

La quête dans l'œuvre d'Almeida Faria

Le sujet de notre étude nous a été suggéré par le dernier roman de la tétralogie dont le titre — *Chevalier errant* — ainsi que les deux épigraphes et les nombreuses allusions à des chevaliers orientent le lecteur, l'incitent à interpréter les choix, les actes ou les interrogations des personnages comme autant d'errances ou de quêtes. Partant de cette constatation, nous sommes revenues en arrière vers les trois romans antérieurs et nous avons pu observer que la quête de soi-même est une constante chez les personnages d'Almeida Faria et qu'elle est parallèle à une interrogation, non moins constante, de l'auteur sur son pays. La construction en chapitres courts centrés sur un personnage et donnant la primauté aux vies intérieures révèle les multiples facettes et les divergences des quêtes individuelles. Ce qui donne de l'unité à l'ensemble, c'est la quête de l'auteur qui impose une structure rigoureuse, des limites précises dans le temps, un élargissement progressif de l'espace qui devient symbolique, un symbolisme orienté par le choix des titres.

La tétralogie offre une remarquable cohésion. On est frappé par la rigueur de la composition : trois romans sont composés de 50 chapitres chacun et le quatrième, qui conclut l'ensemble, en compte 60. Le premier et le troisième volets sont divisés en trois parties de 24, 20 et 6 chapitres, correspondant aux divisions de la journée pour l'un, à des divisions de l'année pour l'autre. Ce souci de cohésion est tel que l'auteur n'a pas hésité à situer, après coup, en 1974, son premier roman qui avait été publié en 1965. Cela n'a rien de choquant dans la mesure où il y présente le Portugal immobile de l'époque salazariste. La volonté de l'auteur est d'inscrire son œuvre dans une période historique précise, du 12 avril 1974 au 30 novembre 1975, période capitale pour le Portugal contemporain puisqu'elle est marquée par des événements décisifs : la chute du régime hérité de Salazar, les soubresauts politiques et sociaux qui en ont résulté et la fin de l'empire colonial portugais.

À la fin de la tétralogie, le Portugal, ayant perdu ses provinces d'outremer, est donc revenu à sa nudité, à sa vérité première de petit pays de l'extrémité occidentale de l'Europe. Mais dans le même temps, le lieu de l'action, d'un roman à l'autre, ne cesse de s'étendre. Dans *A*

paixão, c'est l'Alentejo intérieur et maritime, avec quelques allusions à une province du Nord et à Lisbonne. Dans *Cortes*, le bourg étrié où vit la famille des protagonistes reçoit le nom de Montemínimo, inversion parodique de Montemor-o-Novo (ville natale d'Almeida Faria) ; un des personnages se rend à Lisbonne, d'autres évoquent l'ensemble du pays et ses colonies. Dans *Lusitânia*, plusieurs personnages quittent le Portugal : deux suivent les événements depuis Venise tandis qu'un autre part pour l'Angola dès le 27 avril 1974. Deux lieux significatifs : Venise, maîtresse des mers au XIV^{ème} siècle, partiellement ruinée par l'expansion portugaise, et l'Angola colonisée, victime de cette expansion. Enfin dans *Cavaleiro Andante*, à ces lieux s'ajoutent les étapes des errances des protagonistes : le Brésil, Madère, les Açores, les lieux mythiques des rêves des plus jeunes. Ainsi, alors que la réalité historique ramène le Portugal à ses frontières anciennes, les voyages vécus ou imaginaires élargissent considérablement le cadre de l'action.

On voit comment les lieux sont choisis en fonction de leur charge symbolique. Il en va de même pour les titres des quatre romans, constitués par des substantifs surchargés de connotations sémantiques superposées. Ainsi, *A paixão* peut évoquer la passion amoureuse, mais aussi la souffrance, en particulier celle du Christ. La référence à cette Passion est explicite puisque le jour de l'action est un vendredi-saint et qu'on écoute, à trois heures de l'après-midi, la *Passion selon Saint Matthieu*. Comment se justifie-t-elle dans le livre ? Sans doute parce que tous les personnages vivent soumis à un destin cruel dont ils ne pourraient éventuellement être libérés que par un sacrifice rédempteur. *Cortes* est un titre ambigu : dépourvu d'article, on ignore au premier abord jusqu'à son genre. Il ne s'éclaire qu'au cours de la lecture et on comprend alors qu'il signifie « Ruptures ». Le pluriel s'explique par la multiplicité des ruptures déchirantes : dans la famille avec la fuite d'un fils ; dans le destin de ce dernier qui renonce à s'accomplir dans l'action révolutionnaire ; dans l'ordre patriarcal avec le meurtre du chef de famille tué par ses ouvriers ; dans le ton de la narration où le sarcasme s'oppose violemment au lyrisme du livre précédent, alors que l'action en est la suite immédiate. La citation qui clôt le livre offre encore d'autres sens possibles : « Tempo de gente cortada ». *Lusitânia* est le nom latin du territoire qui n'a d'abord été qu'une province de l'empire romain. Mais à l'époque de la Renaissance, c'est là un titre de gloire et Camões évoque l'origine mythique du nom de la Lusitanie devenue la tête d'un immense empire. C'est cette connotation impériale qu'on retrouve dans la *Lusitânia transformada* de Fernão Álvares do Orient qui fait de l'Orient portugais le cadre principal de son roman pastoral. Dans la période contemporaine, le nom de *Lusitânia* évoque aussi des naufrages célèbres : celui du paquebot anglais torpillé en 1915, celui d'un des hydravions qui tentèrent la traversée de

l'Atlantique Sud en 1922. Racines lointaines, passé glorieux, naufrages, autant de connotations qui semblent annoncer une réflexion sur la destinée de la Lusitanie actuelle, impression que confirme l'épigraphe, empruntée à Eça de Queiroz, et qui insiste sur la « pátria para sempre passada », c'est-à-dire la Portugal. Dans le titre *Cavaleiro andante*, la référence littéraire passe au premier plan. Le chevalier errant, c'est le héros des premiers romans médiévaux d'Occident, dont les valeurs ne sont pas vraiment dépassées de nos jours puisqu'on les retrouve, par exemple, chez le justicier des BD. Mais avant même le début de l'ouvrage, deux épigraphes éclairent le titre et orientent le lecteur : l'une, tirée de Hegel, constate la vanité du rôle du chevalier errant dans le monde actuel, l'autre, début d'un sonnet d'Antero de Quental, la complète en projetant dans le rêve la quête du chevalier « Paladin de l'Amour ».

Cette brève analyse suffit à nous révéler d'une part l'unité organique que le romancier a voulu imprimer à sa tétralogie, d'autre part, l'évolution de ses préoccupations au cours des années qui ont permis de mener l'œuvre à son terme. C'est sur cette évolution que nous allons insister en analysant le thème de la quête dans chacun des romans.

* * *

Par son écriture, sa structure, l'importance donnée au vécu, à la subjectivité des personnages, *A paixão* est un roman qui semble très éloigné des néo-réalistes. Mais par certains côtés il en est encore très proche. L'auteur nous y présente une famille patriarcale, le gros bourg rural où elle vit, et la région qui l'entoure, l'Alentejo. Le narrateur, de plus en plus présent au fur et à mesure que le roman progresse, commente, explique, dénonce les violences et les injustices, condamne les exploités et annonce, à travers une série de symboles, la naissance d'un monde nouveau. Certains personnages sont surtout des personnages-types dont le rôle et le contour sont clairement définis. Piedade, « cozinheira máquina », « alienada » (chap. 43), côtoie Estela, « a criada de dentro », exilée loin de son village, « mãe sem família », « mulher sem casa » (chap. 44), qui elle-même s'oppose à Marina, « a Mãe, arquétipo » ; quant à Francisco, le père, dont l'auteur brosse un portrait féroce, il est le représentant des propriétaires fonciers de l'Alentejo. L'auteur met ainsi face à face, non sans un certain manichéisme, les exploités et les exploités et annonce la lutte révolutionnaire dans laquelle va s'engager le jeune João Carlos, le seul personnage qui se tourne résolument vers l'avenir. Pour lui, la rupture avec la famille correspond au début d'une quête, mais dans ce premier roman de la tétralogie, fortement marqué par la tradition liturgique, ce n'est pas l'image de la quête chevaleresque qui apparaît, mais celle de la rédemption obtenue par un sacrifice sanglant comme celui du Christ. D'ailleurs, dès le premier chapitre du roman

suisant, João Carlos devient J.C., initiales qui constituent pour le personnage une référence christique à la fois réelle et parodique.

Par ailleurs, tous les autres personnages, qu'ils soient perçus à travers leurs rêves, leurs cauchemars, ou leurs occupations, leurs souvenirs, vivent mal le présent, qui leur pèse et qui est senti souvent comme un passé dégradé. Ce présent, qui n'est pas daté (puisque le vendredi-saint pendant lequel se déroule le roman est un vendredi-saint comme les autres), est placé sous le signe des ténèbres, de la Passion ainsi que du feu qui détruit plus qu'il ne régénère¹. C'est un présent qui semble sans avenir pour les membres de cette famille qui se tournent vers le passé où se trouve l'explication de leur situation actuelle ou les souvenirs heureux qui leur réchauffent le cœur. Aucune quête n'est possible pour eux, enfermés qu'ils sont dans un monde destiné à disparaître lorsque triomphera la Révolution.

L'auteur, annonçant cette transformation inéluctable, n'envisage donc qu'une seule solution pour l'avenir. Aussi ne se livre-t-il pas à une quête, mais plutôt à une enquête sur le passé et le présent.

A paixão, qualifié par Óscar Lopes de « romance-ensaio », « meditação em torno do tempo concreto, humanamente vivido »², est aussi un roman engagé et un roman témoignage. L'enquête à laquelle se livre l'auteur s'oriente dans trois directions essentielles :

- une recherche des liens qui existent entre l'homme et la terre ;
- une remémoration de certaines traditions (religieuses ou familiales), de certains modes de vie, de toute une série d'objets qui vont disparaître. A propos des énumérations descriptives, Óscar Lopes parle de « caça às coisas », non pas seulement pour elles-mêmes, mais pour ce qu'elles représentent comme « memória de lugares e palavras e gentes »³ ;
- une analyse des rapports sociaux à l'intérieur d'un groupe familial et d'une petite ville, représentatifs de l'Alentejo.

Comme le suggère la citation d'Óscar Lopes, cette enquête n'aboutit pas à un simple documentaire. Par l'écriture, le rythme, les symboles, les métaphores, l'auteur réussit à créer une poésie dans les choses les plus banales. Et pour parler de la nature, de la terre et de l'homme, il a créé un personnage de Moisés. C'est le plus âgé, celui qui parle le plus, le « maltês » dépouillé de tout mais qui a acquis sagesse et grandeur pendant ses errances. Son nom, sa grande barbe blanche et sa façon de parler lui donnent une stature de prophète mais

¹. Dans le chapitre 27, J6 regarde l'incendie se propager : « Mas J6, ante o fogo crescendo de fúria e de fulgor, permanecia incapaz, escutava-lhe o estalar, a terraà volta tornava-se cinzenta, verde-negra, floresta calcinada, carbonizada, fossilizada já, ele ali tinha o fogo, comendo-lhe a própria carne, a da família, do clã. »

². Óscar Lopes, « *Ecce homo* : Uma dialéctica do sujeito », préface à la 6^{ème} édition de *A paixão*, Lisboa, ed. Caminho, 1986, p. 9-10.

³. Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 12.

contrairement à João Carlos qui annonce des temps nouveaux, il est toujours tourné vers le passé. Il est la mémoire poétique du peuple. Il représente le vieux Portugal dans sa dimension esthétique : c'est lui qui évoque les éléments de la nature, les paysages de l'Alentejo, les activités des humbles. Lié à un monde inchangé depuis des siècles, il rappelle à la fois l'Ancien Testament et Virgile. C'est grâce à ce personnage qu'Almeida Faria a réussi à résoudre les contradictions qui auraient pu exister entre sa volonté de dénoncer un système social injuste et son désir de chanter la région où il est né.

* * *

Cortes est apparemment la suite immédiate de *A paixão*. João Carlos, devenu J.C., part pour Lisbonne avec l'intention de rejoindre ses amis communistes. Pour lui la quête commence, tandis que l'auteur poursuit son enquête. Mais comme l'indique le titre, une coupure s'est produite, y compris pour l'auteur. S'il situe l'action de son roman juste avant la Révolution des Œillets, il l'a écrit en partie après celle-ci, à un moment où les contraintes salazaristes avaient disparu, où les problèmes politiques passaient au premier plan et où existait enfin la liberté d'expression.

On retrouve dans *Cortes* le souci de consigner certaines traditions (festivités populaires, fêtes religieuses, recettes de cuisine, etc.). En revanche les liens entre la nature et l'homme ne sont plus évoqués. Le côté virgilien et biblique disparaît. Moisés a perdu son allure de prophète et son lyrisme, il n'est plus qu'un vieil homme qui a vu beaucoup de misères et d'injustices autour de lui, et qu'obsède l'image des pendus, de ces paysans de l'Alentejo que la faim et le désespoir conduisent au suicide. La violence du système social est davantage mise en relief, mais c'est une violence diffuse qui se retrouve aussi bien dans le peuple⁴ que chez les patrons. Si les ouvriers tuent Francisco, ce n'est vraisemblablement pas pour transformer la société, c'est plutôt par désir de vengeance. C'est la rage qui les pousse et non la volonté de construire un monde meilleur.

En ôtant à ses personnages leur valeur symbolique, en ne les réduisant plus à des types sociaux⁵, en les saisissant davantage dans le concret, dans le quotidien, sans manichéisme, Almeida Faria donne une image moins schématique, plus ambiguë des rapports sociaux. Par ailleurs le roman ne se limite plus au petit monde clos de Montemínimo. Les jeunes, João Carlos, son frère André, sa sœur Arminda, son amie Marta, et Sónia, l'amie d'Arminda, sont à Lisbonne où en viennent. Sónia est née à Luanda. André fait son service militaire et évoque

⁴. Moisés raconte comment des ouvriers agricoles, « para quebrar o aborrecimento », ont battu à mort un étranger inoffensif qui venait d'arriver au bourg (chap. 9).

⁵. Par exemple le portrait de Francisco est plus nuancé. Il reste le père de famille autoritaire, égoïste, mais il est aussi un homme faible, tourmenté par le souvenir de son grand-père qu'il n'a pas été capable d'imiter.

longuement l'état d'esprit des officiers ou des soldats et les atrocités commises en Afrique. Ainsi sont introduits les problèmes de l'actualité. L'enquête sur l'Alentejo fait place à une enquête sur la situation politique du Portugal, à travers les différents personnages, ce nous donne des points de vue divers mais plutôt complémentaires qu'opposés.

Dès le début du troisième chapitre, le narrateur, révélant les pensées d'Arminda, établit un parallèle entre la maison familiale et le pays. Ce qui était sous-jacent dans le roman précédent est ici clairement exprimé :

Arminda quer subtrair-se à opacidade que ocupa a casa, reflectida no país que o presente torna totalmente cercado de muralha, assaltada por violentos mares dum lado, do outro lava solidificada, gretada entre margens deixadas descarnadas, tudo pedra agressiva, ângulos cortantes, rocha ou marisco tumefacto sob nuvens baixas, inumeráveis bategas do mês mais cruel do ano, nestas moradas de pé direito alto que o paredão do passado protege, por enquanto, da nortada. (chap. 3).

André et Arminda sont les deux personnages qui sont les plus sensibles à cette impression d'enfermement, d'agressivité omniprésente et de pourrissement. Arminda partage avec Sónia la « passion de la politique » (chap. 14) et elles s'insurgent toutes deux contre de pays responsable de milliers de morts en Afrique, « monstruosa miniatura-mostra de museu de horrores » (chap. 14), « país opressor oprimido » (chap. 37). Elles accusent, alors qu'André, lui, est plus passif : fils de famille, mais d'une famille décadente, angoissé par tout ce qu'il découvre pendant son service militaire et par la peur d'être envoyé en Afrique, il ne voit d'autre issue que la fuite et il devient en quelque sorte le symbole du Portugal : « Fugir ao intragável tornou-se obsessiva ambição deste país caído em caliginoso breu, como eu » (chap. 29).

Dans le même temps, João Carlos oublie dans l'amour, puis dans la drogue, sa quête exaltée d'une société plus juste. Comme par dérision, c'est au moment où il gagne ses initiales symboliques qu'il perd sa grandeur lyrique et son élan révolutionnaire. L'auteur fait chuter ce possible héros qui annonçait une résurrection⁶, car celle-ci n'est plus possible. C'est ce que laissent entendre Marta et J.C. auxquels sont consacrés les six derniers chapitres et particulièrement celui qui ferme le roman et où les points de vue satiriques de ces deux personnages se rejoignent. À J.C. qui s'exclame :

Merda de pátria, azar de ter caído aqui, ninguém nem nada me consola, desastre de ter tomado o comboio errado, em descensão há séculos.

Marta répond

Se por vezes voamos é para ver mais longe outro cenário. Este não presta. Isto é poço onde pouco se passa e esse se passa sem ninguém dar por nada. Basta.

⁶. Remarquons aussi que dans *A paixão* Almeida Faria avait suggéré une révolte naissante chez Jó, « capaz de inteiramente o acabar de transformar » (chap. 41), à laquelle il ne donne pas de prolongement, comme s'il voulait limiter le nombre de ses révolutionnaires.

Du premier roman au second, la scène s'est élargie. On est passé d'un petit monde clos mais qu'il semblait possible de faire éclater, de transformer, à un monde plus vaste, mais aussi plus vieux, marqué par des siècles de décadence. La Révolution des Œillets a modifié l'optique de l'auteur. Si le dégoût domine les personnages, si l'angoisse, l'amertume, le sarcasme sont sans cesse présents, c'est, bien sûr, comme le fait remarquer Manuel Gusmão, parce qu'ils montrent, à la veille de la Révolution, « a decomposição de um mundo cujas opressões obsessivas se tornaram cada vez mais intoleráveis »⁷, mais l'évolution de J.C. et la conclusion du roman révèlent aussi qu'Almeida Faria a sans doute perdu ses illusions après 1974. Ses personnages fuient, dans le souvenir du passé ou dans l'amour ou dans la drogue. Ils errent, mélancoliques ou angoissés ou désenchantés, sans trouver de but à leur vie, en proie à leur propre mal du siècle. Y a-t-il encore une quête possible au Portugal ? Le vers de Carlos Drummond de Andrade qui conclut le roman est sans doute une réponse : « Tempo de gente cortada ».

* * *

Dans *Lusitânia*, la place laissée à Montemínimo est encore plus réduite et la scène s'élargit davantage puisque Marta et J.C. se retrouvent à Venise et que Sónia retourne en Angola. Progressivement, les personnages âgés, qui représentaient l'Alentejo patriarcal, disparaissent ou ne sont plus présents que de façon épisodique, et avec eux disparaît aussi l'aspect régionaliste que nous avons relevé dans *A paixão*. Les problèmes sociaux, qui pourtant ont été mis en lumière au moment de la Révolution des Œillets, sont à peine évoqués. Moisés perd son rôle de révélateur des injustices sociales et retrouve, dans le chapitre 9, presque entièrement écrit en heptasyllabes, la dimension lyrique qu'il avait dans *A paixão*. Mais étant maintenant le représentant d'un monde destiné à mourir, tel le Moïse de Vigny, il aspire à la mort et met fin à ses jours en septembre, en pleine période de crise politique.

Comme le titre le suggère, c'est le Portugal qui est au centre de ce troisième roman. Les événements politiques importants qui se déroulent entre Pâques 1974 et Pâques 1975 et qui ont des répercussions sur la vie des personnages sont analysés et commentés par eux. Leur propre présent est directement lié à celui du Portugal et ils ne peuvent dissocier leur avenir de celui de leur pays (sauf Marta qui refuse d'y revenir et Sónia qui choisit de partir pour Luanda). Il y a donc un parallèle entre la quête du Portugal – de son passé, de son présent et de son avenir – menée par l'auteur et celle que commencent les personnages centraux qui sont maintenant les jeunes : João Carlos et Marta, André et Sónia, Arminda. Ils sont à l'âge où l'on

⁷. Manuel Gusmão, « *Cortes* : A paixão de um tempo de desgosto », préface à la 3^{ème} édition de *Cortes*, Lisboa, ed. Caminho, 1986, p. 14.

doit faire des choix, des choix qui sont d'autant plus difficiles que tout bouge autour d'eux, qu'ils ne peuvent plus s'accrocher aux modes de vie du passé et qu'ils n'adhèrent pas non plus à la Révolution qui les déçoit très vite. Plus ou moins ballottés par les événements, ils sont tantôt réunis, tantôt séparés et c'est ainsi que ce roman est en grande partie fait de lettres envoyées de Montemínimo, de Lisbonne, de Luanda ou de Venise. Pour eux commence l'errance qui va se prolonger dans *Cavaleiro Andante*.

Le roman s'ouvre sur deux titres prometteurs : celui de la première partie, « Águas mil », qui laisse prévoir un renouveau printanier, et celui du premier chapitre qui annonce les « mirabolantes aventuras » de J.C. et de Marta. Les deux héros désenchantés de la veille sont donc transportés à Venise où ils vont vivre d'amour, de lecture, de promenades. Mais pendant ce temps à Montemínimo les autres personnages subissent les conséquences de la mort du père. Le dimanche de Pâques, où commence le roman, est le jour de la résurrection. Nous avons vu que João Carlos, dans *A paixão*, envisageait la Révolution comme un sacrifice rédempteur⁸. En fait ce qu'il obtient en ce dimanche de Pâques, c'est un bonheur individuel et éphémère, une lune de miel à Venise ! Il semble que le roman commence ainsi sous le signe de la dérision. João Carlos est à Venise et il écrit à ses parents. Or de quoi leur parle-t-il d'abord ? De Lisbonne, du Tage, du Portugal, de la dégradation présente comparée au passé glorieux. Dans une reprise parodique des *Lusiades*, du départ de Vasco de Gama, il oppose la réalité au mythe. Le titre parlait de « mirobolantes aventuras », or, J.C. a simplement traversé le Tage et ensuite, victime d'un rapt, il a passé presque toute la journée endormi et s'est réveillé à Venise. C'est donc par une parodie du héros d'aventures et de l'épopée lusitanienne que l'auteur commence ce troisième roman. Il le termine en donnant le dernier mot à Marta, un NON écrit en majuscules, et qui est à la fois un non à la révolution⁹, au Portugal et à ce qu'est en train de devenir João Carlos.

La Révolution des Œillets qui survient au milieu de la première partie ne suscite aucunement l'enthousiasme des jeunes. D'ailleurs l'auteur établit une distance entre les événements et ceux qui les commentent. Le seul personnage qui participe, c'est Samuel ; or son point de vue ne nous est pas donné et très vite son action est vue avec un regard critique. La présentation qui nous est faite des principaux événements de 1974 est avant tout humoristique, ironique, parfois sarcastique, mettant l'accent sur les aspects dérisoires. Le « 1^{er}

⁸. Au moment où il décide de partir de chez lui, d'aller « ajudar com os seus pulsos a construção do mundo », il sait que la tâche sera difficile, que le sang coulera, mais il ajoute aussitôt : « O sangue ressuscitava, doía, ardia, mas destruí o passado como fogo, e erguia um futuro magnífico a partir da própria destruição, do próprio nada » (chap. 45).

⁹. Le dernier chapitre commence par ces mots : « ... “a revolução”, disse Mr. Adams, “teve lugar na cabeça das pessoas”. Na minha nem isso. »

mai rouge » évoque pour André « a Fátima laica com cravos encarnados em vez dos alvos lenços da procissão do Adeus » (chap. 18), tandis que João Carlos regarde l'actualité politique comme un show ou un carnaval¹⁰. En fait Almeida Faria s'attache moins à raconter ce qui s'est passé qu'à raconter les événements, à les juger et à rechercher à travers eux, en les reliant au passé, une image du Portugal et des Portugais¹¹. La quête de l'identité portugaise qui va être développée dans *Cavaleiro Andante* s'amorce dans *Lusitânia*, essentiellement par une confrontation entre les images idéalisantes du Portugal et la réalité politique de 1974-1975. L'image du bateau, qui rappelle le passé glorieux des grandes découvertes et la vocation impériale, apparaît à plusieurs reprises dans ce roman, mais le présent est une caricature dramatique du passé et le bateau de toutes les aventures et de toutes les conquêtes est maintenant « barco encalhado » (chap. 27), « nave que ora ala para vante de barlavento, ora descai para sotavento e nós com ela, nós cá dentro perdidos no escuro do cu do mundo » (chap. 27), barque étroite où dominant la médiocrité, la pauvreté « apertada entre bombordo e estibordo, proa e popa, Espanha e mar » (chap. 27), « furada nave » en train de couler à pic¹², Lisbonne étant, comme tout le pays, « um transatlântico há quatro séculos encalhado » (chap. 20).

Almeida Faria détruit aussi l'autre image du Portugal que le salazarisme avait imposée, celle d'un pays tranquille, habité par un peuple pacifique et travailleur. « Nem sequer somos tão pacíficos como queremos fazer crer, rapidamente esquecendo, por primária autodefesa, crimes coloniais de cinco séculos, os quais achamos melhor ignorar » (chap. 46), écrit Marta, tandis que J.C., observant l'évolution du Portugal, y voit un peuple « desempregado desde Vasco da Gama » (chap. 47) et qui se laisse facilement aller au scepticisme, à l'indifférence, au fatalisme¹³.

Comme le Portugal, qui a précipité sa chute, Venise a depuis longtemps perdu sa grandeur, mais il en reste « ce rêve de pierre » (chap. 48), cette beauté qu'admire Marta alors que son propre pays détruit tout ce qui reste de son passé et n'accumule que des débris : débris sur le Tage (chap. 1), dans Lisbonne (chap. 19), partout :

¹⁰. « Fascina-me o show da máquina social posta a andar ou a desandar após meio século de sono profundo » (chap. 27). « O nosso folclore político deve servir-nos de carnaval na quaresma » (chap. 49).

¹¹. Il nous semble possible de rapprocher cette démarche de celle de Manuel de Oliveira dans son film *NON, ou a vã glória de mandar*, où le cinéaste confronte les épisodes les plus négatifs de l'histoire portugaise (y compris de l'épopée des découvertes) à l'actualité dramatique des guerres coloniales, offrant une vision cruellement destructrice des gloires idéalisées par un nationalisme borné.

¹². « A nau do Estado, com bispos, generais, bacharéis, amanuenses, pianos, pulgas, mangas de alpaca e mais pertences, ei-la a pique enquanto estes papalvos-malandragem ainda pensam em termos imperiais. Tapar buracos no casco da tão furada nave não seria nada mau, tentar salvar um povo exausto que alguns acham que deu o que tinha a dar » (chap. 40).

¹³. « Agora volta a vir ao de cima o nosso secular cepticismo, indiferença, fatalismo, transformando em gesto nacional o encolher-de-ombros de outrora conhecido » (chap. 45).

Destroços à minha volta : tempo de gente cortada, enganada, nas mãos de políticos que comem a carne e deixam os ossos, quem lhes há-de devolver, e quando, o roubado há gerações ? (chap. 25)

Dans cette phrase, João Carlos reprend le vers de Carlos Drummond de Andrade qui concluait le roman précédent : la Révolution n'a rien changé en profondeur et le J.C. qui commençait le chapitre 50 de *Cortes* par « merda de pátria, azar ter caído aqui », se voit, au chapitre 49 de *Lusitânia* comme « o lixado à partida, nado e criado onde não queria », « nesta terra tristíssima ». L'expression s'est adoucie, la révolte a fait place au désenchantement¹⁴. Aucun des personnages n'attend plus d'issue heureuse au Portugal. Comme dans *Cortes* les six derniers chapitres sont réservés à J.C. et Marta. L'un se voit en train de sombrer tandis que l'autre s'accroche aux joies que lui donne Venise, mais sans être dupe, car Venise ne peut pas représenter l'avenir : « Afundar por afundar, antes nestes canais, há mais para olhar » (chap. 48).

* * *

Cavaleiro Andante commence deux mois après la dernière lettre de Marta dans *Lusitânia*, alors que le Portugal vient de se doter d'une Assemblée Constituante et que le processus de décolonisation est déjà commencé. Après le spectacle décevant qu'ont offert les épisodes révolutionnaires, le Portugal réduit à lui-même se trouve en plein désarroi. C'est aussi le cas pour les protagonistes. Le premier chapitre intitulé « Quadrívio » analyse la situation de J.C. au 1^{er} juin 1975. Tout comme lui, comme ses frères et ses amis, le pays se trouve « à la croisée des chemins » : « não sabe sequer se tem futuro ». Au milieu de ce désarroi le thème de la quête prend une importance capitale. le titre même du livre nous avertit que c'est une démarche à rapprocher de celle des chevaliers errants, héros à la fois réels et mythiques, à la recherche d'un idéal presque inaccessible, d'ordre terrestre et spirituel en même temps. L'errance fait partie de cette recherche. De façon diverse, chacun des protagonistes peut passer à tour de rôle pour un chevalier errant, mais il faut noter que les questions qu'il se pose sur sa propre destinée sont généralement liées à une interrogation sur le passé, le présent, l'avenir du pays. La quête individuelle devient la représentation d'une quête collective.

On peut remarquer que les personnages forment deux groupes distincts : d'une part la veuve et les orphelins, restés à Montemínimo en situation de détresse ; d'autre part les jeunes adultes en âge de choisir leur mode de vie : les deux chevaliers errants sans espoir, J.C. et André, les deux dames lointaines, Marta et Sónia, et enfin l'indécise Arminda.

¹⁴. Le titre du chapitre 38 est significatif (« Onde um naufrago do barco cada vez mais encalhado envia S.O.S. quase resignado ao desastre ») ainsi que la deuxième phrase de la lettre : « Não me iludo, não me aguento no balanço, não existe safa desta nave perdida. »

« Le présent est un dieu puissant » déclare Marta citant Goethe à la fin du livre (chap. 60). de fait, le présent s'impose à tous, avec ses problèmes de tous ordres, et d'abord les difficultés matérielles qui forcent André et J.C., et même Arminda, à travailler pour gagner leur vie. Seule Marta à Venise est préservée de ce souci, dont les enfants eux-mêmes sont conscients. Si la mémoire des traditions populaires est conservée épisodiquement au Portugal¹⁵, comme dans les pays nés de l'ancien empire colonial¹⁶, l'ordre ancien est partout bouleversé. Des tensions sociales nouvelles apparaissent, inversant les rôles auxquels on était habitué jusqu'à la Révolution des Œillets. Marina, veuve, et Jó et Tiago, orphelins, sont traités à Montemínimo en anciens exploités au moment où les circonstances font d'eux des victimes. Les parents de Sónia sont forcés de quitter Luanda où ils risquent d'être assassinés simplement parce qu'ils sont blancs. La politique pervertit des événements dont on aurait pu croire qu'ils conduiraient à plus de fraternité et plus de compréhension entre les hommes. C'est le prolongement de la vision désenchantée qu'offrait *Lusitânia*. J.C. affronte « um dia a dia à deriva num país em frenesim político » (chap. 1). Les allusions à l'exhibitionnisme et au délire de la vie actuelle parcourent le roman¹⁷. Un chapitre où l'auteur donne libre cours à sa fantaisie langagière montre quelle perception dérisoire de la Révolution peut avoir une prostituée pour qui le général Otelo de Carvalho apparaît seulement comme un recours possible contre son souteneur (chap. 17). J.C. est exaspéré par « l'esprit d'imitation » de ses concitoyens (chap. 3) et leur désir de transformer leurs complexes d'infériorité en « superioridades ridículas » (chap. 40), tandis qu'André ne se voit aucun avenir dans ce pays étriqué¹⁸. Cependant, alors même que des métaphores nautiques proches de celles qui surgissaient dans *Lusitânia* sont reprises¹⁹, la compassion perce sous le sarcasme : « Descobertas as Índias de oriente e ocidente, que nos resta ? » interroge André (chap. 18) et Marta elle-même, que révoltent les sentiments patriotiques, est émue par le sort de ce « triste povo envergonhado » (chap. 16), incapable de trouver sa voie au milieu des « cacos de um

¹⁵. Au chapitre 13, Tiago cite les saints populaires et parle longuement de Saint Antoine de Lisbonne (ou de Padoue) ; au chapitre 24, André rappelle les coutumes de la nuit de la Saint-Jean à Porto ; au chapitre 32, Tiago note une formule de conjuration du mauvais œil et évoque les fêtes de naguère, avec les pompes de l'église paroissiale et le spectacle des courses de taureaux.

¹⁶. Au chapitre 28, André raconte minutieusement le rituel d'une cérémonie *umbanda* à Rio, et cite un poème caractéristique de la littérature brésilienne de colportage. Au chapitre 29, Sónia invoque sur André la protection d'entités tutélaires de l'animisme angolais.

¹⁷. Par exemple, au chapitre 1, J.C. décrit le culte aberrant qui se crée devant la statue de Sousa Martins ; au chapitre 14, il parle des « fulgurantes formas de insânia colectiva » ; au chapitre 29, où il raconte la tentative de coup d'état du 25 novembre, il insiste sur l'aspect d'«opéra-bouffe» de la manœuvre que Marta à Venise perçoit comme un « western ».

¹⁸. « A vida neste Portugal-dos-Pequeninos tornou-se-me beco escuro [...] sem saída à vista. » (chap. 5).

¹⁹. Par exemple : « neve fantasma », « navio perdido », « país sólido outrora nas suas aventuras, ei-lo reduzido à condição de veleiro pirata arruinado » (chap. 23).

império a cair aos bocados » (chap. 60). C'est que le présent anéantit les rêves héroïques du Portugal ancien, les mythes exaltés par l'idéologie salazariste.

Dès la fin du premier chapitre, l'auteur dénonce dans une série de questions sans réponses la permanence de ces mythes : le rêve impérial lié à la vision d'un Portugal puissant, fondateur du « Quint-Empire » ; le rêve messianique fondé sur l'attente du retour du roi dom Sebastião, prince sauveur qui devrait apporter « la fortune et le progrès » ; le rêve chevaleresque enfin, cette quête d'un Graal qui hantait l'imagination du saint connétable Nun'Álvares Pereira, et auquel nul ne croit plus. Les références à l'« épopée négative » du Portugal (chap. 10) sont ainsi sans cesse remémorées au cours de la réflexion sur le présent précaire : « Eis-me pois », déclame J.C., « entre fastos passados e nefastos futuros » (chap. 10). Sans doute faut-il que le pays cesse de s'appuyer sur des grandeurs enfuies et illusives, mais non qu'il cesse de se chercher des valeurs : « A demanda do sonho milenário traz em si o melhor das revoluções » écrit J.C. (chap. 15). D'ailleurs, du passé au présent, les raisons qui fondent l'attachement des personnages à leur pays demeurent. C'est, pour J.C., le souvenir de Camões qu'il ne parodie plus mais qu'il célèbre, ému par l'état des rives du Tage, par les ruelles des vieux quartiers de Lisbonne (chap. 10), par l'océan, le « vieil Atlantique ». Sónia se sent enracinée comme un arbre dans le sol angolais, « quase casuarina ou imbondeiro » (chap. 56). Marta elle-même, qui révèle au chapitre 22 ses origines judaïques et vit sans nostalgie loin de la terre qui l'a vue naître, se reconnaît liée à elle (chap. 43). Quant à André, il prend dans *Cavaleiro andante* un relief particulier. Lui, le fils aîné jusqu'alors veule et cynique, héritier d'un monde condamné par l'histoire, il veut quitter le « labyrinthe » de Lisbonne²⁰ pour aller, en « cavaleiro do mar », faire fortune au Brésil. Mais dès son départ, il se sent marqué par une fatalité tragique²¹ et le parallèle qui s'établissait entre le Portugal et lui dans *Cortes* (chap. 28) est souligné ici : « Penso que não sou eu mas um povo inteiro perdido de si, à procura de não sabe que saída » (chap. 34). Sa quête de l'argent, d'une justification pour sa vie, de l'amour enfin, se termine dans la mort. Mort symbolique, belle et douloureuse, d'un personnage qui a incarné des valeurs dépassées, qui a trouvé juste avant de mourir une raison de vivre, et qui d'ailleurs laisse peut-être un fils après lui, espoir fragile en un avenir incertain, aussi bien pour le Portugal que pour l'Angola.

Cette incertitude est évidemment source d'angoisse, une angoisse qui se manifeste surtout dans les songeries et les monologues de la mère de famille qui n'attend plus rien de la vie, et

²⁰. « Conto desenrascar-me [...] para me libertar do labirinto em que Lisboa caíra » (chap. 5). Voir aussi le rêve du labyrinthe mortel au chapitre 18.

²¹. « No mesmo dia, há quatrocentos anos, partiu D. Sebastião da foz do Tejo em direcção ao suísídio que lhe seria fatal e ao país. Com certo frisson reparo que o Desejado era da minha idade » (chap. 24).

chez Jó et Tiago qui se réfugient dans l’imaginaire. Mais les aînés qui font leurs débuts dans la vie assument la perte de leurs illusions. S’ils n’ont plus de certitudes, ils avancent timidement des hypothèses, par exemple à propos des résultats de la décolonisation : « Se nós não podemos mudar muito, ao ajudarmos a mudança em África, não estaremos a mudar mais do que julgamos ? » demande J.C. Et Marta, après avoir dressé un sombre bilan de la contribution portugaise au patrimoine culturel de l’humanité, reconnaît : « Deixámos a língua, pouca coisa, bastante para nela te escrever com amor... » (chap. 38). De fait, chevaliers errants au Graal perdu, tous acceptent de vivre dans le relatif. « Infelizmente » écrit Sónia, « não tenho outro reino senão o deste mundo » (chap. 56) et elle est résolue à passer sa vie en Angola quelles que soient ses déceptions. Si Arminda se marie sans amour, elle revendique son droit à courir librement le risque de l’erreur (chap. 49). Quant à J.C., s’il constate non sans amertume : « Falta muito ainda, se é que chega o dia em que seremos nós mesmos, sem saudades do estúpido passado nem receio de arriscar no diferente » (chap. 23), il se propose de considérer désormais le monde « sem desprezo, apenas com lucidez » (chap. 23) ; après la mort de son frère, il écrit à Marta une phrase qui peut apparaître comme une résolution pour l’avenir : « Aos vivos compete recordar ou aprender a esquecer tentando superar pelo humor as desgraças do dia a dia » (chap. 59). Enfin, au dernier chapitre, Marta annonce son retour à J.C., ce qui est une preuve d’amour, même si elle prévoit de nouveaux voyages.

Ainsi, *Cavaleiro andante*, malgré la mort d’André, malgré l’abandon définitif des illusions et des certitudes, n’est pas un livre désespéré. L’idée du « tempo de gente cortada » est dépassée. La vision lucide du présent se double d’une réflexion critique sur le passé et d’une interrogation sur l’avenir qui reste sans réponse, mais c’est justement cette quête obstinée dont on ignore l’issue qui constitue à elle seule une raison de vivre et peut-être d’espérer.

* * *

On voit comment le thème de la quête, à peine latent au début de la tétralogie d’Almeida Faria, a pris de plus en plus d’importance. A la fin, de tous les personnages âgés, il ne reste que Marina, la mère veuve, prisonnière de ses nostalgies, qui aspire à la mort. Les jeunes, eux, ont dû se détacher de leur passé. Mais les idéaux auxquels ils ont pu croire et vers lesquels tendait leur quête — la révolution politique au Portugal, la construction d’une société harmonieuse en Afrique, l’accomplissement personnel... — se révèlent illusoire. Bon gré, mal gré, ils sont des passagers forcés embarqués dans cette « jangada da Medusa, barcaça desvairada, traneira destreinada » qu’est le Portugal, déchu de ses certitudes et coupé de ses mythes, mais aussi le reste du monde qui n’offre pas de valeurs de substitution très exaltantes

pour des esprits lucides. Le « chevalier errant », qu'incarnent tour à tour les jeunes, conserve certaines valeurs — l'amour, la liberté, la beauté, le sens de la justice — mais vit dans le doute, la quête, l'errance, plutôt que dans la foi. Cela permet d'étendre considérablement la portée des questions que se posent de façon parallèle les personnages sur le sens de leur vie et l'auteur sur l'avenir de son pays. Le Portugal qui avait pu apparaître comme un chevalier errant à l'époque des Grandes Découvertes erre désormais, après le traumatisme de la Révolution des Œillets et la perte de son empire, en quête de sa nouvelle identité.