

La spirale vertigineuse des discours (à propos de *Fado Alexandrino* d'António Lobo Antunes)¹

The Dizzying Spiral of Discourses (On *Fado Alexandrino* by António Lobo Antunes)

MARIA DE FÁTIMA MARINHO
Professora Emérita
CITCEM/Université de Porto
fmarinho@letras.up.pt

Mots-clés

25 avril 1974 ; diver-
sité de focalisation ;
instabilité narrative ;
António Lobo An-
tunes ; masque.

Keywords

25th of April 1974;
varied focalization;
narrative instability;
António Lobo
Antunes; masque.

Dans cet essai, nous nous proposons d'analyser la manière dont Lobo Antunes aborde le thème de la guerre en Afrique et sa relation intime avec la Révolution d'avril 1974. Avec des centaines de discours qui se chevauchent, ce roman convoque les acteurs de la guerre en Afrique (Arnaut, 2009 : 29, 31, 145) et leur attribue des expériences, le plus souvent traumatiques, qu'ils partagent et tentent d'exorciser. Imprégnés d'un discours historiquement daté et situationnellement bien défini, les personnages (soldat, capitaine, lieutenant-colonel, sous-lieutenant et officier de transmission), désignés principalement par leur position hiérarchique dans l'armée (leurs prénoms n'apparaissent que sporadiquement, dans les dialogues avec la famille et les proches), relatent et commentent les faits qui entourent la révolution du 25 avril 1974 et exposent les principaux aspects qui y sont associés.

In this essay, we aim to analyze the way in which Lobo Antunes addresses the theme of the war in Africa and its intimate connection with the April 1974 Revolution. Through hundreds of overlapping voices, this novel brings forth the actors of the war in Africa (Arnaut, 2009: 29, 31, 145) and assigns them experiences – most often traumatic – which they share and attempt to exorcize. Imbued with historically dated and situationally well-defined discourse, the characters (soldier, captain, lieutenant colonel, second lieutenant, and communications officer), identified primarily by their military rank (their first names appearing only sporadically, in conversation with family and close acquaintances), recount and comment on the events surrounding the April 25, 1974 Revolution, bringing to light its key dimensions.

¹ Ce texte a été présenté, en portugais, au Colloque « Récits de la Révolution », Coimbra, Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra, 2-3 mai 2024. On attend sa publication.

Ce roman convoque les acteurs de la guerre en Afrique emmêlés dans des centaines de discours qui se chevauchent (Arnaut, 2009 : 29, 31, 145) et leur attribue des expériences, le plus souvent traumatisantes, qu'ils partagent et qu'ils tentent d'exorciser.

Commençons par analyser le titre, *Fado Alexandrino*, qui renvoie incontestablement à la chanson traditionnelle portugaise et au nombre de syllabes, douze, de ses quatrains. Le lien avec une certaine « portugalité » ou avec l'identité qui s'y reflète s'associe à la métrique des fados traditionnels, qui ont commencé avec le *Fado Alexandrino Antigo (Velho)* écrit par Armandinho (1891-1947). Il ne semble pas impossible de dégager le sens du titre et les corrélations qui s'établissent au fil des près de sept cents pages qui composent le roman. Imprégnés d'un discours historiquement daté et situationnellement bien défini, désignés avant tout par leur position hiérarchique dans l'armée (les prénoms n'apparaissent que sporadiquement dans des dialogues avec les membres de leur famille et leurs proches), les personnages (soldat, capitaine, lieutenant-colonel, sous-lieutenant et officier de transmissions) relatent, commentent des événements liés à la révolution du 25 avril 1974 et en définissent les principaux aspects. Conformément à l'épigraphie (tirée d'un poème de Paul Simon) renvoyant au passage du temps chronologique, qui ne s'accompagne pas toujours de changements chez l'individu (« After changes upon changes / We are more or less the same », Antunes [1984 : 9], 1998 : 7), le livre se divise en trois parties : « Avant la Révolution », « La Révolution », « Après la Révolution »². Les titres sont simples, directs et ne laissent aucune place au doute. Les personnages commentent tour à tour, dans un désordre apparent, divers événements personnels et nationaux en établissant des liens entre ces informations et en rendant compte d'une époque, certes courte du point de vue strictement chronologique, mais qui a connu de grands bouleversements.

La tentative, parfois un peu maladroite, résultant du déni d'une expérience déstructurante fonctionne comme volonté suprême d'annuler la source des troubles et des angoisses :

(...) j'ai pensé Il n'y a pas eu de guerre, je ne suis pas resté vingt mois et quelques au Mozambique, le fusil à l'épaule, j'ai inventé des tas de bêtises cette nuit (...).
(22)³

Le déni de la guerre, seulement possible au niveau de la structure superficielle, trouve son pendant ou son parallèle dans le déni de la révolution dans la troisième et dernière partie du roman : « Il n'y a pas eu de révolution, mon lieutenant, mettez-vous ça dans la tête, insistait le soldat » (421)⁴; « La révolution, mon lieutenant ? s'entêtait infatigablement le soldat (...) pour faire une révolution digne de ce nom au Portugal, il faudrait tuer tous les curés, tous les militaires, tous les docteurs, tous les riches : au moins la moitié du pays » (428)⁵.

Dans ces discours entremêlés se distinguent des références à la situation politique du pays avant, pendant et après la révolution. Ces références ont toujours un caractère personnel, mais elles reflètent bien une certaine époque : la répression (la PIDE – la police politique de l'État portugais sous la dictature) ; la torture ; la clandestinité avant la révolution des œillets (la femme du soldat, qu'il connaît sous le nom d'Odette, utilise également le nom de code Dalia dans

² Dans la traduction de Pierre Léglise-Costa et Geneviève Leibrich.

³ "(...) pensei Não houve guerra nenhuma, não andei vinte e tal meses em Moçambique de espingarda às costas, inventei coisas parvas esta noite (...)" (Antunes, 1984: 25).

⁴ "Não houve revolução nenhuma, meu tenente, convença-se disso, insistia o soldado" (480).

⁵ "Revolução, meu tenente?, teimava o soldado (...) para se fazer uma revolução a sério em Portugal têm de se matar os padres todos, os tropas todos, os doutores todos, os ricos todos: pelo menos metade do país" (489).

l'organisation clandestine dont elle fait partie : « (...) Odette (...) t'appelais-tu déjà Dalia en ce temps-là ? » (338)⁶; l'ignorance de cette condition, même parmi les membres de la famille et/ou les amis les plus proches ; la prostitution ; la censure encore très présente quant à l'orientation sexuelle des personnages (comme l'homosexualité d'Inês, l'épouse du sous-lieutenant) ; le racisme ; la haine des Noirs ; la lassitude de la guerre ; l'annonce de la révolution (« (...) encore une année, lui promit la jeune fille, et le fascisme crèvera comme un furoncle (...) » (104)⁷; « Viens vite, on est en train de renverser le Gouvernement » (188)⁸ ; les faits divers concernant le jour J et les jours suivants ; les allusions à des personnages importants tels que le général Spínola ; la fuite de certains vers le Brésil ; les contradictions au sein d'un même personnage ; le passage à la réserve.

Nous avons choisi de ne citer que quelques passages qui révèlent les diverses réalités vécues et/ou les divers sentiments éprouvés par les différents personnages, correspondant à tant d'autres voix qui se chevauchent en permanence.

Le découragement, reflet d'un climat dysphorique, transparaît clairement dans les déclarations suivantes :

— Pour moi, la mort, déclarai-je aux rangées parallèles de petits fragments de bois, ce n'étaient pas ces chambres vides, sans personne, dont vous parliez, mon colonel : c'était le mess à l'heure du déjeuner et du dîner, ces hommes aux yeux vitreux qui mâchaient, vaincus, des morceaux de pomme de terre et de viande dans une salle délabrée, en attendant les énormes navires obèses qui les transporteraient vers le théâtre des opérations. (80)⁹;

— Être dans la réserve, dit le lieutenant-colonel en écartant avec une tape la bonbonne vide, c'est exactement comme être mort. (549)¹⁰

Les contradictions inhérentes au moment révolutionnaire, soulignées par l'officier de transmissions, arrêté avant la révolution :

Moi, en revanche, pensa amèrement l'officier des transmissions, j'ai continué pendant très longtemps à être partagé entre l'obscur, le douloureux regret de ne pas être né charpentier, mécanicien ou plombier, et le désir impossible de concilier ce remords avec mon aversion atavique pour les mauvaises manières de table, les entorses à la grammaire, les pellicules dans les cheveux et le dogmatisme primaire de ceux qui se proclament leaders du prolétariat, répétant avec conviction, avec passion, inlassablement, des vérités datant d'il y a cent ans (...) (284)¹¹

⁶ "(...) Odete (...) já te chamarias Dália nesse tempo?" (387).

⁷ "(...) mais um ano, garantia-lhe a rapariga, e o fascismo rebentava como um furúnculo (...)" (119).

⁸ "Chega aqui depressa que estão a deitar abaixo o Governo" (216).

⁹ "— Para mim a morte, disse eu às filas paralelas de pauzinhos, não eram os quartos vazios, sem ninguém, de que o meu tenente-coronel falou: eram as messes ao almoço e ao jantar, homens de olhos de vidro mastigando, vencidos, pedaços de batatas e de carne numa sala decrepita, à espera dos enormes navios obesos que os transportassem para a guerra" (92).

¹⁰ "— A reserva, disse o tenente-coronel a empurrar para longe de si, com uma palmada, o garrafão vazio, é exatamente a mesma coisa que estar morto" (631).

¹¹ "Eu, em contrapartida, pensou com amargura o oficial de transmissões, continuei por muito tempo dividido entre a obscura, dolorida tristeza de não ter nascido carpinteiro, ou mecânico, ou canalizador, e o desejo impossível de conciliar esse remorso com a minha atávica aversão pelos maus modos à mesa, pelos tempos

La construction du récit se caractérise non seulement par une pluralité de voix (celles des militaires évoqués ci-dessus, chacun avec son histoire personnelle autonome, mais représentant des types sociaux différents et des expériences diverses), mais elle repose aussi sur un narrateur qui leur est supérieur et qui les présente en pénétrant souvent dans leur for intérieur et en révélant les pensées et les attitudes des différentes forces en jeu. La focalisation, toujours caractérisée par des discours enchevêtrés, quelque peu chaotiques, reflète ce qu'affirme Eduardo Lourenço (1998 : 6) : « le chaos est à la fois un moment d'épuisement de ce qui existe et un moment de régénération »¹². C'est exactement ce qui se produit si nous lisons tous les discours et les pensées que nous décrit le narrateur extradiégétique. Majoritairement masculines, ces voix se confondent, elles évoquent des époques et des lieux différents, sans qu'aucun élément discursif ne restitue l'ordre chronologique ou spatial. D'anciens militaires ayant combattu au Mozambique se souviennent, analysent, commentent, interviennent. Ils sont à la fois différents et semblables, chacun mène une vie autonome mais leurs vies sont étrangement interconnectées. Enveloppés dans un brouillard identitaire, rempli de masques et de paravents opaques, ces personnages circulent dans des environnements un peu flous, car ils se chevauchent, sans coordination logique, et ne sont signalés que par de petits détails qui les identifient et facilitent la lecture. Dans un même paragraphe, temps et lieux se confondent, dans une polyphonie diffuse, dans une signification translucide, souvent marquée par des dialogues dont le sens ne peut se comprendre linéairement, mais bien dans un puzzle avec d'autres discours du même personnage, à la même époque, mais à des endroits différents de la linéarité discursive :

— Moi, je ne sais pas pourquoi, ce qui me fait le plus pisser, c'est la bière, dit le soldat. Dès le premier verre je me transforme en vraie fontaine.

— C'est comme moi avec le guignolet (...)

— Ils garantissent qu'ils n'arrêteront personne, père, annonça du haut de l'escalier un des frères d'Inês. Ils garantissent qu'ils vont ouvrir les prisons et libérer tous les prisonniers.

— Vous êtes un inconscient, mon petit, imaginez un peu tous les cambriolages qu'il va y avoir maintenant, le danger que ça sera de sortir la nuit, gémît la dame aux cheveux mauves en cachant ses bagues, en tâtant les perles gigantesques autour de son cou. (Antunes, 1998 : 245)¹³.

La présence d'époques différentes dans une même phrase, voire le constat de la mort, source d'angoisse et de désespoir, intensifie cette fatalité déstructurante qui empêche l'organisation des discours, la victoire sur le chaos :

trocados dos verbos, pelos cabelos com caspa e pelo primarismo dogmático dos autoproclamados condutores dos proletários, repetindo convictamente, incansavelmente, apaixonadamente, verdades de há cem anos atrás (...)" (324).

¹² Notre traduction de: *o caos é um momento ao mesmo tempo de exaustão do que existe e de regeneração*.

¹³ — "A mim, não sei porquê, o que me faz mijar mais é a cerveja preta, informou o soldado. Logo ao primeiro copo pareço um chafariz autêntico.

— É como eu com o licor de ginja (...)

— Garantem que não prendem ninguém, pai, anunciou das escadas um dos irmãos da Inês. Garantem que vão abrir as prisões e libertar toda a gente.

— O menino é um inconsciente, imagine só os assaltos que vai haver agora, o perigo que vai ser andar na rua à noite, gemeu a senhora do cabelo roxo a esconder os anéis, a apalpar as pérolas gigantescas do pescoço" (280).

Sont-ce les années qui passent, demanda le lieutenant-colonel à l'homme aux rides et aux tempes grises qui le regardait avec une grimace indéchiffrable et hostile, ou nous qui nous approchons peu à peu, indépendamment du temps, d'un lit dans une clinique et de cette nébuleuse de douleur qui précède le vide tranquille et total de la mort ? (89)¹⁴

L'accident de voiture qui clôture le roman entremêle les époques et les lieux. Il se déroule en une spirale vertigineuse qui justifie la complexité de l'univers discursif et l'importance des intersections contradictoires qui construisent une vie.

L'absence de fil conducteur unilatéral, l'alternance de récits à la première et à la troisième personne : la troisième personne du narrateur de premier niveau, qui contrôle la diégèse et se permet de connaître et de commenter l'intimité des personnages, comme tout focalisateur doté d'une vision omnisciente, se heurte à l'irruption d'une première personne, facilement attribuable à l'un des divers personnages masculins :

(...) et peu de temps après, la révolution, mon départ précipité pour le Brésil dans le sillage mouvementé de la famille d'Inês, quand il revint cinq ans plus tard (...);

(...) de sorte que non seulement il ne la revit pas [Ilda, sa maîtresse], mais qu'il ne sut rien du fils ou de la fille qu'elle portait dans son ventre, était-il né, n'était-il pas né, me ressemblait-il, pas une semaine ne se passe que je ne rêve d'un bébé, sucette au bec, en train de m'accuser. (182-183)¹⁵.

Cette oscillation contribue à la construction d'un discours vertigineux, aux pouvoirs ambigus et contradictoires, où les voix se battent pour un protagonisme faux et dissimulé. Comme je l'évoquais ci-dessus, ces voix sont exclusivement masculines et proviennent du milieu militaire, traditionnellement réservé aux hommes. Ces focalisations finissent par avoir un effet pervers si l'on veut comprendre parfaitement l'univers raconté : c'est toujours le point de vue de chacun des militaires qui nous est proposé et les caractéristiques ou les attitudes des membres de leur famille, de leurs amis ou des simples intervenants sont toujours évoquées selon l'interprétation du ou des narrateurs et selon leur intérêt pour justifier ou légitimer leurs comportements. Il y a cependant une exception : Esmeralda, l'employée de maison mentionnée par l'officier de transmissions, dont il nous raconte la vie chez la tante du militaire, puis la vieillesse et le départ en maison de retraite, prend soudain la parole et raconte sa version des faits, de son enfance à sa relation avec l'officier de transmissions (qu'elle appelle « le Petit » [menino]), son oncle et sa tante. Cette voix féminine, qui semble détonner du reste du roman, occupe tout le chapitre 11 de la troisième partie et fonctionne comme la médiatrice indispensable permettant de relativiser les visions qui s'offrent à nous afin que la version autre ait également droit de cité.

¹⁴ "São os anos que passam, perguntou o tenente-coronel ao homem das rugas e das patilhas grisalhas, que o fitava numa careta indecifrável e hostil, ou nós que nos aproximamos, independentes do tempo, de uma cama qualquer numa clínica qualquer, da nebulosa de dor que antecede o tranquilo vazio completo da morte" (101).

¹⁵ "(...) e logo a seguir a revolução, a minha ida, à pressa, para o Brasil, na enxurrada da família da Inês, e quando regressou, cinco anos depois (...);

(...) de maneira que não só não a [Ilda, a amante] tornou a ver como nada soube do filho ou da filha que ela trazia na barriga, se nascera, se não nascera, se se parecia comigo, e não há semana que não sonhe com uma criança, de chupeta, a acusar-me (...)" (211).

Le récit d'Esmeralda, abusée par son beau-père et par son patron, manifestement medium ou prophète du futur, peut être choquant. Le début de son discours dénote un savoir inné, qui la rapproche d'autres personnages que la littérature consacra, comme Lillias Fraser, immortalisée par Hélia Correia, dans le roman homonyme :

Je sus qu'il était mort avant même qu'on m'ait rien dit car tout au long de notre vie ni eux ni moi n'avons jamais rien dit et ne disons jamais rien, tout comme je savais qu'il dormait parfois avec une autre femme de l'autre côté de la ville (...). (568)¹⁶

À peine sortie d'une enfance sans affection ni amour (« Ils me dirent adieu à la gare sans me toucher, comme si ma haine muette pour eux était une maladie de peau », 571-572)¹⁷, elle est employée dans une maison où elle est également violée par le patron. Les commentaires qu'elle fait à son sujet aident à comprendre le personnage qui, femme humble, brise le silence imposé à son sexe et verbalise une haine ancestrale :

Celui-là [son patron] je le haïssais (...) simplement parce qu'il était un homme, parce qu'il sentait comme mon père et mon beau-père, et ce malgré son parfum, le vin, le cuir, le tabac et la hâte. Je haïssais son corps qui s'insinuait dans les entrailles du mien (...). (575-576)¹⁸.

Lorsqu'il meurt, elle reste avec sa patronne et, peu de temps après, arrive le « Petit », un enfant de cinq ans, avec qui elle vivra après la mort de sa tante et presque jusqu'à la fin. Ses dons de medium l'amènent, parallèlement, à un récit linéaire et sans passion prédisant la mort de l'officier de transmissions :

(...) Madame sortit et, à son retour, ramena le Petit avec elle, un enfant de quatre ou cinq ans (...) nous lui installâmes une chambre dans le bureau du Mari et nous le laissâmes dormir, cramponné à une poupée de son, au milieu de chaises, de bureaux et de rangées de gros livres couverts d'une écriture fine, compacte et illisible, et de temps en temps, la nuit, l'une de nous se levait, glissait dans le couloir malgré les photographies et les horloges, et allumait une lampe pour regarder son petit corps vulnérable (...) et la deuxième ou troisième fois que je l'observai je sus, atterrée, que sa mort surviendrait trente ou trente-cinq ans plus tard, je sus qu'elle serait violente et inattendue et rapide et sans aucune souffrance (...). (578)¹⁹.

¹⁶ "Soube que ele morreu mesmo antes de não me dizerem nada, porque nem eles nem eu, ao longo da minha vida, dissemos ou dizemos nada, do mesmo modo que sei que dormia às vezes com uma mulher no outro extremo da cidade (...)" (653).

¹⁷ "Despediram-se na estação sem me tocarem, como se o meu mudo ódio por eles fosse uma doença de pele" (657).

¹⁸ "A esse [o patrão] odiava-o (...) simplesmente por ser homem, por cheirar como o meu pai e o meu padasto apesar do perfume a perfume, a vinho, a cabedal, a tabaco e a pressa. Odiava o seu corpo a insinuar-se nas entranhas do meu (...)" (662).

¹⁹ "(...) a Senhora saiu e ao regressar trouxe o Menino com ela, uma criança de quatro ou cinco anos (...) e arranjámos-lhes o quarto no escritório do Marido, e deixámo-lo a dormir agarrado a um boneco de pano, entre cadeiras e secretárias e filas de livros grossos repletos de uma compacta, incompreensível letra miudinha, e de tempos a tempos, pela noite fora, uma de nós levantava-se da cama, deslizava no corredor mau grado as fotografias e os relógios, e acendia a luz para lhe mirar o corpo vulnerável e pequeno (...) e à segunda ou terceira

Comme Lillias Fraser, un personnage qui apparaîtra environ huit ans plus tard, Esmeralda connaît l'avenir, le craint et se rend compte qu'elle devra mourir avant son « Petit ». C'est pourquoi elle exagère ses symptômes de sénilité en inventant des stratagèmes qui provoqueraient l'éloignement, des stratagèmes qui se meuvent dans l'ombre, ce qui instaure la prédominance du masque, transparent et opaque, difficile à détecter :

Il faut que je meure avant lui, pensai-je, il faut que je trouve le moyen de m'échapper d'ici (...) si bien que je me couchai sur mon lit, dans ma propre urine et dans mes propres déjections, et que je cessai de parler et d'entendre et de répondre et de voir jusqu'à ce que le Petit me transporte dans cette bâtisse (...). (583)²⁰.

Le pouvoir symbolisé dans cette voix féminine, ce pouvoir caché, apparemment insignifiant, impose plus que ce à quoi on pourrait s'attendre et souligne le rôle central et déterminant de ces points de vue qui, même réduits au silence ou perçus indirectement, sont là et modifient, subrepticement et de manière voilée, les affirmations des différentes expériences masculines.

Ce discours désordonné, mais plein de sens et de sous-entendus, se caractérise aussi par l'emploi récurrent de métonymies, de synecdoques et d'autres figures de style qui visent à évoquer des traits des personnages ou des situations et qui les caractérisent magistralement. Quelques exemples suffiront pour comprendre comment certaines figures de rhétorique mettent en relief les définitions éparpillées tout au long de près de sept cents pages :

L'homme au piano écrabouillait furieusement les notes comme on écrase, la nuit venue, des cafards avec sa pantoufle dans sa chambre (173)²¹
(...) le nuage de parfum débarrassait la table (500)²²

De même, la répétition anaphorique en début de phrase renforce l'idée que l'on souhaite transmettre, en reliant une fois de plus des réalités diverses ou en accentuant des caractéristiques et des modes :

En disant Chelas, il avait menti, mais c'était tout comme, car tous les quartiers humbles ne se ressemblent-ils pas (...) *Naturellement*, il n'y avait pas d'ascenseurs, *naturellement*, il n'y avait pas de place, *naturellement*, il fallait que nous nous déplaçons de biais au milieu d'un méli-mélo de tables, de chaises, de consoles à miroir, d'objets en rotin, de photos, de petits personnages de coquillages ou de terre cuite qui tremblaient de fièvre dès qu'on tirait la chasse d'eau avec un peu plus de force, d'étagères couvertes de napperons en papier. *Naturellement* les voisins étaient des soldats de la Garde Nationale, des magasiniers, des comptables à la retraite, un garçon de café (...), *naturellement* les hommes se

vez que o observei soube, aterrada, da morte dele trinta ou trinta e cinco anos depois, soube que iria ser violenta e inesperada e rápida e sem sofrimento algum (...)” (665).

²⁰ “Tenho medo de morrer antes dele, pensava eu, tenho de arranjar uma forma de me escapar daqui (...) de modo que me deitei na cama, na minha própria urina e nas minhas próprias fezes, e cessei de falar e de ouvir e de responder e de ver até o Menino me transportar para este prédio (...)” (670).

²¹ “o do piano esborrachava furiosamente as notas como quem esmaga a noite” (201).

²² “(...) a nuvem de perfume levantava os pratos” (573).

mettaient en pyjama rayé quand ils revenaient du travail, les radios s'efforçaient de hurler plus fort que les pleurs, les protestations, les cris des enfants, des odeurs disparates de nourritures se mêlaient et se dissolvaient dans une humidité poisseuse. (272-273, c'est nous qui soulignons)²³

De même, la répétition de la conjonction de coordination adversative “mais” donne au discours l'idée de relativité, d'une certaine incapacité du sujet, qui est évoquée de façon indirecte, mais qui la signale et caractérise simultanément le personnage et la situation :

Appelez la police, on est en train de démolir la maison de Monsieur Ilidio, je voulais leur expliquer que non (...), *mais* mes pieds glissaient, *mais* mon corps me trahissait, *mais* un fil s'enroula autour de mes chevilles, mais je tombai désemparé à la renverse sur le plancher au milieu de la boue et de l'eau et des débris et des clous et des planches arrachées aux meubles, *mais* un chien m'agrippa par ma chemise, *mais* la lampe m'illumina le visage, *mais* plusieurs silhouettes immenses m'encerclèrent et je demeurai étendu par terre (...). (548, c'est nous qui soulignons)²⁴

Une autre caractéristique intéressante, c'est l'emploi de majuscules dans des prétendus sujets d'actualité, notamment concernant la relation entre le sous-lieutenant et une naine (Antunes [1984 : 607], 1998 : 528). Les sujets d'actualité sont entrecoupés de discours des personnages qui commentent l'affaire, en défendant ou en accusant le sous-lieutenant, sans la moindre connaissance de cause, ce qui provoque, une fois de plus, l'opacité du discours, la difficulté de passer de la voix publique et apparente à la vérité cachée, impossible à atteindre.

Il ne nous reste plus qu'à souligner tout particulièrement l'usage de la caricature, ou de son simulacre, dans l'appréciation des personnages ou des situations, dans le commentaire parallèle d'attitudes apparemment anodines :

Le capitaine Mendes donnait des petites tapes sur le dos des fauteuils (ou sur les fesses rondes de la femme de ménage ?), il balançait impatiemment son torse d'avant en arrière (Tu es en train de la sauter, salaud, de te vider les burnes en elle) (146)²⁵;

²³ “Chelas mentira porém era igual, ou não é verdade que os bairros humildes se parecem todos. (...) Claro que não havia elevador, claro que não havia espaço, claro que tínhamos de viés no meio de um confuso emaranhado de mesas, cadeiras, tremós, objetos de verga, retratos, bonecos de conchas ou de barro que tremiam de sezões quando se puxava com mais força o autoclismo, prateleiras forradas de naperões de papel. Claro que os vizinhos eram soldados da Guarda Republicana, fiéis de armazém, contabilistas reformados, um empregado de café (...), claro que os homens vestiam pijamas de riscas ao voltarem do trabalho, as telefonias se esforçavam por berrar mais alto do que o choro e os protestos e os uivos das crianças, cheiros díspares de comida se misturavam e dissolviam numa humidade pegadiça (...)” (312-313).

²⁴ “Chamem a polícia que estão a destruir o prédio do senhor Ilídio, quis-lhes explicar que não (...), mas os pés escorregavam, mas o corpo atraíçava-me, mas um fio enrolou-se-me nos calcanhares, mas tombeï desamparado, de costas, no soalho, no meio da lama e da água e dos cacos e dos pregos e das tábuas soltas dos móveis, mas um cachorro filou-me a camisa, mas a lâmpada iluminou-me a cara, mas várias silhuetas altíssimas cercaram-me, e fiquei cá em baixo, estendido no chão (...)” (629).

²⁵ “O capitão Mendes batia de leve nas costas dos sofás (ou nas nádegas esféricas da mulher a dias?), dobrava impacientemente o tronco para trás e para a frente (Estás a montá-la, malandro, estás a gozar no corpo dela)” (169).

Madame Simone, donnant la main au monsieur en veste rouge, revint sur la piste en faisant tanguer son antique carcasse avec des minauderies de locomotive, elle s'inclina en une révérence raide qui fit jaillir de son décolleté de vastes nichons flétris semblables à des têtes cartilagineuses de jumeaux lors d'un accouchement (180)²⁶;

étrange mélange de scaphandrier et de diacre de cathédrale (295)²⁷;

le défilé d'innombrables petits singes mécaniques, le fusil à l'épaule (425)²⁸;

ses jambés humides lui semblaient hérissées d'écailles (538)²⁹.

Cet échantillon permet d'inférer le type de discours qui se déroule dans une sinuosité vertigineuse, ne révélant jamais que la moitié de l'information, qui se dévoile progressivement par des avancées et des reculs, en mêlant une prétendue objectivité à des commentaires issus d'un inconscient propre à chacun des personnages et au narrateur de premier niveau, ce qui désoriente le lecteur (narrataire) et l'oblige à reconsidérer la réalité, qui passe insensiblement d'une transparence maximale à une opacité lointaine qui s'oppose à une interprétation simple.

Récit de la révolution du 25 avril 1974, ce roman d'António Lobo Antunes est bien plus que cela : témoignage de diverses forces en jeu et des expériences vécues par chacun, il arbore la coexistence de deux mondes (le visible et l'invisible), qui s'affrontent dans le discours, laissant transparaître le conflit inévitable qui habite les personnages tout au long du roman.

BIBLIOGRAPHIE:

ANTUNES, A. L. (1984). *Fado Alexandrino*. Lisboa: Publicações Dom Quixote [1983].

ANTUNES, A. L. (1998). *Fado Alexandrino*. Traduit du portugais par P. LEGLISE-COSTA et G. LEIBRICH. Paris : Éditions Métailié.

ARNAUT, A. P. (2009). *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70.

CORREIA, H. (2001). *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio D'Água.

LOURENÇO, E. (1998). *O Esplendor do Caos*. Lisboa: Gradiva.

²⁶ "A Madame Simone, de mão dada com o sujeito de casaco vermelho, tornou à pista rolando o corpo antiquíssimo numa graciosidade de locomotiva, e dobrou-se numa vénia perra que fez saltarem as vastas mamas do decote à maneira de cabeças cartilaginárias de gémeos assomando e dependurando-se no decurso de um parto" (208).

²⁷ "esquisita mistura de mergulhador e cónego da Sé" (336).

²⁸ "o desfile de incontáveis macaquinhos de realejo de espingarda ao ombro" (485).

²⁹ "as pernas húmidas pareciam escamas desconfortáveis de robalo" (618).