

pensée européenne venait de faire définitivement irruption dans le processus de construction de l'État argentin.

*Resumen :*

*Amalia* de José Mármol es publicada por primera vez entre diciembre de 1851 y febrero de 1852 en las páginas del periódico *La Tribuna* de la capital uruguaya. Tres años más tarde, el texto es publicado en Buenos Aires, esta vez, en forma de libro. Mármol participa del movimiento que consiste en escribir textos desde el exilio para combatir el régimen de Rosas e intentar poner fin al reino del terror. Fundar una literatura nacional desde el exilio teniendo en cuenta los acontecimientos políticos, he aquí lo que determina una gran parte de la producción argentina de este período. En el caso de Mármol, este compromiso se traduce y se realiza a través del tema de la huida como el elemento disparador de la narración.

**La fuite-salto dans *Cinco Dias, Cinco Noites*, de Manuel Tiago**

Carina INFANTE DO CARMO  
*Universités d'Algarve et de Lisbonne*

*Résumé :*

La nouvelle *Cinco Dias, Cinco Noites* (1975) est sûrement l'un des exemples les plus emblématiques du thème du voyage comme fuite dans la littérature portugaise contemporaine. L'auteur l'a publiée sous le pseudonyme de Manuel Tiago et ce n'est qu'en 1994 que sa véritable identité a été révélée au public : il s'agissait de Álvaro Cunhal, le leader historique du Parti Communiste Portugais. Malgré son origine liée à l'histoire portugaise récente, *Cinco Dias, Cinco Noites* exploite moins le contenu politique que le conflit et l'apprentissage des deux protagonistes en fuite. Évoluant de la méfiance à la subtile complicité, les deux personnages – le jeune André, qui doit fuir le Portugal des années 40 pour des raisons politiques, et le rude contrebandier Lambaça, qui le guide clandestinement jusqu'à la frontière espagnole – sont très différents. Par une écriture dépouillée, la nouvelle raconte un itinéraire épuisant effectué à deux durant cinq jours et cinq nuits. Sans que soit abordée la transformation du fugitif en émigré, ce récit métaphorise tout un pays qui, sous la dictature de Salazar, a passé la frontière pour des motifs politiques ou pour de simples raisons de survie : « a salto », comme l'on dit en Portugais, en secret, à pied, à travers les montagnes et les villages perdus. L'évidence du voyage comme fuite justifie une analyse des bases narratives du thème dans la nouvelle mais aussi celle du rapport intime et tendu des fugitifs avec le paysage physique et humain de Trás-os-Montes.

Parler du thème de la fuite dans la littérature portugaise contemporaine, c'est faire apparaître deux grands axes textuels : les récits d'évasion de prison et les récits de fuite en direction de la frontière luso-espagnole et des Pyrénées. Telle est en effet l'histoire de nombreux Portugais qui, au XX<sup>e</sup> siècle, assujettis à la dictature pendant près de cinquante ans, ont été contraints de quitter le pays pour des motifs politiques, pour échapper à la

guerre coloniale ou tout simplement pour des raisons économiques. Dans ce mouvement des années 1960 et 1970, l'émigration, officielle et clandestine, a concerné plus d'un million six cent mille Portugais<sup>1</sup>. La traversée difficile, silencieuse et sans papiers que l'on a appelée en portugais le *salto* (le "saut") a introduit un changement significatif dans la tradition migratoire des Portugais, tradition qui était jusqu'alors de traverser l'océan, notamment vers le continent américain. En pleine expansion économique de l'après-guerre, la France avait besoin d'une main d'œuvre abondante et bon marché, profil auquel correspondaient parfaitement les Portugais, modérant par là même l'immigration africaine et maghrébine. Dans l'état policier qu'était le Portugal d'alors, les pesantes restrictions imposées pour obtenir un passeport poussaient au départ clandestin. Cette émigration clandestine était néanmoins indubitablement favorisée par le gouvernement de Salazar qui avait besoin de devises pour financer la guerre coloniale et l'essor de l'industrie des années 60.

Malgré l'importance sociale et culturelle évidente de l'émigration, il est surprenant que les arts aient si peu exploité le thème de la fuite associée à l'émigration portugaise. Le film *O Salto*, réalisé en 1967 par Christian de Chalonge, utilise bien ce terme dans le titre du film mais, de fait, le réalisateur s'attarde plus sur le regard que pose le personnage principal sur la ville de destination, Paris, que sur le voyage proprement dit. On signalera également certains documentaires de José Vieira traitant plus précisément de ce thème : c'est le cas de courts-métrages comme *Complices d'Évasion* ou *Passagers Clandestins*, réunis en DVD sous le titre *Gens du Salto/Gente do Salto* (2005). On y donne la parole à la mémoire silencieuse de ces milliers d'anonymes, gens du peuple en quête d'une vie plus favorable. Enfin, rappelons le travail du photojournaliste Gérald Bloncourt, présenté en 2008 à l'exposition *Por uma Vida Melhor/ Pour une vie meilleure*, au musée Berardo à Lisbonne ; beaucoup de ces clichés avaient été publiés, dans les années 60, dans *La vie ouvrière*, l'hebdomadaire de la CGT. Ces photos en noir et blanc captent la misère des bidonvilles de Massy et de Champigny et, bien entendu, montrent ces hommes et ces femmes en fuite, de passage à Hendaye ou débarquant sur les quais de la gare d'Austerlitz<sup>2</sup>. Mais seulement quelques photographies de Bloncourt montrent la traversée

<sup>1</sup> António BARRETO (org.), *A Situação Social em Portugal 1960-1999*, vol. II. *Indicadores Sociais em Portugal e na União Europeia*, Lisboa, ICS, 2000, p. 89.

<sup>2</sup> Bernardette CAILLE, *Por uma Vida Melhor/Pour une Vie Meilleure. O Olhar de Gérald Bloncourt/ Le Regard de Gérald Bloncourt* [catalogue], Lisboa/s.l., Museu Coleção Berardo/Fage Éditions, 2008.

clandestine des Pyrénées, avec, dans la poche de ces émigrants, une photo déchirée, comme dans le documentaire remarquable *La photo déchirée* (2001), de José Vieira<sup>3</sup>. Dans certains des exemples que nous venons de citer, il s'agit de regards artistiques sur cette expérience-limite des Portugais, ayant pour référence le lieu de destination du voyage, c'est-à-dire le regard du fils ou de la fille de l'émigrant intégré en France (comme José Vieira) ou celui d'artistes français mus par la volonté de montrer la violence sociale de leur propre pays.

C'est dans la nouvelle *Cinco Dias, Cinco Noites* (1975) [*Cinq jours, cinq nuits*] que nous trouvons un exemple rare et emblématique, dans la littérature portugaise contemporaine, du thème littéraire du voyage comme fuite, sans que soit abordée la transformation, ensuite, du fugitif en émigré. Le récit raconte l'histoire, à la fin des années 40, de deux personnages en fuite, dans la région frontrière du Trás-os-Montes. Glissant de la méfiance à une subtile complicité, ils sont nettement antagoniques : le jeune André doit fuir le pays pour des raisons politiques tandis que le contrebandier-passeur Lambaça a pour mission de le conduire clandestinement jusqu'à la frontière. Dans un style direct et sobre, la nouvelle raconte ce voyage à deux, sous haute tension, tout en traçant le portrait métaphorique d'un pays dont les campagnes et les villages se dépeuplent du fait du départ de ses hommes. Cette émigration, comme trop souvent, se fait dans des conditions extrêmement dures, parfois au prix de la vie de ceux qui s'y risquent.

L'histoire de la nouvelle elle-même, qui a reçu un accueil enthousiaste lors de sa sortie en 1975, est par ailleurs intéressante en relation avec son auteur empirique. En effet, l'œuvre avait été alors attribuée à Manuel Tiago, pseudonyme qui n'a été levé qu'en 1994, lorsque l'auteur réel, Álvaro Cunhal (1913-2005), dirigeant historique du Parti Communiste Portugais, publie, cette fois à visage découvert mais sous le même pseudonyme, quelques récits de fiction de prison sous le titre *A Estrela das Seis Pontas* [*L'étoile à six branches*]. Après cette révélation, la nouvelle est adaptée au cinéma par le réalisateur José Fonseca e Costa, sous le même titre, ce qui aura des répercussions évidentes sur les publications et les rééditions des œuvres de Manuel Tiago/ Álvaro Cunhal.

<sup>3</sup> Dans les années 60, l'émigrant clandestin qui avait recours aux services d'un passeur connaissait le code de la photographie déchirée. Le passeur conservait une moitié de la photographie de l'émigrant, ce dernier gardant l'autre moitié ; arrivé à destination, il l'envoyait à sa famille, signe qu'il était bien arrivé et que l'on pouvait finir de payer le passeur.

On peut sans crainte affirmer que le livre met habilement en scène la figure d'un auteur en fuite. Telle est la première acception possible pour le thème de la fuite dans cette œuvre, cette fois-ci sur le plan de la métaphore. Précisons qu'il ne s'agit pas de défendre cette interprétation puisque Álvaro Cunhal a lui-même une longue expérience de la clandestinité et de l'évasion : le 3 janvier 1960, il s'évade, après onze ans de captivité, de la forteresse de Peniche en compagnie de neuf autres dirigeants de son parti<sup>4</sup>. La raison en est plutôt le caractère littéraire, communicatif, de la nouvelle qui rend possible la figuration (fugitive) de son auteur dans l'imagination du lecteur.

Sans confondre la figure empirique et sa présence dans le texte, l'auteur est une figure qu'on ne peut gommer de la communication littéraire, même si le personnage a assumé, dans l'Histoire, différentes facettes, y compris celle de l'anonymat : en vérité, il fonctionne toujours comme l'opérateur de l'inscription de la première énonciation du texte. Éviter la tentation d'expliquer la vie par l'œuvre ne justifie pas que l'on élimine purement et simplement la figure de l'auteur. Celui-ci constitue à la fois la limite et le nom à partir desquels le lecteur se définit et recherche des significations, dans un acte communicatif qui, par définition, est différé et déterminé par des codes et des pratiques sociales et symboliques qui traversent l'institution littéraire. C'est de la figure fantasmatique de l'auteur qu'il s'agit, on pourrait la comparer à une boîte noire que l'on analyse à chaque instant de la lecture : c'est à cela que servent, en particulier, les signes plus ou moins explicites, laissés dans le paratexte (couverture, quatrième de couverture, prière d'insérer, dédicaces, préface, etc.) où prolifèrent des indications de la lecture et qui se nourrissent des attentes d'interprétation<sup>5</sup>.

C'est précisément le cas de *Cinco Dias, Cinco Noites*, dont la note d'ouverture dénonce d'entrée la pseudonymie : « Extrait du fonds bibliographique de "Manuel Tiago", découvert dans des archives clandestines dans lesquelles se trouvaient aussi *Até Amanhã, Camaradas* [*À demain,*

<sup>4</sup> Il s'agit certainement d'une des évasions les plus spectaculaires de l'histoire du fascisme portugais car Peniche était à l'époque une prison de haute sécurité du régime. Il faut rappeler qu'Álvaro Cunhal n'a pas laissé de mémoires de son expérience d'évasion de la prison et du passage clandestin de la frontière. En revanche, du côté de la fiction, Manuel Tiago rassemble différentes histoires sur ce thème dans le recueil de contes *Fronteiras* (1998) : ce n'est pas un hasard si l'auteur de cet ouvrage insiste de façon répétée et suspecte sur l'aspect fictionnel des histoires qui y sont narrées.

<sup>5</sup> Maurice COUTURIER, *La Figure de l'Auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 8.

*camarades*] et quelques autres textes inédits»<sup>6</sup>. La révélation du nom de l'auteur empirique (Álvaro Cunhal), en 1994, ne fait que répéter une image définie dès la première édition : l'image d'un auteur en fuite, pressentie dans les guillemets qui entourent le nom Manuel Tiago. Cette note d'ouverture nous conduit avant tout à un nom inventé, mais effectuée d'autre part un rapprochement entre un ensemble d'œuvres inédites, la clandestinité des archives qui les contenaient et l'anonymat de l'auteur, membre actif du combat communiste. D'ailleurs, *Até Amanhã, Camaradas*, roman publié en décembre 1974, est clairement cité dans cette note. On sait toutefois que, durant la dictature, les deux ouvrages ont circulé clandestinement et de façon confidentielle sous forme de photocopies. En plein contexte révolutionnaire, outre l'édition significative de témoignages autobiographiques de la résistance, ces deux titres de Manuel Tiago deviennent des récits qui consacrent le parti le plus ancien, le mieux organisé et le plus influent de l'opposition à l'État Nouveau<sup>7</sup>.

*Até Amanhã, Camaradas*, dont l'action se déroule au début des années 40, préfigure le format du roman à thèse, avec un héros collectif et épique, et un corps strict et discipliné de militants qui, dans la plus sévère clandestinité, organise des grèves, assure la direction, revoit des méthodes de défense conspirative, remet en fonctionnement l'imprimerie clandestine. On devine aisément sous cette trame la réorganisation du PCP, en 1940-1941, qui allait devenir un parti (clandestin) de niveau national. La « Note sur l'auteur » établit également un parallèle entre les militants du livre et la figure (fantasmatique) de l'auteur :

L'original dactylographié du roman *Até Amanhã, Camaradas* fut découvert, avec d'autres textes inédits, dans des archives accumulées, au fil des années, au gré d'incidents et d'accidents d'une vie aussi agitée que celle de ces mêmes personnes dont le roman nous fournit quelques exemples typiques.

On ne sait pas qui est l'auteur. Le seul exemplaire trouvé n'est pas signé. Sur une feuille jointe et agrafée, on pouvait lire, d'une écriture griffonnée, pressée, le nom Manuel Tiago, sûrement un pseudonyme. On consulta plusieurs personnes qui éventuellement auraient pu donner des renseignements conduisant à l'identification de l'auteur. Au-

<sup>6</sup> Manuel TIAGO, *Cinco Dias, Cinco Noites*, 8<sup>e</sup> ed., Lisboa, Avante!, 2001, p. 7. Cette traduction et celle de toutes les citations de *Cinco Dias, Cinco Noites* nous appartiennent.

<sup>7</sup> La publication de ces deux livres a été et est toujours sous la responsabilité des Edições Avante!, propriété du PCP. Les œuvres de Manuel Tiago font partie de la collection « Resistência » où sont publiés certains des témoignages autobiographiques de dirigeants communistes; mais aucun, en tout cas, d'Álvaro Cunhal.

cun résultat. L'auteur méritera, en conséquence, le titre d'"homme sans nom", tout comme les personnages de son roman.<sup>8</sup>

Cette note dit presque ouvertement que cet anonyme est un pseudonyme (« Manuel Tiago, sûrement un pseudonyme »), et souligne que la recherche du véritable nom de l'auteur s'est révélée infructueuse. Ce n'est pas une coïncidence si la première phrase semble y trouver une raison supplémentaire de mettre en parallèle l'auteur (camouflé par le pseudonyme et par l'antonomase "homme sans nom") et l'héroïsme des militants anonymes qui font partie de la trame romanesque de *Até Amanhã, Camaradas*<sup>9</sup>.

Dans *Cinco Dias, Cinco Noites*, la fuite vers la frontière est le leitmotiv indissociable des thèmes de l'aventure et surtout de l'apprentissage. Comme nous l'avons dit, la linéarité et la rapidité propres à la nouvelle donnent une puissante dynamique à l'intrigue et nous font partager le duel sans repos entre deux volontés s'acheminant clandestinement vers la frontière espagnole. Le langage est dépouillé, rare, soigneusement mesuré, pour éviter des écarts inutiles à la narration et respecter les contraintes formelles de ce genre narratif. Ajoutons de plus que l'effet de non-dit est particulièrement important pour ce qui concerne les indications politiques et partisanes associées au jeune fugitif. Ainsi, dès l'incipit :

À la veille de ses dix-neuf ans, André s'est vu forcé à émigrer. On lui procura de l'argent, on lui signala une adresse à Porto et on lui dit que, sur place, on trouverait le moyen de lui faire traverser la frontière vers l'Espagne. Les choses ne furent, pourtant, pas aussi faciles. À Porto, les gens qui devaient l'accueillir lui assurèrent dans un premier temps qu'ils ne pourraient rien faire. Ce n'est qu'au bout de deux semaines d'une attente angoissante que l'on finit par lui indi-

<sup>8</sup> Manuel TIAGO, *Até Amanhã, Camaradas*, 6<sup>e</sup> ed. Lisboa, Avante!, 2005, p. 7. Dans cette édition, l'éditeur ajoute une note de bas de page à la « Note sur l'auteur » qui explicite la révélation en 1994 d'Álvaro Cunhal comme auteur empirique du roman.

<sup>9</sup> Stimulé par des informations telles que celle-ci, l'historien et biographe José Pacheco Pereira suit la piste biographique des fictions de Manuel Tiago/Álvaro Cunhal. Il y voit la confirmation de la personne du dirigeant politique, de sa longue expérience de clandestinité et d'exil, et de la jouissance égotiste et arrogante d'un véritable théâtre clandestin : « Pour se protéger de son individualité, pour se protéger de lui-même, Cunhal a usé des mêmes artifices qui sont le quotidien du clandestin, les intégrant de telle manière dans sa vie qu'il ne sait pas, ni ne veut pas vivre sans eux. De fait, il ne les a jamais abandonnés même après le 25 avril, comme le prouve l'histoire de "Manuel Tiago". "Tiago" n'est ni un pseudonyme, ni un hétéronyme. C'est Cunhal, lui-même, utilisant des masques, parce qu'il aime les masques. » in Álvaro CUNHAL, *Uma Biografia Política*, vol. 1, Lisboa, Temas e Debates, 1999, pp. XVI-XVII. Soulignons que, de 1994 jusqu'à sa mort, Álvaro Cunhal a élargi le corpus fictionnel identifié par l'ancien pseudonyme et fondé sur son activité politique, clandestine ou non, antérieure à 1974 : *A Estrela de Seis Pontas* (1994), *A Casa de Eulália* (1997), *Fronteiras* (1998), *Um Risco na Areia* (2000), *Sala 3* (2001), *Os Corrécios e Outros Contos* (2002) et *Lutas e Vidas* (2003).

quer un certain Lambaça, un contrebandier qui se disait disposé à conduire André en Espagne moyennant le paiement de mille escudos.

Mais il fut immédiatement prévenu :

– Ce type a déjà un casier judiciaire, pour des bagarres, des coups de couteaux, et, apparemment, aussi pour vol. La solution est mauvaise, mais nous, nous n'en voyons pas d'autre. À toi de décider.

André décida d'accepter et on lui présenta l'homme.<sup>10</sup>

Le contexte politique qui s'introduit dans ce passage est fortement contenu. Dès les premières lignes, le narrateur réduit au maximum les détails expliquant la fuite, qui pourraient donner des informations sur les gens qui l'aident et sur les raisons pour lesquelles il est poursuivi par la gendarmerie et la police politique<sup>11</sup>. À aucun moment de la nouvelle, les fugitifs ne rencontreront leurs poursuivants potentiels. Seules deux choses sont certaines : la clandestinité est imposée et la fuite impérieuse.

Par le biais du discours indirect libre et d'évidents jugements de valeur et de modalisation, le narrateur adhère au point de vue et à la pensée d'André. Comme dans quasiment toute la nouvelle, dès le premier chapitre, le narrateur se rapproche du regard de ce tout jeune citoyen aux bonnes manières et, nous le découvrirons plus tard, aux nobles sentiments. À l'opposé apparaît le passeur de frontière, le contrebandier brutal et impertinent, « un certain Lambaça » qui ne semble pas avoir un bon fond : pour cette raison, les deux personnages vont s'opposer quatorze chapitres durant, dans un choc au départ insurmontable entre deux manières d'être et deux expériences, frisant la rupture à tout moment. En cela, la première phrase du récit nous plonge d'emblée dans ce monde fictionnel, établi comme déjà existant au moment où commence l'histoire et qui nous conduira, imperceptiblement, en droite ligne vers la conclusion. Cela répond à la nature même de la nouvelle qui, selon André Carpentier, est « un genre qui met en scène la jouissance de commencer et de finir, de naître au texte et d'en mourir »<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Manuel TIAGO, *Cinco Dias, Cinco Noites*, p. 9.

<sup>11</sup> Les figures menaçantes de l'ordre n'apparaissent qu'au chapitre 2, lorsque les deux fugitifs attendent l'autocar qui les rapprochera de la frontière : « Il commençait à y avoir de la surveillance et il était nécessaire d'éviter les dangers. Le car devait passer par un village où se trouvait un poste de gendarmerie. D'après ce que disait Lambaça, il n'était pas rare qu'ils demandent leurs papiers aux passagers » (p. 15). Forcé de descendre du véhicule par Lambaça, « [...] André distingua deux individus habillés en citoyens, aux cheveux luisants, qui dressaient leur tête avec curiosité » (p. 17) et il pensa même « deviner que le regard du policier le suivait » (p. 18).

<sup>12</sup> André Carpentier, « Commencer et finir souvent », *La Nouvelle: Écriture(s) et Lecture(s)*, textes recueillis par Agnès WHITFIELD et Jacques COTMAN, Montréal, XYZ, 1993, p. 41.

On peut trouver d'autres motivations à ce style laconique et expéditif. Urbano Tavares Rodrigues le justifie par le contexte que l'auteur empirique, qui a probablement écrit sa nouvelle dans les années 1950, idéalise en pensant au destinataire. À l'inverse de *Até Amanhã Camaradas*, dont la lecture devait être faite dans un contexte démocratique, ce qui explique le caractère plus explicite de son message idéologique, *Cinco Dias Cinco Noites* viserait une « lecture "avertie" »<sup>13</sup> et complice, commandée par le contexte de la dictature, dans la mesure où cette lecture suppose « la connaissance minimum d'un même code d'allusions »<sup>14</sup>. La preuve en est le début du texte qui présente André contraint d'émigrer pour des raisons non explicitées (« il s'est vu forcé à émigrer »). Il n'est jamais précisé qui sont les personnes qui l'aident au début, à l'exception d'un « camarade »<sup>15</sup> qui le présente à Lambaça, dans l'obscurité d'une gare de chemin de fer de Porto ; plus loin, au chapitre 7, une paysanne le trouve « si jeune »<sup>16</sup> pour ces aventures, laissant deviner qu'elle savait « tout »<sup>17</sup>, pronom qui, par son indéfinition, suggère le combat continu de résistance. La seule rêverie autorisée à André se situe au chapitre 13, lorsqu'il imagine la fin de l'oppression pour la belle prostituée Zulmira et pour tous les faibles de ce monde : ce n'est qu'ici qu'André personifie un peu plus clairement la petite communauté révolutionnaire qui lutte pour mettre fin à la violence sociale. Que l'intention de l'auteur soit codée ou non, la résultat est que, dans *Cinco Dias, Cinco Noites*, le fait de ne pas insister sur le message idéologique libère le texte en lui permettant de s'ouvrir à des interprétations plus larges et plus audacieuses de la part de lecteurs d'époques différentes et munis de références culturelles et idéologiques plus variées.

Le narrateur choisit de se concentrer sur André, ce n'est que dans les dernières lignes du récit qu'il fait sortir Lambaça de l'ombre ; à ce moment-là, en effet, ce personnage austère s'illumine d'humanité lorsqu'il refuse l'argent que lui propose André comme paiement définitif. Ici réside l'équivocité légèrement ironique d'un personnage qui est plus qu'un fier-à-bras provocateur, marginal, porté sur le vin, la contrebande et les bagarres. L'extrait qui suit montre bien le *chiaroscuro* qui entoure ce personnage si ambigu, véritable moteur du suspense de l'œuvre, dans l'enchaînement de

<sup>13</sup> Urbano TAVARES RODRIGUES, « Manuel Tiago, *Cinco Dias, Cinco Noites* : viagem e aprendizagem » in *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*, Lisboa, Moraes, 1981, p. 103.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Manuel TIAGO, *Cinco Dias, Cinco Noites*, p. 10.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

ces événements narratifs. Dans le premier chapitre, lors de la rencontre nocturne dans la gare, le portrait grossier de l'homme montre la distance critique du narrateur qui semble le dessiner ou le filmer : « [...] à trois reprises le petit éclair de la cigarette clignota dans l'obscurité. Ils s'approchèrent. La silhouette du fumeur devint plus nette à mesure que lui aussi allait à leur rencontre »<sup>18</sup>.

On remarquera qu'il s'agit d'une technique fréquemment utilisée pour décrire les gens du peuple que croisent Lambaça et André dans leur fuite. Ainsi, au chapitre 5, alors qu'ils arrivent dans une maison amie, la maestria de l'écriture permet de composer des croquis de paysans, rudes et farouches, s'exprimant par monosyllabes, sculptés par la rigueur du temps, de la pluie, du travail, par la misère dans laquelle ils vivent et par le mépris des puissants qu'ils ne peuvent endurer que grâce à leur roublardise. Ils vivent dans un monde archaïque, oublié du progrès, dans une espèce de *no man's land*. Dans cette région frontrière, il est difficile d'exprimer librement ses sentiments, et encore plus d'avoir conscience qu'ils peuvent être maîtres de leur destin.

L'extrait qui suit trace de façon farouche mais puissante le portrait de deux hommes semblables à Lambaça, eux aussi modelés par la lumière d'une lampe émergeant de l'obscurité : « Sans ôter leur chapeau, comme Lambaça, ils restèrent debout près de la table, une lampe éclairant leur visage par en dessous. Un visage sec et viril, marqué au côté par une profonde cicatrice, et un visage jeune, pâle, contracté et froid »<sup>19</sup>. Apparaissant d'abord comme faisant un, les deux silhouettes sont ensuite décrites séparément, surtout leurs visages, soulignés par l'adjectivation multiple du narrateur. Comme c'est le cas à d'autres occasions, l'auteur ne choisit pas l'idéalisation mais la vraisemblance de ces hommes du peuple, enracinés dans une campagne pauvre et hostile, qui se méfient de l'extérieur mais qui ne sont pourtant pas incapables d'être solidaires du jeune fugitif, même s'ils agissent en raison des liens qui les unissent à Lambaça.

Bien que côte à côte, Lambaça et André voient pourtant de façon bien différente les lieux qu'ils traversent et les personnes qu'ils y rencontrent. Lambaça est une « anguille noire »<sup>20</sup> qui suit d'un pas pressé les chemins tortueux de la montagne. Et si l'un et l'autre agissent comme une paire qui

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 25.

rappelle les récits d'aventure, c'est pour mieux faire ressortir le processus initiatique du personnage le moins expérimenté et le moins sûr de lui, c'est-à-dire André. Son épreuve passera par l'épuisement physique, par de longues courses absurdes, il souffrira de la faim ou sera pris d'un désespoir rageur lors des discussions tendues avec son passeur, il aura peur d'être volé pendant son sommeil. Tel ce passage parmi les plus longs du chapitre 8 qui montre la rivalité des deux hommes :

Toute l'après-midi ils marchèrent, Lambaça devant, André derrière. Pas une seule fois ils n'aperçurent des êtres humains. [...]

Il faisait presque nuit quand Lambaça entreprit la descente par un versant escarpé, hérissé de haute bruyère et d'oliviers sauvages. André faisait de son mieux pour rattraper l'autre qu'il perdait de vue à chaque pas. Il marchait à l'aveuglette, trébuchant, tombant, se heurtant aux arbustes et s'accrochant à eux, égratigné et déchiré par les branches desséchées et le feuillage rugueux.

La nuit les surprit dans la descente et, au sortir du bois, alors qu'ils arrivaient au fond de la vallée, tout était noir autour d'eux. D'un pas nerveux et pressé, Lambaça traversa au galop un champ dégagé et commença à gravir une autre pente. Essoufflé, les poumons déchirés par la douleur plus aiguë, André le suivit péniblement, montant, montant toujours, peut-être pendant une heure, peut-être plus. Tantôt marchant, tantôt avançant à quatre pattes. Ils arrivèrent alors sur une plateforme, où Lambaça s'arrêta, essoufflé, observant, aux aguets. En bas, tout en face, le noir absolu et le silence. Au-dessus, bien au-dessus, une bande de ciel étoilé, encadré par la bordure noire des monts, une bande de ciel étoilé et froid qui souriait, protectrice.<sup>21</sup>

La deuxième phrase de cet extrait distend la séquence binaire précédente (« Lambaça devant, André derrière ») et rend encore plus vaste, par le paysage qu'ils parcourent, la solitude de leur chemin. Un examen plus attentif permet de constater que l'énumération des verbes au gérondif, en général associés par asyndète, impose au récit le rythme étouffant des escalades difficiles et des descentes rapides des personnages. Un effet semblable est atteint avec une nouvelle structure binaire (« Tantôt marchant, tantôt avançant à quatre pattes ») suivi de nouveau par l'évocation de la montagne vivante émergeant de l'obscurité qu'ils découvrent, cette fois, du haut d'une terrasse naturelle. La montagne, entourée du ciel, s'ouvre finalement à l'intimité des deux hommes et compose un tableau organisé par la sensorialité de la langue.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 45-47.

L'accélération du rythme de la phrase, compensée par de brèves distensions syntaxiques, correspond à l'aspect macro-structurel de la nouvelle. Ainsi, au rythme d'une journée et d'une nuit pour chaque chapitre, la séquence concentrée et suivie organise linéairement les étapes de la fuite, sans digressions ou retards rétrospectifs. Le titre de la nouvelle résume d'ailleurs les limites temporelles de cette traversée. D'autre part, des séquences un peu moins rapides se détachent. Étant donné l'importance stratégique du début du voyage, il est naturel que le narrateur s'arrête un peu plus longuement, entre les chapitres 2 et 4, sur le premier jour. De plus, deux petits récits ralentissent le rythme de la nouvelle, et ces deux récits sont d'autant plus importants qu'ils permettent de mettre à l'épreuve l'inexpérience affective du jeune fugitif et sa méconnaissance de la richesse humaine des habitants du Trás-os-Montes. La fuite stimule, pour cette raison, l'apprentissage et le mûrissement intérieur, tant sur le plan individuel que collectif : n'oublions pas qu'André est un jeune homme presque majeur et un révolutionnaire au service de la libération collective.

Le premier de ces récits se situe entre le chapitre 5 et le début du chapitre 8, lorsqu'ils s'abritent dans la maison de paysans-contrebandiers « chez qui le malheur exacerbe » et réfrène (mais sans étouffer totalement) la fragilité des émotions<sup>22</sup>. Dans le chapitre 7 plus précisément, André écoute l'évocation, par le patriarche de la famille, de l'affection qu'il éprouve pour sa fille aînée : si, aux yeux du jeune homme, elle apparaît d'abord comme une mégère défigurée et colérique, il apprend que la jeune fille a été accidentellement blessée par son père d'un coup de feu, qu'elle lui a pardonné et qu'elle l'a même consolé tandis qu'il allait, désespéré, chercher le médecin. Puis, entre les chapitres 10 à 13, les deux hommes s'affrontent devant une mère célibataire et prostituée, Zulmira, humiliée par Lambaça et sublimée comme objet de désir par André.

Net et rapide, le récit de la fuite alimente le suspense tout en confirmant la transcendance de l'espace physique sur les personnages. La géographie leur impose âprement son relief, son aridité et ses dangers qui ne seront surmontés que dans les dernières lignes, au crépuscule du cinquième jour. Les fugitifs traversent alors la frontière et pressentent qu'ils vont retrouver la civilisation<sup>23</sup>. Jusque là dominait l'austérité sauvage et aride de la mon-

<sup>22</sup> Urbano TAVARES RODRIGUES, *op. cit.*, p. 109.

<sup>23</sup> « Il y avait quelque chose d'insolite de trouver ici une route après ces jours de marche dans ces montagnes désertes. Cette petite route annonçait des présences amies et des chocs, toute l'excitante vie de la société humaine. » in Manuel TIAGO, *Cinco Dias, Cinco Noites*, p. 86. Il y a encore une confrontation entre eux (« Lambaça s'arrêta et se retourna, face à André. Les yeux

tagne, même si elle ne constituait qu'un tableau plastique, subjectif, personifié, où se dessinent les silhouettes des personnages. La relation des hommes avec elle est essentiellement un affrontement. Cette relation est évidente dans la citation suivante :

Mais quand le soleil commença à disparaître derrière l'horizon et les vallées à se diluer dans la pénombre, et les hauteurs et les rochers à étendre leur ombre, et l'air à se charger d'humidité, alors, fièrement, la montagne prit soudain une nouvelle dimension, comme si elle toisait les intrus avec hostilité.<sup>24</sup>

La force de la montagne est exprimée par l'adjectivation et par une personification qui, de façon contradictoire, la rapproche de la condition des fugitifs. Les différentes parties de la montagne (vallées, hauteurs, rochers) sont énoncées en polysyndètes, et celle-ci finit par « tois[er] les intrus avec hostilité ». Plus loin, nous l'avons vu, le ciel ferme le tableau en une voûte, personnifiant l'idée de protection et d'intimité : « Au-dessus, bien au-dessus, encadré par la bordure noire des monts, une bande de ciel étoilé qui souriait, protectrice »<sup>25</sup>.

En se mesurant à la montagne, les fuyards prennent une dimension quasiment héroïque. Leur combat met à l'épreuve les limites de l'homme face à la nature. On comprend ainsi qu'Affonso Beato, directeur de la photographie du film homonyme réalisé par José Fonseca e Costa, voie dans le livre (et aide à transposer dans le film) la structure d'un *western*<sup>26</sup>. C'est grâce à Lambaça, à son ambiguïté et à la violence de son caractère, à la vigueur de son corps robuste et prêt à affronter le danger, qu'il est plus facile de comprendre les raisons de ce parallèle entre *Cinco Dias*, *Cinco Noites* et le *western*. Ainsi, au chapitre 9, après une nuit passée dans une grotte :

Les mains en visière, Lambaça parcourut d'un regard lent et attentif la cime de la montagne qui lui faisait face. Ensuite, avec une lenteur calculée, le torse rigide et les jambes arquées, la main sur la ceinture caressant le revolver caché sous sa veste, il commença à descendre

noirs, dans l'ombre du chapeau, brillèrent de malice. »); la séparation sera le premier et le seul moment de complicité.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 46. Notons que cette citation correspond à une partie du passage omis dans le long extrait du chapitre 8 cité plus haut.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 47. C'est moi qui souligne.

<sup>26</sup> *Apud* Laurinda Alves, « Viagens » in *Cinco Dias, Cinco Noites* [site internet du film], 1996, <http://www.madragoafilmes.pt/cincodiascinconoitest/indexport.html> (dernière consultation : 15 août 2009).

derrière les chèvres, d'un pas assuré, comme s'il défait quelque ennemi invisible qui les observait sur l'autre versant de la montagne.<sup>27</sup>

D'une façon générale, la structure du *western* se traduit dans l'affrontement sans fin de l'homme et du paysage (finalement rédempteur) et des hommes entre eux ; cette structure apparaît enfin dans la dimension dramatique de violence et d'héroïsme qui résulte de cet affrontement. Sans nul besoin du décor mythique de l'ouest nord-américain ni de la figure du *cowboy*, on retrouve dans le texte même de Manuel Tiago la notion forte d'un recommencement, de l'introspection qu'opère André, dans une région vierge et porteuse de défis, située quelque part aux confins du Trás-os-Montes, près de l'Espagne. Et tout compte fait, l'épilogue de *Cinco Dias, Cinco Noites* consacre la victoire du jeune homme, non seulement pour avoir surmonté l'épreuve dans l'espace physique mais aussi pour avoir réussi à amener Lambaça à baisser la garde : en faisant en sorte qu'il cesse de voir l'être humain comme une marchandise (comme il l'avait fait avec Zulmira), au point de ne pas accepter l'argent qui lui était dû et de se montrer ouvertement solidaire avec le jeune fugitif.

En errance clandestine, parce qu'ils sont confrontés au grandiose, et en raison du défi que leur lance la montagne, André et Lambaça font un véritable voyage dans leur moi intime, en marge de l'ordre et de la civilisation. En fait, dans ce lieu loin de tout est conservée la mémoire la plus profonde du corps palpitant de la communauté portugaise. On ne peut qu'être totalement d'accord avec le réalisateur José Fonseca e Costa<sup>28</sup>, lorsqu'il identifie la fuite d'André et Lambaça à une quête de la lumière et de la liberté, dessinant une carte portugaise imaginaire constituée de ces choses très anciennes que sont la force et le caractère de sa terre et de ses habitants.

<sup>27</sup> Manuel TIAGO, *op. cit.*, p. 53.

<sup>28</sup> José Fonseca e Costa, *Nota de intenções in Cinco Dias, Cinco Noites* [site internet du film], 1996, <http://www.madragoafilmes.pt/cincodiascinconoitest/indexport.html> (dernière consultation : 15 août 2009).

*Resumo :*

*Cinco Dias, Cinco Noites* (1975) é seguramente um dos exemplos mais emblemáticos do tema da viagem como fuga, na literatura portuguesa contemporânea. A novela tem, aliás, uma história interessante no que diz respeito ao autor, pormenor empírico que determina muito a recepção positiva e constante do livro em Portugal. Foi publicada sob o pseudónimo Manuel Tiago que só foi publicamente revelado em 1994 como Álvaro Cunhal, líder histórico do Partido Comunista Português. Apesar da origem visivelmente ligada à história portuguesa recente, *Cinco Dias, Cinco Noites* explora menos o conteúdo político do que o conflito e a aprendizagem dos dois protagonistas em fuga. Evoluindo da desconfiança à cumplicidade subtil, as duas personagens são muito diferentes: o jovem André, que tem de fugir do Portugal dos anos 40 por razões políticas, e o rude contrabandista Lambaça, que o guia clandestinamente até à fronteira espanhola. Numa escrita despojada, a novela conta um itinerário extenuante, percorrido a dois, durante cinco dias e cinco noites. A evidência da viagem como fuga justifica que se analisem as bases narrativas do tema na novela e também a relação íntima e em tensão dos fugitivos com a paisagem física e humana de Trás-os-Montes. Sem que seja abordada a transformação do fugitivo em emigrado, esta narrativa metaforiza todo um país que, sob a ditadura salazarista, atravessou a fronteira por motivos políticos ou de simples sobrevivência: a salto, em segredo, a pé, através das montanhas e aldeias perdidos onde radica a força e o carácter mais fortes da comunidade portuguesa.

**Temps des fuites et fuite du temps  
dans *La Nuit de Varennes* d'Ettore Scola**

José PAGLIARDINI  
*Université de Provence*

*Résumé :*

Du début des années 1960 à la fin des années 1970, Ettore Scola s'est surtout consacré (d'abord comme scénariste, puis comme metteur en scène) au genre de la comédie à l'italienne. Son intérêt pour les problèmes sociaux de l'Italie l'a parfois conduit à porter un regard critique sur l'Histoire, en particulier dans les films *Nous nous sommes tant aimés* (1974) et *Une journée particulière* (1977). Avec *La Nuit de Varennes*, qu'il réalise en 1982, il élargit son champ d'investigation et approfondit sa recherche humaniste en s'intéressant à un épisode de l'histoire de la Révolution française : la fuite de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Mais, comme souvent chez Scola, c'est moins l'épopée du couple royal qui retient son attention, que celle de personnages "secondaires" confrontés au changement d'époque et à la fuite du temps.

**Louis XVI : l'homme qui ne voulut pas être roi**

Dans la riche œuvre de synthèse qu'il a consacrée à la Révolution française, l'historien Max Gallo montre comment, au fond, la vie du roi Louis XVI a été, dès l'enfance, placée sous le signe de la fuite<sup>1</sup>. Longtemps, le jeune Louis a cru pouvoir échapper à la charge suprême de monarque. C'est pourtant ce que le sort lui réservait puisque, le 10 mai 1774, à un peu moins de vingt ans et tenaillé par une peur qui ne le lâchera plus, il accède au trône de France, succédant à Louis XV, son

<sup>1</sup> Max GALLO, *Révolution française*, 2 tomes (1 : *Le peuple et le roi* ; 2 : *Aux armes, citoyens !*), Paris, Pocket, 2010, 945 pages.