*, Paris, Denoël, 1969.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Tome I, Paris, Seuil, 1983,
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit. La configuration du récit de fiction*. Tome II, Paris, Seuil, 1984.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit. Le temps raconté*. Tome III, Paris, Seuil, 1985.
- ROSIER, Laurence, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris, Duculot, 1999.
- SAMOYAU, Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation littéraire au vingtième siècle*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis le 1996.
- SAMOYAU, Tiphaine, *La montre cassée, forme et signification d'un motif dans les arts du temps*, Paris, Verdier, 2004.
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1965.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971.
- WIEDER, Catherine, *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1988.

INDEX DES AUTEURS

ABREU, Graça	6	FREUD, Sigmund	22, 91, 219
AFONSO, Maria Fernanda	405, 406, 418	FRONTIER, Alain	9
ARAÚJO CARREIRA, Maria Helena	105	GENETTE, Gérard	20, 21, 73, 334, 335, 383
ARNAUT, Ana Paula	6, 9, 13, 78, 79, 173, 174, 199, 200, 201, 202, 212, 217, 219, 255, 339, 351, 355, 391	GHITESCU, Micaela	5, 456
BAKHTINE, Mikhaïl	105, 252, 253, 254, 263, 266, 267, 268, 270, 271, 326, 327, 462	GIL, José	28, 33, 292, 338
BARTHES, Roland	26, 27, 67, 428	GOMES, Adelino	12, 423
BERTRAND, Dominique	350	GONÇALVES, Mathilde	160
BESSE, Maria Graciete	150, 198, 199	GUIMARÃES E CASTRO, Susana Cristina	5
BLANCO, Maria Luisa	6	GULLENTOPS, David	310, 323
BLANC-PINEL, Marie	86	GUSDORF, Georges	181
BOUGNOUX, Daniel	46, 51, 52, 53, 54, 56, 146, 147, 148, 167, 188	HAMBURGER, Käte	178
BRANCO DE OLIVEIRA, Anabela	16, 240, 252, 273, 286, 292, 339, 394, 400, 406, 407, 418	HAMON, Philippe	234
BUTOR, Michel	80, 87, 121, 122	HUTCHEON, Linda	234, 242, 244, 245, 333
CABRAL, Eunice	5, 106, 140, 214, 249, 267, 270, 286, 349, 424	JAKOBSON, Roman	7, 68, 73, 188
CAMMAERT, Felipe	5, 163, 202, 224, 364, 373, 374, 375, 381, 393, 394, 397, 399, 400	JORGE, Carlos J. F.	64, 101, 223, 425, 452
CARRIÇO VIEIRA, Agripina	6, 291	<i>Justiça de Salomão</i>	8, 295, 449
COELHO, Tereza	6, 82, 114, 115, 208, 209, 210, 212, 216, 350, 351, 395	KLEIMAN, Olinda	199, 426
COHEN, Jean	436	KRISTEVA, Julia	8, 252, 333
COHN, Dorrit	105	LACAN, Jacques	21, 326, 428, 459
COTRIM, João Paulo	9, 36	LANG, Candace	234, 245, 454
COUTURIER, Maurice	193, 320	LECARME, Jacques	158, 159, 161, 168, 169, 171, 172, 173, 175, 177, 178, 179, 188, 189, 361
CUNHA, Mafalda F.	64, 65	LEJEUNE, Philippe	122, 123, 167, 180
DA SILVA, Regina Célia	6, 141	LEVECOT, Agnès	281, 283
DANE, Joseph	234	LUÍS, Sara Belo	4, 8, 36, 43, 44, 80, 85, 133, 134, 160, 176, 184, 208, 214, 219, 243, 244, 267, 268, 269, 292, 455
DE LIMA, Ângelo Vaz Pinto Azevedo Coutinho ..	90, 91, 209, 210, 230, 350, 351, 449	LUKACS, Georges	248
DIAS, Ana Sousa	199, 212	LYOTARD, Jean-François	57, 333, 428
DOUBROVSKY, Serge	28, 29	MAINGUENEAU, Dominique	270
DUARTE, Isabel Margarida	454, 455	MARQUES, Carlos Vaz	164, 332, 367
DUMAS, Catherine	19, 281, 283, 404, 442	MARTINS, Luís Almeida	5, 38, 451
ECO, Umberto	76, 77, 416	MELO, João de	199, 302
FERREIRA GOMES, Veronica Rodrigues	6	MENDES, Vítor J.	123, 286, 292
FIGUEIREDO, Olívia Maria	115	MESCHONIC, Henri	36
FOUCAULT, Michel	208, 428	MONTEIRO, Maria de Carmo	373 377, 378, 379, 380, 409, 410, 422, 424, 425, 426, 434, 448, 453, 454, 455, 456, 457
		PETROV, Petar	128, 279, 452
		PICARD, Michel	45
		PIRES, José Cardoso	64, 123, 126, 138
		QUENEAU, Raymond	87

RAMOS, Ana Margarida	285	260, 262, 281, 283, 335, 369, 370, 378, 408, 431,
REAL, Miguel.....	401, 451	432
REIS, Carlos	10, 11, 64, 297, 352, 401	SILVA, Maria Augusta
RIBEIRO, Anabela Mota	343	217, 391
RICOEUR, Paul.....	67, 71	SILVA, Rodrigues da.....
RODRIGUES, Ernesto.6, 64, 292, 355, 357, 450, 457		355
SÁ, Maria das Graças Moreira.....	264, 347, 356, 357, 358	SOUSA, Martins Ana Cristina... 5, 38, 139, 140, 199, 212, 267, 453
SAMOYAUULT, Tiphaine	283, 284	TODOROV, Tzvetan
SAUSSURE, Ferdinand de	23, 24, 68	7, 326, 460
SCHAEFFER, Jean-Marie	458	VAZ WARROT, Andreia Catarina.. 5, 47, 48, 51, 71, 272, 273, 335
SCHOENTJES, Pierre	232, 234, 235, 236, 241, 246, 249, 250, 251	VIEGAS, Francisco José.....
SEIXO, Maria Alzira	6, 14, 17, 25, 77, 90, 98, 99, 104, 107, 123, 178, 179, 184, 185, 186, 187, 195, 196, 221, 227, 231, 233, 238, 239, 241, 242, 259,	102, 255
		VIEIRA Agripina Carriço.....
		16, 149, 292
		XAVIER, Lola Geraldes
		106, 107, 214, 234, 267, 269, 270, 286

INDEX DES OEUVRES

- A História do Hidroavião*..... 8, 69, 77, 100, 119, 124, 129, 130, 131, 134, 135, 137, 139, 140, 295, 296, 448, 456
- A Morte de Carlos Gardel*.. 15, 17, 20, 38, 40, 87, 88, 337, 338, 339, 340, 448, 454
- A Ordem Natural das Coisas* . 17, 221, 223, 224, 225, 226, 340, 349, 353, 448, 451
- As Naus* ...17, 20, 24, 37, 39, 102, 106, 133, 136, 140, 214, 242, 243, 244, 245, 267, 269, 270, 284, 285, 291, 353, 396, 433, 448, 453, 454, 456, 457
- Auto dos Danados* ...4, 17, 87, 88, 103, 220, 228, 239, 279, 337, 353, 404, 406, 448, 452, 453
- Boa Tarde as Coisas Aqui Em Baixo* 48, 49, 113, 120, 292, 313, 353, 412, 413, 448
- Conhecimento do Inferno*..... 14, 17, 20, 82, 108, 118, 133, 138, 165, 174, 178, 189, 191, 200, 255, 260, 295, 303, 304, 305, 309, 324, 337, 352, 353, 355, 372, 373, 448
- Deste Viver Aqui Neste Papel Descipto, Cartas de Guerra* 450
- Diálogos*..... 8, 449, 456
- Eu Hei-de Amar uma Pedra* ... 15, 44, 69, 72, 73, 109, 112, 113, 293, 337, 344, 345, 353, 448, 454
- Exortação aos Crocodilos*..... 94, 263, 265, 279, 353, 448, 453, 455, 457
- Explicação dos Pássaros*.... 14, 17, 41, 42, 48, 87, 89, 256, 257, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 353, 431, 432, 433, 448, 452, 454
- Fado Alexandrino*17, 20, 39, 78, 83, 84, 94, 101, 102, 103, 105, 107, 133, 237, 238, 241, 255, 256, 259, 260, 261, 271, 353, 415, 448, 455, 456
- Justiça de Salomão*..... 8, 295, 449
- Letrinhas de Cantigas* 449
- Livro de Crónicas* ...10, 125, 141, 142, 151, 160, 171, 183, 365, 448
- LUÍS, Sara Belo4, 8, 36, 43, 44, 80, 85, 133, 134, 160, 176, 184, 208, 214, 219, 243, 244, 267, 268, 269, 292, 455
- Memória de Elefante*.....12, 14, 16, 20, 24, 27, 30, 31, 35, 38, 39, 55, 56, 57, 58, 74, 75, 77, 81, 83, 94, 97, 116, 133, 137, 161, 165, 170, 174, 176, 178, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 235, 236, 250, 254, 269, 270, 283, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 304, 305, 306, 309, 311, 318, 321, 324, 336, 350, 353, 364, 365, 372, 417, 442, 448, 452, 453, 454, 455
- Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* 10, 15, 38, 40, 42, 43, 44, 78, 94, 174, 227, 337, 353, 384, 385, 386, 394, 400, 448
- O Arquipélago Da Insónia* ..60, 61, 78, 292, 293, 353, 404, 449
- O Esplendor de Portugal*15, 38, 40, 41, 42, 47, 48, 257, 274, 275, 276, 277, 278, 337, 353, 359, 405, 406, 431, 432, 433, 448
- O Manuel dos Inquisidores* ...106, 288, 335, 352, 353, 448
- O Meu Nome É Legião*.....15, 61, 62, 63, 64, 65, 292, 293, 353, 363, 449, 452
- Ontem Não Te Vi Em Babilónia*... 44, 45, 78, 94, 435, 449
- Os Cus de Judas* 14, 17, 20, 35, 94, 98, 114, 115, 117, 119, 137, 165, 178, 186, 189, 191, 193, 194, 218, 254, 260, 273, 295, 301, 302, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 316, 317, 318, 321, 323, 324, 336, 350, 353, 362, 369, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 409, 410, 422, 424, 425, 426, 434, 448, 453, 454, 455, 456, 457
- Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar ?* 79, 353, 449
- Que Farei Quando Tudo Arde* ?88, 89, 224, 282, 287, 337, 353, 359, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 401, 448
- REAL, Miguel 401, 451
- Segundo Livro de Crónicas*..... 125, 142, 448
- SEIXO, Maria Alzira6, 14, 17, 25, 77, 90, 98, 99, 104, 107, 123, 178, 179, 184, 185, 186, 187, 195, 196, 221, 227, 231, 233, 238, 239, 241, 242, 259, 260, 262, 281, 283, 335, 369, 370, 378, 408, 431, 432
- Sóbolos Rios Que Vão*.....15, 17, 78, 79, 85, 86, 100, 123, 159, 160, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169,

170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 179, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 190, 191, 282, 292, 293, 312, 337, 354, 368, 387, 388, 412, 415, 417, 439, 446, 449, 452	<i>Tratado das Paixões da Alma</i> .17, 337, 340, 352, 353, 355, 448, 455
<i>Terceiro Livro de Crónicas</i> ... 125, 142, 143, 144, 448	<i>Trata-do-Dito e Feito</i>
	<i>Poema Seguido de Apontar com o Dedo o Centro da Terra</i> 449

L'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes: de la continuité à la rupture

La présente étude analyse les lignes de force et les structures thématiques d'une écriture hybride, conçue comme un réseau organisé de motifs récurrents et d'images obsédantes. Elle recense les traits pertinents de l'esthétique romanesque d'António Lobo Antunes. Cette esthétique se conçoit comme le lieu d'un travail linguistique préalable à la subversion de l'héritage idéologique et narratif du centre impérial, grâce à des procédés s'inspirant, entre autres, de la carnavalisation bakhtinienne. La thématique se conjugue ici à la psychanalyse pour aboutir au dévoilement d'un projet poétique postcolonial privilégiant les voix discordantes et les discours déviants des aliénés et des sans voix.

Mots clés : esthétique, thématique, psychanalyse, carnavalisation, hybride, postcolonial.

The Aesthetics of António Lobo Antunes

This study provides an analysis of the main thematic structures involved in a hybrid writing conceived as an organized network of recurring motifs and haunting images. It identifies relevant features of the aesthetics of António Lobo Antunes. The writer's poetics is the place where the Portuguese language is subverted prior to changes in the narrative and ideological colonial inheritance. Those disruptions are inspired, among other theories, by the Bakhtinian carnivalization. The thematic is combined in the study with psychoanalysis to unveil a postcolonial literary project which aims at highlighting conflicting views from alienated and voiceless people.

Key words : aesthetics, thematics, psychoanalysis, carnivalization, hybrid, postcolonial.