

## INTRODUCTION À L'OEUVRE POÉTIQUE DE BOTELHO DE VASCONCELOS \*

PIERRETTE ET GÉRARD CHALENDAR  
(Université de Montpellier)

Il peut paraître à la fois inutile et présomptueux de commenter l'oeuvre de Botelho de Vasconcelos en ce que la préface qu'il a donné à son dernier recueil **Abismos de silêncio** énonce en une parfaite concision le geste et la finalité de son entreprise. Cependant, à s'en tenir à ces pages, en court le risque d'avoir une vision tromquée de l'itinéraire spirituel de l'auteur; en effet, leur densité est telle qu'on a du mal à reconstituer l'évolution du poète. Ce qui suit a pour objet de développer les étapes de cette progression.

### 1 — RÊVES ET ILLUSIONS: DE LA MAUVAISE CONSCIENCE À L'AUTO-CONNAISSANCE

Le point de départ de Botelho de Vasconcelos est le besoin impérieux de se connaître, de se situer par rapport à son passé et de prendre en charge son avenir pour s'identifier et coïncider avec lui-même. "Tenho que cavar bem fundo/ em mim e ver se encontro/ o pesadelo dos meus soluções" (E, 47). D'où proviennent ces "soluções"? A considérer les pages les plus anciennes de l'auteur, on dira qu'ils ont trait au malheur de l'humanité: "Ah, eu sei que escrevo;/ que a minha vida/ foi um ensaio triste/ das misérias humanas" (C, 2). Quiconque néglige ce travail d'auto-réflexion s'enlise dans le mal vivre; il n'a aucun principe directeur et il importe au plus haut point d'éviter "a tortura de quem ainda/ não sabe bem nada de si mesmo/ e tateia nas rugas/ de sua própria/

---

\* NB: Les oeuvres auxquelles nous nous référons sont: **Célulos de ilusão armada** — Luanda 1983 — non paginé; cité d'après l'abréviation (C) — **Emoções** Luanda 1988; cité (E) — **Abismos de silêncio**; cité (AS) — **Anamnèse** — Lisboa — 1989. Préface de Marta Leão. Cité (A).

face” (E, 59). La première donnée tient à l’origine du malheur, lequel naît du conflit permanent entre l’être réel et l’être rêvé. “O encontro entre o que sou/ em penas e fraquezas/ e o que o sonho nos dá/ de esperança e fer-/ meza” (E, 27) est inévitable et toujours douloureuse. Dans toutes les phases de notre existence, “somos um rude conflito de interrogações” (E, 24) et à chaque pas, nous nous heurtons à cette fissure originelle entre l’être et le vouloir être car l’essence de l’homme n’est qu’une “catedral/ em ruínas” (E, 52).

Comment se manifeste cette déchirure? Un mot revient souvent sous la plume de Botelho de Vasconcelos, c’est le terme “desillusion”: “tenho medo que saibam com que micróbio/ de desilusão é feita/ a minha/ sina” écrit-il (E, 56). Cet état conclut la perception de l’écart entre la tension du désir vers un objet hypothéqué mais ardemment souhaité et l’impossibilité reconnue de pouvoir l’atteindre, de pouvoir le vivre sans qu’il se dérobe.

On saisit pleinement ce phénomène dans l’expérience amoureuse. Fondamentalement, elle est appel vers un futur qui réalisera le rêve d’une communion fusionnelle totale que rien ne pourra briser ni altérer: “amor devemos com mãos afiadas de futuros/ que sentem o sonho como uma viagem de abraços/ que saibam das gargantas de luzes, cuidar/ de alargar em velocidades humanas/ o ideal que se desfizera/ nos pneus do tempo” (E, 19).

Car si l’auteur n’est pas un poète de la chair comme l’est par exemple Egito Gonçalves, il n’élude pas pour autant le plaisir physique soit qu’il le nomme par un détour stylistique - “tens na voz agulhas de insónias” (E, 22), soit qu’il désigne frontalement le “reptil aquário de teu ventre/ que com triciclos/ de fogo despertam/ a inteligência/ prateada das/ humidades” (E, 15). En elle-même, la femme est promesse de bonheur et ceci d’une manière irrationnelle qui défie l’entendement: “fico sem saber como de teus seios/ a luz se oferece em gaivotas” (E, 15) — la mouette étant ici le paradigme de la liberté réalisée. Le bonheur n’est pas limité à la satisfaction du désir; si la couche amoureuse est un lieu de félicité, c’est parce qu’elle voit se réaliser l’union totale entre deux êtres — union que tout individu projette de vivre intensément et sans discordance: “estou/ contigo na cama da manhã/ que só tenho guardada na televisão/ dos sonhos” (E, 36) et le poème d’où est extrait ce passage revit le lent parcours qui mène à la découverte du corps érotique et qui prélude à la consommation de l’acte charnel. Celui-ci ouvre sur la découverte de la nature tellurique de la femme: elle n’est pas seulement un être de chair, elle plonge ses racines dans les profondeurs de la terre dont elle capte la propriété essentielle: l’aptitude à révéler le désir: “saíu da transpiração da terra” (A, 30) la femme attend l’étreinte masculine comme la terre attend le travail de la charrue et de l’ensemencement; elle “retira/ dos segredos da terra a insónia dos/ desejos” (AS, 33), destinée à être parcourue par les mains de l’homme, elle ne perd jamais sa jeunesse première; la

filles retrouve son âge juvénile au terme de la joute amoureuse; dans le rut le plus fougueux, elle ne se départit jamais de sa pureté native. Même lorsque les amants atteignent le faite du plaisir, qui fait “o corpo sobressair em chamas entre panos apertados” (A, 44), la femme reste virginale car il y a l’“inocencia no corpo das raparigas onde/ poisam as rosas” (*ibid*).

Mais la femme est également objet d’une interrogation constante et douloureuse: “meu amor, as dúvidas chegam/ para ameaçar-nos, para estarmos/ distantes mesmo estando de olhos/ dentes e nervos/ entrelaçados/ em sensações/ de amor” (E, 24). Car est-on jamais certain d’être aimé? L’amour est extérieur à l’univers de la preuve; il s’éprouve sans qu’aucune démonstration puisse l’asseoir sur une base rationnelle et indubitable: “pena é que o olhar não aliance/ o que a alma dita, que mesmo rindo/ se pode dizer adeus/ ou se enterrar/a esperança” (E, 24). Les suspicions, les malentendus laissent des bleus à l’âme et finissent par détruire l’être intime: “dentro de mim há abcessos de angústia/ criados pelos teus punhos e agora/ a minha juventude chora/ sem lenços de/ conso-/ lo” (E, 63) et tout le livre n’est qu’une longue plainte envers l’inquiétude, la quête infinie de soi, l’échec sous toutes ses formes éprouvé durant les années de jeunesse.

## 2 — DÉPASSER LE MALHEUR:

Face à cette situation, que faire? La solution est difficile: “é tudo tão sem saídos” (AS, 33). Ne pas sombrer dans la niaiserie de l’incompréhension envers soi-même tout d’abord, ne pas vivre sans conscience, privé de ce besoin proprement humain de prendre la part des choses: “saber de minhas fracturas/ buscar o sentido impuro de uma sombra” (*ibid*), mais ne pas pour autant s’éterniser dans cette quête euristique car alors l’esprit périt dans un “abismos onde se ensaiam/ os suicídios até a consciência ficar/ em estado de expectativa” (AS, 33). Cet état est celui d’une tristesse sans fond - l’auteur le compare aux “casas motudrias” (*ibid*) - où l’individu ne cesse de se “masturbar” (E, 65). Dans ce ressassement, il perd la faculté désirante, il reste “com o corpo sem alma” (E, 55); il se dissout dans le temps lequel “é um peixe, no azulejo dos nossos desejos” (E, 79).

Cependant, l’expérience n’est pas entièrement négative; elle rend possible cette faculté d’étonnement dont Aristote faisait la condition sine qua none de toute activité philosophique: “como não pode ficar tão perto/ das coisas sem as olhar por dentro” (AS, 39) demande Botelho de Vasconcelos qui repose la question en épigraphe d’un poème d’Anamnèse (p. 45). C’est alors qu’il découvre que toute son existence a été jusque là dirigée par la mauvaise



conscience: “estou/ sempre a fugir de mim” (E, 72). Dans cette béance d’être, il éprouve alors “o fardo das/ minhas/ dores interiores” (E, 71) qu’il tente de maquiller ou de faire disparaître à l’aide “das canecas de uísque” (*ibid*), de “cigarros” (E, 65) ou de “jogos de palavras/ que escondam o homem/ real” (E, 82) et qui gauchissent encore un peu plus la relation que l’individu entretient avec lui-même, épaississant le voile du mensonge intérieur. Il mesure le poids de la mémoire toujours en butte au déchirement des échecs accumulés et son incapacité à projeter un futur où le passé n’aurait plus barre: “em meus olhos as aves/ que anunciam o futuro/ voam em círculos/ feridas/ pela arma das minhas/ desilusões” (E, 52). Ce faisant, il apprend à se connaître, il naît à lui-même et se voit capable de prendre en charge son passé, il salue alors “a maternidade da luz/ sobre as trevas da ignorância” (E, 74) car une chose est sûre: plus jamais il ne succombera aux faux-semblants, il aura la force de regarder en face ses erreurs, ses désillusions: “agora sei que existo” écrit le poète (E, 81) au terme d’une introspection longue et pénible. La certitude est totale parce qu’à partir de ce moment-là, il jettera bas tous les masques et mettra tout en oeuvre pour restaurer son être. De fréquents retours en arrière le confirmeront dans cette volonté de se façonner un autre mode de vie: “não me canso/ de olhar-me no espelho/ da minha fúria/ o que sofri/ por me ter repugnado/ a mim mesmo” (E, 83). Toute son énergie sera employée à édifier “o homem real” (E, 68), à dénoncer ses “crimes” (E, 71) passés, c’est à dire ses fuites, ses renoncements mais aussi - et surtout - à asseoir sa re-naissance sur des bases solides que nous examinerons ultérieurement.

Demandons-nous pour l’instant ce qui a rendu réalisable une pareille prise de conscience. Qu’est-ce qui a permis à Botelho de Vasconcelos de “penser contre soi”? Deux évènements ont été déterminants pour lui: 1) la guerrilla en Angola; 2) le discours des Anciens et des commentaires dont il a été l’objet.

Examinons d’abord le premier point. Le terme “guerrilhas” apparaît tardivement dans la production poétique de l’auteur et de plus il y est peu fréquent. Contrairement à bon nombre de ses congénaires, Botelho de Vasconcelos n’est pas un chantre de la lutte armée. Certes, un poème du second recueil rend hommage aux “soldados da pátria” (E, 58) et les deux dernières pièces d’**Anamnèse** sont redigées à la gloire des combattants de la Namibie, mais on ne peut pas considérer cette oeuvre comme une oeuvre de combat ou issue du combat anti-colonialiste; elle n’est pas, comme d’U. Xitu, *globalement* destinée à ceux qui y ont pris une part active, elle ne relate pas une expérience personnelle des embuscades ou des attentats comme celle de Costa Andrade. Elle ne propose pas le discours de la violence face à la violence des armes. Botelho de Vasconcelos ne cherche pas à se délester de sa culture européenne pas plus

qu'il ne s'adresse prioritairement aux masses en vue de les conscientiser aux objectifs du M.P.L.A. comme le fera Manuel Rui dans *Memória de Mar*.

Pourtant la guerrilla occupe chez lui une place charnière dans sa quête d'identité. Mais par opposition à bon nombre de ses contemporains, il ne veut pas perpétuer le souvenir de tel ou tel épisode de la lutte de libération. De même que René Char, engagé personnellement dans la résistance contre l'occupant nazi, n'a pas célébré ce mouvement en défendant comme l'ont fait Aragon, Éluard ou Pierre Seghers, les valeurs du patriotisme, la liberté, d'un avenir sans contrainte extérieure, de même, le poète auquel nous avons affaire, n'installe pas son verbe au cœur des combats; pour lui, ils n'ont d'importance qu'au niveau d'une éthique personnelle. "Nous devons surmonter notre rage et notre dégoût, nous devons les faire partager afin d'élever et d'élargir notre action comme notre morale" notait René Char. Botelho de Vasconcelos adopte le même point de vue. La guerrilla qui a conduit son pays vers l'indépendance politique présente une double positivité:

D'une part, elle a permis de constituer l'Angola comme nation, de rassembler les énergies sous une bannière commune, sous un mot d'ordre partagé de tous tout en offrant à chacun la possibilité de se penser dans sa dynamique propre: le combattant peut se concevoir comme susceptible d'évoluer vers un point d'entente avec ses congénères sans pour autant faire table rase de son passé clos sur lui-même, pétri d'hésitations et de contradictions. Cette victoire sur lui-même, le poète l'a vécu pleinement, lui aussi est parvenu à faire taire sa mauvaise conscience, à faire tomber ses propres masques: "há/ em cada sinónimo de identificação/ de menser as crostas/ das minhas lutas/ interiores" (E, 83). La guerrilla est cet état exceptionnel qui permet à quiconque y participe activement de se saisir dans la plénitude de ses contradictions, et de les intégrer dans une vision plus ample dans laquelle leur antinomie est dépassée parce qu'englobée dans une finalité tournée vers le futur. Vue sous cet angle, la guerrilla produit une conception de soi radicalement différente de celle que l'individu pouvait avoir avant que le pays ne se soulève contre l'état de colonisation: "O homem/ gerado nas razões/ das guerrilhas" (E, 84) n'est pas seulement un combattant sur le terrain mu par une volonté indomptable de vaincre; il acquiert une autre regard sur lui-même; ce n'est seulement un élément doté d'une certain coefficient de productivité sur l'échiquier économique, une "fria imagem/ de uma fracção/ matemática/ que acerte cálculos imagináveis/ de probabilidade" (*ibid*) - ce à quoi les technocrates l'avaient réduit — il est et sera toujours une réalité humaine, avec "saudades/ mesmo estando/ vivo" (*ibid*). L'affrontement au combat est en somme l'équivalent de celui que chaque personnalité doit livrer à elle-même; ici et là, il s'agit de faire face à la difficulté: "não adio/ o dia com que me ressuscitarei" (E, 85) car il faut cesser "de ser o



fantasma/ das noites que me/ envolvem” (*ibid*). La lutte armée est le lieu du dépassement (au sens hégélien du terme: les éléments sont à la fois niés dans leur finitude et affirmés car intégrés dans un réel plus vaste des constituants de la personnalité individuelle: “só agora me sinto eu mesmo sem negar-me/ a ser por quem eu sempre me bati:/ homem” (E, 86).

D’autres poètes ont tenté d’aller au-delà de leurs contradictions et d’atteindre comme le dit Michaux “un univers sans contraires, sans contraste (pour être) sauvé... du monde où il y a de tout, du monde de la diversité”<sup>1</sup>. Rien de tel dans l’oeuvre qui nous concerne. Les contradictions qu’il s’agit de dépasser ne sont pas dissoutes dans ce mouvement: elles sont toujours présentes à l’esprit de l’individu; mieux leur spectacle le rend plus fort pour juger du chemin parcouru pour poursuivre sa route: “sem negar-me”. L’homme, au sens que Botelho de Vasconcelos donne à ce terme “occupe (tout) son être” (Michaux), il unifie ses fragments épars en une totalité dynamique axé vers un avenir à portée de main mais jusqu’ici inédit: “estou assim/ em um pouco de mim é um pouco/ de outro ser/ que se desenha na luz/ das águas” (E, 88). Cet homme, c’est l’homme de la guerrilla nous apprend le même texte, pour lui, “a vida/ já não é uma rude interrogação/ de penas e medos” (E, 90); identiquement le désordre intérieur auquel le poète a été en butte durant des années et dont les **Celulos de ilusão armada** et la majeure partie d’**Emoções** dressent le catalogue douloureux se voit jugulé dans le mal qu’il produit mais non pas enfoui dans les profondeurs de l’oubli. L’homme nouveau n’aura plus honte de lui et de ses errances — “a palavra morte será cremada/ até multiplicar-se em/ floras” (E, 92) — car elles entreront dans un schéma constructif et régénérateur de toute sa personnalité.

On le voit, chez poète, la guerrilla n’apporte pas une solution à un problème *politique* mais à un dilemme *moral*. Costa Andrade y voyait le moyen obligé de faire la reconquête du pays. Rien de tel chez l’auteur d’**Anamnèse** pour qui la positivité de la guerrilla est moins la fin de l’exploitation éhontée des richesses matérielles et humaines que la convivialité vécue dans le formidable rassemblement des combattants qu’elle suscite, dans la définition objectivée dans l’existence quotidienne d’un but commun à tous. La guerre anti-colonialiste offre l’illustration la meilleure du sentiment de fraternité: “quem não tiver Mamibia/ na forma redonda das lágrimas vertidas/ em panfletas, não pode falar de/ amizade” (A, 48). “O homem/ que a guerrilha/ forjai” ce sont “das mãos em comunhão/ de auras” (E, 88) - l’aurore étant l’archétype de tous les possibles. Poète et guerrillero éprouvent “simplesmente/ a sensação matinal/ que

---

<sup>1</sup> Cité par Sylvie Jaudeau: *La tentation démoniaque in Henri Michaux. Revue Europe Paris*. Juin 1987, n° 698/699, p. 50.

recomeçamos partindo/ de nós mesmos/ alegres/ juntos e/ humanos” (E, 86); ils se reconnaissent à même d’excéder les limites où ils s’étaient enfermés et ce mouvement de dépassement les porte naturellement vers autrui. Après s’être parcouru de bout en bout, l’individu se constate semblable aux autres et se fait accueillant à ses congénères, brisant l’exéguité de sa subjectivité; il se sent capable de définir un futur où le terme *humanité* deviendrait un concept pratique. Ainsi, guerrilla et combat contre sa finitude sont une seule et même lutte au terme de laquelle “os nossos olhos/vêem tudo tão mais humano/ festivo e sem incógnitas” (E, 100).

Que sera l’après-guerrilla? Ce sera la réalisation de tous les désirs sans qu’aucun organe de censure ne vienne s’exercer pour les déclarer interdits ou les canaliser dans une direction extérieure à la volonté de l’individu “não há fechaduras/ para as portas do nossos desejos e podemos/ antrar sem ter que pedir licença/ aos guardos/ porque o sonho, é democrático” et l’auteur interroge “não é/ dos yankis” (E, 90).

C’est dire en un raccourci remarquable que la solitude de l’individu qui se débat dans une myriade de contradictions intérieures est une des conséquences de l’oppression coloniale appliquée par les portugais de l’époque mais orchestrée et voulue en fait par les États-Unis - ne serait ce que parce que l’armement des premiers était d’origine américaine. On reconnaît là la problématique d’un William Reich pour qui le fascisme a engendré de profondes névroses. Mais ici, la relation entre le type de régime politique et son impact sur le schéma personnel n’est qu’approché: Botelho de Vasconcelos ne développe pas ce point et évite de faire le procès d’une guerre horrible comme le feront bon nombre de poètes luso-africains (cf. **le Primo Livro de Notcha** de T.T.Tiofe par exemple), il se projette au-delà des luttes et dessine un avenir rayonnant sans pour autant entrer dans le détail de ce qu’il sera de vivre et ici le mot *utopie* est un mot clé: “agora/ passam gaivotas de oiro em ramos/ de utopias nos dias da/ nossa pátria...” (E, 93). Cet avenir n’est pas pour autant *utopique* (irréalisable, hors de portée des hommes) mais *utopien* (selon une distinction que pose Henri Lefebvre) il est dans le domaine du possible puisqu’il permettra une totale communication inter-individuelle que les vers suivants expriment superbement: “deixamos a mesa posta/ para c’os amigos polirmos na rua/ da aurora, o grande ideal/ que não custa penas/ nem miopias - entre taças/ de vinho e consciência/ festejamos o Kombo/ de medo, nzala/ e nó” (E, 93). On note encore une fois au niveau du lexique l’identité entre la lutte de guerrilla et celle que l’individu doit mener en lui-même: le terme *miopia* et *consciência* relève du second registre (itinéraire spirituel) et sont transposées sur le plan de la réorganisation communautaire de la nation.



### 3 — PRIMAUTÉ DE LA PAROLE ET DE LA MUSIQUE

Du reste, ce qui montre que le futur n'a rien d'utopique même s'il demeure idyllique, c'est la fréquentation du mode de socialisation ancestrale: "Há agora um espaço de pediatras (que transformaram os laços da família" (A, 23): ces liens-ceux pratiqués aujourd'hui à tous les échelons de l'organisme social nécessitent une thérapie en profondeur car la vie coloniale a brisé depuis longtemps les structures et les valeurs traditionnelles sur lesquelles avaient vécu les ancêtres "os dias ficaram desprotegidos e tremiam/ junto às árvores queimadas pelo metal/ da invasões" (A, 24); les deux premiers recueils poétiques de Botelho de Vasconcelos montraient les conséquences sur le psychisme individuel de cette déconstruction, les œuvres suivantes disent le besoin de renouer avec le vivre et le penser des Anciens de redécouvrir les mythes fondateurs de leur culture car ils sont dépositaires du vrai et disent ce que doivent être nos jours pour que l'existence ne souffre d'aucun manque et que l'homme s'éprouve comme plénitude, qu'il coïncide avec lui-même jusque dans son tréfonds: "abra-se a cortina de coisas pesadas e/ sem o artifício de nenhum segredo/.../ reclamando imagens de gaivotas recolhem-se nossos bens antigos nos estuários subterrâneos/ onde desaguardam os veios da nossa memória/ onde tudo se vive sem se descobrir a solidão" (AS, 12).

Texte d'une grande richesse sémantique qu'il convient d'examiner soigneusement car il est d'ordre programmatique (il définit la recherche poétique actuelle de l'auteur).

a) L'enseignement que donne le passé est enfoui dans une mémoire collective, dépositaire de l'authentique savoir ("nossos bens antigos") mais il n'est pas directement accessible. Il est rendu opaque par une "cortina" qu'il est nécessaire d'entrouvrir si on veut avoir accès à la vérité. Problème: comment accomplir ce mouvement? Comment contourner les faux semblants?

b) Le discours des Anciens est porteur d'une liberté pleine et entièrement assumée ("imagens de gaivotas") d'où est exclu le sentiment de solitude qui ronge les consciences d'aujourd'hui. Pourquoi?

Commençons par le premier point. **Celulos** et **Emoções** donnaient à lire un texte nu dans lequel le lecteur entre frontalement alors que les deux suivants sont précédés d'une substantielle préface explicitant le geste poétique de l'écrivain. C'est que l'écriture s'est considérablement modifiée. Alors que les textes initiaux se déroulent dans une extrême concision et occupent un espace restreint sur la page, ceux d'**Anamnèse** et de **Abismos de silêncio** sont rédigés dans "um espaço denso, compacto"... Pas de "pausas nem desperdícios de espaço" reconnaît Marta Leão (A, 14). Nous examinerons plus loin la raison de *cette*



*évolution scripturale.* Demandons-nous pour l'instant pour quoi Botelho de Vasconcelos a jugé bon de placer ces entrées en matière; comme toute préface, elles offrent un guide de lecture. La première information qu'elles apportent est d'ordre référentielle. Ces poésies doivent être reçues dans le sillage des travaux d'ethnologies qui ont été menés sur certaines sociétés africaines ou de certains écrivains africains, lesquels prolongent par une réflexion personnelle les conclusions des chercheurs. Ainsi Botelho de Vasconcelos se réfère longuement à l'étude de Geneviève Calame Griaule **La Parole chez les Dogon**, à celle, fondamentale de Janheim JAHN: "Muntu, les culturas neo-africanas" aux travaux de Francis Bebey, musicien et musicologue, à Sony Labou Tansi dont le théâtre ou les romans mettent en fiction des points fondamentaux de "la sagesse africaine" et des dangers qu'il y a à la contrefaire. Ainsi, il place des proverbes dincas en épigraphe de ses écrits. Tous ces fragments ont en commun de mettre en exergue la fonction primordiale du mot et de la musique tant sur le plan cosmogonique que celui de l'organisation sociale. Ils dévoilent la fondation du monde et les lois (pensées comme universelles de tout groupe humain. Et dans la perspective à la fois éthique et philosophique - ils sont le moyen adéquat de faire saillir un ordre de vie où l'humain pourra librement se réaliser.

Certes, beaucoup de discours ont été tenus depuis que celui des Anciens est tombé en désuétude, mais ils ne sont que du silence — un silence épais que obscurcit jusqu'à le faire disparaître dans un insondable abîme la nature de l'homme et du groupe social d'où il ne peut s'abstraire depuis longtemps "o mundo degenera em caos" (AS, 1). Loin d'être un moyen de connaissance et d'auto-connaissance, un élément "amplificada de luz capaz de impedir/ as miopias" (AS, 9). Ce faux discours développe une fausse conscience de soi et du monde ambiant "ou a realidade está ainda na posse/ dos cofres e areias que vigiam a miopia" (AS, 14) où l'importance accordée aux questions matérielles en arrivent à faire oublier les bases de l'organisation sociale et l'importance pour la personne de parvenir à unifier ses tensions parce qu'il entérine ces manœuvres dilatoires qui nous maintiennent dans le sentiment d'échec dans le mirage de l'illusion, dans le malheur d'être inauthentique — "estamos /cegos pelas palavras que usam nos/ até esquecer a/ verdade" (AS, 1).

Mais comment partir en guerre contre les mots pipés, obturateurs de la conscience intellectuelle? On ne cherchera pas à proprement parler à gommer les siècles de l'errance de la parole et à restaurer le dire ancestral que l'homme moderne a déserté pour sa plus grande perte. Botelho de Vasconcelos ne cherche pas à doubler dans une enveloppe poétique la philosophie ou la cosmogonie africaine (si tant est qu'elle soit une et homogène), il extrait de la pensée (transmise et explicitée par les ethnologies) les lignes de force qui, pense-t-il, devront orienter le lecteur dans la voie de la connaissance majeure.

D'où cette poétique conçue comme anamnèse, comme commémoration d'une parole sans âge mais qui énonce des vérités qui, mettront un terme aux fourvoiements des temps présents des l'instant où elles seront entendues comme le rappelle fort justement Marta Leão: "Na cultura grega, Memosyne - a memória - era a mãe das Musas" (A, 12). Il ne s'agit pas seulement de faire surgir une parole enfouie sous des siècles matérialistes comme le veut l'ethnologue, on cherche en elle le moyen de briser le silence destructeur de la psyché humaine. Dans les grand mythes fondateurs de l'homme et de l'univers (mythes dogon ou bambara) le mot a ce pouvoir extraordinaire de *créer* à la fois l'homme dans sa constitution organique (voir l'extrait du livre de Calame Griaule place en épigraphe de AS) et de permettre la vie communautaire. Botelho de Vasconcelos capte la puissance du mot ancestral pour dire la violence de notre monde, le désastre qu'elle introduit en l'homme c'est pour lui le moyen d'affirmer qu'une autre vie est concevable, de poser "os horizontes que não se dissolvam/ na entropia das imagens" (AS, 2).

D'où les caractéristiques essentielles des deux derniers recueils poétiques de l'auteur.

a) Alors que **Celulos** et **Emoções** écrivent une poésie d'une grande force émotionnelle axée sur le locuteur — **Anamnèse** et **Abismos de silêncio** délivrent un texte décentré par rapport au *je* qui le compose. Texte objectif d'où est gommé toute trace de sentimentalisme; texte polémique également qui dénonce la pseudo-philosophie de la vie que l'on connaît aujourd'hui ce qui explique le ton déclamatoire de certains passages.

b) Sans faire référence aux critères formels ou thématiques de la poésie traditionnelle ou du conte africain, Botelho de Vasconcelos adopte leur structure dans bon nombre de poèmes si on admet que l'épigraphe qui précède le corps du poème fait partie intégralement de celui-ci; il y a réduplication du thème central. Ce procédé se rencontre fréquemment dans la poésie chantée ou produite par les griots car il aide à mémoriser sa portée morale (cf. AS, p.21); (A, 31 etc). Et le poète n'hésite pas à reprendre dans son intégralité dans AS (p. 21) tel poème précédemment paru dans A (p.34). C'est que le dernier recueil amplifie le geste engagé dans le texte antérieur et en est le prolongement et le développement immédiat.

c) Ce rappel à l'ordre moral s'accomplit suivant le même système de valorisation des éléments du monde extérieur que dans les contes ou les fables de la tradition la plus authentique. Ainsi dans le poème d'AS (p. 21) l'obscurité est signe de mort et prélude à la mise en terre du roi, laquelle entraîne une désagrégation momentanée de l'organisme social. Transition provisoire qui fait se jouter la vie et son contraire pour que la première en soit régénérée. Les



animaux de la faune sont également valorisés et porteurs de tel trait mélioratif ou péjoratif (c'est le cas pour la gazelle ou le léopard, la couleuvre ou l'alligator).

d) Afin d'ancrer son propos dans milieu originel, Botelho de Vasconcelos a recours à de nombreux angolismes où à de nombreux angolais (pakaça; A, 34) "a música dos Kimbondos (AS, 27), o capricho dos ngomas" (*ibid*, etc). Il rappelle la parole prophétique de "O Velho Kindumbe" (AS, 25) et se place délibérément sous son autorité.

On comprend alors le profil général de ces oeuvres. Les premières de l'auteur étaient exécutées sur le sujet-locuteur et développaient une écriture personnelle, elliptique, ramassée sur elle-même ils avaient cours à différents procédés tels que:

- la scission d'un mot cloturant la strophe ou le poème; chaque partie étant écrite sur deux lignes différentes (E, 55-60-63-89 etc.)

- la mise en exergue d'un terme ou d'une proposition. Elle se fait en jouant sur l'espace comme on peut le voir dans E, 68 où la relative est détachée au milieu du vers suivant par rapport à la principale.

- la disposition du poème sur la page. Il s'agit de visualiser le poème, de le lire comme s'il était une oeuvre picturale et non pas simplement d'en capter le contenu sémantique.

Dans *Anamnèse* et le texte suivant la perspective est différente. L'acteur se décentre par rapport à lui-même et dans ce mouvement, il endosse une autre parole; celle de ses ancêtres. Il est donc naturel de le voir modifier son écriture même s'il ne renie pas en totalité sa production antérieure (par exemple, la mouette demeure l'archétype de la liberté totale, le prélude à l'assouvissement du désir dans A, 32. A une ligne mélodique ténue, à un vers bref font suite un souffle plus ample, une phrase plus longue architecturée par des relatives et des appositions (cf. la première phrase du poème dans AS) ou encore parle fréquent recours à la comparaison explicite, alors que les premiers textes employaient la métaphore (cf. dans AS le poème de la p.19). Comme l'explique la préface d'AS: "O discurso torna-se denso, deliberadamente opaco [...]" (AS, p. 4). La densité de ce discours provient de sa polyphonie. Examinons par exemple les vers suivants:

"Falo de um canto que não edifique a lógica de esquadro e reguamentalizando tudo o que possa surpreender os horizontes que não/ e dissolva na entropia das imagens" (AS, 39).

Le *je* qui s'exprime est évidemment celui du signataire de l'oeuvre. C'est un *je* personnel mais qui cependant n'est pas unique à partir du moment où il se place sous l'égide de Neruda dont il cherche à reproduire le "canto total". Et il est manifeste qu'il en intègre certains éléments au niveau lexical, qu'il fait sien sa conception de la poésie laquelle engage à la fois une fonction sociale



du poète (il doit montrer le chemin de la libération aussi bien sur le terrain politico-économique que sur la voie de la pensée individuelle).

D'autre part, le terme *canto* n'est pas à prendre comme synonyme de *poème* mais comme un mode d'expression alliant la musique et la langue. Avoir cette signification présente à l'esprit est fondamental: la permet de placer le travail de Botelho de Vasconcelos comme travail de restauration du dire africain traditionnel dans son ensemble. Enfin on note la présence d'items relevant du vocabulaire scientifique, lequel renvoie à un mode de vie et de pensée typiquement occidental et contre lequel l'auteur s'insurge (cf. la notion de psychiatre qui catalyse sa critique en ce domaine). Les textes que nous sommes en train de lire présentent ainsi une structure étoilée dont chaque sommet dirige le lecteur vers une direction précise qu'il doit relationner aux autres. On retrouve ici la conception de la lecture comprise comme acte sémiotique qui met en jeu la créativité du récepteur. On perçoit également l'intime liaison existant entre l'expérience de la guérilla et celle de la poésie: la première permet de vivre ce que la seconde doit exprimer à savoir la critique radicale de l'occident: "O discurso poético vai então construir-se como aventura da palavra numa experiência de indagação desse mundo sem sentido, de sondagem das forças que o desequilibram: o medo, o ódio, a morte, o sofrimento, a escravidão, a mentira, a traição, a intolerância, a desconfiança, a solidão" (AS, 3). Tout comme l'état insurrectionnel fait vivre dans un espace et un temps non normés (puisque la loi est alors bafouée) la poésie a pour effet immédiat d'une part de déclencher celui qui s'y adonne (auteur et lecteur vis-à-vis du code en vigueur: et ce tant sur le plan de la langue que sur celui des valeurs: "o homem necessita de uma insónia/ por onde se perca em viagem com bússolas de momento oblíquo de despedida, de um/ mundo de inúmeras fugas na mais secreta/ direção da música" (AS, 12). D'autre part, ce décentrement s'effectue par le détour d'un mode d'expression culturellement déterminé: la sentence morale et/ou proverbiale telle qu'elle est délivrée par le sage africain. Or celle-ci ne dévoile son sens que par le biais d'une symbolique qui doit être maîtrisée pour interpréter la poésie de l'auteur d'autant que la référence au jugement des anciens n'est pas livrée telle qu'elle mais qu'elle est intégrée au code symbolique *personnel* du poète. Soit le passage suivant: "O velho Kindumbe diz que o gato/ da insónia se amarrou nos olhos/ e serão sete noites gémeas/ sem cicatrizes de agulhas em sangue/ para apagarem o sol da noite" (AS, 25); il est clair que les termes *gato*, *olhos*, *noite*, *gémeas* relevent du lexique du proverbe africain dont la symbolique animalière corporelle en génésique est bien connue mais que ceux référant à la lumière, à l'obscurité ou à la scarification sont des éléments majeurs du champ des signifiants mis au point par l'auteur. De même, on lit dans AS 37 "os corpos untados com óleos/ de leão aprendem a nascer em humidade com a música" (cf.

A, 44 également). Le lion, symbole de la force dans la pensée africaine s'allie avec l'huile et l'humidité qui chez l'auteur connotent l'idée du plaisir amoureux. C'est elle qui fait de l'auteur un poète difficile ou "inconfortable" comme le dit Marta Leão (A, 14).

Le développement technologique, l'esprit de conquête et de lucre ont dénaturé la société humaine dans son ensemble jusqu'à baillonner l'expression de l'émotivité. On ne reconnaît plus "O sangue das palavras/ que plasticaram-se de sono". C'est cette fusion entre les signifiants provenant des deux horizons différents qui donne tout son poids, à cette poésie. La capacité expressive (décorative ou connotative) du mot paraît à jamais disparue pourtant l'amnésie n'est que partielle, le langage peut se révéler apte à restaurer l'humanité — ce que traduit la fulgurance de la phrase "O meu nome é um tinteiro derramado no cimento da madrugada" (AS, 19). Pour cela, il faut faire danser les mots: il faut que le poème entre "em delírio", "as palavras perdidas" (A, 35) porteurs de l'authentique vie. Mais la mise entre parenthèses du discours du temps présent est impossible. On ne peut appréhender les vérités premières que par le jeu savamment orchestré d'un dosage entre la langue du moment et celle a-historique du proverbe africain de telle sorte qu'on puisse lire dans ce mixte la global des croyances et valeurs qu'il colporte. Toute l'ampleur du travail poétique de Botelho de Vasconcelos est là.