

Figures de l'étranger, étranges figures dans l'œuvre de José Eduardo Agualusa

SANDRA TEIXEIRA
Université de Poitiers/CRLA

Résumé

Entre l'Afrique, l'Europe, le Brésil, ou encore l'Asie, les personnages de l'œuvre de José Eduardo Agualusa foulent les espaces et font fusionner les époques. *O Vendedor de Passados*, *Um Estranho em Goa*, *Milagrário Pessoal* et les recueils de contes *Fronteiras Perdidas* et *Passageiros em Trânsito* font apparaître l'étranger non seulement comme une thématique privilégiée, de par les voyages et les effets d'exotisme qui y sont décrits, mais aussi comme un élément structurant du récit et des personnages en quête d'appartenance. Ces œuvres élaborent la satire d'une société qui se découvre étrangère à elle-même et où les personnages, confrontés à l'Autre, sont eux-mêmes amenés à devenir autres et à découvrir une mémoire parfois oubliée. L'étranger est ainsi la voix qui nous appelle au-delà des frontières spatiales, temporelles et sociales, mais aussi le regard qui nous interroge sur ce que nous sommes, sur ce que nous avons été et sur ce que nous pourrions être.

Mots-clés : voyage, identité, altérité, satire.

Abstract

Throughout Africa, Europe, Brazil or Asia, the characters of José Eduardo's literature go across the spaces and make the different eras merge with each other. *O Vendedor de Passados*, *Um Estranho em Goa*, *Milagrário Pessoal* and the tales collections *Fronteiras Perdidas* and *Passageiros em Trânsito* make the outsider looks not only like a favored topic emerging through the travels and the exotism effects discribed by the author, but also like a structuring element of the story and the characters seeking for belonging to an identity. This literature brings to the fore the satire of a society where each character gets the feeling of being an outsider towards himself and where, faced to the "Other", he tends to become someone else and, in some cases, to discover a memory that has disappeared. The outsider is then both like the Voice that calls us beyond the frontiers between spaces, eras and societies, and the Eyes that raise questions by us about who we are, who we were and also who we could be.

Keywords : travel, identity, otherness, satire.

Se tivesse de nascer outra vez escolheria algo totalmente diferente. Gostaria de ser norueguês. Talvez persa. Uruguaio não, porque seria como mudar de bairro.

Jorge Luís Borges¹

José Eduardo Agualusa, *O Vendedor de Passados*

L'épigraphe de Jorge Luis Borges place *O Vendedor de Passados* (2005) sous le signe de l'altérité : la meilleure réincarnation possible serait de devenir un tout autre que soi, seule possibilité de découvrir le monde sous une perspective entièrement nouvelle et de se vivre comme étranger. D'autant plus que dans l'œuvre de José Eduardo Agualusa², l'étranger nous appelle de toutes parts. Entre l'Afrique, l'Europe, le Brésil, ou encore l'Asie, les personnages foulent les espaces et, à travers des intrigues souvent insolites, interrogent la multiplicité identitaire de sociétés post-coloniales ainsi que les défis auxquels celles-ci sont confrontées. Angolais métis, José Eduardo Agualusa vit entre le Portugal et le Brésil, et la multiculturalité est au cœur de son parcours : écrivain voyageur, il a par exemple passé quatre mois à Goa pour écrire *Um estranho em Goa* (2006) et a donc vécu de l'intérieur, dans sa chair, la condition de l'étranger, aussi bien du point de vue de l'espace qui lui était inconnu, que de celui des mœurs qu'il apprit à connaître.

Um estranho em Goa, les recueils de contes *Fronteiras Perdidas* et *Passageiros em Trânsito*, publiés pour la première fois respectivement en 1998 et en 2006, ainsi que les romans *O Vendedor de Passados* (2005) et *Milagrário pessoal* (2010) constituent le corpus à partir duquel nous tenterons d'analyser les figures que revêt l'étranger dans l'œuvre de José Eduardo Agualusa. Il y apparaît d'abord comme une thématique privilégiée, ne serait-ce que par les voyages qui y sont décrits et certains effets d'exotisme que l'auteur cherche à provoquer, mais aussi à dépasser. L'étranger se révèle ainsi comme un élément structurant du récit et des personnages en quête d'appartenance et en vient à illustrer la manière dont le

¹ José Eduardo AGUALUSA, *Le marchand de passés*, traduit du portugais par Cécile Lombard, Paris, Métailié, 2006. Les citations critiques d'auteurs portugais sont traduites par nos soins directement en français dans le corps du texte.

² José Eduardo AGUALUSA, *O Vendedor de Passados*, s.l., Círculo de leitores, 2005 (dorénavant *OVP*) ; *Le Marchand de passés*. Traduit du portugais par Cécile Lombard. Paris, Métailié, 2006 (dorénavant *MDP*) ; *Um estranho em Goa* [5^a ed.]. Lisboa, Cotovia, 2006 [2000] (dorénavant *UEG*) ; *Passageiros em Trânsito. Novos Contos para viajar* [4^a ed.], Lisboa, D. Quixote, 2008 [2006] (dorénavant *PT*), *Fronteiras Perdidas. Contos para viajar* [5^a ed.], Lisboa, D. Quixote, 2009 [1998] (dorénavant *FP*) ; *Milagrário pessoal*, Lisboa, D. Quixote, 2010 (dorénavant *MP*).

choc des cultures s'intègre dans un parcours initiatique, dans un cheminement intérieur qui révèle l'autre en même temps qu'il révèle au je sa propre identité. Les personnages sont confrontés à l'Autre et sont eux-mêmes amenés à devenir autres, tandis que ce parcours initiatique est doublé de la satire d'une société angolaise qui se découvre étrangère à elle-même. Les figures de l'étranger finissent alors par esquisser d'étranges figures : à l'image du gecko narrateur de *O Vendedor de Passados*, celles-ci interrogent la mémoire dont l'espace, la langue et les corps – celui du je, celui de l'autre – sont porteurs.

Voyager en « pèlerin et en étranger » : entre effets d'exotisme et transcendance

José Eduardo Agualusa pourrait reprendre à son compte le titre du livre de Marguerite Yourcenar, *En pèlerin et en étranger*, dans lequel elle évoque notamment les réflexions que lui inspirent mythes et œuvres d'art³. Cette spiritualité associée à la condition de l'étranger, à l'idée de cheminement, de traversée de frontières géographiques ou esthétiques, nous la retrouvons par exemple chez Michel de Certeau, dont les textes, liés à la définition de la foi, de la condition du missionnaire, n'en traitent pas moins du sentiment né de la condition de l'étranger en général. Il y décrit la modestie, l'humilité du voyageur, qui n'est qu'un « particulier entre beaucoup d'autres », ainsi que les étapes du cheminement, de l'ouverture progressive à l'infini, du travail progressif sur soi-même qu'implique ce cheminement, cette « vérité à faire ou plus exactement à chercher⁴ ». « Condition négative de tout exister », l'étranger est décrit comme surprenant « chaque fois, par sa venue, l'attente qui l'a devancé⁵ » : l'étranger est donc là, en latence, anticipant ce qu'il ne connaît pas encore, la rencontre de ce qui est différent et de ce qui ne pourrait exister sans lui. A. Berman, dans son très célèbre ouvrage consacré à la traduction en Allemagne, définit le rapport à l'étranger comme étant celui de la différenciation, de la dialectique, un « mouvement de constitution de soi par l'épreuve du non-soi⁶ » et fait de l'étranger l'une des médiations nécessaires au héros des romans d'apprentissage⁷. Dans l'œuvre de José Eduardo Agualusa aussi, il semblerait que l'étranger soit toujours une expérience

³ Marguerite YOURCENAR, *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989.

⁴ Michel DE CERTEAU, *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ Antoine BERMAN, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 68.

⁷ *Ibid.*, p. 78.

progressive, fondatrice et incontournable du destin des personnages, source d'enrichissement et de médiation avec l'autre et le monde à travers l'expérience d'un « non-soi ».

En pèlerin

Fronteiras Perdidas et *Passageiros em Trânsito*, qui ont respectivement pour sous-titre *Contos para viajar* et *Novos contos para viajar*, placent d'emblée le cheminement, et ce qu'on pourrait appeler le « décentrement », au cœur du récit. Qu'il s'agisse d'un voyage physique ou d'un voyage intérieur, ou encore, selon le mot de Pedro Rosa Mendes, d'un « catalogue de paysages oniriques ⁸ », le narrateur et/ou personnage principal est confronté au mouvement, à la perte de repères, choisie ou subie, tel le cycliste péruvien du conte « Um ciclista », qui parcourt le monde, à pied et en vélo, en s'imposant la condition de ne jamais passer deux fois par la même route :

O mundo é infinito para quem viaja a pé [...] Enquanto viajo conto os quilómetros para iludir o tédio. Desconheço o que me espera quando cruzo uma fronteira. Impus a mim mesmo uma condição : não passar duas vezes pela mesma estrada [...] Não há lugares repetidos. Só os nomes se repetem⁹.

La particularité de chaque lieu est donc à chercher au-delà du nom, et le cheminement est justifié par une recherche de l'essence, d'une transcendance, et compte plus que les questions posées ou les réponses trouvées : « Quando sinto que me começo a afeiçoar a um lugar despeço-me e vou-me embora [...] Hoje viajo para saber porquê »¹⁰. Naît ainsi le paradoxe d'un voyageur d'autant plus en phase avec l'espace traversé qu'il est capable d'ignorer la mémoire des traces et des blessures qu'il porte, car le décentrement implique paradoxalement une concentration de soi/sur soi, qui permet de faire abstraction du monde environnant :

Quando cheguei a Luanda disseram-me que a estrada estava minada, que há anos não passava ninguém por ali, e quiseram saber como é que eu conseguira evitar as minas. Encheram-me de perguntas. Respondi-lhes : sobrevivi porque não sabia que havia minas¹¹.

⁸ Pedro ROSA MENDES, quatrième de couverture de *Fronteiras Perdidas*, *op. Cit.*

⁹ *PT*, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ *PT*, p. 12.

Dans le conte « Um hotel entre palmeiras », le narrateur décrit un lieu perdu où habiteraient, d'après les guides touristiques qu'il a consultés, les derniers survivants d'une tribu indigène; « ivre de lumière », il frappe à la porte du seul hôtel rencontré sur son passage, et y séjourne jusqu'à ce que le propriétaire qui l'y avait accueilli disparaisse et que le narrateur ne soit même plus sûr que ce lieu ait réellement existé, comme le lui dit un habitant : « Pode ser não, moço – disse –, esse hotel está abandonado faz mais de quinze anos. É por isso que eu acredito em Saci Pererê »¹². Paysage réel et paysage onirique se superposent sans que leurs contours soient toujours délimités. Une fois de plus, c'est le cheminement qui importe. Son objectif n'a pas de véritable visage, si ce n'est celui de la découverte de soi-même à travers l'autre, et vice-versa. Selon Ana Margarida Fonseca, José Eduardo Agualusa est un auteur qui « s'inquiète devant l'instabilité des frontières », mais sans craindre celles-ci¹³. Au contraire, ces « frontières perdues » sont aussi bien le fruit d'un désir de dépaysement que la constatation que les espaces bougent, et les identités avec. À la fois partout et nulle part, l'étranger se dessine dans le chemin que l'on trace.

En étranger

Lorsqu'il est nommé, identifié, l'étranger n'est donc jamais évoqué pour lui seul ou pour l'exotisme que certaines évocations du paysage ou des mœurs peuvent provoquer dans l'esprit du lecteur. En effet, les récits de José Eduardo Agualusa peuvent être intégrés dans la lignée des discours post-coloniaux, fondés sur l'interculturalité et l'hybridation, et dans lesquels la question de la mémoire est prégnante : nous avons vu que dans « O ciclista », c'est l'espace lui-même qui porte la mémoire du passé, alors que le narrateur essaie de la dépasser ; dans le conte « O contrabaixo » (PT), le narrateur revoit, à Barcelone, un métis jouant de la contrebasse, celui-là même qu'il avait vu étant enfant, dans la savane angolaise ; la superposition des deux espaces élaborée par la mémoire fait donc retrouver le familier dans l'étranger, comme dans le conte « Outono em Barcelona » (PT) : le narrateur rencontre une femme en possession de lettres que son père, qu'elle croyait mort, lui écrivait de la prison indonésienne où il était retenu ; après s'être enfui de prison, il a laissé à sa fille une sorte de guide sentimental de Barcelone : l'étranger est donc approprié par le familier et

¹² FP, p. 36.

¹³ Ana Margarida FONSECA, « O lugar do outro : representações da identidade nas narrativas de Mia Couto e José Eduardo Agualusa », *Diacrítica*, n°24/3, 2010, p. 256.

l'intime, à travers un cheminement intérieur qui s'accompagne d'un cheminement physique. Dans *O Vendedor de Passados (OVP)*, l'étranger s'immisce aussi dans la narration à travers le récit des voyages des photographes ; Ângela Lúcia envoie régulièrement à Félix Ventura des clichés des différentes formes de lumières qu'elle a vues de par le monde (Rio, Malaisie, Goa, Berlin, Caire...) et qu'elle collectionne, recherchant au-delà de l'exotique une aura esthétique qui serait en quelque sorte l'âme de chacun des lieux traversés.

L'un des meilleurs exemples de cet étranger qui, derrière l'exotique, révèle une grande complexité, est le livre *Um estranho em Goa (UEG)*. Les pratiques rituelles et religieuses sont le prisme privilégié à travers lequel le narrateur appréhende la complexité de ce peuple et de ce territoire et fait l'expérience de l'altérité et du mouvement de « réfraction » qu'il suppose, selon le mot de Luís de Sousa Rebelo, pour qui

voir l'Autre n'est pas nécessairement capter l'image que l'on en garde tel un processus de réfraction spéculaire. L'Autre ne se reflète pas sur un miroir à la superficie lisse, une superficie qui reproduirait, sans la déformer, l'image projetée. L'altérité est plutôt un phénomène de réfraction, commandé par des systèmes de jugement interne, culturel, esthétique et affectif, qui a ses points aveugles et ses zones d'opacité¹⁴.

Goa est justement vu comme cet Autre que le regard déforme et transforme, interprète et critique. Décrit à la fois comme un paysage globalisé (le symbole en est la pancarte de la publicité de la marque Benetton) et porteur d'une identité propre, sa singularité tient à cette hybridité socio-économique et culturelle, puisque l'héritage portugais est ce qui lie le narrateur à ce peuple autant qu'il l'en sépare. Comme l'affirme Francisco José Sampaio Melo :

Une fois passées les couleurs de l'impression initiale, José se retrouve face à un lieu parcouru de contradictions [...] Perdus dans cet enchevêtrement se trouvent les Goanais, qui ne sont ni Portugais ni Indiens. Ils luttent pour la préservation de leurs particularités : que ce soit dans la conservation de la langue portugaise ou dans leur attachement au catholicisme, ou encore dans leur résistance à s'intégrer aux mœurs indiennes [...] L'identité du peuple goanais se fait par la négation et le refus : il ne

¹⁴ Otilia Pires MARTINS (coord.), *Portugal e o outro: uma relação assimétrica ? Representações de Portugal nas Literaturas Estrangeiras e do Estrangeiro na Literatura Portuguesa*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2002, p. 12.

se considère ni Indien ni Portugais. Le double qui traverse son identité suscite une espèce d'étourdissement, responsable d'une désorientation identitaire¹⁵.

Cet entre-deux identitaire et l'instabilité des frontières se traduisent pour le narrateur par l'impossibilité de se situer :

Même le narrateur, sans son identité angolaise, vit le dilemme de l'appartenance à un non-lieu. Il se sent comme un être perdu dans l'espace, un sujet dont le lieu d'identification a été systématiquement nié. À ce sujet, il commente : « L'irlandais veut savoir d'où je viens. Angola, ai-je répondu, et l'instant d'après je regrette de l'avoir fait. « Où c'est, ça ? » je lui réponds que je ne sais pas non plus, que peut-être personne ne la sait, et que je soupçonne même que cela ne se trouve nulle part »¹⁶

Le décentrement devient plus profond et se traduit par la recherche volontaire d'un déracinement qui s'enracine à son tour dans une culture aux échos parfois familiers, mais profondément ressentie comme étrangère. Ce « rite d'initiation extraterritorial et interculturel ¹⁷», cet exil identitaire que l'auteur-narrateur s'impose à lui-même, traduit un mouvement dialectique cherchant à dépasser la contradiction. L'étranger se construit dans la distance entre soi et l'espace, entre soi et soi, si bien que se voir soi-même ou voir l'autre comme étranger peut aboutir à l'autodérision ou à la vision satirique de la société et des identités qui la sous-tendent.

L'étranger comme élément structurant du récit, des personnages et d'une société en quête d'appartenance.

L'exemple paradigmatique de Plácido Domingo

Selon Manfred Schmeling, on observe « 'l'intrusion' de la critique postcoloniale et postmoderne » dans les romans qui « traduisent et mettent sur le plan esthétique le débat sur les conflits intellectuels, culturels et politiques ¹⁸». L'œuvre de José Eduardo Agualusa interroge ces conflits, et c'est à travers les figures revêtues par l'étranger, à la fois compris comme espace, contact avec la complexité de l'autre, et appréhension d'une langue, ou encore à travers ce que Manfred Schmeling appelle l'attitude narrative « comme moyen de

¹⁵ Francisco José Sampaio MELO, « A ambiguidade do discurso colonial : *Um estranho em Goa*, de José Eduardo Agualusa » [en ligne], *Letras de Hoje*, vol. 41, n°3, 2006, p. 111-116 [consulté le 30 septembre 2011], <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/620/451>.

¹⁶ Citation tirée de *Um estranho em Goa*, *op. cit.*, p. 24. Francisco José Sampaio Melo, « A ambiguidade do discurso colonial... », *op. cit.*, p. 5.

¹⁷ *Ibid.*, p 6.

¹⁸ Manfred SCHMELING, « La notion de l'influence et la mémoire (inter)culturelle », *Diacrítica*, n°24/3, 2010, p. 21.

médiation entre les cultures [...] dans le face à face de ce qui est familier ou étranger, de l'identité et de l'altérité¹⁹», que la multiplicité des points de vue nous est décrite²⁰.

L'une des meilleures illustrations de cette hybridation qui esthétise ce déchirement culturel, résolu par le choix d'un enracinement dans un espace étranger devenu familier, est la réinvention de l'identité de Plácido Domingo. Dans « Plácido Domingo contempla o rio, en Corumbá » (*FP*), le narrateur estime que certains noms devraient « impliquer un destin bien déterminé », et que celui de Plácido Domingo mérite d'être réinventé. Le ténor devient donc sous sa plume un capitaine portugais ayant combattu du côté des guérilleros du MPLA²¹, et qui finit par révéler au narrateur qu'il était en réalité un espion infiltré de la PIDE²². S'étant retrouvé trahi et seul du jour au lendemain, il s'est isolé au Brésil, et c'est là que le narrateur, souhaitant percer le mystère de son passé, vient à sa rencontre – dans ce lieu où Plácido Domingo retrouve l'image de son Angola abandonné : « Na manhã seguinte, ao contemplar o rio, eu compreendi o que tinha levado o velho guerrilheiro a ficar ali. Aquele era o rio Quanza » (*FP*, p. 47)²³.

Mais si Plácido Domingo a reconstitué un espace familier, il affirme ne plus correspondre aux photos de lui que lui présente le narrateur : « esse homem não sou eu »²⁴. Comme pour le narrateur de *O Vendedor de Passados*, le nom est masque ou miroir²⁵, d'autant plus qu'Agualusa parodie le geste de Félix Ventura, son personnage marchand de passés, en allant plus loin que lui : il ne s'agit pas seulement d'habiter un nom d'emprunt d'une identité construite de toutes pièces, mais de se réapproprier le nom réel de Plácido Domingo en lui attribuant une identité fictive, porteuse de toutes les contradictions et

¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁰ Manfred SCHMELING donne comme exemple les cas d'hybridations culturelles présents dans de nombreux romans postcoloniaux, qui prennent souvent la forme de « compromis langagiers [qui] reflètent la problématique de l'expérience de l'altérité et de déchirement culturel à un niveau esthétique », comme dans le mot « alsagérie » utilisé par Assia DJEBAR dans *Les nuits de Strasbourg* (1997) et qui fait fusionner histoire alsacienne et histoire algérienne. *Ibid.*, p. 28.

²¹ Mouvement pour la Libération de l'Angola, l'une des principales factions politico-militaires ayant combattu pour l'indépendance de l'Angola acquise en 1975, et parti au pouvoir depuis lors.

²² Police Internationale et de Défense de l'État, créée en 1933 (sous le nom de Police de Vigilance et de Défense de l'État) et dissoute en 1974. Ce fut la police politique durant la dictature de l'*Estado Novo* au Portugal, qui chassait les opposants au régime, surveillait le peuple et faisait appliquer la censure, aussi bien en métropole que dans les colonies portugaises en Afrique.

²³ *FP*, p. 49.

²⁴ *FP*, p. 20.

²⁵ Ana Margarida FONSECA, « O lugar do outro... », *op. cit.*, p. 258.

pudeurs engendrées par le post-colonialisme. Dans *O Vendedor de Passados*, l'étranger devient intime, puisque les personnages finissent par faire corps avec un passé créé pour eux à partir du croisement de documents et d'archives ; chez Plácido Domingo, en revanche, l'intime devient étranger, puisque le personnage construit est aux antipodes de la figure artistique de renommée internationale qu'il incarne dans la vie réelle. Ce personnage est d'ailleurs un fil conducteur dans l'œuvre d'Agualusa, puisqu'on le retrouve dans *Um estranho em Goa*, où l'objectif du narrateur est de retrouver la trace de ce personnage visité au Brésil par le passé. D'un récit à l'autre, la complexité du personnage s'accroît, en même temps qu'il initie le narrateur à la complexité du peuple de Goa et à son entre-deux identitaire : certains revendiquent leur appartenance au Portugal, tandis que d'autres nient cet héritage et se réfèrent à ce qui est généralement appelé « l'invasion » indienne de 1961 comme à une « libération ». Tout comme Plácido Domingo, qui affirme ne plus se sentir portugais, le narrateur se sent étranger dans cette Goa hybride, et voit en Plácido Domingo les paradoxes mêmes de son identité, puisqu'il en vient lui-même à ne plus savoir se définir, à ne plus se reconnaître dans ce qu'il est ou croit être. Nous sommes donc ici confrontés à ce qu'Ana Margarida Fonseca nomme le « questionnement d'un concept homogène et unitaire d'identité, tandis que s'accroît l'ancrage dans des historicités concrètes, dont la connaissance permet de comprendre les relations dynamiques entre le je et les multiples autres », réélaborées dans « un processus continu » et qui permettent de sauver la mémoire collective en proposant un « métissage culturel qui révèle les traversées de la frontière entre le jeu et l'autre ²⁶ ». Plus que d'accepter sa condition d'étranger, le narrateur est engagé dans un processus physique, psychologique et narratif durant lequel il intériorise ses contradictions en essayant de les dépasser.

Si le nom peut être dans l'œuvre de José Eduardo Agualusa le lieu de toutes les ambiguïtés, complexités et réinventions identitaires, ce qu'il révèle n'est rien comparé à ce qu'il cache. Le conte « Não há mais lugar de origem » (*FP*) montre que chacun d'entre nous cache en lui, en puissance, un nom secret qu'il lui est permis, lors de certaines expériences, de dévoiler :

²⁶ *ibid.*, p. 235.

Quando era criança – contou-me ela –, os meninos, na escola, chamavam-me Fronteiras Perdidas, porque em certos dias eu parecia mulata, e noutros acordava com cara de branca. Acho que essa alcunha marcou o meu destino.

Disse-lhe que certos povos, em África, acreditam que o nome guarda a essência do indivíduo, o seu futuro e o seu passado. Por isso têm um nome público e outro secreto, o verdadeiro, utilizado apenas em cerimónias restritas. Fui inventando a história à medida que a contava. Disse-lhe que, nessas nações africanas, o pior que pode acontecer a alguém é que o seu nome verdadeiro se torne do conhecimento geral. Isso é pior do que morrer. Talvez ela se chamasse realmente Fronteiras Perdidas, e não Raquel²⁷.

Si l'invention de ce double nom public et secret crée, comme pour Goa, un entre-deux qui rend ambiguë la manière dont l'Autre se définit, et la manière dont il est défini par les autres, il pointe également l'existence d'une identité au moins double, sinon multiple, capable de s'adapter aux contextes spatio-temporels auxquels elle se voit confrontée.

L'étranger comme véhicule de la satire.

C'est aussi dans un entre-deux que vient se loger la satire : l'effet d'exotisme, la complexité identitaire sont niés, subvertis ou interrogés par l'évocation de situations politiques ou socio-économiques tendues. *O Vendedor de Passados* a pour personnage principal Félix Ventura, un albinos généalogiste qui propose des identités prêtes à l'emploi, construites de toutes pièces, à des personnages souhaitant modifier leur passé afin de transmettre à leurs enfants un passé digne de leur avenir :

C'étaient des entrepreneurs, des ministres, des propriétaires terriens, des trafiquants de diamants, des généraux, des gens, enfin, dont l'avenir était assuré. Ce qu'il manque à ces gens, c'est un bon passé, des ancêtres illustres, des parchemins. En bref : un nom qui évoque la noblesse et la culture²⁸.

En s'achetant une nouvelle identité, ceux-ci incarnent la classe des nouveaux riches pour laquelle le nom importe plus que tout, et sont donc la cible de la satire. Dans le conte « A volta ao mundo em elevador » (*FP*), un jeune terroriste venu participer à une manifestation du Mouvement des Sans Terre, à Recife, au Brésil, demande, sous la menace, à ce que l'ascenseur le mène jusqu'à Cuba, lieu qui incarne pour lui le « paradis », l'idéalisation de la liberté qu'il voudrait connaître : « Julgou que os elevadores fossem o metro dos ricos, uma espécie de táxis capazes de circular entre os diferentes hotéis, as

²⁷ *Fronteiras Perdidas*, op. cit., p. 67.

²⁸ *MDP*, p. 19.

residências e os palácios²⁹». Cette dilution des frontières temporelles et spatiales a ici également une portée satirique, comme dans le conte « Quase feliz » (*FP*). L'évocation de l'ambassadeur angolais à Brasília dont on ne retrouve pas la trace, et qui en est réduit à être une « pure superstition », est la métaphore de la corruption angolaise qui fait tout disparaître :

No meu país desaparece muita coisa. [...] O dinheiro das contas públicas, claro, isso é o que mais desaparece. Muitos milhares de milhões de dólares. O desaparecimento de um diplomata, acho eu, não chega sequer a ser notícia. Foi o que pensei: enviaremos outro. E se também esse desaparecer, enviaremos ainda outro³⁰.

Le narrateur finit lui-même par être nommé ambassadeur à Brasília... Aura-t-il le même destin que son prédécesseur, ou parviendra-t-il à faire changer les pratiques ? Il semble plutôt qu'il s'engouffre dans un cercle vicieux qui le condamnerait fatalement à la disparition, du moins en tant que responsable politique de son pays, même si la fin du conte ne nous donne pas de réponse définitive, et ne donne qu'implicitement l'explication de sa possible disparition à venir qui, en ce qui le concerne, n'a rien à voir avec les comptes publics : l'amour.

La satire apparaît également dans la manière dont les préjugés raciaux sont remis en cause. Dans « Os pretos não sabem comer lagosta » (*FP*), l'émotion de Jimmy, noir américain qui se rend pour la première fois en Afrique et prend contact avec ses origines, contraste avec l'attitude beaucoup plus terre à terre des noirs angolais. Il prétend être le descendant de la reine Ginga³¹, et dit se sentir beaucoup plus libre en Afrique qu'il ne l'est aux États-Unis, encore minés par le racisme latent :

Nesse momento o guarda bateu à porta: estava um preto lá fora, a falar estrangeiro, e a perguntar pelo senhor Café.

– Preto é você! – corrigiu Café. Esse senhor é americano. Jimmy tinha chegado no dia anterior. Era a primeira vez que se encontrava em África e sentia-se emocionado.[...]

Café perguntou, em português, se na América todos os negros eram descendentes de reis. Aldemiro traduziu a pergunta :

– O Carlinhos quer saber se nos Estados Unidos ainda existe muito racismo.[...]

²⁹ *FP*, p. 55.

³⁰ *FP*, p. 74.

³¹ La reine Ginga, de son vrai nom Nzinga Mbandi Ngola, a régné pendant quarante ans sur l'ethnie Mbundu, au XVII^e siècle. Elle s'est battue à plusieurs reprises contre les forces portugaises et a toujours milité contre l'esclavage, refusant de grossir les rangs de la main-d'œuvre que les négriers envoyaient dans les plantations brésiliennes.

- Isso parece conversa de político – cortou Café –, alguém devia explicar a este cidadão que nós queremos simplesmente o dinheiro dele.
- Aldemiro sorriu para Jimmy e traduziu:
- O Carlinhos diz que está feliz por ver que os afro-americanos decidiram finalmente investir em Angola³².

Prisonnier malgré lui d'un double discours qui l'instrumentalise, Jimmy est également ici dans un espace intermédiaire, celui du ressenti de l'identité face à un espace porteur d'un héritage mis à mal par ceux-là mêmes qui, selon lui, devraient le défendre. Le personnage qui croit découvrir en Angola la liberté, l'absence de préjugés, se confronte à un autre type de racisme : à celui des noirs envers les noirs, à celui de ceux qui mangent de la langouste, envers ceux qui n'en mangent pas, ou plutôt envers ceux qui, comme le personnage du garde, représentent une classe sociale qui ne « sait » pas en manger, parce qu'implicitement, elle n'a pas les moyens de se l'offrir ou est vue comme ne méritant pas d'en manger. C'est d'ailleurs la seule fois où les propos sont traduits pour Jimmy tels qu'ils ont été dits :

Aldemiro traduziu: – O Carlinhos diz que os pretos não sabem comer lagosta. Toda a gente se riu. Todos menos Jimmy Waters. Tinha regressado a África, estava na terra da sua avó, a rainha Ginga, e aquela não era a sua casa³³.

« A pobre pintora negra que era um branco rico » (*FP*) interroge également l'ambiguïté des préjugés raciaux, à travers l'image d'un artiste qui se fait passer pour une pauvre peintre noire, jusqu'à ce qu'il dévoile sa véritable identité – un homme blanc et riche :

Os críticos de todo o país elogiaram o talento da pobre empregada negra, vendo no trabalho dela todos os inevitáveis signos da raça e condição, e, sobretudo, um novo caminho para a arte sul-africana na era do arco-íris. As feministas, essas, andavam radiantes.

Foi então que B. B. decidiu convocar uma conferência de imprensa, desfazendo o incrível equívoco, e acusando os críticos sul-africanos de praticarem um racismo invertido [...] Dudu fez notar que naquela mesa estavam representados cinco países africanos, e no entanto não havia ali um único negro³⁴.

Selon Renata Flávia da Silva, ce conte

décrit le danger d'un racisme à l'envers à une époque où noirs, blancs et métis partagent l'espace dans une société non plus divisée de manière dichotomique entre

³² *FP*, p. 91.

³³ *Id.*

³⁴ *FP*, p. 40.

noirs et blancs, colonisateurs et colonisés [...] La figure du chiasme représente bien l'œuvre littéraire de José Eduardo Agualusa, étant donné qu'il propose un équilibre asymétrique, qu'il valorise l'hétérogénéité et qu'il choisit un point d'intersection où les différences se croisent et forment quelque chose de nouveau³⁵.

Oser se regarder soi-même comme étranger : c'est ce « chiasme » et cet « équilibre asymétrique » qui placent l'œuvre de José Eduardo Agualusa sous le signe de l'appel de l'Autre. Tant et si bien que ces visages de l'étranger finissent par devenir des figures de l'étrange, empreintes de mystère. Dans *O Vendedor de Passados*, c'est parce que le photographe devient José Buchman, c'est parce qu'il s'approprie un nouveau passé, qu'il finit par sublimer, en quelque sorte, sa nouvelle filiation : bravant l'interdiction énoncée par Félix Ventura, il part sur la trace de ses parents « empruntés », découvre la tombe de « son » père, trouve la trace de « sa » mère, tandis que sa véritable filiation avec la photographe Ângela Lúcia, maîtresse de Félix Ventura, finit par être dévoilée par le personnage de l'ex-agent du Ministère de la Sécurité angolais, Edmundo Barata dos Reis, devenu marginal, et ayant rencontré par hasard José Buchman. Il raconte comment il a arrêté en 1977 le portugais « anti-révolutionnaire » José Buchman, de son vrai nom Pedro Gouveia, et comment il a torturé sa fille, Ângela Lúcia, alors qu'elle venait de naître. Sa mère, épouse de Pedro Gouveia, est décédée en prison, alors que l'enfant a survécu sans que son père le sache. À l'image des cicatrices indélébiles du corps d'Ângela Lúcia, ce ne sont plus seulement les noms qui sont porteurs d'ambiguïtés identitaires, mais aussi les corps et les mystères qu'ils portent en eux, à travers lesquels se creusent les failles et se tissent les fils entre les personnages et leur passé.

Étranges figures

L'étranger marginal.

Étrange et étranger vont souvent de pair dans l'œuvre de José Eduardo Agualusa, qui met en scène des personnages dont les caractéristiques physiques et/ou les activités sont souvent singulières. *O Vendedor de Passados* a pour narrateur un gecko, réincarnation d'un ancien bibliothécaire ayant grandi dans la maison qu'occupe à présent son maître, Félix Ventura, un albinos qui ignore jusqu'à la couleur de sa peau, mais qui sent s'établir une

³⁵ Renata Flávia DA SILVA, « *Fronteiras Perdidas : Uma literatura em viagem* » [En ligne]. [Consulté le 30 septembre 2011] <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/flavia.rtf>.

affinité avec l'animal : « Il a approché son visage et j'ai vu ses pupilles injectées de sang. Son souffle m'a enveloppé. Une chaleur aigre. – Affreuse peau que la vôtre. Nous devons être de la même famille ³⁶ ». Nous retrouvons un personnage albinos, Pascoal, dans le conte « A noite em que prenderam o Pai Natal » (*FP*) : grâce à sa barbe blanche, il a décroché un emploi (se déguiser en Père Noël aux portes d'un supermarché) ; mais il est lui aussi décrit comme ayant une « peau de gecko et de petits yeux roses qui clignotent ³⁷ », et n'est plus que la pâle figure de ce qu'il a été avant la guerre : détesté des noirs, il servait les blancs en travaillant dans la piscine municipale. L'identité indéfinie de ces personnages qui ne savent plus où se situer est donc physiquement traduite par cette couleur blanche malade qui les rend marginaux. À tel point que Félix Ventura est obligé de justifier son ascendance africaine : « Je suis noir. De pure race. Je suis un autochtone. Vous ne voyez pas que je suis noir? ³⁸ ». Teresa Cristina da Costa Neves rappelle d'ailleurs que l'albinos est dans les sociétés d'Afrique noire la figure par excellence du marginal, victime de superstitions, de préjugés, d'ignorance, souvent délaissé par leur famille ; les albinos rencontrent ainsi beaucoup de difficultés à s'insérer dans le milieu scolaire puis professionnel³⁹. Elle propose de lire le conte « A noite em que prenderam o Pai Natal » selon le concept d'*in-between* proposé par Homi Bhabha, et qui illustre l'espace précaire, l'entre-deux spatial, social et identitaire dans lequel cette population est condamnée à vivre et qui fait particulièrement sens dans les sociétés post-coloniales. Une fois encore, les identités sont donc multiples, mouvantes et toujours incertaines.

Dans « O homem sem coração » (*PT*, 2008), Bartolomeu, noir africain, est en fuite permanente, par peur d'être poursuivi et tué, car son cœur ne semble pas être situé à l'endroit où il devrait être. Comme pour les albinos, la différence qui exclut, qui marginalise, qui est la cible de discriminations ou de préjugés raciaux est donc ici symbolisée par une anomalie physique, sans doute encore plus fondamentale : touchant à l'organe vital et au siège des émotions et sensations, elle remet en cause le statut humain de

³⁶ *OVP*, p. 10-11.

³⁷ *FP*, p. 111.

³⁸ *OVP*, p. 21.

³⁹ Teresa Cristina DA COSTA NEVES, « Identidades em trânsito : um conto de Agualusa sob o olhar de Bhabha » [En ligne], *Darandina Revisteletrônica*. [Consulté le 27 février 2012] <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Identidades-em-tr%C3%A2nsito-Um-conto-de-Agualusa-sob-o-olhar-de-Bhabha.pdf>

ce personnage. Dans « Aconteceu de novo » (*PT*), le peintre Belisário, tandis qu'il réalise une œuvre commandée par un chef d'entreprise enrichi grâce au commerce de vins portugais falsifiés, voit surgir dans ses toiles des figures qu'il n'a pas peintes, à tel point qu'il se demande si ses œuvres sont vraiment de lui. Mais ces figures, loin d'être explicitement présentées comme une punition pour avoir mis son art au service d'un homme d'affaires immoral, lui rappellent « quelque chose de son enfance ⁴⁰ ». Nous sommes donc là encore à une frontière entre réel et imaginaire qui rend flous les repères spatio-temporels : l'étrange nous rend familiers d'un étranger plus proche de nous qu'on ne le croit souvent.

La langue, véhicule de l'étrange(r).

La langue est, elle aussi, un fil à travers lequel l'étranger se structure : elle peut aussi bien unir par-delà les frontières, rendre familier un espace étranger ou au contraire accentuer le sentiment de non-appartenance. Le roman *Milagrário pessoal* met en scène la recherche d'une harmonie primordiale de la langue portugaise : la découverte d'une liste de néologismes étranges, vestiges d'une langue héritée du langage des oiseaux, remet en cause la perception du monde et provoque chez les personnages une peur suscitée par « l'acte de subversion [...] celle d'améliorer une civilisation en sophistiquant sa langue ⁴¹ ». L'étranger est donc aussi ce qui effraie, à l'image de l'« inquiétante étrangeté » définie par Freud, et qui englobe à la fois l'univers « du familier, du confortable » et celui « du caché, du dissimulé » ; « Serait unheimlich tout ce qui devrait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti » ⁴². C'est ce qui arrive aux personnages de *Milagrário Pessoal* : même s'il s'avère que les listes successives de néologismes sont montées de toutes pièces par un vieux professeur linguiste, il n'en reste pas moins qu'elles mettent au jour les failles de la langue ainsi que l'instrumentalisation incontrôlable et incompréhensible dont elle est le fruit. Le roman peut ainsi illustrer ce que Freud nomme le « facteur de répétition non intentionnelle », et qui « imprime le sceau de l'étrangement inquiétant à quelque chose qui serait sans cela anodin, et nous impose l'idée d'une fatalité inéluctable là où nous n'aurions parlé sans cela que de « hasard ⁴³ ». Les personnages sont en effet confrontés aux pires scénarios qu'ils auraient pu imaginer, comme si le fantasme était devenu bien réel : « un

⁴⁰ *PT*, p. 61.

⁴¹ *MP*, p. 22.

⁴² Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 221-222.

⁴³ *Ibid.*, p. 242.

effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considérée jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficiencia et toute la signification du symbolisé⁴⁴». Mais cette irruption de l'étrange dans la langue a également un tout autre sens : selon Renata Flávia da Silva,

L'insertion de la supposée « langue des oiseaux » dans la langue courante peut être vue, de manière allégorique, comme le désir d'instaurer une nouvelle sémantique, qui rende compte des spécificités générées dans chaque territoire. Une langue renouvelée capable d'atteindre les différents systèmes culturels imbriqués à partir des mouvements d'expansion et de conquêtes [...] Il s'agit donc d'une apologie de la diversité, du métissage de la langue, et aussi de la réfutation de l'essentialisme nationaliste⁴⁵.

Cette double lecture confère ainsi à cette langue primordiale, porteuse de toutes les marques de son hybridité temporelle et spatiale, un pouvoir à la fois d'unification et de séparation. La peur qu'elle suscite rend bien compte de la difficulté à percevoir comme étrangère la langue qui crée notre lien intime à un espace et notre appartenance à une collectivité.

Le conte « Dos perigos do riso » met également en scène une peur, issue cette fois-ci du sentiment inquiétant de deux personnages qui, ayant acheté Leopoldino, un lézard dont la particularité est de rire, croient que l'animal se joue d'eux et qu'il sait des choses qu'ils n'osent pas s'avouer à eux-mêmes :

Talvez soubesse alguma coisa (sobre nós) que seria preferível que ninguém soubesse (nem sequer a nossa consciência) [...] Disse isto apenas para fazer conversa, mas o meu pobre amigo levou-me a sério:

– Deve ser por causa daquilo com a Ana – murmurou sombriamente – o maldito bicho sabe coisas demais.

Eu ignorava o que é que tinha acontecido entre ele e a Ana; nem sequer sabia quem era a Ana, mas achei melhor ficar calado. Devia ter sido alguma coisa de um ridículo estupendo. Se ele me contasse talvez eu não fosse capaz de conter o riso. E se eu me risse, naquela altura, isso seria o fim da nossa amizade⁴⁶.

Ils décident d'exécuter le pauvre animal, auquel le maître, avant de le leur vendre, avait parlé dans une langue étrange : « Pareceu-me que falava uma língua trazida do outro

⁴⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁴⁵ Renata FLÁVIA DA SILVA, « *Fronteiras Perdidas:...* », *op. cit.*, p. 283.

⁴⁶ *FP*, p. 17.

mundo. Falava uma brisa, um sopro, um rumorzinho vegetal e húmido⁴⁷». Là encore, l'étrangeté, l'effrayant est véhiculé par une langue inconnue, qui finira malgré tout par avoir le dernier mot : « Atrás de mim, sobrepondo-se ao fragor do tiroteio, ouvi distintamente a gargalhada seca de Leopoldino⁴⁸ ». Dans *O Vendedor de Passados*, c'est à partir du moment où il entend rire le gecko que Félix Ventura lui accorde plus d'attention, qu'il se rend compte de leur parenté, à tel point que l'animal affirme qu'un « fil d'amitié » les lie⁴⁹. En rendant humain l'animal, l'étranger se transforme en familier.

José Eduardo Agualusa donne à l'étranger de multiples visages : il est à la fois la voix qui nous appelle au-delà des frontières spatiales, temporelles et sociales, mais aussi le regard qui nous interroge sur ce que nous sommes, sur ce que nous avons été et sur ce que nous pourrions être. Il illustre en tout cas toujours l'équilibre précaire qui unit les personnages à l'espace, au temps et aux autres, traversés par les réalités post-coloniales qui les remettent en cause. L'étranger est ainsi à cerner au sein de nos propres mouvances à travers lesquelles nous construisons des images de nous-mêmes, de notre société, de nos rêves et de nos peurs, tout en étant amenés à interroger ces contradictions pour mieux les dépasser.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁹ *OVP*, p. 11.