Reflexos
ISSN : 2260-5959
: Université Toulouse - Jean Jaurès

10 | 2025
50 ans après le 25 avril : mémoire(s) et représentations de la Révolution des Oeillets et de l'immigration portugaise en France

---

Eis uma história… de Olga Gonçalves : voyage au bout de la nuit migratoire

Eis uma história… de Olga Gonçalves: viagem ao fim da noite migratória
Eis uma história… by Olga Gonçalves: life of my last migration

Agnès Levécot

---

http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/2123

Agnès Levécot, « *Eis uma história…* de Olga Gonçalves : voyage au bout de la nuit migratoire », *Reflexos* [], 10 | 2025, 09 décembre 2025, 07 juillet 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/2123

CC BY

Eis uma história… de Olga Gonçalves : voyage au bout de la nuit migratoire

Eis uma história… de Olga Gonçalves: viagem ao fim da noite migratória
Eis uma história… by Olga Gonçalves: life of my last migration

Agnès Levécot

I/ L'espace diégétique
II/ Le récit polyphonique
III/ La narration : *Vou contar*

---

1 Olga Gonçalves est une écrivaine quelque peu oubliée, bien que son œuvre aide à mieux cerner la société portugaise post-25 Avril et en particulier la jeunesse bourgeoise lisboète des années quatre-vingts notamment dans *Mandei-lhe uma boca* (1977) ou dans *Sara* (1986). Mais c'est surtout l'un des rares écrivains du dernier quart du XXe siècle à avoir consacré plusieurs romans à la problématique de l'émigration vers l'Europe. Car il faudra attendre les années 2000 pour que de jeunes écrivains portugais, issus ou non de cette émigration, s'intéressent à ce phénomène qui fait partie intégrante de la mémoire collective portugaise : José Luís Peixoto, Valério Romão, Nuno Gomes Garcia, par exemple.

2 Née à Luanda en 1929 et décédée à Lisbonne en 2004, elle a fréquenté le King's College (https://pt.wikipedia.org/wiki/King%27s_College) et le Queen Elizabeth College, puis elle a occupé des fonctions d'enseignante d'anglais au sein d'une multinationale à Lisbonne. Poète, romancière et traductrice, elle publie son premier livre en 1972, un recueil de poésie intitulé *Movimento*, pour s'affirmer ensuite comme romancière avec des récits qui questionnent la réalité sociologique collective portugaise. Ayant elle-même vécu quelques années en France et ayant donc côtoyé le milieu des migrants, elle porta une attention toute particulière et sensible au phénomène de l'émigration portugaise. Avant *Eis uma História…*, Olga Gonçalves avait déjà publié deux romans centrés sur cette problématique, constituante essentielle de l'histoire du Portugal : *A Floresta em Bremerbaven* (1975) et *Este verão*,

o emigrante là-bas (1978). Dans le premier, la narratrice rapporte son expérience de quinze jours passés dans le sud du Portugal, précisément à Porto Covo, sur la côte de l'Alentejo, où elle a pris pension chez un couple ayant émigré en Allemagne, assumant le rôle d'une journaliste qui désire faire un reportage sur leur vie. Elle y rencontre également divers personnages locaux ainsi qu'un autre couple d'émigrés. Le temps du récit est élargi au passé des personnages, aux raisons qui les ont poussés à émigrer sur un fond de climat révolutionnaire. Dans le deuxième roman, la narratrice s'efface davantage pour donner à des personnages émigrés en France une parole qu'ils prennent en flux quasiment constant pour s'épancher sur leur expérience de femmes et d'hommes dans le mouvement migratoire qui les amène à vivre dans un pays étranger, avec tout ce que cela entraîne en termes de sentiments de déracinement, d'exil, de trouble identitaire, d'amertume et de *saudade*. Ces romans peuvent être lus comme des études sociologiques où s'expriment les voix des couches sociales réduites habituellement au silence, c'est-à-dire les gens du peuple et les travailleurs. Les oppositions entre ici et là-bas, entre maintenant et hier, y structurent les récits comme dans le texte à l'étude où l'on retrouve les caractéristiques thématiques, narratives et stylistiques des deux romans précédemment évoqués, avec une dimension supplémentaire qui est celle de la tentation de la technique cinématographique pour une représentation plus fidèle du réel. En effet, il s'agit pour l'autrice de témoigner, clairement et explicitement, dans le but de perpétuer la mémoire de l'émigration et, ce faisant, à l'instar d'un José Saramago, de rappeler à la mémoire collective un certain nombre d'oubliés ou exclus de l'Histoire.

I/ L'espace diégétique

3 Un groupe d'hommes, candidats à l'émigration en France, voyage dans une fourgonnette conduite par deux passeurs, Agostinho et Pimentel. Le temps du récit est un présent chronologique, celui du voyage. La narratrice accompagne le groupe tout au long du parcours effectué de nuit et en quelques heures, et relate l'ambiance et les conversations qui se tiennent à bord du véhicule. Passant outre l'inconfort du voyage (« A *camioneta em marcha, aos solavancos, por caminhos estreitos* » ; 23 [1]), une vingtaine de passagers, entassés à l'arrière de la fourgonnette, discutent avec humour et bonhomie (« *com*

humor e bonomia », 26), se racontent des histoires drôles (47), commentent l'arrivée de nouveaux compagnons de voyage qui sont pris en charge au fil du parcours et, dans un esprit de profonde solidarité, partagent leur en-cas (43). Ils plaisantent gentiment entre eux et sur eux-mêmes, ils sont gais, rient beaucoup tout au long du trajet [2], parfois même jusqu'à l'hilarité (39), exaltés par l'espoir d'un lendemain meilleur dans leur pays de destination : « A *França* ! *Palavra mágica, cheia de sete-estrelo e de azul-marinho* » (30).

4 Le voyage se fait de nuit pour des raisons à la fois pragmatiques et symboliques : pragmatiques pour les acteurs puisqu'ils traversent la frontière illégalement – geste que l'on désignait alors par l'expression *dar o salto* [3] , qui est dorénavant ancrée dans la mémoire collective portugaise ; symbolique parce que le temps de la nuit est particulièrement riche de significations. Au départ du voyage, c'est le temps de l'espoir, d'un avenir possible. Selon Bret et Feuillebois, « la nuit apparaît comme le lieu de l'origine puisque, dans l'imaginaire théogonique, le jour naît de la nuit et lui est donc postérieur » (Bret, Feuillebois 11). C'est bien une nouvelle origine, une nouvelle vie qu'ils ont en point de mire : « Os *homens viajam uma noite inteira por caminhos que desconhecem. Levam fé, levam coragem, levam de amigos distintos endereços* » (62). Ils sont donc remplis d'un espoir accru par l'assurance de trouver un point de chute à leur arrivée en France grâce à des amis déjà installés qui les attendent. La nuit devient donc pour eux « le signe d'un nouveau rapport au monde » (Bret, Feuillebois 17), l'expectative d'une nouvelle vie. Vladimir Jankélévitch, confirme que la vision nocturne « ne peut être que vision du feu dans le noir, de la lumière dans les ténèbres » (Jankélévitch 9), lumière au bout d'un tunnel qui, en l'occurrence, leur permettra d'échapper à l'obscurantisme du régime salazariste et à la misère « noire » qui règne dans le pays : « A *noite cobre o lugar.* A *noite dá, por vezes, um instinto feliz de destruição, um toque de sino que não sendo rebate a finados, nem será este nome, traz com ele a força do momento para a confiança na liberdade* » (17).

5 Pourtant, si le temps de la nuit est celui d'un possible et futur dévoilement de la lumière, il est également très ambigu car il engendre paradoxalement rêves et angoisses, tendresse et tromperie. Ainsi les individus s'y débattent-ils « entre le 'vrai' et le 'faux', entre le temps réel et le temps des rêves, entre la nuit et le jour » (Pucchio-Ben 66) :

« […] *o escuro da noite cobrindo imaginados destinos espalhados pelas cercanias* » (31).

6 Car la nuit est aussi le temps de la conspiration et de l'illicite. Celle-ci l'est doublement car d'une part, elle permet aux hommes de quitter illégalement leur pays en échappant à la Guarde Nationale Républicaine (GNR) puisqu'elle cache, protège et couvre (« *A noite esconde. Protege. Tapa* »,17). La noirceur est cependant aussi celle des traîtres, les passeurs qui les trompent sur leur destination : au lieu de les transporter jusqu'au PAYS FRANCE, ils les ramènent à un VILLAGE du nord du Portugal dénommé FRANÇA. Cet épisode, ici mis en scène par O. Gonçalves, est bien connu des historiens de l'émigration portugaise et a fait l'objet de plusieurs reprises fictionnelles[4]. La narratrice-auteure omnisciente, qui connaît donc le dénouement de l'histoire, annonce par avance la désillusion qui va les frapper comme si elle n'y voyait pas d'autre fin possible, comme s'il s'agissait d'une fatalité : « *São homens cuja alegria íntima tem o luzeiro de um fósforo aceso na iminência de ser cortado por uma linha de aço.* » (61). Cet épilogue est précédé de quelques sous-entendus intermédiaires, qui créent le doute quant au comportement trouble des passeurs : « *As gargalhadas de ambos soltam mistérios. Ambos são senhores do mesmo plano, do mesmo risco* » (56). Ce sont en fait des exploiteurs sans conscience morale, de nouveaux bourreaux sans vergogne, uniquement guidés par l'appât du gain, envers des hommes innocents et honnêtes qui ont payé par avance leur voyage (39, 49, 57), réduits donc à l'état d'exploités et de victimes pour, au bout de la nuit, se retrouver plus misérables qu'auparavant.

7 Mais revenons au temps du voyage : le récit au présent est donc animé par les discussions sur les circonstances et sur la vie quotidienne que les hommes sont en train de quitter, conversations liées pour l'essentiel aux conditions socio-politico-économiques de leur pays qui les obligent à émigrer dans l'espoir d'un avenir meilleur. On retrouve donc ici le topos du voyage, itinéraire physique, entre difficultés et imprévus, entre l'ici et l'ailleurs, pendant lequel les protagonistes passeraient d'un état d'ignorance à un état de connaissance. Dans ce récit, comme dans beaucoup de romans contemporains, « L'espace est rempli d'histoires sémantiques qui n'attendent que le linguiste pour être racontées » (Kleiber 44). Ce rôle est assumé par l'auteure-narratrice qui rapporte les conversations faisant ainsi

œuvre de témoignage sur les principales causes de l'émigration portugaise.

II/ Le récit polyphonique

8 Afin de se distraire et d'oublier la séparation d'avec leurs proches, les hommes parlent à tour de rôle et échangent entre eux des propos : ils forment ainsi un cercle narratif polyphonique qui a pour effet de construire un récit plus global constitué de la somme de leurs histoires. Celles-ci permettent l'accès à d'autres temps et d'autres espaces liés à l'histoire des personnages et à celle du pays : elles constituent un ensemble mémoriel qui fait pénétrer le lecteur dans leur « temporalité intérieure » (Lepecki 70) et qui l'obligent à établir le lien entre la sphère privée des personnages – leur expérience passée individuelle – et la sphère collective. Dans ce partage mémoriel, la confluence des consciences et des points de vue variés et dissonants exprimés par des voix diverses instaure une « unité supérieure » (Bakhtine 48) dans laquelle la dilution symboliserait littérairement le chaos du monde. Le chaos du monde, c'est précisément ce à quoi les protagonistes tentent d'échapper dans le temps présent. En effet, l'ensemble de ces récits dessine un panorama assez synthétique des causes historiques de leur destin : temps mythiques et historiques s'y opposent à un temps présent bien réel, instable et incertain, néanmoins alors tourné vers un possible futur. Quel est donc ce temps présent ? C'est avant tout celui de la misère, « […] *a precisão é que nos aperta* » (29), « *Ninguém está bem quando a miséria reina* » (30). Même la légendaire solidarité paysanne ne suffit plus à maintenir des conditions de vie minimales : « *Somos vizinhos […] E as casas e os teres que a gente não tem não os tem o outro.* » (37). Il faut chercher ailleurs le moyen de subsister : « *Dinheiro é o que será preciso que se mande, que de barriga vazia não se vive, e parece-me que desse mal se tem padecido por esse Portugal fora* » (37). En outre, le temps est aussi celui de la répression et de la censure (« *A polícia da cidade ! Bom. Parece que esses até ouvem pelas frestas ! Que até ouvem pelas paredes !* » (22), et celui de l'obscurantisme cultivé par le regime qui alimente les croyances ancestrales, en particulier religieuses (« *Quanto a isto, apenas lhe contaram em criança que tinha de ir a pé a Santiago, lá para a Galiza, se opinasse em salvar a alma. Não o fazendo em vida, regressaria à Terra depois de morto, e transformado em cobra, a fim de*

cumprir esse dever rastejando », 25). L'analphabétisme est grand (« *Conta-se de entre os vários analfabetos que viajam* », 25), la pauvreté et la guerre coloniale empêchent les jeunes de construire un projet de vie au pays. Parmi les migrants, certains sont déserteurs ou s'exilent pour éviter la conscription, pour ne pas revenir blessés ou morts : « *Sei dum que se passou para a França para não ir à guerra.* » (28)[5]. Zé Foitinho, pour sa part, a combattu en Angola. L'ancien soldat raconte : « *A memória da África. O embarque e o desembarque. Os ecos da guerrilha. A lembrança da mata e do medo das emboscadas, de ser morto. A velhacaria, sim, de nunca haver entendido as razões de para ali ser mandado* » (27). Le traumatisme est tellement grand que le personnage raconte son expérience comme s'il était encore en train de la vivre :

> Ali de repente, a sanzala, o imbondeiro, o negro de catana a marcar encontro, cheiro de mato perto do cemitério a lembrar motivos de não estar no ataque, então chorar muito sozinho, chorar. Régulo para matar dentro da povoação, cova para abrir, para meter là dentro o corpo, ai, ai, ai ! A África ! Mulher de corpo enrolado em pano riscado a cores, de verde, azul, de roxo, de amarelo, foi até o Sol se levantar daquela vez. Mais esse poente de tanta larguidão, com um desabalado lustre vermelho caindo sobre terra onde carapinhas não podiam dormir só por causa do medo do soldado branco. A África, deitando para o ar energia. Energia soberana e caudalosa. (27)

9 Zé Foitinho enchaîne les scènes de guerre décrites à coup d'images qui ressemblent à des instantanés :

> Das aldeias indígenas. Primeiro do capim. Dos morros. Das cacimbadas. Logo depois, das Berliets e dos Unimogs. Das granadas. Do cansaço, dos nervos e do medo. E também dos massacres das tropas portuguesas, dos assassínios e das torturas cometidas pela PIDE/DGS, da esperança de que um dia chegasse um cessar-fogo. Tudo ali despedir-se da vida. Parece que no regulamento dos comandos só havia Portugal e o Futuro. […] Estavam ali para matar e morrer. (28)

10 Dans les images que la mémoire du soldat a retenues, on lit toute la terreur et l'incompréhension de ces dizaines de milliers de jeunes gens envoyés combattre en Afrique. Et l'on voit qu'alors l'angoisse des

soldats advenait tout autant de la peur de l'ennemi que de leur propre camp, lorsqu'ils étaient obligés de perpétrer des massacres au nom de l'empire. Les images et les souvenirs sont terrifiants : « *o negro de catana a marcar encontro* » (27) ; la peur des grenades et des embuscades ; la terreur de l'autre ; l'obligation de tuer pour ne pas se faire tuer : « *Estavam ali para matar e morrer* » (28). C'est une guerre qui, pour lui, comme pour beaucoup de Portugais à l'époque, n'a aucun sens : « *Ir àquilo, para quê ?* » (28) ; une guerre qui est faite pour défendre un empire déjà déchu : « *Parece que no regulamento dos comandos só havia Portugal e o Futuro* [6] » (28). Avec une certaine objectivité d'ailleurs, en tout cas sans animosité partisane, Zé Foitinho observe que cette guerre a autant fait souffrir les indépendantistes que les soldats portugais : « *carapinhas não podiam dormir só por causa do medo do soldado branco* » (27).

11 Tout cela, sous-entend-il, pour conserver le mythe de la grandeur du Portugal, tonalité que l'on retrouve dans des récits d'un autre type, rapportés par d'autres personnages de ce roman : les contes et légendes traditionnels que leurs grands-mères leur ont transmis. Comme par un accès de *saudades* anticipées, ces histoires replongent les hommes dans un passé d'innocence et de confort affectif dont le passage à l'âge adulte et les difficultés matérielles les ont éloignés. Temps mythique comme celui de la légende de Dom Dinis et de la reine Isabel apprise par Amândio, de sa grand-mère Rosalinda, qui renvoie à un passé national glorieux : on y raconte l'histoire d'un grand roi qui fit édifier sept châteaux et construire sept villes (50-52). Plus généralement, on y trouve un « ensemble de connaissances et d'informations qui enrichissent le système de miroirs sur lequel repose en grande partie la structure du roman » (Lepecki 73-74) : chaque récit renvoie les conteurs à la fois à leur propre histoire et à l'histoire de ses compagnons tout en établissant un lien entre histoire et fiction. En chœur, les hommes se souviennent de la notion de grandeur portugaise prônée par le régime et qui leur a été inculquée dès leur plus jeune âge par la tradition orale puis par l'endoctrinement scolaire : « […] *o português foi sempre o primeiro na terra, no mar e no ar.* » (47) ; « *O primeiro caminho de ferro foi em Portugal, no tempo de D. Pedro V.* » (47) ; « *E, no ar, os primeiros foram o Gago Coutinho e o Sacadura Cabral.* » (47) ; « *O cabo das Tormentas quem o dobrou foi Bartolomeu Dias* » (48). La transmission d'une vision positive

de l'histoire portugaise est donc ici rapportée à la dimension traditionnelle de la transmission orale de génération en génération : cette pratique, dans le présent d'énonciation, a pour fonction de réconforter les migrants. Par exemple, la légende selon laquelle il faut aller à Saint-Jacques de Compostelle pour sauver son âme (25) ; ou encore la romance médiévale racontée par sa grand-mère Olívia [7] à Inácio qui la récite par cœur (58-60). Il perpétue de la sorte une expérience collective, nationale, très ancienne, qui véhicule des valeurs patriarcales, dites traditionnelles, telles que la fidélité de la femme à son mari. Ce conte raconté renvoie d'ailleurs ses auditeurs à leurs craintes et à la nostalgie anticipées après la séparation de leur femme et de leur famille qui restent au pays : « *Agora há sempre o receio de deixar a nossa casa…* » (30) ; « *Deixamos todas as mulheres com a piara, metidas em trabalhos ficam.* » (31).

12 Ainsi, l'ensemble des mémoires individuelles de ces candidats à l'émigration construit l'expression d'une mémoire collective et cette petite communauté confinée dans une fourgonnette peut être lue comme un personnage collectif. Issus des couches sociales les plus pauvres, du Portugal le plus profond et le plus anonyme, ils forment un groupe au sein duquel, au départ, seul le nom de leur village d'origine les individualise, d'une façon toute relative au demeurant puisque certains sont du même village. Les localités portent d'ailleurs des noms communs, au sens propre comme au sens figuré : « *Todos oriundos de pequenas aldeias da Beira Alta: Rapoula, Vila Maior, Porto de Ovelha, Arrifana, Badamalas, Aldeia do Porto, Aldeia da Ribeira* » (13). Ce n'est que lorsqu'elle leur donne la parole, que la narratrice-autrice les singularise par l'emploi de leur prénom, moins souvent par celui de leur patronyme ou de leur surnom, afin de distinguer les différentes prises de parole, à la manière d'une pièce de théâtre dans laquelle le narrateur s'introduirait grâce aux didascalies [8]. C'est pourquoi, remarque M. L. Lepecki, la clarté de l'organisation syntaxique [du texte] « produit fréquemment un effet rythmé de lecture, comme si le texte de *Eis Uma História…* était fait pour être récité [9] » (Lepecki 77) [10].

13 Dans les circonstances qui unissent et regroupent les personnages, cette vingtaine d'hommes configure une espèce de héros pluriel, synthèse métonymique des êtres humains qui ont leur propre caractère mais qui constituent une unité psychologique et sociale, synecdoque

ici de l'odyssée de l'émigration portugaise qui est leur destin commun.

III/ La narration : *Vou contar*

14 Après avoir évoqué le contenu des discussions qui se trament à l'intérieur de la fourgonnette, voyons maintenant quels procédés narratifs utilise O. Gonçalves, outre le discours polyphonique des personnages, pour raconter la scène et donner à son récit la plus grande véracité possible :

> Que fazer com a Verdade ? Matéria da minha escrita.

> Escrever sobre a Verdade sempre me fez sentir livre.

> Vou contar [11].

> Não será apenas fome de escrever. E extravagante, é. Razões de o ser ficarão explícitas. E confidencial, pois irá estorvar todos aqueles que se esquecem, ou esqueceram dos excluídos, os que jamais tiveram o ânimo em festa, como jamais souberam a fartura. Assim foram de abalada.

> Eis uma história verdadeira em busca do leitor que possa advogar as suas personagens e as justifique. Já que todas elas desejaram afirmar: Sou. (11)

15 L'épigraphe et l'incipit du roman, ci-dessus retranscrits, annoncent d'emblée l'implication de l'autrice qui, à la première personne du singulier, assume explicitement son rôle de narratrice en même temps qu'elle annonce ses intentions et ses objectifs. On y lit trois points essentiels : la romancière veut que ses écrits reproduisent le réel et racontent au plus près la vérité ; elle affirme qu'elle n'écrit pas simplement pour le plaisir d'écrire mais pour témoigner et faire œuvre de mémoire ; enfin, elle tient à associer le lecteur au processus qu'elle met en place.

16 Pour se tenir au plus près de la réalité, l'écrivaine privilégie l'emploi du présent pour décrire et raconter la scène. En débutant son texte

par le déictique *Eis*, elle ancre le récit dans un présent de narration mais aussi dans celui de réception puisqu'il y engage aussitôt le lecteur. En effet, pour que cet écrit atteigne son but, il faut que celui-ci ne se contente pas de l'aspect superficiel de l'anecdote, mais qu'il s'investisse dans la compréhension et la défense de ces personnages qui alors, et alors seulement, pourront devenir universels. Pour cela, la narratrice implique explicitement le lecteur dans sa propre vision en employant à plusieurs reprises la première personne du pluriel : « *ouvimo-los* » (18), « *vemo-lo* », « *ouvimo-lo* » (19), allant même jusqu'à lui donner un ordre : « *oiçamo-los* » (35). L'emploi de ces formes verbales renvoie, d'ailleurs, à la dimension cinématographique que l'autrice voudrait donner à son récit, évoquée dans notre introduction et à laquelle nous reviendrons.

17 Pour être au plus proche de la vérité, l'écrivaine privilégie la parole directe des intéressés : pas de discours indirect qui risquerait de déformer la parole vraie, les discussions sont donc majoritairement reproduites en discours direct. On retrouve ici les caractéristiques du « symposium » énoncées par Bakhtine : « droit à une liberté spéciale, spontanéité, familiarité, sincérité inhabituelle, excentricité, ambivalence où se combinent la louange et l'injure, le sérieux et le comique » (Bakhtine 178). Si l'espace de cet article le permettait, on pourrait tout à fait développer chacune de ces spécificités avec des exemples tirés du roman. Les diverses prises de parole qui s'enchaînent les unes aux autres, se répondant, se complétant, se contredisant, forment une véritable ronde polyphonique qui accentue les coordonnées de la prolifération et de la multiplicité, rendant impossible la sélection ou la hiérarchie, mettant ainsi à la disposition du lecteur un tout constitué des tenants et des aboutissants concrets et réels, sociaux et psychologiques, du phénomène socio-économique de l'émigration [12].

18 Cette polyphonie peut, en outre, être lue comme une manifestation narrative de la conceptualisation d'un temps circulaire et jamais achevé comme le dénote l'emploi des points de suspension dans le titre de l'œuvre. Ce mouvement est celui des migrations, en particulier celles d'une population portugaise qui, de par la proximité géographique avec la France, reste souvent 'à cheval' entre le *cá e lá* (entre l'ici et là-bas), entre le besoin d'émigrer et le désir de retour. Dans le cas du récit à l'étude, nous avons vu que, d'un point de vue diégétique et dans son expression narrative, l'espace-temps est cir-

culaire puisque le point d'arrivée du voyage est le même que son point de départ. L'on peut ainsi considérer que les personnages de ce récit, plongés dans un dédale géographique par des esprits malveillants et vénaux, sont transformés en êtres « labyrinthés » comme ceux évoqués par A. Siganos qui reprend le concept de Bachelard : ils fondent « la totalité de leur [son] parcours sur l'espérance que ce parcours même parviendra à réorganiser un chaos, à discerner, dans la masse des ressemblances, les pièces d'un puzzle à réunir patiemment » (Siganos 13). En l'occurrence, l'effet recherché est voué à l'échec : à cause de l'action immorale des passeurs, les personnages se retrouvent finalement prisonniers d'un labyrinthe encore plus complexe qu'au départ, puisqu'abandonnés loin de leur famille et ruinés après avoir remis aux passeurs leurs pauvres économies. Ainsi, selon M. G. Besse, la romancière fait ici « le portrait du Portugais dans sa condition errante, divisée, en quête de… »[13]. (Besse 26).

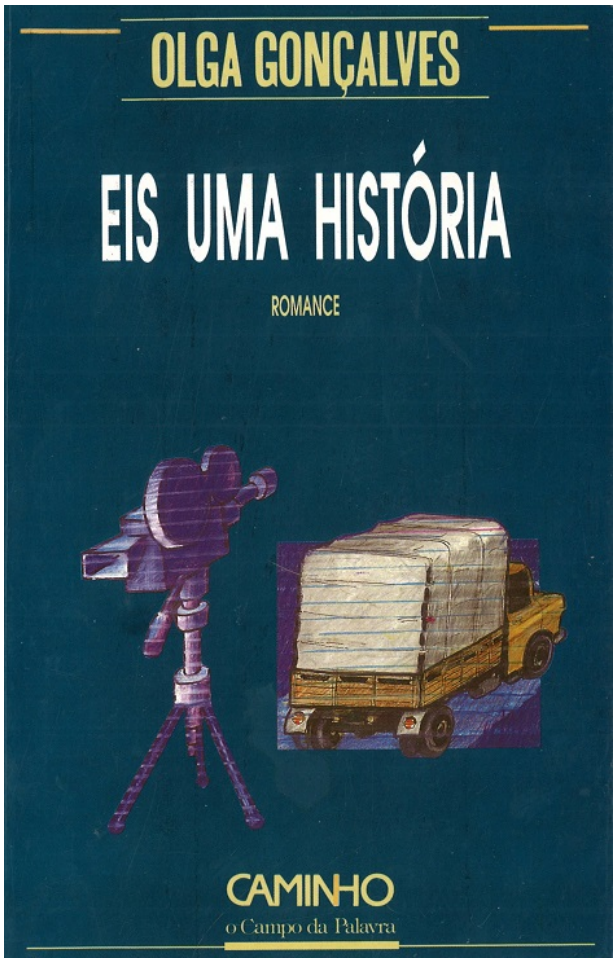
19 Dépassant la question purement sociologique, Olga Gonçalves entreprend une réflexion sur la représentation de la réalité. Dans un précédent roman[14], où déjà elle annonçait son projet d'écrire sur l'émigration, elle s'était d'abord tournée vers une autre modalité artistique, empruntant la palette du peintre impressionniste Claude Monet : « […] *tangido pela luz, o arco-íris – vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, indigo, violeta, os corpos flutuando, um blazer negro de encontro ao céu movente, a cinza do cigarro escorregou-lhe* […] » (Gonçalves 1978, 17)[15]. Mais ici cette réflexion passe avant tout par la tentation de la représentation cinématographique, comme si l'écrivaine considérait que celle-ci était un vecteur du réel plus objectif et plus puissant que la mimèsis littéraire. Elle se dit en effet fascinée par le cinéma et les cinéastes : « elle les admire et les envie » (16), parce qu'elle voit dans la pratique du septième art la possibilité de créer « un autre univers peuplé d'images et de couleurs, capables d'intensifier la matière de la Vérité que le discours littéraire prétend transmettre, en syntonie avec le sentiment de liberté[16]» (Besse 78). L'autrice n'annonce-t-elle pas en épigraphe d'ouverture de son roman : « Écrire sur la Vérité m'a toujours fait sentir libre »[17] ?

20 Dès les premières lignes, lorsqu'elle décrit le lieu de l'action, l'autrice s'imagine donc réalisatrice d'un film. Elle se demande comment une caméra pourrait cadrer et enregistrer les situations qu'elle met en scène, en imaginant un univers peuplé d'images, de couleurs et de

mouvements capable d'intensifier la matière réelle. Cette tension entre littérature et cinéma est mise en évidence par les temps verbaux, la tentation cinématographique étant marquée par l'emploi du mode conditionnel : « *Direi que, se quisesse realizar um filme do que desejo narrar, a primeira coisa que focaria, sim, era o sítio, a beleza dos campos, alguns povoados, chegaria até Vilar Maior, e depois faria parar a câmara numa encruzilhada já nas aforas* » (17). Malgré les doutes que l'autrice-metteuse en scène exprime sur ses capacités dans cet autre domaine artistique (d'où le recours à l'adverbe « peut-être » — *talvez* — chaque fois qu'elle s'imagine derrière la caméra), la tentation reste grande et reparaît régulièrement dans le texte par des annotations relatives à plusieurs techniques de cinéma, à de possibles prises de vue et prises de sons qu'elle pourrait appliquer pour mieux montrer : « *a câmara podia mostrar* » (19) ; « *Aqui o realizador faria uma panorâmica* » (20) ; « *E também fácil para um realizador, o deixar-se tentar por um flash-back* » (27). Revenant aux scènes de guerre vécues par Zé Foitinho, l'écrivaine les raconte de fait comme si elles étaient filmées : « *Ali, de repente, a sanzala, o imbondeiro…* » (27). « *Aí, talvez aí, a câmara pudesse mostrar o exterior* » (32) ; « *vê-se uma cena* » (34). Parfois, elle se livre même à de courtes réflexions techniques : flash-back (27) ; travelling (55, 58) ; matériel cinématographique (35) ; trucages (43-44), pour conclure, frustrée mais résignée, qu'elle ne connaît pas suffisamment cet art pour le pratiquer : « *Verdade: sei pouco da técnica de cinema.* » (55). Elle le regrette cependant car ces techniques auraient pu lui être très utiles pour rendre plus percutante la scène finale du récit qu'elle imagine avec un regard de cameraman : « *A câmara está voltada para a placa onde se lê* FRANÇA, *depois foca os rostos em tremenda desolação* » (64). L'introduction de commentaires cinématographiques sert donc ici à compléter les scènes décrites et à en faire une métaphore de la vie en mouvement, avec de nouvelles marques de spatialité qui intensifient l'impression de réel.

21 Cette attitude révèle une volonté de l'écrivaine d'enrichir et de préserver les mémoires de l'émigration, de faire du lecteur un passeur-producteur de cette mémoire en l'associant à sa recherche de vérité. En effet, selon M. G. Besse, O. Gonçalves n'a qu'une stratégie narrative : « le déplacement vers l'altérité. Sa parole permet ainsi de voir, non seulement la parole de l'Autre, mais aussi une parole autre qui se

présente comme dialogique, comme dialectique, comme mouvement qui tente d'appréhender l'organisation de la Différence. »[18] (Besse 15). L'écrivaine entraîne donc ses lecteurs dans un au-delà des mythes liés à l'émigration portugaise et, plus généralement, au-delà d'une certaine vision réductrice de l'identité portugaise. Pour cela, et pour accroître davantage encore l'impression de vérité, O. Gonçalves fait une triple proposition quant à la technique du récit : elle fait de l'histoire en passant par la mémoire individualisée, la mémoire devenant garante de l'histoire ; elle remplace la vision unique et globale par l'affirmation d'une conscience fragmentée et multiple ; et, par une mise en abyme à la fois narrative et structurelle, elle pose la question de la complexité et de la difficulté à raconter l'histoire de l'émigration et renvoie, plus généralement, au rapport entre Histoire et récit profondément exploré et pensé par le philosophe Paul Ricœur[19].



BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Editions du Seuil, 1998.

BESSE, Maria Graciete. *Os limites da alteridade na ficção de Olga Gonçalves*. Porto: Campo das Letras, 2000.

BRET, Jean-Noël et Victoire Feuillebois (dir). Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2020.

GONÇALVES, Olga. *Este verão, o emigrante là-bas*. Lisboa: Morais, 1978.

GONÇALVES, Olga. *Eis Uma História*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le nocturne, avec 13 exemples musicaux*. Lyon : Ed. M. Audin, 1942.

KLEIBER, Georges. « De l'espace en général et… un peu en particulier ». *In* Haman Catherine, Dorota Sikora et Georges Kleiber (dir). *L'espace dans le roman contemporain*. Presses de l'Université de Rennes : 2022.

LENTINA, Alda Maria. "Literatura e diáspora portuguesa em França: a história de um "entre-deux". In *Cartografías del Portugués: Lengua, Literatura, Cultura y Didáctica en los Espacios Lusófonos*. Actas del IV Congreso Internacional de la SEEPLU : 2016, p. 392-414.

LEPECKI, Maria Lúcia. "Propriedade privada", Postfácio a *Eis Uma História*. Lisboa: Caminho, 1992, p. 67-79.

LEVÉCOT, Agnès. *Le roman portugais contemporain. Épaisseur du temps*. Paris : L'Harmattan, 2009.

PITA, Maria Leonor Nunes Raposo do Cabo. *Literatura e emigração: olhares cruzados (Nita Clímaco, Assis Esperança, Olga Gonçalves e Amândio Sousa Dantas) Estudo comparatista para utilização desta temática no Ensino Secundário*. Tese de Mestrado. Lisboa : Universidade Aberta, 2016. [1library.org] literatura e emigração olhares cruzados nita clímaco assis esperança olga gonçalves e amândio sousa.pdf

PUCCHIO-DEN, Deborah. *La nuit de la parole, Écouter le silence*. Nanterre : Société d'ethnologie, 2023.

RICŒUR, Paul. *Temps et Récit - I, L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.

SIGANOS, André. *Le fil d'Ariane : l'imaginaire du labyrinthe*. Nantes (28 Bd des Frères-de-Goncourt, 44000) : Ed. Opéra, 1995.

---

1 Toutes les références à l'œuvre étudiée dans l'édition de 1992 (voir bibliographie), seront désormais mentionnées par le numéro de la page où elles figurent.

2 Gonçalves 24, 25, 30, 31, 34, 37, 39, 40, 44, 47, 56.

3 *Dar o salto* : littéralement « sauter le pas ; faire le grand saut ».

4 Voir par exemple : https://www.diariodetrasosmontes.com/reportagem/memorias-da-franca-sem-paris-onde-ficavam-emigrantes-enganados ou https://www.noticiasdecoimbra.pt/ir-a-salto-retrata-a-emigracao-clandestina-portuguesa-no-seculo-xx/ [Consultés le 25 février 2025]

5 Les flux migratoires étaient alors contrôlés par une institution gouvernementale, la *Junta Nacional de Emigração* dont dépendait l'autorisation de sortir du pays. Les passeports étaient attribués sous certaines conditions, mais aucun homme en âge de faire son service militaire (au moins deux ans, parfois jusqu'à quatre) n'avait le droit de quitter le pays car l'État portugais menait une guerre depuis le début des années 60 dans les « provinces d'outremer » pour maintenir son empire (voir Santos, Yvette. *Ditadura portuguesa e política emigratória. Criação, Pensamento e Ação da Junta da Emigração*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2023).

6 Allusion à l'ouvrage de António de Spínola, *Portugal e o Futuro*, *Análise da Conjuntura Nacional*, (Lisboa, Editorial Arcádia), publié deux mois avant le coup d'État Militaire du 25 Avril 1974, où le Général remettait en cause la poursuite des guerres coloniales.

7 C'est le nom de la grand-mère de l'écrivaine (voir la dédicace en épigraphe).

8 Voir pages 32-33, 35-36, 38-39, 40-42, 48-49.

9 Notre traduction.

10 Cette histoire a été notamment mise en scène par une compagnie de Vila Real (Trás-os-Montes) pour les commémorations des 50 ans du 25 Avril, mais le texte d'O. Gonçalves n'y était pas évoqué https://lusopress.tv/2024/04/11/ir-a-salto-retrata-emigracao-clandestina/ [Consulté le 25 février 2025]

11 « Je vais raconter ».

12 Voir Pereira, Victor. *La dictature de Salazar face à l'émigration* : *l'État portugais et ses migrants en France. 1957-1974.* Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2012.

13 Notre traduction.

14 *Este verão o emigrante là-bas* (1978).

15 Voir Pita, Maria Leonor N. R. do C. [1library.org] literatura e emigração olhares cruzados nita clímaco assis esperança olga gonçalves e amândio sousa.pdf [consulté le 25 février 2025], p. 23.

16 Notre traduction.

17 Notre traduction.

18 Notre traduction.

19 Voir bibliographie.

Français
Eis uma história… de Olga Gonçalves (1992) est l'un des rares romans portugais post-25 avril à se pencher exclusivement sur la question de l'émigration : un groupe d'hommes est pris en charge par deux passeurs malhonnêtes qui les déposeront, après une nuit de voyage, à « França », petit village perdu au nord du Portugal. Dans la fourgonnette qui les transporte, les personnages se racontent des histoires qui, par le biais de leur mémoire individuelle, renvoient à une mémoire collective. Ce récit polyphonique fait ainsi œuvre de mémoire en rappelant les raisons et conditions qui provoquèrent les grands mouvements migratoires portugais des années soixante et soixante-dix. Plus largement, il questionne le rapport entre représentation de la réalité et écriture de l'imaginaire, et, par voie de conséquence, la notion de vérité historique.

Português
Eis uma história… de Olga Gonçalves (1992) é um dos raros romances portugueses pós 25 de Abril cuja temática é exclusivamente virada para a questão migratória: um grupo de homens é transportado clandestinamente por dois contrabandistas desonestos que os deixarão, depois de uma noite de viagem, em "França", pequena aldeia perdida no norte de Portugal. Na carrinha que os transporta, as personagens contam umas às outras histórias que, através da memória individual, remetem para uma memória coletiva. Este relato polifónico constrói assim um conjunto memorial que recorda as razões e as condições que motivaram os grandes movimentos migratórios portugueses das décadas de sessenta e setenta. De uma forma mais abrangente, questiona a relação entre a representação da realidade e a escrita da imaginação e, consequentemente, a noção de verdade histórica.

English
Eis uma história… by Olga Gonçalves (1992) is one of the rare post-25 April Portuguese novels to focus exclusively on the issue of emigration: a group of men are taken in by two dishonest smugglers who will drop them off, after a night of travel, in "França", a small village lost in the north of Portugal. In the van that transports them, the characters tell each other stories that, through their individual memories, refer to a collective memory. This polyphonic story thus acts as a work of memory by recalling the reasons and conditions that caused the great Portuguese migratory movements of the sixties and seventies. More broadly, it questions the relationship between the representation of reality and the writing of the imaginary, and, consequently, the notion of historical truth.

Mots-clés
émigration, mémoire, métafiction historiographique, vérité, polyphonie

Keywords
emigration, memory, historiographic metafiction, truth, polyphony

Palavras chaves
emigração, memória, metaficção historiográfica, verdade, polifonia

Agnès Levécot
CREPAL, Sorbonne Nouvelleagneslevec@gmail.com