

LITTÉRATURE DE PARTI ET ÉCRITURE NORMATIVE: L'ŒUVRE DE MANUEL TIAGO/ ÁLVARO CUNHAL

João Carlos Vitorino Pereira
(Université Lumiere – Lyon 2)

RÉSUMÉ

Tout roman à thèse communiste, comme tout conflit idéologique, répartit l'humanité en bons et en méchants, ce qui donne lieu à une axiologie binaire: c'est ce que l'on observe dans l'œuvre de Manuel Tiago dont l'écriture est explicative et normative. L'auteur, d'ailleurs, recourt fréquemment à la modalité déontique, qui caractérise le normatif, ainsi qu'aux commentaires évaluatifs, et donc à la modalité épistémique. Son premier roman, *At  Amanh , Camaradas*, écrit sous la dictature salazariste, a servi de manuel aux membres du PCP qui devaient se transformer en "révolutionnaires professionnels" en luttant dans la clandestinité.

MOTS CLÉS: roman   th se communiste,  criture normative, transparence.

RESUMO

Todo o romance de tese comunista, assim como todo o conflito ideológico, divide a humanidade em bons e maus, o que d  origem a uma axiologia binária: É o que se verifica na obra de Manuel Tiago cuja escrita   explicativa e normativa. O autor, aliás, recorre frequentemente   modalidade deôntica, que caracteriza o normativo, bem como aos comentários avaliadores e, conseqüentemente,   modalidade  pist mica. O seu primeiro romance, *Até Amanhã, Camaradas*, escrito sob a ditadura salazarista, serviu de manual para os membros do PCP que deviam transformar-se em "revolucionários profissionais", lutando na clandestinidade.

PALAVRAS-CHAVE: romance de tese comunista, escrita normativa, transparência.

Não tem saudades do passado quem vive só para o futuro.

Soeiro Pereira Gomes,

“Última carta”, in *Contos Vermelhos e Outros Escritos*.

INTRODUCTION

Comme l'avait déjà observé Marx, toute idéologie est normative;¹ toute œuvre littéraire se réclamant d'une idéologie l'est par voie de conséquence. D'une manière plus générale, tout courant littéraire est normatif car, d'après Philippe Hamon, “chaque genre littéraire prescrit ou proscrit tel ou tel mode d'indexation du réel” en fonction de son “cahier des charges” (HAMON, 1984, p. 15). Manuel Tiago a clairement choisi un genre littéraire, au demeurant très normatif: en pleine ère jdanovienne, il a opté résolument pour une littérature engagée, de combat et de parti, autrement dit pour le roman réaliste-socialiste dont on retrouve, dès son premier roman, le schéma général, ce qui montre qu'il l'avait bien assimilé. Le roman socialiste, écrivait Engels dans une lettre en 1888, devait être un roman à thèse (cf. KONDER, 1967, p. 31); Lénine, quant à lui, dans son article de 1905 intitulé “Organisation du parti et littérature de parti”, soutenait que la littérature devait être une littérature de parti et qu'elle devait être soumise au contrôle du parti des ouvriers.

Manuel Tiago est le pseudonyme littéraire d'Álvaro Cunhal, leader historique du parti communiste portugais. L'engagement politique de l'auteur se lit largement dans son œuvre, le romancier et nouvelliste Manuel Tiago étant indissociable de l'homme politique Álvaro Cunhal. Dans sa préface au roman d'Aquilino Ribeiro, *Quando os Lobos Uivam*, rédigée en 1963, Cunhal constate qu'il existe une littérature apologétique salazariste, puis il affirme : “A arte apologética do fascismo é a negação da própria arte.” (CUNHAL, 2008, p. 17). Il développe alors sa conception de l'art apologétique: “A arte apologética só pode ser uma arte superior quando inspirada pelas ideias das classes ascendentes.” (CUNHAL, 2008, p. 17). Il range par conséquent les artistes dans deux camps: les auteurs fascistes² – il s'en prend par exemple au “escritor Júlio Dantas (fascista)” (CUNHAL, 2008, p. 10) – et les auteurs progressistes, en l'occurrence néo-réalistes. Malgré la censure et la répression salazaristes, “a corrente democrática e revolucionária” s'affirme comme “a corrente dominante na literatura” (CUNHAL, 2008, p. 16). Ainsi, il oppose “arte de tendência” et “arte decadente” qu'il définit dans “[Problemas do realismo]”³ où il est également question de la “crítica decadente” (cf. CUNHAL, 2013, p. 785, 789, 790, 796, 799). La trahison dans l'art, auquel il assigne une mission sociale, lui semble aussi condamnable que la trahison politique.

S'il existe une littérature apologétique salazariste, il va sans dire qu'il faut produire une littérature apologétique communiste: c'est ce que fera Álvaro Cunhal en tant qu'écrivain. Le camp de Cunhal se dresse alors contre le camp de Salazar et la bataille s'engage sur le plan idéologique

ainsi que sur le plan culturel. Dans un pays où le sentiment messianique s'exacerbe chaque fois que la répression fait rage, le mouvement néo-réaliste s'imposera en raison, notamment, du messianisme révolutionnaire qui l'irrigue et qui entre assurément en résonance avec l'âme lusitanienne. Le premier roman de Manuel Tiago, *Até Amanhã, Camaradas*, véhicule aussi ce messianisme révolutionnaire.

Álvaro Cunhal se rend pour la première fois à Moscou en 1935 pour participer à un congrès de l'Internationale communiste. Un an plus tôt, le I^{er} Congrès des écrivains soviétiques se réunissait à Moscou: l'allocution prononcée par Jdanov devant 2000 délégués marquera profondément les esprits; en 1934, le PCP avait déjà, en la personne de Pável, un représentant permanent auprès de l'Internationale communiste. Dans les années 1950, alors qu'il est en prison pour des raisons politiques, il écrit son premier roman, *Até Amanhã, Camaradas*, qui s'inscrit dans la littérature réaliste-socialiste.

Après son évasion du fort de Peniche, il trouve refuge en septembre 1961 à Moscou, d'où il dirige le PCP jusqu'en 1965. Quelques jours après la révolution des Œillets, il quitte Paris, d'où il dirigeait le PCP, pour rentrer au Portugal. Il cesse d'exercer ses fonctions de secrétaire général du PCP en 1992 et se remet à produire une littérature de parti: son roman consacré à la Révolution des œillets, *Um Risco na Areia*, publié en 2000, est de cette veine. Tout roman à thèse communiste, comme tout conflit idéologique, répartit l'humanité en bons et en méchants, ce qui donne lieu à une axiologie binaire: c'est ce que l'on observe dans l'œuvre de Manuel Tiago dont l'écriture est explicative et normative. L'auteur recourt d'ailleurs fréquemment à la modalité déontique ainsi qu'aux commentaires évaluatifs, et donc à la modalité épistémique: son premier roman, écrit sous la dictature, a circulé sous le manteau pour servir de manuel aux membres du PCP qui, une fois entrés dans la clandestinité, étaient appelés à devenir des "révolutionnaires professionnels", selon l'expression empruntée à Lénine et utilisée à la fin de *Até Amanhã, Camaradas* pour désigner les fonctionnaires du PCP et les militants clandestins.

Malgré la dictature, et parfois grâce à elle, les hommes, les livres, les revues soviétiques en langue française (cf. MADEIRA, 1996, p. 345) et les idées circulent entre le Portugal et l'URSS; le jeune Cunhal recommandait tout particulièrement la lecture d'auteurs soviétiques (cf. CARVALHO, 2001, p. 46). Par conséquent, il existe tout naturellement, au sein du néo-réalisme portugais, un courant jdanoviste qui prône une orthodoxie esthétique, conforme à la doctrine du réalisme socialiste, et donc des thèmes obligés⁴ ainsi qu'une forme littéraire canonique, le fond devant prévaloir sur la forme, comme le souligne João Madeira (cf. MADEIRA, 1996, p. 345, 383). Ce dernier distingue deux courants au sein de la sphère néo-réaliste et communiste, l'un orthodoxe et l'autre plus libéral, plus esthétisant (cf. MADEIRA, 1996, p. 277, 280, 281); la première orientation esthétique est défendue par la direction du parti communiste portugais qui cherche à im-

poser une poétique de la norme. Ainsi, le néo-réalisme est indissociable du PCP. Naturellement, Álvaro Cunhal fera siennes les thèses jdanoviennes, en tant que dirigeant du PCP et en tant qu'écrivain: son œuvre littéraire est fondamentalement épique et didactique, comme l'est le roman réaliste-socialiste en règle générale.

Les récits de cet auteur, doublé d'un doctrinaire marxiste épris de progrès social, fournissent un modèle du récit à thèse communiste, dont ils présentent les traits formels dominants. En effet, le fonctionnement des œuvres de fiction d'Álvaro Cunhal, qui sont quasiment toutes des récits fortement à thèse, nous éclaire de façon éloquente sur les procédés du récit à thèse communiste qui se caractérise notamment par le monologisme ou la bipolarisation du monde donnant lieu à une axiologie binaire. Le roman politique *Até Amanhã, Camaradas* est incontestablement un modèle du genre.

1. LE NARRATEUR: UNE VOIX AUTORISÉE

Pour fixer la norme, le roman à thèse recourt à des voix autorisées. Dans le récit tiaguien, les personnages communistes exemplaires, comme Vaz dans *Até Amanhã, Camaradas*, ainsi que le narrateur sont mis à contribution pour défendre le système de valeurs et la doctrine marxistes. Dans *O Partido com Paredes de Vidro*, qui contient un chapitre intitulé "O grande colectivo partidário", Cunhal met en avant, à plusieurs reprises, la "concepção do Partido como um grande colectivo partidário" (CUNHAL, 1985, p. 233); c'est bien ce "grande colectivo" (TIAGO, 2000, p. 73) qu'il exalte dans *Um Risco na Areia*. Par ailleurs, la dialectique de la différence et de l'égalité qui imprègne le discours marxiste transparait dans les propos de Vaz qui met l'accent sur l'obéissance à l'autorité suprême et, d'une manière plus générale, sur un devoir-être:

– [...] No Partido não há grandes senhores e pobres diabos. Membro do Comité Central ou de uma organização de base, todos sem excepção têm igual dever de defender a segurança do Partido e dos seus membros e todos têm igual dever de se submeter à disciplina e normas de trabalho. (TIAGO, 1974, p. 254).

Notons que la distribution des rôles actantiels est immuable, chaque personnage devant rester à sa place dans le monde fictionnel de Manuel Tiago qui n'est guère polyphonique. La polyphonie⁵ serait perçue, en effet, comme une cacophonie, un désordre, une menace pour la cohésion du groupe et, surtout, comme une remise en cause de la doctrine. L'action révolutionnaire, qui exige de l'ordre et de l'organisation, pourrait en pâtir; aussi les voix du texte littéraire ne doivent-elles pas entrer en dissonance. Ce que l'auteur se plaît à montrer dans les relations que les personnages communistes entretiennent entre eux ainsi qu'avec la direction centrale du Parti, c'est l'unité de pensée, l'harmonie des points de vue. La confrontation binaire existe évidemment entre groupes idéologiquement antagonistes, ce qui est conforme au binarisme du roman à thèse.⁶

Dans l'œuvre de Manuel Tiago, c'est l'axiologie du narrateur qui a force de loi. Ce dernier joue un rôle central en ce qui concerne l'inscription des valeurs dans le récit, ce qui illustre l'autoritarisme du roman à thèse communiste, l'autorité, l'ordre et la discipline étant d'ailleurs des valeurs récurrentes dans l'œuvre tiaguienne; celle-ci recourt volontiers à la modalité déontique qui caractérise le discours normatif, autrement dit autoritaire. A ce propos, Régine Robin montre que le roman réaliste-socialiste renferme une "parole autoritaire" (ROBIN, 1986, p. 24) et Susan Suleiman insiste sur "le caractère [...] autoritaire du genre", "autoritarisme, non-ambiguïté, redondance" (SULEIMAN, 1983, p. 242, 285) distinguant, selon elle, le roman à thèse. Les nombreuses intrusions d'un narrateur omniscient visent à renforcer l'unité idéologique de ce genre de récit, accentuant ainsi son caractère monologique. Elles contribuent, en somme, à la transparence idéologique du texte et à la transparence psychologique des personnages.

Dans le roman à thèse communiste, le Comité central représente l'autorité suprême, désincarnée comme le narrateur. Cette instance anonyme, qui dit la "vérité", fait entendre la voix de l'auteur et, surtout, du Parti, lequel est d'ailleurs perçu comme une instance anonyme et lointaine par quelques personnages communistes, comme Paulo qui oublie que le Parti, c'est lui et les autres fonctionnaires, au moins en théorie (TIAGO, 1974, p. 244-245): "O Partido aparecia-lhe de repente desligado dos camponeses, ignorando os seus problemas, não sabendo como auxiliá-los." (TIAGO, 1974, p. 93). C'est aussi le reproche qu'adresse Marques, dans un esprit polémique, à la direction du Parti: "– [...] O Comité Central está lá muito, muito em cima [...]" (TIAGO, 1974, p. 66); l'expression "muito em cima" renvoie à une structure pyramidale où s'établissent des relations humaines verticales incompatibles avec l'idéal communiste. Le PCP était bel et bien un parti de fonctionnaires, très organisé, hiérarchisé et discipliné, avec ses "controleiros" et ses "controlados" (cf. CUNHAL, 2001, p. 283), comme en témoigne du reste l'œuvre tiaguienne où le narrateur est, comme il se doit, le maître du jeu narratif. Le narrateur tiaguien, qui se fait idéologue, produit de nombreux commentaires interprétatifs, évaluatifs ou apologétiques, comme celui-ci: "O partido avançava com êxito." (TIAGO, 2003, p. 83), conclut-il dans *Lutas e Vidas – Um Conto*; le narrateur n'hésite donc pas à prendre parti.

Nous avons affaire presque toujours à un narrateur externe omniscient caractéristique du roman à thèse (cf. SULEIMAN, 1983, p. 90); ce type de narrateur doit contribuer au "renforcement de la lisibilité" (ROBIN, 1986, p. 105). Comme il sonde les cœurs, il est en mesure de porter des jugements positifs ou négatifs sur les personnages: "Garcia saiu com ar comprometido." (TIAGO, 2001, p. 67): ce commentaire narratorial renferme une opinion qui en dit long sur ce personnage qui quitte sa cellule après la visite de deux agents de la PIDE et qu'on identifie dès lors à un traître.

C'est aussi le narrateur qui, en tant que voix autorisée, confère de la crédibilité à la parole des personnages communistes exemplaires, lesquels ne parlent jamais pour ne rien dire: "Cada qual falava [...] com es-

tranha sisudez.” (TIAGO, 1974, p. 395), fait-il observer dans *Até Amanhã, Camaradas*. Dans *Um Risco na Areia*, un personnage communiste engagé activement dans le PREC – processus révolutionnaire en cours – analyse la situation et estime que la lutte peut désormais être menée avec plus de confiance: “Sábias palavras, sem dúvida sábias prevenções.” (TIAGO, 2000, p. 158), renchérit le narrateur qui, dans l’œuvre tiaguienne, n’est pas avare de commentaires évaluatifs, positifs ou négatifs. Manipulateur, le narrateur tiaguien est le détenteur de la “Vérité”, démêlant le vrai du faux: “Puras ilusões. (TIAGO, 2000, p. 145), clame-t-il dans *Um Risco na Areia*. Un peu plus loin, il rétablit la vérité: “Houvera na verdade uma declaração do governo. Este de tal forma *desautorizado e sem crédito* que a declaração [...] só dias depois os jornais a viriam a publicar e sem relevo.” (TIAGO, 2000, p. 146; c’est nous qui soulignons); la notion de vérité à laquelle l’auteur fait souvent référence est, convenons-en, éminemment marquée idéologiquement. La seule voix autorisée, dans le contexte très confus de la Révolution des œillets, est clairement celle du narrateur qui discrédite la parole du gouvernement et qui critique la presse au passage. On remarquera également que les informations sont validées et distillées opportunément par le narrateur omniscient, d’autant plus qu’on ne peut pas faire confiance aux médias (TIAGO, 2000, p. 147).

Ce narrateur intrusif va jusqu’à expliquer comment l’on doit lire le texte. Voici ce que dit un militant au sujet de Gaspar dont le travail politique est jugé trop individuel par Vaz: “– [...] Se o camarada falta, a organização perde cinquenta por cento.” (TIAGO, 1974, p.39). Vaz qui, en bon dirigeant, s’efforce de promouvoir un travail collectif enchaîne en ces termes: “– Talvez mesmo sessenta por cento.” (TIAGO, 1974, p. 39). Il laisse entendre subtilement par le biais de cette surenchère que l’attitude individualiste pourrait nuire gravement à l’action collective des militants; on l’a vu, c’est toujours “um grande coletivo” (TIAGO, 1997, p. 133) qui est exalté dans le récit tiaguien. La suite des événements donnera raison au dirigeant exemplaire. Le narrateur précise alors la pensée de Vaz afin que le lecteur saisisse bien la portée ironique et critique de son propos: “Estas palavras eram de grande elogio para Gaspar, mas de certa forma implicavam uma crítica irónica aos seus processos de trabalho.// Gaspar pareceu não reparar nem na crítica nem na ironia.” (TIAGO, 1974, p. 39). Décidément, dans le récit tiaguien, rien n’est laissé au hasard, rien ne doit paraître ambigu. On l’aura compris, le roman à thèse, communiste en l’occurrence, ne doit pas être un roman ironique, ambivalent, comme le jugement de Vaz qui ne reproche pas à Gaspar de ne pas travailler assez mais de travailler de manière trop individuelle. Ce doit être, au contraire, un “Roman de la désambiguïsation donc, du message clair” (ROBIN, 1986, p. 277), où l’ironie doit être immédiatement décryptée, ce qui implique le recours aux “désambiguïsations” (ROBIN, 1988, p. 105), lesquelles reposent, pour l’essentiel, sur le narrateur omniscient chargé d’imposer une lecture déterminée du texte. Pour un auteur réaliste-socialiste, il n’y a qu’une vérité possible.

L'explicitation par le truchement des personnages ou du narrateur, laquelle répond à une exigence du réalisme socialiste fondé sur une esthétique de la transparence (cf. ROBIN, 1988, p. 92), est présentée par Catarina Pires comme un écueil que l'auteur aurait pu éviter, ce à quoi ce dernier rétorque:

A explicitação [par le truchement des personnages ou du narrateur] que referes é comum em obras apologéticas, propagandísticas [sic]. A propaganda é uma actividade em que se podem inserir e se inserem também valores artísticos, mas não confundo com propaganda a mensagem numa obra de arte. (CUNHAL *apud* PIRES, 1999, p. 209)

Au cours de sa célèbre polémique avec José Régio, Cunhal expose son idée de la propagande dans l'art, influencé qu'il est par le réalisme socialiste:

É transparente como água que literatura não é política nem sociologia e que arte literária não é propaganda. Mas não é menos transparente que toda a obra literária – voluntária ou involuntariamente – exprime uma posição política e social e que toda ela faz propaganda seja do que fôr (inclusivamente do próprio umbigo). (CUNHAL, 1939, p. 286)

En somme, le roman idéologique, apologétique que pratique Álvaro Cunhal ne saurait se dispenser de l'explicitation sur laquelle ce dernier s'exprime dans *A Arte, o Artista e a Sociedade*: "A arte de intervenção com uma mensagem nova, nomeadamente com um sentido social e político explicitado, requer soluções formais também novas que correspondam à mensagem." (CUNHAL, 1997, p. 176). Et il ajoute, quelques pages plus loin: "A legitimidade da explicitação de uma mensagem política através de uma obra de arte não pode ser acusada, por ser mensagem, de contrariar o valor estético." (CUNHAL, 1997, p. 185). L'explicitation ne diminue donc pas, d'après Álvaro Cunhal, la valeur esthétique de l'œuvre.

Les narrateurs secondaires peuvent, quant à eux, laisser le lecteur dans l'indétermination car ils ne sont pas aussi compétents, aussi fiables que le narrateur principal qui parfois ne peut pas trancher: "Difícil concluir se verdadeiras se falsas." (TIAGO, 2001, p. 85). Dans un hôpital, des malades racontent des histoires. Cette indétermination dans laquelle le narrateur principal plonge le lecteur ne porte pas à conséquence car il s'agit cette fois d'histoires dépourvues d'enjeu idéologique ou didactique (TIAGO, 2001, p. 86). Ce qui compte, c'est l'histoire principale à visée idéologique et didactique dans laquelle le narrateur intervient pour juger les personnages et orienter la lecture du texte.

Par conséquent, le narrateur quitte de manière significative son statut omniscient dans des passages non idéologiques, où il peut céder la place à un narrateur secondaire et où rien n'oblige à brider l'imagination du lecteur. Il n'intervient que lorsque l'enjeu est important, pour dire où se trouve la "Vérité", qu'il sait imposer: "A verdade do grupo era inques-

tionável.” (TIAGO, 1997, p. 21); ce groupe possède un référent idéologique extra-littéraire puisqu’il renvoie au groupe d’antifascistes qui a réellement existé et qui, en Espagne, a échafaudé un plan – le Plan L – pour faire tomber le régime salazariste. Cette voix narrative autorisée se fait donc entendre pour asseoir la vraisemblance d’un roman qui se veut en prise avec la réalité historique, décrite cependant de manière partisane. D’une manière générale, ce sont les fonctions idéologique, évaluative et interprétative du narrateur⁷ qui prédominent dans l’œuvre de Manuel Tiago.

2. LE STYLE INDIRECT LIBRE: EFFACEMENT DU “JE” ET FUSION DES VOIX OU L’UTOPIE DE LA TOTALITÉ

La structure monologique de l’œuvre tiaguienne contribue aussi à la fixation des normes. Le narrateur tiaguien renonce difficilement à son statut omniscient car il ne donne pas toujours la parole aux personnages dont il rapporte souvent le discours au style indirect libre ou semi-direct, leur confisquant ainsi subrepticement la parole, sa voix l’emportant sur les voix autodiégétiques réduites alors au silence. L’imposante instance narrative se superpose donc à l’instance autodiégétique désignée par “je” dans le texte, se confondant avec cette dernière et la masquant. Les voix autodiégétiques deviennent, par conséquent, des voix masquées, voire déniées, ce qui illustre également le caractère autoritaire du roman à thèse communiste, lequel cherche à préserver la doctrine marxiste et à distiller sa vérité. Cette stratégie discursive renforce l’univocité, le principe de “l’univocité du message idéologique, c’est-à-dire de la transparence et de la lisibilité immédiate du code artistique” (AUCOUTURIER, 1998, p. 91) présidant à la composition du roman réaliste-socialiste, d’après Michel Aucouturier.

Manuel Tiago recourt volontiers au discours semi-direct, ce qui constitue l’un des traits de son écriture. Pour la clarté du message, il recherche en effet dans son œuvre l’unicité – terme que nous empruntons à Dorrit Cohn (1981, p. 136) – de la perspective, des voix, sans intrusion narratorial, ou plutôt sans commentaire narratorial car le narrateur, dans ce type d’annonce, tend à passer inaperçu. Ainsi, le “narrateur est un ‘je’ caché ou effacé” dans ce “qu’on peut appeler le récit ‘à point de vue’ (récit à la troisième personne avec expression du point de vue d’un ou de plusieurs personnages, ou [...] récit ‘à focalisation interne’ dans la terminologie de Genette).” (PATRON, 2009, p. 66; cf. aussi COHN, 1981, p. 135). En prenant en charge le discours du personnage, le narrateur, en tant que voix autorisée, gomme son aspect subjectif et, ce faisant, produit un effet de vérité, ce dont est conscient Manuel Tiago qui cherche à convaincre ses lecteurs. A cet égard, la fusion des voix⁸ par le biais du discours semi-direct s’avère tout à fait opportune en raison de “l’effet très particulier de fusion de deux en un que produit cette technique” (COHN, 1981, p. 136): ce type d’annonce relève de ce que Dorrit Cohn appelle la “pensée avec”, d’où la “coïncidence entre narrateur et personnage” (COHN, 1981, p. 135, 136).

Enfin, cette théoricienne fait observer que dans “le monologue narrativisé, comme d’une manière générale dans tout récit focalisé, la référence constante à la troisième personne ne cesse de manifester la présence narrative, si discrète soit-elle.” (COHN, 1981, p. 136); cette présence est discrète car le texte camoufle en quelque sorte le procédé rendant compte de la pensée du personnage par le truchement du narrateur.

On ne sera pas surpris de constater que le narrateur tiaguien, au demeurant assez envahissant, rapporte les propos des personnages surtout lorsqu’ils présentent une forte teneur idéologique, créant ainsi un effet d’unicité, le discours indirect libre abolissant la frontière entre le discours des personnages, en l’occurrence exemplaires, et le discours du narrateur. Dans une littérature de combat et de parti, l’ennemi doit être, d’entrée de jeu, clairement identifié, comme dans *A Casa de Eulália*. Ainsi, dans ce roman consacré à la guerre d’Espagne, un personnage communiste, dans la séquence 4 du premier chapitre, s’interroge au sujet de l’auteur d’un attentat franquiste qui aurait peut-être été lynché par la foule madrilène, sans autre forme de procès: “António não veio a saber se o apanharam ou não.” (TIAGO, 1997, p. 17), révèle le narrateur. Puis on passe insensiblement au style indirect libre, le narrateur se faisant l’écho des interrogations d’António: “E no caso de o terem apanhado? Tê-lo-iam levado preso ou, na maré de violência, alguém o teria logo abatido? E se assim tivesse sido?” (TIAGO, 1997, p. 17). Le passage se termine par cette question cruciale à visée illocutoire: “Quem poderia condenar o acto, quando hora a hora os fascistas alvejavam e matavam?” (TIAGO, 1997, p. 17). Cette interrogation rhétorique, qui fait appel à une lecture participative et qui est une forme d’affirmation déguisée, favorise habilement la “pensée avec”. En effet, cette phrase traduirait la pensée d’António ainsi que la pensée du narrateur, qui, du reste, coïncide sur ce point avec celle de l’auteur, et inviterait en définitive le lecteur à épouser cette pensée.

Lorsque l’enjeu devient important en termes idéologiques, on constate que le narrateur se fait le porte-parole des personnages qu’il prive alors de parole. C’est particulièrement vrai lorsque la discussion entre les personnages porte sur un point de doctrine, comme dans la nouvelle “Histórias paralelas”:

Foi a vez de Gonçalo intervir. Queria também dizer alguma coisa sobre a questão.

Considerava *acertada* a decisão da Direcção Regional. Na Comissão Concelhia não se entendiam. Não havia um colectivo. Passavam o tempo em infundáveis discussões. *Era bem precisa* uma ajuda da Direcção. (TIAGO, 2002, p. 123, c’est nous qui soulignons)

Dans ce contexte de dissidence, le lecteur comprend aisément que la bonne interprétation de la doctrine, qui pourrait paraître fragile parce que controversée dans un dialogue, est finalement validée par une voix

autorisée, celle du narrateur-auteur qui incarne la voix de la sagesse, comme le suggère le participe passé à valeur d'adjectif "acertada". L'interruption du dialogue contradictoire, que l'auteur goûte peu, au profit du discours du narrateur omniscient, et omniprésent lorsqu'un enjeu idéologique affleure dans la discussion entre les personnages, vise à dissiper la confusion des voix dissonantes, le texte tendant ainsi vers le monologisme: le principe léniniste du centralisme démocratique, auquel Cunhal était viscéralement attaché, est ainsi défendu efficacement grâce à cette stratégie discursive, le narrateur-auteur incarnant la voix du Parti, qui a tendance à couvrir les autres voix.

Ainsi, le discours narratorial n'apparaît aux yeux du lecteur comme véritablement fusionnel que lorsqu'il rend compte du discours des personnages positifs car le narrateur prend ses distances vis-à-vis du discours des personnages négatifs, qu'il ne fait pas sien même s'il est rapporté au style indirect libre. Par conséquent, la fusion des voix qui s'opère dans le discours semi-direct doit être abordée de manière nuancée. Par exemple, dans *Até Amanhã, Camaradas*, la question du strict respect des règles conspiratives, qui a tourné à l'obsession chez Cunhal (cf. CUNHA, 2010, p. 408-409) notamment après son évasion spectaculaire du fort de Peniche, en janvier 1960, est abordée de manière récurrente à travers, tout particulièrement, le personnage d'Afonso, qui finira par être exclu du Parti pour les avoir transgressées non sans mauvaise conscience. Le narrateur rapporte à plusieurs reprises ses pensées rebelles au style indirect libre: "Bem vistas as coisas e tudo resumido, não cumprir as 'regras conspirativas' era defender o Partido e cumpri-las prejudicá-lo." (TIAGO, 1974, p. 241). Cette éthique personnelle, incompatible avec l'éthique révolutionnaire du Parti, le conduit à mentir et à perdre l'estime de soi.

L'auteur rappelle au passage certaines règles conspiratives aux fonctionnaires du Parti, notamment, tout en montrant que ce jeune militant clandestin se ment à lui-même pour se donner bonne conscience. Ce roman se veut didactique et tente de justifier la discipline de fer que Cunhal, dans l'univers extra-diégétique, finira par imposer aux fonctionnaires du Parti.⁹ Dans un autre passage, où l'auteur continue d'égrener les règles conspiratives de manière tout à fait réaliste, et pour cause, le narrateur rapporte les pensées d'Afonso qui se donne encore bonne conscience: "[...] deitara-se em cima da cama, respirando fundo e pensando irritado: // 'Ora aqui está! Tanta coisa, tanta coisa, complicam tudo e afinal tudo é tão simples.'" (TIAGO, 1974, p. 307); l'utilisation des guillemets indique que le narrateur rapporte le discours d'Afonso, dont il se démarque par le biais de ce marqueur typographique, le discours autre, enchâssé dans le discours du narrateur, étant marqué typographiquement pour que le lecteur perçoive, sans ambiguïté, que ce dernier se désolidarise en quelque sorte du personnage dont il ne partage pas le point de vue au sujet du travail révolutionnaire et des règles conspiratives, pour reprendre la terminologie du Parti.

Comme nous venons de le voir à travers l'exemple d'Afonso, le narrateur, qui épouse volontiers, en la relayant, la pensée d'un personnage positif, ne fait pas sienne la pensée d'un personnage négatif mais la met à nu, l'emploi des guillemets traçant d'ailleurs une frontière très nette entre son propre discours et le discours attribué à un autre locuteur. Ainsi, le discours rapporté permet ici de dévoiler efficacement la duplicité et la mauvaise conscience du jeune rebelle Afonso, le récit tiaguien livrant de la sorte une leçon morale: l'éthique révolutionnaire doit être défendue sans ambiguïté.

3. LE PARTI COMME PRINCIPE PATERNEL

Dans *Até Amanhã, Camaradas*, le jeune Afonso entre en conflit avec le Parti, vécu comme un principe paternel, si l'on procède à une lecture symbolique du parcours de ce personnage qui pose la question, dans ce roman politique et didactique, de la Loi et de sa transgression. Notons au passage que le dirigeant communiste Soeiro Pereira Gomes¹⁰ utilise d'ailleurs le mot "Pai", entre guillemets et avec la majuscule, pour désigner le PCP dans l'une de ses nouvelles.

Le portrait biographique de ce personnage en proie à un conflit intérieur s'appuie sur la triade "faute-expulsion-réhabilitation", qui correspond à une laïcisation de la triade "péché-expiation-pardon", à l'œuvre dans les textes bibliques mettant en scène la transgression de la loi divine. L'aspiration narcissique du jeune Afonso au bonheur, à la liberté, à l'amour (TIAGO, 1974, p. 112) se heurte à la loi du Père, c'est-à-dire aux règles conspiratives dictées par le Parti – la majuscule s'impose ici –, qui accorde peu d'importance aux "problemazinhos sentimentais" (TIAGO, 1974, p. 310): "[...] desejou libertar-se para sempre das terríveis obrigações que contraíra [...]]" (TIAGO, 1974, p. 112). Il résistera à la tentation de quitter le Parti qui l'a éloigné de l'être aimé; Vaz teste alors sa foi communiste: "– Que queres então? – perguntou num tom de censura, quase de desprezo. – Queres abandonar o Partido?" (TIAGO, 1974, p. 112). Il ne saurait abandonner – ce verbe est doté ici d'une forte charge affective et morale – le Parti car, dans le contexte de la dictature salazariste, ce serait un crime impardonnable, d'où le ton méprisant et réprobateur, c'est-à-dire normatif, qu'emploie Vaz, dirigeant communiste exemplaire. Il deviendra fonctionnaire du Parti (TIAGO, 1974, p. 168), lequel est investi de sacralité et Fialho l'initie sans ménagement à la vie ascétique qu'implique ce choix. Ce dernier tente de lui inculquer le sens du devoir et le respect des "normas de trabalho" (TIAGO, 1974, p. 181) considérées comme indispensables à la lutte antislazariste, son discours étant marqué par la modalité déontique (TIAGO, 1974, p. 177). Afonso ira de transgression en transgression, s'opposant à chaque fois à Fialho qui remplit au sein du Parti la fonction de contrôleur (TIAGO, 1974, p. 168) et celle, au plan symbolique, d'initiateur; il ne tiendra pas compte des propos aux accents quelque peu christiques¹¹ de ce

dernier: “– [...] Que confiança pode haver em que um camarada cumpra as grandes coisas se falha nas pequenas?” (TIAGO, 1974, p. 181). Pour se montrer digne de Maria et du Parti (TIAGO, 1974, p. 180, 241), Afonso endure toutes les épreuves (TIAGO, 1974, p. 241, 309) mais un jour il succombe une nouvelle fois à la tentation de transgresser la loi du Père dans une scène qui n'est pas sans rappeler la scène primitive du péché originel: tenaillé par la faim, comme tant de militants clandestins, Afonso cueille des nêfles bien mûres dans un verger, enfreignant ainsi une récente règle conspirative (TIAGO, 1974, p. 241). Manuel Tiago s'inspire dans ce passage d'une mésaventure survenue à Soeiro Pereira Gomes¹² et à un autre fonctionnaire du Parti, Alfredo Dinis, qui ont été emprisonnés pour avoir chardé des fruits dans le verger d'un riche agriculteur (cf. CUNHA, 2010, p. 192); il s'y réfère par le truchement de Fialho (TIAGO, 1974, p. 241). Le conflit intérieur d'Afonso s'exacerbe lorsque Vaz lui fait savoir que le Parti, au demeurant inquisiteur, l'autorise à rencontrer Maria mais que celle-ci ne souhaite pas le revoir, ce qui l'incite à la désobéissance: “[...] essa atitude [...] tornou-se para ele uma regra de conduta desde o dia em que Vaz lhe dissera que tirasse o sentido de Maria.” (TIAGO, 1974, p. 306). Par dépit amoureux, il transgresse désormais de manière jouissive les fameuses règles conspiratives du Parti, qui représente une figure d'autorité, une figure paternelle: “– [...] quem não rectifica um erro, cai num erro maior e tomba de erro em erro como de degrau em degrau.” (TIAGO, 1974, p. 306), vient de rappeler sentencieusement l'incorruptible Vaz, qui apprend qu'Afonso a rendu visite à ses parents, ce qui est contraire au règlement. La chute du personnage est imminente. Le conflit mis en texte par Manuel Tiago s'apparente clairement à une crise œdipienne puisque l'on assiste au conflit d'un personnage jeune avec une figure paternelle, identifiée au Parti. Afonso a le sentiment d'être réduit à un simple fonctionnaire, le Parti semblant n'accorder aucune importance à l'intériorité, à l'être, ce qui l'insupporte et fait qu'il s'enferme dans l'erreur:

Só agora sentia que de tudo o mais duro na vida de um funcionário do Partido era essa solidão pessoal [...]. Reparava agora pela primeira vez que os camaradas só tinham palavras para o trabalho [...], e não tinham uma palavra, uma só palavra, para os seus problemas pessoais, para o ser humano que ele era, um jovem sedento de amor, de amizade, de carinho, de compreensão. (TIAGO, 1974, p. 307-308)

Afonso résiste à la tyrannie de l'idéal communiste, se soumettant difficilement au parcours initiatique par lequel passent nécessairement les fonctionnaires du Parti: “E lançava-se com mais vigor ao trabalho [...]. Só nas ‘niquices’ não transigia. Era superior às suas forças.” (TIAGO, 1974, p. 309). Fialho, qui a connaissance de ses manquements répétés aux règles conspiratives, le place devant ses responsabilités: “– [...] Avaliaste mal a vigilância do Partido. [...] Isto são verdadeiros crimes contra o Partido, camarada. [...] tu jogas com a segurança e a vida dos camaradas [...] ao sabor dos teus caprichos e dos teus problemazinhos sentimentais.” (TIA-

GO, 1974, p. 310). On remarquera que ce n'est pas l'œil de Dieu, qui est omniprésent et omniscient, mais l'œil du Parti qui surveille l'individu ou veille sur lui.

Fialho continue de tancer Afonso: “– [...] és um homem atirado ao charco – e depois de uma pausa repetiu por entredentes: – Atirado ao charco.” (TIAGO, 1974, p. 311). La désobéissance, qui devrait lui inspirer un sentiment de honte (TIAGO, 1974, p. 310), le voue à la malédiction, comme Adam au jardin d'Éden, condamné à retourner à la poussière, la référence ici au borbier renvoyant à la condition infamante d'Afonso qui se met à pleurer: “– Meteste-te na lama até aos joelhos [...]” (TIAGO, 1974, p. 310), lui dit son censeur. Le châtement commence alors par les récriminations de Fialho. Puis la sanction tant redoutée tombe: coupable de “deslize conspirativo”,¹³ ce jeune rebelle sera exclu du Parti (TIAGO, 1974, p. 364); la morale communiste est sauvée. Mais à la fin du roman, Afonso, pénétré de sa faute, fait son *mea culpa*, ou plutôt son autocritique et est réhabilité puisqu'il réintègre le Parti (TIAGO, 1974, p. 380) dont il reconnaît, au fond, “o acerto da decisão” (TIAGO, 1974, p. 377).

On assiste ainsi au retour du fils prodigue: tout se passe comme si la vie n'avait aucun sens en dehors du Parti, sentiment que Rosa exprime ouvertement (TIAGO, 1974, p. 324). Le parcours narratif autour de ce personnage présente donc des similitudes avec le récit génésiaque et avec la scène archétypale de la transgression et de la faute. Comme dans la Genèse, la transgression de la loi du Père, que représente le Parti, ne saurait rester impunie: le Parti, une fois de plus, apparaît comme une transcendance, une sacralité, autrement dit comme l'instance suprême des normes et du sens. C'est que dans la littérature engagée et notamment dans le roman à thèse communiste, l'évaluation des personnages est indispensable pour éviter le brouillage des normes affichées dans le texte dont la validité est d'ailleurs renforcée par le repentir des fautifs.

Ainsi, Afonso se sent confronté à deux juges lorsqu'il entre au Parti: “Graves, severos, rigorosos, implacáveis, Vaz e Fialho pareciam dois juízes.” (TIAGO, 1974, p. 168). Comme dans le récit biblique, les actes des individus sont pesés sur une balance symbolisant de manière conventionnelle le jugement; il s'agit d'une “grande balança de pesar méritos com desconto dos defeitos” (TIAGO, 1974, p. 240). Pour obtenir le salut, les personnages communistes doivent aspirer à devenir “puros na devoção” (TIAGO, 1974, p. 240). Afonso a été lavé de sa faute et son parcours initiatique met en scène, au fond, l'homme nouveau que les communistes ambitionnent de créer. C'est cet homme nouveau en devenir que découvre le jeune Abel qui, dans *A Casa de Eulália* (TIAGO, 1997, p. 197), finit par s'engager dans la lutte antifranquiste, aux côtés des communistes. Dans son œuvre littéraire comme dans ses écrits politiques, Cunhal insiste sur la vertu de l'exemple: “A força do exemplo, pelo seu extraordinário poder de convencimento e de atracção junto das massas, é um dos grandes trunfos da acção dos comunistas.” (CUNHAL, 1975, p. 19).

Il va de soi que le chemin tracé par le Parti est juste: “O caminho justo era continuar a luta [...]” (TIAGO, 2002, p. 92); le discours tiaguien s’appuie une fois de plus sur la modalité épistémique. On remarquera, en outre, que dans l’œuvre de Manuel Tiago le Parti éclaire le peuple: “- [...] É o Partido [...] que nos ensina.” (TIAGO, 1974, p. 191), affirme Vaz. Cette position dogmatique, qui induit le recours au présent de vérité générale, appelle une confirmation pour être validée: “- [...] Tenho quarenta anos e confesso que andei mais de trinta e nove às escuras. O Partido trouxe-me a luz, agora vejo o caminho e acredito que vou bem encaminhado.” (TIAGO, 1974, p. 191), déclare un paysan dans *Até Amanhã, Camaradas*. Une fois de plus, nous rencontrons le champ lexical du chemin. Notons que les métaphores du chemin (“o caminho”) et de la lumière (“a luz”) caractérisent également le discours politique, notamment de Cunhal pour qui “A estrada da revolução é sinuosa e irregular.” (CUNHAL, 2001, p. 189) et pour qui il existait un “caminho certo” (CUNHA, 2010, p. 141), expression consacrée dans le discours religieux, qui est lui aussi normatif. En tant que critique littéraire, Cunhal fait savoir à José Régio qu’il préfère les œuvres littéraires “que indicam às multidões um caminho e um fim político e social” (CUNHAL, 1939, p. 286). D’une manière générale, la métaphore du chemin, récurrente dans le discours politique et dans le discours littéraire d’Álvaro Cunhal, renvoie, on l’aura compris, à un chemin normatif devant conduire à la victoire et au salut, dont il ne faut pas dévier.

CONCLUSION

Dans l’œuvre tiaguienne, nous avons souvent affaire à une écriture axiologique, que nous retrouvons dans le discours politique d’Álvaro Cunhal, selon qui les marxistes “consideram que a sociedade é má, que há abusos de poder, que a sociedade é injusta [...]” (CUNHAL *apud* PIRES, 1999, p. 12-13). La question du bien et du mal affleure, par exemple, à la fin de la nouvelle “Vidas”: “Errado uns tantos ricos com grandes fortunas e milhares e milhares de pobres muito pobres. Errado o salário de miséria. Errado haver seres humanos sem instrução nem possibilidade de a ter.” (TIAGO, 2002, p. 218).

L’œuvre tiaguienne se caractérise notamment par de nombreuses intrusions de narrateur et par le recours fréquent au discours semi-direct, procédé utilisé tout particulièrement dans les récits fortement idéologisés, et principalement dans les passages idéologiques, qui délivrent une leçon à méditer. Cette technique s’avère très efficace pour réaliser l’unité de pensée entre le narrateur-auteur et les personnages positifs. Ainsi, dans le roman à thèse communiste, la consonance doit l’emporter sur la dissonance et le “je”, caractéristique du roman bourgeois centré sur l’individu,¹⁴ doit s’effacer au profit d’un collectif parlant d’une même voix.

En effet, c’est la convergence, et non la divergence, qui est célébrée festivement dans le récit tiaguien, comme dans “Histórias paralelas” où l’apaisement ne sera retrouvé que lorsque les déviationnistes auront

choisi définitivement leur camp. A la fin de la nouvelle, ils n'occuperont d'ailleurs plus le même espace que les personnages communistes exemplaires: "– [...] O fundamental, agora que acabámos com o constante e estéril conflito e estereis debates e desavenças, é actuarmos todos em colectivo e com convicção." (TIAGO, 2002, p. 152), déclare Gonçalo, ce communiste orthodoxe exhortant en quelque sorte ses compagnons de lutte à écouter la voix du Parti.

Le récit tiaguien, qui recèle une parole autoritaire caractéristique du réalisme socialiste, traduit en somme une obsession de l'unanimité: "Unidade em questões fundamentais, mas diferenças na sua apreciação." (TIAGO, 2000, p. 53), note le narrateur de *Um Risco na Areia*. Cette quête de l'unitarisme procède de l'utopie de la totalité qui, dans le monde réel, on le sait, porte en elle le germe du totalitarisme. En réalité, l'"idéologie vise moins le Tout que l'Un" (GODIN, 1998, p. 456). Marc Angenot fait observer, quant à lui, que tous "les militantismes ont cherché le bonheur dans une idéologie qui éclairerait la *totalité* des intérêts humains" (ANGENOT, 2000, p. 11); sur le plan anthropologique, la recherche de la totalité traduit chez l'Homme un besoin de sécurité (cf. DURAND, 1992, p. 282). Comme l'on pouvait s'y attendre, chez Manuel Tiago, une seule norme, un seul système de valeurs s'impose.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANGENOT, Marc. *Les grands récits militants des XIX^e et XX^e siècles – Religions de l'humanité et sciences de l'histoire*. Paris: L'Harmattan "L'Ouverture Philosophique", 2000.

AUCOUTURIER, Michel. *Le réalisme socialiste*. Paris: P.U.F. "Que sais-je?"; n. 3320, 1998.

CARVALHO, Ana Margarida de. Cunhal, esse desconhecido. *Visão*, n. 443, p. 42-53, 6 sept. 2001.

COHN, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Seuil "Poétique", 1981.

CUNHA, Adelino. *Álvaro Cunhal – Retrato Pessoal e Íntimo*. Lisbonne: A Esfera dos Livros, 2010.

CUNHAL, Álvaro. [Problemas do realismo]. In *Obras Escolhidas*, vol. IV: (1967-1974), comp. par Francisco Melo. Lisbonne: Editorial Avante!, 2013, p. 785-806.

_____. Prefácio. In RIBEIRO, Aquilino. *Quando os Lobos Uivam*. Lisbonne: Edições Avante!, 2008, p. 7-21.

_____. *Rumo à Vitória – As Tarefas do Partido na Revolução Democrática e Nacional* [1964]. 2^e éd. Lisbonne: Editorial Avante! "Documentos Políticos do Partido Comunista Português/Série Especial", 2001.

- _____. *A Arte, o Artista e a Sociedade* [1996]. 2ª éd. Lisbonne: Editorial Caminho, 1997.
- _____. *O Partido com Paredes de Vidro*. Lisbonne: Avante!, 1985.
- _____. *A Superioridade Moral dos Comunistas* [1974]. 2ª éd. Lisbonne: Avante! “Problemas da Paz e do Socialismo”, 1975.
- _____. Numa Encruzilhada dos Homens. *Seara Nova*, n. 615, p. 285-287, 27 Mai. 1939.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: Dunod “Psycho-sup”, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil “Poétique”, 1972.
- GODIN, Christian. *La totalité*, vol. 2: *Les pensées totalisantes*. Seyssel: Champ Vallon, 1998.
- GOMES, Soeiro Pereira. *Contos Vermelhos e Outros Escritos*. Lisbonne: Editorial Avante!, 2009.
- HAMON, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris: P.U.F. “Quadrige”, 1984.
- JOUVE, Vincent. *Poétique des valeurs*. Paris: P.U.F. “Ecriture”, 2001.
- KONDER, Leandro. *Os Marxistas e a Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira “Perspectivas do Homem; n. 25”, 1967.
- LUC [Évangile de]. In *La Bible*, trad. Lemaître de Sacy. Paris: Robert Laffont, 1990, p. 1334-1377.
- MADEIRA, João. *Os Engenheiros de Almas – O Partido Comunista e os Intelectuais (dos anos trinta a inícios de sessenta)*. Lisbonne: Editorial Estampa “Histórias de Portugal; n. 24”, 1996.
- ONDJAKI. *Bom dia camaradas*. Lisbonne: Caminho, 2003.
- PATRON, Sylvie. *Le narrateur: introduction à la théorie narrative*. Paris: Armand Colin “U Lettres”, 2009.
- PIRES, Catarina. *Cinco conversas com Álvaro Cunhal*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- ROBIN, Régine. L’anti-avant-garde ou quelques réflexions sur l’influence du réalisme socialiste. *Etudes littéraires*, vol. 20, n. 3, p. 87-110, 1988.
- _____. *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*. Paris: Payot “Aux origines de notre temps”, 1986.
- SULEIMAN, Susan Rubin. *Le roman à thèse ou l’autorité fictive*. Paris: P.U.F. “Ecriture”, 1983.
- TIAGO, Manuel. *Lutas e Vidas – Um Conto*. Lisbonne: Avante! “Resistência”, 2003.
- _____. *A Casa de Eulália* [1997]. 3ª éd. Lisbonne: Avante! “Resistência”, 2002.

_____. *Os Corrécios e Outros Contos*. Lisbonne: Avante! “Resistência”, 2002.

_____. *Sala 3 e Outros Contos*. Lisbonne: Avante! “Resistência”, 2001.

_____. *Um Risco na Areia*. Lisbonne: Avante! “Resistência”, 2000.

_____. *Até Amanhã, Camaradas* [1974]. 8^e éd. Lisbonne: Avante! “Resistência”, 2000.

VASCONCELOS, José Carlos de. Entrevista – A criação segundo Álvaro Cunhal. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 688, p. 8-10, 26 fév. – 11 mars 1997.

Recebido para publicação em 29/11/14

Aprovado em 10/02/15

NOTAS

1 “L'idéologie, dans les textes de Marx, signifie [...]: 1) l'ensemble des idées grâce auxquelles l'homme décrit le monde et ses représentations; 2) l'ensemble des théories non scientifiques; 3) l'ensemble des concepts normatifs dont la fonction est de servir les intérêts d'une classe. C'est ce troisième usage qui a dominé chez Marx et dans la tradition qui s'est réclamée de lui – mais les deux précédents ont toujours subsisté à côté de lui. » (GODIN, 1998, p. 442-443).

2 Dans l'entretien qu'il accorde au *Jornal de Letras*, il ne peut s'empêcher d'accoler à Almada Negreiros l'étiquette idéologique de “pessoa de pendor fascista” (CUNHAL *apud* VASCONCELOS, 1997, p. 8).

3 L'éditeur a choisi ce titre mis entre crochets pour un texte qui en était dépourvu.

4 L'écrivain angolais Ondjaki fait allusion avec humour au réalisme socialiste lorsqu'il montre que les élèves de son pays, au temps du régime à parti unique, ne peuvent pas se libérer des sujets imposés et d'une forme canonique: “[...] tinha sido pedido para fazermos um desenho livre, apesar de ser obrigatório usarmos certas técnicas.” (ONDJAKI, 2003, p. 128).

5 “On parlera de ‘polyphonie’ (le terme est, bien sûr, emprunté à Bakhtine) [...], lorsqu'il est impossible de ramener les différents ‘points-valeurs’ du texte à une orientation unique. Dès qu'il y a éparpillement et contradiction entre différents jugements qui émanent de la même source (l'autorité du récit), on est confronté à un texte polyphonique.” (JOUVE, 2001, p. 118).

6 “Le roman à thèse binarise le réel, simplifie les contradictions, donne à voir en clair le clivage des camps et des valeurs.” (ROBIN, 1986, p. 277).

7 Les commentaires didactiques, explicatifs, justificatifs, idéologiques en somme, sont le privilège du narrateur autorisé, comme l'explique Gérard Genette: “Mais les interventions [...] du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action: ici s'affirme ce qu'on pourrait appeler la *fonction idéologique* du narrateur [...], et l'on sait combien Balzac, par exemple, a développé cette forme de discours explicatif et justificatif, véhicule chez lui, comme chez d'autres, de la motivation réaliste. // [...] Ce qui reste à souligner ici, c'est la situation de quasi-monopole du narrateur à l'égard de ce que nous avons baptisé la fonction idéologique [...]” (GENETTE, 1972, p. 262-263).

8 “Selon l'approche habituelle, le style indirect libre, généralement appelé ‘discours indirect libre’, est fondé sur le mélange ou la fusion des voix: voix de l'auteur ou du narrateur, et voix du personnage [...]” (PATRON, 2009, p. 217).

9 “A concepção do ‘revolucionário profissional’ implica a obediência inquestionável às regras de conspiração que devem ser escrupulosamente seguidas durante a clandestinidade.// A disciplina partidária tem de ser obedecida para garantir a eficácia das decisões políticas tomadas pela vanguarda dirigente.” (CUNHA, 2010, p. 180).

10 Dans “Última carta”, texte qui se veut véridique, Soeiro Pereira Gomes (2009, p. 123, 124, 125) écrit, au sujet d’Alfredo Dinis: “[...] és orgulho do ‘Pai’ e modelo dos militantes!”; une page plus loin, on lit: “O mal foi que [...] o ‘Pai’ nos proibiu de utilizar bicicletas.” Puis l’auteur fait ce constat, après avoir évoqué la répression dont le Parti est l’objet: “O ‘Pai’ está firme. É como certas árvores, que, quanto mais golpes recebem, mais rebentos deitam. Mas sofre em silêncio com a tua ausência.”

11 “Celui qui est fidèle dans les petites choses sera fidèle aussi dans les grandes; et celui qui est injuste dans de petites choses sera injuste aussi dans les grandes.” (LUC, XVI, 10).

12 Soeiro Pereira Gomes (2009, p. 124) évoque cette scène dans “Última carta”, texte où il salue la mémoire d’Alfredo Dinis de manière vibrante.

13 C’est l’expression qu’utilise Soeiro Pereira Gomes (2009, p. 126) dans “Última carta”.

14 Par exemple, les partisans du réalisme socialiste ont reproché à Manuel da Fonseca d’avoir écrit un roman “réactionnaire”, *Cerromaior*, trop centré sur un personnage petit-bourgeois (cf. MADEIRA, 1996, p. 272).