

Mémoire de la guerre coloniale dans Rivage des Murmures, de l'écrivaine portugaise Lidia Jorge

Ana Maria Binet

► **To cite this version:**

Ana Maria Binet. Mémoire de la guerre coloniale dans Rivage des Murmures, de l'écrivaine portugaise Lidia Jorge. Culture et Mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre, Editions de l'Ecole Polytechnique, 2008, 978-2-730-21492-6. hal-03131413

HAL Id: hal-03131413

https:

//hal-u-bordeaux-montaigne.archives-ouvertes.fr/hal-03131413

Submitted on 4 Feb 2021

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

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

MEMOIRE DE LA GUERRE COLONIALE DANS *LE RIVAGE DES MURMURES*, DE L'« ECRIVAIN » PORTUGAISE LIDIA JORGE, in C. HÄHNEL-MESNARD, M. LIENARD-YETERIAN, C. MARINAS (dir.), *Culture et Mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Editions de l'Ecole Polytechnique, 2008, p. 449-455.

Ana Maria BINET – Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

La mémoire est une supercherie, destinée à tromper l'oubli couleur de poussière.
Lidia JORGE, *Le Rivage des Murmures*

Introduction

La mémoire nous construit, édifices fragiles ballottés entre le souvenir et l'oubli, changeant au gré des événements. Elle se nourrit des souvenirs qui nous structurent, les mettant en scène selon un schéma fort complexe. Elle seule permet de bâtir un discours sur soi qui est en fait une forme d'autofiction, car elle rend possible une recréation de sa propre histoire qui n'implique pas une obligation d'exactitude. Par moments, cette mémoire individuelle croise le chemin de la mémoire collective, dans une reconnaissance mutuelle qui semble introduire une continuité dans une construction fragmentaire, lourde des affects qu'elle charrie. Elle s'évertue à faire tenir ensemble ces morceaux qui nous constituent, ces fils qui tissent la trame de notre identité. Le temps semble pris dans les filets de cette trame, mais l'avons-nous véritablement apprivoisé ? En effet, ses déchirures témoignent de l'impossibilité de le maîtriser réellement, d'engloutir les ombres mortifères de la décomposition des corps et des sentiments, ceux-là même qui envahissent la mémoire des personnages que l'écrivain Lidia Jorge a chargés de dire l'expérience inoubliable de la guerre : le temps court ainsi entre ces voix qui relient le présent aux différentes strates du passé.

Un autre élément essentiel du roman que nous nous proposons d'étudier, l'eau, a pour rôle principal de rendre visible cette mort qui envahit tout à mesure que la guerre coloniale s'étend : les corps et les sentiments se dissolvent dans un processus d'effacement progressif jusqu'à atteindre le chaos primitif.

Mais la mémoire exige aussi la présence de grandes plages d'oubli, qui la protègent et l'empêchent de sombrer. L'identité est faite de ce mélange hétéroclite en apparence, mais relevant des mêmes mécanismes. Constituée simultanément de moult voix et de larges silences qui rythment le temps, elle est bien cette *Oublieuse Mémoire*, dont nous parle Jules Supervielle ou bien le souvenir « qui dort dans l'ombre », selon Victor Hugo.

Les maisons catalysent souvent cette « introspection mnésique » dont parlait Gaston Bachelard ; à cet égard, Lidia Jorge ne fait pas exception à la règle, un de ses personnages féminins revenant sans cesse aux images de sa maison en Afrique, qui apparaît se découpant sur un fond d'une éclatante blancheur. Entre la fluidité de l'eau qui court et la stabilité de la maison que l'homme construit comme pour faire un rempart contre le temps qui le ronge progressivement, se trouvent les sables mouvants de la mémoire où nous nous perdons pour nous retrouver plus loin, au plus profond de nous-mêmes. C'est là que le créateur va trouver sa matière, cette glaise qui lui permettra de remodeler la

mémoire d'une réalité vécue pour en faire la matière d'une autre réalité, celle du texte¹. Comment dire, ailleurs que dans la création littéraire ou artistique, la violence, la mort, l'absurdité de la condition humaine se détachant d'un arrière-plan de guerre ?

C'est bien cette expérience de la guerre dans les colonies portugaises d'Afrique, dans les années 60, qui devient le thème central du roman *Le Rivage des Murmures* (*A Costa dos Murmúrios*), publié pour la première fois en 1988². Comme beaucoup d'autres femmes d'officiers portugais, Lidia Jorge suit son mari pendant le service militaire de celui-ci en Afrique. Ce sont les souvenirs de cette époque qu'elle va invoquer, dans un effort d'*anamnèse* qui lui permettra de les transformer en une matière romanesque, faite d'une violence surtout masculine, intrinsèque aux situations de guerre, où la mort et la folie règnent en maîtresses absolues.

Dans son roman, Lidia Jorge présente donc une vision implacable de la guerre coloniale, en partant de ce qu'elle, tout comme d'autres femmes de militaires, a vécu au Mozambique. Elle choisit de nous présenter cette expérience traumatisante à travers une forme fictionnelle où plusieurs voix prennent le relais le long du discours narratif. Nous étudierons cette polyphonie, ainsi que le dialogue qui lui est sous-jacent, celui entre les souvenirs et les images, entre la mémoire et l'imaginaire. Enfin, la quête de soi à travers la voix (les voix) narratives demeure un enjeu majeur, nous semble-t-il, à chercher entre les lignes et dans les interstices de cette construction romanesque particulièrement complexe.

Les Voix de la Mémoire

En nous obligeant à plonger dans un contexte historique que nous préférons bien souvent ignorer, Lidia Jorge sait qu'elle nous fait violence. Cette interpellation touche certainement de façon bien plus intense les lecteurs portugais, car elle les met face à une réalité qu'ils ne sont pas toujours prêts à assumer, celle de la fin sans gloire d'un empire colonial qui a été placé sur le devant de la scène politique portugaise pendant des siècles, et particulièrement pendant la dictature salazariste. Cet empire s'effondre après quatorze années d'une guerre terrible, qui a fait beaucoup de victimes des deux côtés, pour se terminer en 1975 avec l'indépendance des territoires qui le constituaient.

Le roman *Le Rivage des Murmures* se place dans ce contexte, dramatique pour le Portugal, et particulièrement pour sa jeunesse. Il se divise en deux grandes parties : la première, intitulée *Les Sauterelles*, est présentée par un narrateur anonyme, à la troisième personne. Elle nous raconte le mariage de Luis Alex, un sous-lieutenant qui fait son service militaire au Mozambique³, et Evita, qui a rejoint son mari dans le nord du pays, à Beira. La fête de mariage a lieu dans un hôtel au bord de l'Océan Indien, le *Stella Maris*, où logent de nombreux officiers et leurs femmes. Les hommes s'apprêtent à quitter cet endroit pour une opération en brousse. La peur et l'angoisse se faufilent à travers les manifestations d'une joie à l'arrière-goût amer. D'ailleurs, la fête sera bientôt troublée par une vision cauchemardesque, nous alertant immédiatement sur l'omniprésence de la mort : de la balustrade de la terrasse de l'hôtel, les invités de la noce voient le bras de mer devant l'édifice jonché de cadavres de noirs ; ces cadavres sont en train d'être délogés

¹ « Décidément, la vérité n'est pas le réel, encore que les deux soient jumeaux, et dans *Les Sauterelles* [la première partie du roman] seule la vérité importe » (Lidia Jorge, *Le Rivage des Murmures*, trad. Geneviève Leibrich, Paris, Métailié, 1999 [1^{ère} édition : 1989]).

² Lidia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, D. Quixote, 1995 [1^{ère} édition : 1988].

³ Le service militaire durait, pendant la guerre coloniale, quatre ans, en général deux en métropole et deux en Afrique. Pendant les dernières années de la guerre, les ressources humaines manquant cruellement, le gouvernement rappelle des réservistes, ou bien des hommes ayant déjà accompli leur service et qui sont ainsi obligés de repartir.

par des bennes pour être emmenés dans des camions à ordures. Nous saurons plus tard que ces hommes avaient bu de l'alcool méthylique dans des conditions qui restent jusqu'au bout assez mystérieuses.

Le scénario est donc en place, celui d'une violence qui s'impose partout, à laquelle Lidia Jorge parvient à conférer une tonalité fantastique. Après la première plaie, celle constituée par cette nouvelle forme de peste qu'est l'empoisonnement de la population noire, vient celle des sauterelles qui envahissent la ville, lui faisant prendre une tonalité verte, l'obligeant à vivre au rythme de la musique jouée par les ailes de ces insectes. Ceux-ci sont bien évidemment une métaphore de la présence des militaires dans la ville, ainsi que de leur mission destructrice. Les flammes du feu purificateur vont bientôt s'élever dans les airs, parachevant cette vision apocalyptique de la fin d'un monde qui s'écroule devant le regard à un temps fasciné et effrayé du lecteur.

L'action de la seconde partie se passe bien plus tard, et elle nous est racontée par l'ancienne Evita qui s'appelle maintenant Eva Lopo. Elle lit la première partie, s'en servant pour remettre en marche les mécanismes de sa mémoire, et créer un nouveau récit. Il s'agit donc de ce que nous pourrions appeler un « work in progress », qui utilise la mémoire d'une manière bien spécifique : en effet, le narrateur prend une distance prudente avec celle-ci, accumulant les commentaires, critiquant les actions du passé, redécouvrant des éléments que l'oubli était en train d'effacer impitoyablement.

C'est donc un voyage vers un monde perdu et retrouvé qu' Eva Lopo accomplit, un voyage parmi les ombres du passé, les lumières tamisées de la mémoire :

C'est un récit envoûtant. Je l'ai lu avec soin et je suis arrivée à la conclusion que tout y est exact et vrai, surtout les odeurs et les sons, dit Eva Lopo. Pour l'écrire ainsi il vous a fallu accomplir un voyage difficile dans une époque jusqu'où tout autre que vous aurait eu du mal à remonter. Pour moi votre récit a été comme une lampe à alcool qui a éclairé tout au long de cet après-midi un lieu que l'obscurité gagne, de semaine en semaine, de jour en jour, à la vitesse des années⁴.

Au sein d'un processus de dédoublement qui construit le récit en abyme, le narrateur pose des questions à Eva Lopo qui les intègre au fur et à mesure dans son récit, imprimant le dialogue dans la trame même du texte. A son tour, elle commente le premier récit, *Les Sauterelles*, reformulant la description des événements, donnant des précisions, nous prouvant qu'il n'y a pas une réalité, mais des perceptions différentes de celle-ci⁵. Le discours narratif se trouve ainsi éclaté, fragmenté, bâti sur un double récit qui négocie sa légitimité au fur et à mesure que le roman se construit sous nos yeux. Cette dialectique structurelle correspond à celle des souvenirs mêmes, incertains, frappés de discontinuité (« Convenons que ma mémoire est lacunaire, dit Eva Lopo », p. 30), confrontés au présent. Les événements prennent ainsi des formes diverses, deviennent flous (« souvenirs imparfaits », p.87), nous invitant à un jeu de piste qui nous permette de trouver la vérité du roman⁶.

Eva Lopo /Evita sont deux faces d'une même femme plongée dans des temps différents de sa vie. A partir de ce jeu à trois (le narrateur, Evita⁷, Eva Lopo), le fil de la chronologie reprend peu à peu sa place. Celui de l'écriture également, laquelle devient objet de

⁴ Lidia Jorge, *Le Rivage des Murmures*, Paris, Métailié, 1999, p. 41. Nous citerons toujours cette traduction de Geneviève Leibrich.

⁵ « Malgré tout, suivez mon conseil, ne vous souciez pas de la vérité, impossible à reconstituer, ni de la vraisemblance, qui est une illusion des sens » (*Ibid.*, p. 42).

⁶ « La vérité doit être unifiée et non fragmentée, alors que le réel peut être – doit être, car sinon il exploserait - dispersé, désordonné, dérivant, littéralement, comme vous le savez, vers nulle part » (*Ibid.*, p. 87).

⁷ « Moi, connue alors sous le nom d'Evita, prénom d'une fragilité sonore sans égale » (*Ibid.*, p. 72)

réflexion, étant ainsi fragilisée par cette incursion dans son domaine privé. Ce métadiscours va déconstruire jusqu'aux procédés utilisés pour construire le roman, tout comme la romancière déconstruit patiemment le mythe de l'héroïsme guerrier, le remplaçant par la révélation nue et crue de la violence omniprésente dans le processus de maintien du régime colonial. A travers les voix d'Evita / Eva Lopo une foule de personnages prennent la parole, rendant transparent le système mis en œuvre par la colonisation. Les femmes apparaissent comme des êtres colonisés eux aussi, victimes de la violence de leurs maris, passives, destituées de leur personnalité même, véritables pantins au service des hommes.

Une Mémoire au féminin

Il y a ainsi dans ce roman comme une volonté de dégradation des choses et des êtres, reflet d'un désespoir profond face à la découverte d'un monde qui n'est pas susceptible de rédemption. Le personnage même d'Hélène de Troie, très belle femme dont la présence semble étrange dans ce monde marqué par la laideur, devient peu à peu une véritable caricature du protagoniste du célèbre mythe grec. Tous les personnages sont au fond des anti-héros, égarés dans une anti-épopée, face macabre de la grande épopée de l'auteur portugais Luis de Camoes, *Les Lusitades*. « Comment est-ce possible que les Hommes soient si mauvais ? », semble se demander naïvement l'auteur, à travers le discours polyphonique du narrateur et des deux personnages qui assument également la narration. Cette forme de « métalepse narrative »⁸ où le narrateur passe la parole à quelqu'un d'autre, multipliant ainsi les voix et les points de vue, relativise la vérité dont le texte serait porteur, en organisant des niveaux narratifs différents. Une phénoménologie de la mémoire nous commanderait de tenter d'analyser de plus près le fonctionnement de ces discours dans leur différence⁹. Il est évident qu'il n'est pas possible de mener à bien ici un tel travail, trop minutieux pour pouvoir être présenté dans le cadre de cet article. Mais son lien avec une problématique identitaire nous semble évident, dans ce jeu de l'un qui est l'autre sans l'être tout à fait, dans ce dialogue entre deux femmes qui n'en font qu'une, dont une vit dans la mémoire de l'autre (Evita vit dans la mémoire de son avatar plus âgé, Eva Lopo). De toute manière, et comme le rappelle Paul Ricœur, « se souvenir de quelque chose c'est se souvenir de soi »¹⁰, ce dont témoigne la forme pronominale attachée à de nombreux verbes ayant trait à la mémoire. C'est bien pour cette raison qu'il est aussi difficile de « transférer » un souvenir personnel à quelqu'un d'autre. Le fait même de dire le souvenir est problématique, car il s'agit alors d'un discours **sur** celui-ci, que le sujet bâtit pour son propre usage ou éventuellement celui des autres¹¹.

Mais revenons à cette mémoire qui est au centre du roman de Lidia Jorge, celle, peu commune, d'une femme, non pas engagée de quelque façon dans la guerre, comme les femmes infirmières, par exemple, aux prises avec la réalité brutale de celle-ci, mais une

⁸ V. à ce sujet Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 243-246.

⁹ L'œuvre de Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, L'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, ouvre des perspectives fort intéressantes dans ce domaine. En effet, la première partie de cet ouvrage, consacrée à la mémoire, est inspirée par la phénoménologie husserlienne (v. à ce propos Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, P.U.F., 1964), développant une « phénoménologie de la mémoire » qui s'ouvre sur une analyse de l'objet de mémoire pour poursuivre sur une quête du souvenir et aboutir à une mémoire de soi-même. Le problème central de cette quête en plusieurs étapes est donc celui de la représentation du passé, qui se heurte rapidement à la question profondément énigmatique de l'image, de l'*eikon*, « présence d'une chose absente marquée du sceau de l'antérieur » (p. II). La phénoménologie éclatée proposée par P. Ricœur répond ainsi à la polysémie du terme mémoire, étant en fait une phénoménologie du souvenir, qu'un travail de langage met sur la voie de l'herméneutique.

¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

¹¹ *Ibid.*, p. 158.

femme qui est une observatrice attentive, non pas de la guerre « en direct », mais des effets qu'elle provoque chez les êtres. Cette femme, assignée en quelque sorte à résidence dans le *Stella Maris*, nous offre un regard profondément différent sur la guerre, ainsi qu'une écriture originale sur ce même thème. Ce regard féminin très spécifique souligne le côté absurde, à la limite du fantastique, de la guerre, dans ses conséquences sur les êtres, la nature, la société en général. Le renversement des valeurs provoqué par une situation exceptionnelle, l'absence des référents habituels, plonge les gens dans une forme de chaos qui les englutit entièrement. Cette étrangeté inquiétante envahit le roman dès les premières pages, comme nous l'avons fait remarquer précédemment. Elle cohabite avec une simulation de témoignage historique, qui apparaît surtout dans la seconde partie du roman, même s'il y a un jeu de miroir constant entre le premier et le second récit, permettant au lecteur de reconstruire une chronologie. Ce jeu de miroir correspond, du point de vue narratif, à celui introduit par la polyphonie. Dans ses travaux, Bakhtine souligne d'ailleurs cette interdépendance des voix des personnages par rapport à celle de l'auteur, ou narrateur¹². Dans le roman qui nous occupe, cette interdépendance est accentuée par les nombreux changements de narrateurs et donc de focalisations. Cette organisation du discours oblige le lecteur à une attention soutenue, pour reconnaître qui rentre en scène d'après le style de son discours, son rôle dans la pièce jouée devant ses yeux.

Pour ce qui est du rapport au processus mnémonique que ces voix incarnent, si à propos d'Evita nous pouvons parler de *mnêmê*, de souvenirs, à propos d'Eva Lopo nous pourrions évoquer l'anamnèse. Cette mémoire active, dirions-nous, est en effet assumée par le personnage mûrissant d'Eva Lopo, le déclencheur restant pour ces deux voix celle du narrateur hétérodiégétique. De cette relation polyphonique émerge la voix de l'auteur, celle que le lecteur espère reconnaître. D'ailleurs, au fur et à mesure que la mémoire tisse sa trame, Evita fusionne progressivement avec Eva Lopo (« Elle, c'est moi », p. 185), l'unité du récit étant finalement réalisée. Le processus de mise en abyme se rétracte, se replie, comme si l'auteur n'avait plus besoin de cette mise à distance pour lire et décoder l'expérience vécue. Nous pouvons alors parler de « pacte autobiographique » interne au roman, d'une « psycho-narration », selon les termes de Dorit Cohn¹³, qui reconstitue le passé pour l'inscrire à sa juste place. Une fois récupérée leur identité grâce au travail de la mémoire, les narrateurs et les personnages principaux se confondent donc, laissant apparaître en filigrane la seule vraie voix du roman, celle de l'auteur.

Conclusion

Avant d'achever cette réflexion, nous reviendrons encore une fois à la question centrale, celle de la mémoire, et nous demanderons avec Paul Ricœur¹⁴ si le souvenir est en réalité une image. Nous pensons qu'il pourrait tout au moins survivre dans une image, comme celui d'Evita survit dans l'image biblique des sauterelles qui envahissent la ville, conférant à celle-ci une couleur verdâtre, image restée marquée dans le souvenir de la jeune mariée qu'elle était à cette époque. Quittant l'ombre de l'oubli pour s'exposer à la lumière de la conscience, le passé revient ainsi peu à peu, dans une mise en scène que l'auteur lui-même ne maîtrise pas : « elle ne savait si l'image d'Hélène de Troie existait

¹² V. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

¹³ V. à ce propos Dorit Cohn, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

¹⁴ Voir œuvre citée plus haut.

parce qu'elle-même l'imaginait ou si parce qu'Hélène existait, elle imaginait cette image »¹⁵.

De toute manière, nous restons prisonniers de cette « dialectique du souvenir », selon l'expression de Pierre Nora¹⁶, qui exprime la conscience qui est la nôtre d'une perte irrémédiable, quoique partielle, celle de nous-mêmes nous fondant dans le temps qui passe, y laissant une partie de notre substance, nous transformant sans cesse. Ainsi, pouvons-nous légitimement nous poser la question de savoir si le « je » de l'énonciation n'est pas trop instable pour que son identité soit plus qu'une fiction de soi, une autofiction associant l'expérience vécue, les souvenirs, l'imaginaire. Les voix qui murmurent seraient là pour l'accompagner dans son parcours textuel, faire venir à la surface les voix qui se taisent. Au lecteur de trouver son propre chemin dans ce labyrinthe qui ne cache pas de Minotaure, mais un être en proie au doute, en quête de ce qui fait de lui un être à part, entre mémoire du vécu et création d'une réalité qu'il ne vivra jamais véritablement.

¹⁵ Lidia Jorge, *op. cit.*, p. 94.

¹⁶ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire* (T. I), Paris, Gallimard, 1984, p. XIX.