A-VER-O-MAR, LE TEMPS DE L'ORALITÉ

CATHERINE DUMAS
Universidad de Pau

Dès que l'on aborde la fiction, la question de l'oralité comporte deux volets, deux strates qui ont été mis en évidence par Henri Meschonnic dans *La Rime et la Vie*. Soit nous avons affaire à des "effets d'oralité" et le discours fictionnel s'attache à reproduire des paroles, cris, proverbes, tournures *entendus dans la rue*. Toute une syntaxe se rattache alors, comme le montre Meschonnic, à ces "effets". Soit l'oralité est considérée comme le "primat du rythme et de la prosodie". En dehors de tout effet-magnétophone, c'est le sujet poétique qui parle *de l'intérieur*. Là aussi entre en jeu la syntaxe, celle avec laquelle le poète s'entend écrire. Je parle de poète, car mon corpus fictionnel est contemporain -1980- et se présente sous l'étiquette de "chroniques", genre prôné dès l'époque moderniste comme métissage des genres, apte à intégrer la poésie à la fiction ou vice-versa, à devenir l'antifiction. *A-Ver-O-Mar* de Luísa Dacosta est donc exemplaire pour avoir trouvé sa modalité face aux deux strates de l'oralité fictionnelle telle que la définit Meschonnic.

Ces chroniques se passent dans un village de pêcheurs de la côte Nord du Portugal au fil de plusieurs étés, à un moment crucial où la pêche industrielle et l'usage des engrais chimiques assassinent une économie locale basée sur la pêche côtière artisanale et l'exploitation des algues comme fertilisant. Tel beaucoup de villages de pêcheurs de cette côte, A-Ver-O-Mar n'a pas de port. Les barques sont tirées sur la plage où se passe la vie de la communauté. A l'arrière-plan, quelques champs. C'est ce que Luísa Dacosta nous donne à voir et à entendre.

La suggestion du lecteur est totale. Enfermé dans la bulle d'un récit uniloque, il est submergé par la pluralité vocale dans de courts flashes. L'ouïe et la vue sont sans arrêt mobilisés. On peut parler d'un fonctionnement de conte oral, le narrateur nous rappelant sans cesse son rôle de témoin digne de foi et même de dénonciateur de souffrance. On peut aussi parler de théâtre de rue, la mémoire du chroniqueur fonctionnant comme metteur-en-scène dans de courtes unités fulgurantes, imprimant au récit le rythme des entrées et des sorties des personnages.

Le titre, *A-Ver-O-Mar*, agit dans ce sens en plaçant le lecteur dans le rôle de spectateur-auditeur. Il donne à voir un lieu géographique, toponymise une écriture. Il donne à entendre un lieu de rêve par une sonorité à deux temps, basée sur l'alternance répétitive d'une syllabe atone et d'une tonique. En contemplant la mer, nous entendons son flux, un souffle.

LE TEMPS-PASSAGE.

Avant d'aborder le texte, penchons-nous sur le paratexte, ensemble de gestes, regards et autres appels à un certain type d'écoute.

Les deux exergues, l'une de la poétesse brésilienne Cecília Meireles, l'autre de Lanza del Vasto, focalisent une idée de temps-passage qui emporte le sujet dans son cours (*Rios de serenata*) ou l'invite au mouvement ("mourir en marchant"). C'est cette idée de temps-passage que je retiendrai comme centre unificateur des deux strates de l'oralité présentées en introduction.

Le flux est celui du souffle, de la voix: *rios, serenata, recordação* chez Cecilia Meireles. Le pas est le mouvement exposé à nos yeux sur la plage, mouvement des humains, des mouettes, de la mer:

> Que toute chose désirable dise à tes yeux: je
> ne t'appartiens pas. (Lanza del Vasto)

Idée de temps-passage que nous retrouvons dans le titre par la tournure syntaxique *a + infinitif* équivalente à un gérondif français et qui déroule le temps du sujet.

Idée de temps-passage donnée par le genre même de la chronique, retour périodique sur le lieu intérieur du sujet qui raconte les événements qui passent dans une éphémère vision, comme passe la parole du conteur qui emplit un lieu dans un temps déterminé, le laissant vide d'événements lorsqu'elle s'achève. Luísa Dacosta se définit dès le premier mot de l'introduction comme *ave de arribação*, "oiseau migrateur" qui revient à la belle saison à A-Ver-O-Mar. Pour le chroniqueur, le lieu événementiel est le lieu narratif. Le chronos historique et le temps narratif se confondent, ce qui donne un impact en prise directe sur la réalité, proche de celui du récit oral, même si, comme dans le cas de *A-Ver-O-Mar*, la mémoire est là comme grand ordonnateur. D'ailleurs, la chronique, si elle relate des évènements marqués par l'unité de lieu et de temps, échappe primitivement à l'objet-livre. Son lieu narratif, lectif, se promène d'une publication à une autre, trouve parfois dans son errance le point de chute du volume réunificateur.

A-Ver-O-Mar reflète les exigences des revues où il est primitivement sorti: rythme de publication, limitation de l'espace, série interrompue. La présentation même du livre est inscrite dans cette idée de temps-passage. Chaque chronique débute sur la page de droite. Le haut de la page est un grand espace occupé par un dessin à la plume, toujours le même, qui situe le texte: une falaise, une plage en perspective fuyante, le front des vagues très haut situé (à hauteur des dernières falaises en perspective) comme horizon. Alternent le noir et le blanc en zones opaques à peines nuancées par des zones striées. Les lignes marquent la verticalité et l'horizontalité. Il s'agit d'un dessin rythmé par excellence où l'élément naturel envahit l'espace. Il précède chaque unité, qui comporte trois à six pages. Comme le titre et les exergues, ce dessin parle de mer, de temps et du passage du sujet dans l'éternité cosmique. Nous retrouvons donc dès l'abord du texte l'idée-culte de Henri Michaux du rythme poétique biologique, cosmique, rythme sacralisé[1].

LA PAROLE SACRÉE.

Paradoxe de l'oralité en littérature, la sacralisation de la parole fixe l'acte discursif, qui pourtant s'inscrit dans le temps-passage. Le Verbe est là, intangible dans la répétitivité. Comme dans l'Ancien Testament, il est la création à partir du chaos. Dans *A-Ver-O-Mar*, il est figuré par le cri des mouettes qui planent, comme l'Esprit, au-dessus des flots. Il s'agit d'un cri magique qui fait du temps-passage le temps de la métamorphose par la parole plus proche ici des sons du *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen que des Écritures. Car l'écriture de *A-Ver-O-Mar* est celle d'un univers cabalistique où la parole, formule magique de dimension cosmique, est sacralisée. L'écrit s'en voudrait de toucher à l'oral. Les "effets d'oralité parlée" rendent telles quelles les paroles des pêcheurs. Le chroniqueur donne à entendre la rue dans des effets-magnétophone. Par le choix d'une écriture minimaliste, il confère à son œuvre une idéologie. Privilégiant, comme le conteur, l'impact de la réalité, il agit rapidement. Cette rapidité même du dit ou de l'écrit oblige à travailler sur le détail. D'où l'émergence de l'infiniment petit, qui accède, dans une démarche éthique pascalienne, à l'infiniment grand. *A-Ver-O-Mar* est un exemple de cette orientation idéologique prise par le genre de la chronique chez les écrivains contemporains. On y entend les êtres les plus fragiles de la plage: le bègue, les femmes, les enfants, les mouettes. Ce renversement des valeurs favorise même l'éclosion du fantastique dont j'analyserai quelques exemples plus loin.

---

[1] Le rythme chez H. Michaux est analysé par Meschonnic dans *La Rime et la Vie* (318 à 348).

Ouço as vozes que fendem a praia (13). Cette phrase salue le lever du soleil qui se couchera sur: *Morriam as vozes e os sons. Tudo era dormência a esfarrapar-se nos últimos acordes da guitarra, cigana, acampada no Esteiro* (18). Dans l'espace-temps décrit par le passage du soleil, s'inscrivent:

- des appels: *O da Olindia! O da Luz! O nosso Quim!* Ils tissent la solidarité de la communauté humaine en reliant onomastique et parenté par l'emploi du *de* et du *nosso*;

- des jurons: *Filhos duma puxa que vos mato!*, *Sai-te bruxa!*, message humoristique de désespoir maternel, message de mépris, messages de douleur.

Quintessence d'une journée entendue à A-Ver-O-Mar, ces quelques pages d'introduction s'ouvrent à une autre catégorie d'oralité: la récitation. Grâce à un analphabète, quelques vers d'un poète oublié restent vivants dans leur rythme de *redondilha*. Ils appartiennent désormais à Manuel, chaînon de la transmission orale. Dans *A-Ver-O-Mar*, le narrateur est conteur et les personnages s'inscrivent eux-mêmes dans la tradition de la littérature de colportage. Parlés, les mots ont plus de chance de perdurer. Il y a dans cette œuvre d'autres exemples de récit en abîme où le dit se superpose à l'écrit. Gueral, l'homme le plus lettré du village, fervent admirateur de Garrett pour des questions essentiellement humanitaires, choisit la parabole pour expliciter son idéal de vie (38, 39). Il est frappant que l'analphabète soit la mémoire d'une poésie écrite et que le lettré se tourne vers le récit oral. L'idéologie balise cette œuvre de la voix de ceux que l'on ne lira jamais. Les "effets d'oralité" découlent d'une subversion des valeurs littéraires. Luísa Dacosta n'hésite pas, dans sa restitution du parlé, à obscurcir le sens du discours. Ce n'est qu'à ce prix qu'elle peut resituer culturellement et idéologiquement une écriture. L'obscurcissement du sens s'opère à travers plusieurs catégories de *figures d'oralité*.

La transcription de déformations phonético-syntaxiques propres à un parler populaire local non normatif. Je distinguerai comme sous-catégories:

- Les noms des bateaux qui sont un leitmotiv. Ils accompagnent la narration, témoins de valeurs culturelles dans une orthographe fidèle aux déformations orales. Ils apparaissent de ce fait comme une pierre de touche de l'intention narrative de l'auteur. Ils sont aussi la marque d'autres manifestations orales et culturelles. Luísa Dacosta les classe dès les premières lignes de l'introduction en noms de femmes: *Iliza, Maria Esabel*; de litanies: *Senhora das Neves, Senhora de Monserrat*; d'oraisons jaculatoires: *Salvai-nos Senhor Aliaz para Sempre*. La signification d'autres noms semble être en relation plus étroite avec le récit. Emblématiquement, le bateau en bout de course qui attend qu'on le démantèle s'appelle le *Fliz Ventura* (83), comme si le meilleur sort réservé à la communauté était la disparition sans autre forme de procès. De même, il est fait allusion au *Sagrada Família* pour mentionner que c'est Inacia et sa petite-fille qui restent tard le soir, bien après que les hommes soient rentrés à la maison, pour le vider et le nettoyer. Le dernier nom de bateau cité est celui de l'*Espelho da Justiça* (177). Il n'est pas déformé car il s'agit d'un thonnier d'un grand port sur lequel le pêcheur autrefois émigré en France a trouvé la sécurité de l'emploi. Ces noms de bateaux sont tous en italiques et rejoignent ainsi une autre sous-catégorie.

- Les mots en italiques. Ils sont de plus en plus nombreux au fil des pages, comme si les habitants de A-Ver-O-Mar finissaient par remplir le récit de leurs voix. Le récit fait par Fatima de sa nostalgie comporte cinq mots en italiques (43-44). Ermelinda est plus prolixe et trente de ses mots déformés sont transcrits en italiques (179-180-181). Les déformations phonétiques portent le plus souvent sur l'ajout de la diphtongue orale *ia* (*desgracia*), sur la disparition de certaines nasales (*homes*, *quize*) ou de la palatalisation du *l* (*le*, *famila*) entre autres. Les déformations syntaxiques sont souvent des archaïsmes. On trouve systématiquement l'emploi de la deuxième personne du pluriel. D'autres archaïsmes portent sur le vocabulaire (*por mor de*). Plusieurs occurrences de métathèses sont à mettre en relation avec l'obscurcissement et la subversion du sens qu'elles servent dans le texte. Le déplacement du *r* dans *probe* pour *pobre* (157) tient d'une assimilation étymologique entre pauvreté et probité dont Luisa Dacosta tire parti dans son projet idéologique.[2]

[2] Dans sa définition de la métathèse, Pottier se réfère à "l'étymologie populaire".

- Les sobriquets. Le plus significatif est celui de Gueral, l'homme aux paraboles. La clé de ce surnom n'est pas donnée au lecteur. Elle est simplement suggérée par la déformation opérée sur son nom par le personnage lui-même: *Carvalho* est compris comme *Caralho*. Par métathèse, Gueral peut bien signifier *Guelra*, surtout que nous retrouvons dans le texte l'image des gueules ouvertes des poissons pêchés. *Gueral* inverse les voyelles de *Garrett*, référence littéraire du personnage. Or Almeida *Garrett* fait intervenir l'oralité dans ses écrits, surtout dans les chapitres de *Viagens na Minha Terra* qui peuvent être assimilés à des chroniques. Le sobriquet désigne donc le dit.

- L'écrit dans l'écrit. Aux pp. 53-54, figure une lettre dictée par une femme de pêcheur à sa fille pour son mari parti à la pêche à la morue. La lettre reproduit en italiques toutes les déformations de mots évoquées plus haut. Seuls quelques points ponctuent un texte qui s'enchaîne dans un flot de paroles presque ininterrompu. Le nom du port de la ville de Porto, Matosinhos, est déformé en *matuzinhos* et ne comporte pas de majuscule car il n'est pas signifiant dans l'univers familier de l'auteur de la lettre. Seuls les noms de personnes, de bateaux et Dieu ont droit à la majuscule. La mention de Dieu ouvre d'ailleurs et ferme la lettre dans un magnifique *adeus* écrit *a Deus*. Cette lettre résonne dans le récit comme le discours de l'absence, le substitut d'une conversation impossible. Elle fonctionne aussi comme révélateur de schémas mentaux qui n'auraient pas pu être rendus par de simples "effets d'oralité".

- Intégration dans le discours du narrateur. Bien des "effets d'oralité" sont repris à son compte par le narrateur comme la deuxième personne du pluriel, les onomatopées enfantines (*lo-lo*, 12; *olarila*, 25), l'apocope du *e* (*d'onda*, 75).

- Le parler enfantin qui reproduit les déformations pratiquées par les parents pour en ajouter d'autres. Par exemple, Manuel donne la recette du civet de mouette en parlant de *vinha-d'alhos* (25). Une confusion de genres provoque une confusion sémantique entre la vigne et le vin de la sauce. L'enfant va plus loin que ses parents dans le refus de l'appellation non familière. Il l'applique aux noms de personnes et gomme le prénom de Luísa pour le remplacer par "tu". Il entame alors un jeu entre *je* et *tu*, établissant un dialogue rythmé par son doigt pointé qui rappelle à la narratrice la comptine de son enfance servant à désigner les joueurs. La pointe magique du doigt de l'enfant fait chanter le *je* et le *tu* en des mots psalmodiés, rythmés. Le même phénomène se produit p. 173: cyclique, la marée baisse et la chanson d'une ronde revient aux lèvres de Luisa alors qu'elle enfile un collier de coquillages. A la p. 195, c'est les étoiles qui jouent aux *quatre coins* ou au *petit-train* en chantant *passarão, passarão, dá licença de passar*, peuplant l'angoisse de sons rythmés. L'enfant, en reliant toute perception à son monde affectif, exige l'authenticité. Il détecte l'erreur dans un passage des *Mille et une Nuits*: l'âne n'a pas de nom. C'est un peu grâce à cet enfant que A-Ver O-Mar raconté par Luísa Dacosta trouve le plaisir du nom.

Les mots techniques. De même qu'il peut intégrer certaines déformations du parler de A-Ver-O-Mar, le discours du narrateur utilise largement les mots techniques touchant au secteur d'activité de ce village. Certains, comme *sargaço*, sont facilement compréhensibles. D'autres, comme *poita* ou *gravetas*, demandent le maniement de dictionnaires parfois spécialisés. D'autres encore ont de fortes chances de rester incompréhensibles car ils font partie d'un univers écologique trop restreint pour être répertoriés. Ces mots obscurcissent de telle manière le sens du texte qu'il n'est plus question de chercher à comprendre mais plutôt de rêver les sons qui deviennent pur enchantement.

Obscurcissement et extension du sens: proverbes et chansons. Le proverbe fait passer du particulier au général et sort les situations de leur contexte. Il favorise le secret et génère en cela un obscurcissement de sens. *Quem muito pede, muito fede* (30) semble envoyer un message clair. Le *eu é que sei...* qui suit montre bien cependant que ce message est retenu en ce qui concerne le locuteur. Le proverbe jette un voile pudique sur les personnages du récit. Quand la *tia* Rita parle de la mort subite de Laurinha, elle ponctue sa tristesse angoissée par l'énoncé d'un long proverbe en vers: *Se a morte fosse interesseira / Oh! que* desgrâcia *seria / O rico comprava a morte / Só o* probe *é que morria*. Il s'agit de mythifier une douleur, de l'arracher de soi.

Dans le cas de la chanson, le récit reste présent avec des personnages, des dialogues qui permettent au chanteur de prolonger ses sentiments, de provoquer ceux des auditeurs, ou simplement de rythmer la

vie quotidienne comme avec ce *Sfº. André, Sfº. André,/ Põe o menino em pé* (53). A la fin du livre (189), la narratrice s'en prend à une Cantiga de Amigo qu'elle censure comme mensongère. Le proverbe dit juste, même s'il cache. La chanson flatte désirs et pulsions. Elle parle d'amour et berce au rythme des vagues. Elle étend l'affect à la réalité qu'elle métamorphose.

Itérations et extensions des phonèmes. Il s'agit ici aussi de la manifestation de l'affect à travers des distorsions de paroles. Dans le cas des itérations, c'est le bègue qui parle pendant des pages entières que son défaut rend difficiles à comprendre. Il achoppe surtout sur les consonnes, ce qui rythme le discours à la manière de percussions: *e o m-mar f-f-fazia uma ur-r-rrada!* (32) correspond au déchaînement des vagues. C'est lui qui sait le mieux exprimer dans sa langue boiteuse les aléas de la vie des pêcheurs (66).

Quant aux extensions de phonèmes, elles se produisent dans les cris que poussent les person-nages sur la plage pour s'appeler les uns les autres. C'est d'abord la mère qui appelle sa fille: *Eli...ii...sa! Eli...i-i...sa!* (26). Délesté de ses sonorités vulgaires, le nom se métamorphose: *dei conta como aquele nome maritimo e nocturno lhe quadrava bem ao rosto calmo, de riso contido* (26). Deux pages plus loin, le même nom confère au texte une dimension fantastique: *começa a ouvir-se o coaxar das ras na lagoa... Eli...i-i...sa! Eli...i-i...sa! Eli...i-i...sa! O som marítimo e nocturno perde-se na noite, subitamente, bexigosa de estrelas.* Le nom s'est transformé en sons caractérisés par les mêmes adjectifs. La belle est devenue bête. La déformation linguistique valorise la sonorité dans le cri *arga...aço!* que l'on entend dès que la marée amène la manne des algues, cri magique lui aussi qui réveille le courage des femmes, les rend titanesques puisqu'elles luttent contre les rouleux pour amener les sargasses sur la plage. Avec *Ca-rro-li-i-i-na!* (199), *o quotidiano ganhou um nome. E torna-se, de subito, dourado por um sol, anémona de fogo, que se abre e esperguiça, tentacular.* L'extension du phonème donne ici aussi une dimension fantastique au récit, fantastique qui rejoint l'idéologie valorisant le petit, ici le quotidien.

Restent les cris des mouettes qui "fendent la plage". Ils ne sont plus que sons tentaculaires comme le *i-i-i* de *Carolina*, hiéroglyphiques comme les dessins que les mouettes laissent sur le sable ou les fines marques que les pêcheurs gravent sur leurs bateaux. L'obscurcissement du récit par la graphie est ainsi suggéré comme filiation de la déformation phonétique.

LE SOUFFLE DE LA PROSODIE.

Définie comme rythme (cf. Meschonnic, *La Rime et la Vie*), l'oralité s'inscrit d'autant plus dans la notion de temps-passage. A travers le jeu du *je* et du *tu*, elle place le sujet au centre des récits de *A-Ver-O-Mar*, confondant parfois chronique et journal intime. Bien plus essentiellement, elle confère à certaines pages, par le "rythme biologique" qui les caractérise, le statut de véritables poèmes en prose. Inscrits dans l'espace cosmique d'une journée, les deux passages suivants saluent le lever et le coucher du soleil. Ils donnent cours à des énumérations où l'accent tonique libre du portugais devient rythmique et ponctue la phrase par un dernier mot oxyton. Le premier passage concerne le lever du soleil:

> Pedras, sei-vos os dorsos, lisos, eriçados, cortantes, as fendas, os jardins submersos da maré baixa. Algas, sei-vos a cor, branco leitosa, coralina, soalhenta e espiga, castanho-terra, verde-vidrenta, musgosa ou alface, vermelho-sombria de sangue cozido, roxo-macerada. As minhas mãos lembram a consistência de gelatina escorregadia, frisada, capilar, penugenta, emborbulhada, filamentosa, que é a vossa. De olhos fechados, sei as estrelas, as cruzes, os riscos, o são-solimão das marcas, nas gravetas, nas carrelas ou nos remos. Basta que, barco à deriva, me abandone a ló-ló, ao sabor da lembrança, para que a manhã se erga nítida, molhada, fotografia acabada de revelar (12).

Ces énumérations défilent vite, avec des unités assez courtes, simples ou composées, qui se répondent. Ainsi "castanho-terra" et "verde-vidrenta" forment un chiasme rythmique qui vide l'enchaînement dialectique de son contenu sémantique et en fait un bercement d'incantation. Charmé, le narrateur se métamorphose en bateau, oscille sur le flux alterné des pulsations groupées par deux ou par trois. Il se situe au point de croisement du chiasme, motif et aboutissement unitaire de la démultiplication. Et pourtant, il dérive et confond ses sensations avec le milieu marin à travers les couleurs: *branco leitosa* (du lait maternel), *coralina* (qui est aussi le prénom d'une femme), *castanho-terra* (qui relie la mer à la

terre)..., les consistances corporelles: *frisada, capilar, penugenta, emborbulhada...* l'énoncé des parties du corps soit du narrateur (mains, yeux), soit du milieu marin avec ses dos, ses fentes, son "rouge-sombre de sang cuit".

Au coucher du soleil, la psalmodie s'étire dans des points de suspension jusqu'à la description physique de la douleur du poète:

> *A maré subia e vinha quebrar-se à beirada da alma, no búzio da capela. Perto, cada vez mais perto. Por caminhos secretos, desfeitos os cabelos, o corpo flácido, as mãos abertas às correntes, a ressaca arrastava-me, irresistível. Para as lonjuras, onde cessa o palor da lua. Fundo... ziguezaguear de peixes, carícias viscosas... cada vez mais fundo e frio... Névoa revolta de areias... cada vez mais frio. Até àquela eternidade sem primaveras, nem manhãs, sem contingências de sóis ou de chuva, dos jardins do mar. E aí, enquanto a madrugada não vendasse de bruma os olhos dos luzeiros, na fosforescência íris-azul dos abismos, na quietação de toneladas de silêncio, as águas lavavam, pacientes, o sangue e o fel, descarnavam de fibras e pulsações os filamentos multicelulares e cruciformes da minha dor* (18).

La douleur du poète résonne comme une conque (*búzio*) qui renvoie le bruit de la mer. La conque est chapelle, lieu sacré d'une parole qui fait se rejoindre l'intérieur et l'extérieur, le flux maritime et le souffle du poète. L'image de la "conque-chapelle" figure la maison même de Luisa à la fin du livre. Dans ces lignes, tout mot, au-delà du rythme, signifie sensation. Est-ce le reflux ou la narratrice qui a les "cheveux défaits", "le corps flasque", "les mains ouvertes aux courants"? La mort est physique: "sang et fiel", "décharnaient", "fibres", "pulsations", "filaments multicellulaires". Elle est bien la mort en croix, faite de supplice et de douleur.

L'affect gagne donc un corps par le Verbe qui pulse. Je pense aux écrits de Chantal Chawaf qui théorise ainsi dans *Le Corps et le Verbe-La Langue en Sens Inverse* la "langue vivante" qu'elle prône: "la voix rauque se déploie comme un fleuve de *a*, de *z*, de *c*, de *i*, de *t*, de *d*, de *m*. Voix de l'émotion: langue, gorge, lèvres, salive. Les mots parlent. On entend la chaleur du timbre, la force du chant, le souffle qui ne faiblit jamais. On entend les inflexions des muscles, de la peau ponctuant les accords, le roulement des *r*, la plénitude des voyelles, la rudesse des consonnes. On entend la langue russe: les *ch*, les *itz*, les *da*, les *a*, les *x*. On entend la langue française, la langue chinoise, la langue norvégienne, la langue américaine, la langue arabe, on entend le portugais, l'anglais, l'hébreu, le turc, le japonais" (19).

L'agonie du jour, dans *A-Ver-O-Mar*, est une promesse de renaissance. En confondant sa douleur avec celle des pêcheurs de A-Ver-O-Mar, en la livrant aux flots, la narratrice convie le lecteur à une épiphanie[3] comme dans le début du passage qui clôt le livre:

> *Subitamente o dia agoniza. E, como se de algum modo eu participasse desse morrer, queria guardar, em amalgama fundente, estes rostos gretados de riso e lágrimas, o choro das crianças, estes penedos, a marca dos remos, o mosquiteiro das redes, o peso das âncoras, as serpentes inofensivas do cordame, os lençóis escuros das algas que emurchecem, as línguas de espuma, estes céus, o escrameado das nuvens, quando as há, a liberdade, ilusória, dos papagaios de papel, o risco dum voo, a mancha branca e alada das pombas, o negro silêncio esburacado de estrelas -tudo que é lastro em mim e me corre no sangue. Para sempre, para além dos séculos, sem que a terra o gastasse, sem que os vermes o roessem* (200).

La mort du jour, la mort des mots, c'est l'avènement du silence, du souvenir, du *guardar*. C'est aussi l'émergence du "toujours". Nous assistons à la révélation, épiphanie sensorielle s'il en est, de cette trace "qui court dans mon sang" d'une langue intacte, la langue "revivifiée à sa source" dont parle Chantal Chawaf.

Dans *A-Ver-O-Mar*, nous assistons à l'épiphanie du Verbe par la mise-en-œuvre de l'oralité en littérature. La narratrice s'entoure des voix des pêcheurs auxquelles elle fait écho, qu'elle assimile et auxquelles elle s'assimile dans un mouvement de passage, telle la "conque-chapelle" qui capte et renvoie sans cesse. Je privilégierai donc cette image comme désignant le fonctionnement de l'oralité, du dit de la douleur affective dans la dilacération corporelle. Pour cela, je m'appuie sur certaines affirmations

---

[3] R. Teixeira utilise ce terme dans un article sur *Na Água do Tempo* intitulé "verbo e epifania".

trouvées dans *Fragments d'un Discours Amoureux* de Roland Barthes: "Tel une mauvaise salle de concert, l'espace affectif comporte des recoins morts, où le son ne circule plus. L'interlocuteur parfait, l'ami, n'est-il pas alors celui qui construit autour de vous la plus grande résonance possible? L'amitié ne peut-elle se définir comme un espace d'une sonorité totale?" (199). C'est l'espace de la conque, écriture en larmes, écriture liquide qui s'écoule de la mer. Le journal intime de Luísa Dacosta récemment publié s'intitule *Na Agua do Tempo*. C'est Schubert, cité par Barthes, qui s'interroge: "Les paroles, que sont-elles? Une larme en dira plus" (Schubert, *Éloge des Larmes*, in R. Barthes, *Fragments d'un Discours Amoureux*, 215).

Le temps de l'oralité dans *A-Ver-O-Mar* de Luísa Dacosta est bien le temps du passage des mots au corps. Proposition considérée, dans notre décade -90-, comme avantgardiste par des écrivains théorisateurs, Chantal Chawaf et Henri Meschonnic entre autres, l'écriture du corps était déjà, en 1965, glosée par la poète péruvienne Magda Portal: "Porque a fin de cuentas la poesía es un manar de linfas humorales -sangre, lágrimas- que le brotan a uno de la carne como de herida recién abierta, de los ojos, de los costados" (M. Portal, *Constancia del Ser*, 19). L'écriture aurait alors "un pouvoir de peau", défini par D. Anzieu comme "la surface du cerveau projeté au contact des choses". (D. Anzieu, *Le Moi-Peau*, 234). Il n'y a plus de *dedans* ni de *dehors*, mais une "peau de mots à tisser sur une page blanche" (*ib.*, 17).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANZIEU, D. (1985): *Le Moi-Peau*, Dunod.

BARTHES, R. (1977): *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil.

CHAWAF, C. (1992): *Le Corps et le Verbe-La Langue en Sens Inverse*. Paris: Presses de la Renaissance.

DACOSTA, L. (1980): *A-Ver-O-Mar*, Figueirinhas.

MESCHONNIC, H.(1990): *La Rime et la Vie*, Verdier.

PORTAL, M. (1969): *Constancia del Ser*. Lims: Ediciones Raiz.

POTTIER, B. (1972): *Introduction à l'Étude Linguistique de l'Espagnol*. Paris: Ediciones hispanoamericanas.

TEIXEIRA, R. (9/4/1991): "Luísa Dacosta *Na Água do Tempo* -verbo e epifania", Jornal de Letras.