

Corps d'exil

Quelques configurations chez des auteurs portugais ou d'ascendance portugaise¹

Ana Paula Coutinho Mendes

Université de Porto

Mince silhouette tournée vers l'Atlantique, embrassé par un voisin presque cinq fois plus vaste en surface qui, pendant des siècles l'a séparé de l'Europe dite civilisée, le Portugal a vu, depuis sa fondation au XII^e siècle, sa géographie marquée par un destin similaire à celui des territoires insulaires: se renfermer sur lui-même ou se répandre, avec l'étrange étranger pour horizon.

Le cours de l'Histoire devait se charger des trames conjoncturelles qui allaient encourager l'abandon, volontaire ou forcé, du territoire d'origine. L'aventure des Découvertes fut la plus exaltante et exaltée de ces flux de départs, bien que fort controversée, surtout selon nombre de récits plus récents et les études post-coloniales actuelles. Succession de perspectives mises à part, il semble indiscutable que le Portugal a été, au cours du XV^e et du

¹ Cette communication a été écrite au sein du projet "Interidentidades", de L'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté de Lettres de Porto, une I&D subventionnée par FCT, à la suite du "Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

XVI^e siècles, non point le bout et la queue de l'Europe, mais le début ou la genèse de sa liaison définitive au «Nouveau Monde». D'autres trames allaient se succéder qui devaient amener des milliers d'hommes et de femmes, d'origine portugaise, à chercher, de façon temporaire ou définitive, d'autres lieux pour (sur)vivre. Beaucoup ont dû fuir les persécutions religieuses et politiques qui expulsaient, violemment ou subtilement, tout corps étranger à l'homogénéité et à l'orthodoxie, quelles qu'elles fussent. Nombre d'autres finiraient par se déplacer, évincés tantôt par les «mailles» du tissu impérial ou par la «lie»² même de l'empire, tantôt par les vicissitudes d'une conjoncture socio-économique misérabiliste dans leur pays natal par opposition à la reconstruction et au développement dans certains autres pays. Aussi, des Portugais et de l'exil un écrivain exilé a-t-il pu dire qu'il s'agit d'«une race de cœurs cassés par le monde» (José Rodrigues Miguéis).

Géographie et Histoires imbriquées ont fait que *Portugal* et *Exil* se présentent comme une rime interne, sinon comme effet de son, du moins comme sens implicite à vau-l'eau. Il y a quelques années, le prix Nobel de la Littérature, José Saramago, a imaginé que la péninsule ibérique, tel un «radeau de pierre», se détachait du Vieux Continent. Tout compte fait, cela n'avait rien de très extraordinaire, puisque cette fracture imaginaire s'est réellement produite au long de l'Histoire du Portugal, sauf que, d'une part, la coupure n'a pas affecté tout le territoire ni l'ensemble du corps collectif du pays ; d'autre part, le départ ou la rupture n'ont pas toujours entraîné les flux vers l'Atlantique...

² Cf. extrait du poème «Borras do Império» (Lie d'Empire) de Jorge de Sena (in *Exorcismes*, 1972): «Les empires ont toujours été faits / par ceux qui furent forcés de les faire / et par ceux qui restèrent pour être commandés / et crachés par ceux qui veulent les faire» (Sena, 1983 : 172). [Sauf indication contraire, toutes les versions françaises des citations portugaises sont de ma responsabilité.]

Prenons cette brève référence d'ordre général à l'Histoire de la plus ancienne nation d'Europe comme un point de départ, afin de comprendre pourquoi il ne saurait être toujours avisé d'inclure dans la catégorie «exil» des épisodes aussi divers que les découvertes ou l'expansionnisme, l'émigration, le bannissement, l'expatriation, l'exil politique, culturel ou religieux. Bien qu'aucune de ces réalités n'ait jamais fonctionné de manière étanche, il est notoire que l'on persiste à tenter de distinguer les situations et les raisons de l'abandon, notamment en ce qui concerne la différenciation entre l'exil (politique ou culturel) et l'émigration (économique). Cet effort de différenciation n'est sans doute pas étranger à un complexe de dégradation réelle, mais surtout symbolique, du Portugal expansionniste et/ou colonial, qui fut à l'origine d'un Portugal périphérique, source mélancolique d'un immense flot d'émigrants (déclarés et clandestins), partant aussi bien vers l'Amérique que vers l'Europe, en particulier dans la deuxième moitié du XX^e siècle³.

Or, face à un nombre aussi significatif, voire impressionnant, de départs, temporaires ou définitifs, de Portugais vers l'étranger (entre 1946 et 1973, plus de deux millions de Portugais auraient émigré)⁴, ce qui peut commencer par surprendre est, en revanche, la relative exigüité de marques littéraires ou artistiques de cet exil massif.⁵ On invoquera

³ Les risques de généralisation conduisant à l'abstraction de tout terme, du reste toujours sous-jacents à l'acte de nomination, sont bien connus. La forme plurielle par le biais de laquelle on tente de prévenir ou contourner cette vicissitude ne saurait que souligner la pluralité de situations/expériences qui sont toujours implicites, dans le cas concret de l'exil.

⁴ Voir données fournies dans la bien connue *Histoire du Portugal*, dirigée par José Mattoso.

⁵ Dans son livre *Os Dois Crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Joaquim Manuel Magalhães écrivait: «L'autre dimension de l'espoir dans les années de la domination fasciste fut ce qui pouvait advenir de positif pour notre littérature lorsque les pratiques de ceux qui avaient été forcés à l'exil culturel, presque toujours pour des raisons militaires et par refus de participer à la guerre, allaient enfin avoir accès à la diffusion. (...) Dans le champ restreint de la production littéraire, encore une fois l'espoir a été déçu.» (Magalhães, 1981 : 254)

d'emblée des raisons d'ordre sociologique, rappelant la condition rurale et analphabète (ou presque) d'une grande partie de la population portugaise ayant quitté le Portugal dans la période du deuxième après-guerre. Cependant, le seul «handicap» socioculturel ne suffit pas à expliquer cette invisibilité, puisqu'un nombre assez significatif de Portugais possédant un curriculum académique et même artistique ont été amenés à quitter le pays durant la période mentionnée, surtout pour des raisons politiques (opposition au régime et/ou refus de participation à la guerre coloniale [1961-1974]), mais également pour des motifs socioprofessionnels et culturels.

J'estime donc que ce relatif (et je souligne «relatif») silence artistique⁶ autour de l'expérience de la déterritorialisation commence par découler de la marge d'invisibilité avec laquelle se confronte (sans doute même par désir) tout corps en exil, ce fait se trouvant jusqu'à un certain point aggravé par la difficulté notoire que les Portugais éprouvent à intégrer les transformations de la cartographie de l'espace physique et du temps. On dirait qu'il existe, génériquement, une peur (atavique) de l'«inscription», comme le dénonçait récemment, dans sa radiographie implacable du Portugal, le philosophe portugais José Gil, né au Mozambique et ayant séjourné durant de longues années à Paris⁷.

Certes, il y a toujours un décalage entre le mouvement des corps et leur enfermement, par peur ou par honte de cette condition dépouillée du déplacé. À cette condition paradoxale

⁶ J'estime même qu'on peut proprement parler d'«étouffements»... Aussi, ce premier essai vise-t-il avant tout à dévoiler quelques pistes, bornes et traits de ce «corpus» épars, oublié, voire ignoré et sous-estimé, de l'exil dans la littérature et l'art portugais contemporains.

⁷ En fait, l'auteur de *O Medo de Existir [La Peur d'Exister]* considère que la «marque» est l'envers de l'inscription, car «tandis que l'inscription crée et ouvre le réel, la marque détruit et tend à le liquider» (Gil, 2004 :100).

d'habiter et, à la fois, ne pas habiter le lieu d'origine (puisque'un corps est véritablement l'espace originel à l'intérieur des frontières desquelles chacun s'épanouit) vient s'ajouter un autre paradoxe non moindre, à savoir : la séparation, parfois l'amputation, de la langue maternelle. Ne pas pouvoir compter sur un public en tant qu'interlocuteur implicite et explicite, dans le cadre d'une langue et d'un imaginaire communs, représente d'emblée une lacune (une perte) lancinante pour n'importe quel écrivain ou même pour tout autre artiste. Il ne s'agit plus uniquement (ce qui serait déjà lourd!) de l'exil ontologique qui finit par affecter toute personne qui écrit⁸ (ou crée), mais aussi du vécu ou de l'incorporation d'une autre marginalité, simultanément géographique et symbolique. Dans la majorité des cas, les écrivains portugais exilés ont été (et sans doute continuent-ils à l'être) des écrivains soit inédits ou doublement déplacés (marginaux ou même absents du champ littéraire aussi bien du pays d'accueil que du pays d'origine), soit des écrivains différés, écrivant/réécrivant et publiant après le temps de leur exil.

Aussi sommes-nous devant un «corpus littéraire» en règle générale différé, excentrique, habité par des corps de mémoire. Bien que les auteurs eux-mêmes aient vécu l'exil, tout le processus (interne) de création et (externe) de publication fait qu'il semble plus adéquat de parler de corps d'exil que d'en parler comme de corps en exil.

Quiconque part emporte toujours avec soi (c'est le moins qu'il puisse emporter) son propre corps qui est son territoire unique et individuel, un espace seuil, frontalier, entre l'intérieur et l'extérieur, d'autant plus que, selon la tradition anthropologique, le corps humain

⁸ Comme le remarque Maurice Blanchot, lorsqu'il affirme dans *L'écriture du désastre*: «Qui écrit est en exil de l'écriture: là est sa patrie où il n'est pas prophète.» (Blanchot, 1980 :105)

est aussi un texte culturel, une amphore et une ancre de mémoires, de sensations et de sens d'un corps collectif (Benedict Anderson dirait d'une «communauté imaginaire») qui gravent et laissent gravé sur la peau et les entrailles un sens identitaire d'appartenance à un groupe et à un lieu.

À titre d'exemple, nous pouvons trouver dans l'œuvre poétique de Manuel Alegre, et dès ses premiers recueils (écrits pendant son exil, encore à Paris), plusieurs références à ce corps collectif auquel le poète se joint fraternellement pour dénoncer la condition douloureuse, outrageante, vécue non pas uniquement par chaque individu en particulier, mais par tout un peuple condamné au démembrement, devenu corps à louer, anonyme, dans un lieu qui n'est point sa patrie:

«Un homme part et sur ses pas
part la marque d'une racine
sur ses pas une cicatrice
d'un lieu réduit à néant.
Gravés à même sa peau
un village, un fleuve, un champ» - (dans «Trova do Emigrante »)⁹

Ensuite, ce corps-territoire sera élargi à tout un peuple, dont le destin ou le sort est synonyme d'exil:

⁹ Et, un peu plus tard, il ajoutera dans «Portugal à Paris»: «Je vis ma patrie déployée/à la Gare d'Austerlitz/C'étaient les paniers/et des paniers par terre. Des morceaux/de mon pays/Des restes./Des bras./Ma patrie vide/vidée/déversée dans les rues de Paris/(...)/Solitaire parmi la foule, j'ai marché/les yeux au loin égarés comme le blé et la mer/Étions-nous deux cents milliers?/Nous marchions en tous cas./ Bras et mains à louer/mon Portugal dans les rues de Paris.» (Alegre, 1997: 189-190)

«Ni batailles ni paix: une sombre guerre
J'ai mal à un pays au pays que j'emporte
Je suis ce peuple de proscrits volontaires
Trois syllabes du trèfle sont le nom que je porte.» (*ibid* : 199)

Si nous observons ici les traits d'une blessure narcissique par rapport au *fatum* (*fado*) individuel et collectif, ils ne semblent toutefois pas encore être porteurs de toute la connotation discriminatoire d'un «corps ethnique» dont vont se ressentir plus tard certains des post-exiliques, à savoir : les descendants d'émigrants ou d'exilés du Portugal.

Commencera dès lors à se répandre un « portrait-robot » des Portugais qui généralise, parfois jusqu'à la caricature, une complexion physique tenue pour particulière : hommes et femmes de petite taille, trapus, yeux et cheveux noirs, au teint basané, femmes poilues et moustachues... On souffre d'une « espèce de tatouage en creux », qui dénonce la filiation et se révèle comme une « marque absurde » et « ineffaçable », lit-on dans une des œuvres de la romancière luso-française Brigitte Paulino-Neto (Paulino-Neto, 2003 :18). Ce stigmatisme en arrive même à prendre l'allure et la dimension, sur le plan du réel et symbolique, d'une sorte de handicap physique, à l'instar de ce qui se passe avec la protagoniste muette du roman de l'écrivaine nord-américaine d'ascendance portugaise, Katherine Vaz, intitulé *Saudade* (1994) : Clara, la protagoniste, ne commencera à parler en Amérique qu'après la mort de sa mère, elle aussi exilée, et symbole superlatif de l'attachement aux origines açoréennes.

Le statut semi-périphérique du Portugal et de sa culture contemporaine, hanté par une Histoire simultanée de colonisation et d'émigration, « nation créole » (selon la formule de

l'écrivain angolais José Eduardo Agualusa), européenne et transatlantique, de pouvoir et de soumission, a engendré des formes hybrides de réalité et de culture, verbalisées par quelques voix métisses (mais non nécessairement d'auteurs métis au sens génétique du terme). Nombre de ces auteurs ont vécu et rendu compte, durant la période coloniale, d'un exil qui était plus psychologique et culturel qu'à proprement parler territorial. Officiellement, ils pouvaient aller et venir à l'intérieur d'un même territoire national, mais ils se sentaient «déplacés». Bien qu'extérieurement ils pussent être vus ou considérés comme «égaux», intérieurement, ils éprouaient le déchirement de la différence. C'est le cas, par exemple, des poètes Rui Knopfli et Alberto Lacerda, tous les deux nés au Mozambique, qui ont commencé par vivre l'exil en métropole et, ensuite, à Londres. Dès son premier recueil, significativement intitulé *Le Pays des Autres* (1959), Rui Knopfli écrivait:

«Vous me dites européen? Ma foi, je me tais.
Mais il y a dans moi des savanes d'aridité
et des plaines sans fin
aux longs fleuves alanguis et sinueux
un ruban de fumée verticale
un noir et une guitare qui éclate.» (Knopfli, 2003 : 59)

Postérieurement, la décolonisation finirait par forcer à l'exil ou à l'exode des milliers de personnes nées ou établies dans les anciennes colonies. Au Portugal, on allait les nommer «retornados» (retournés) alors que, bien souvent, ces gens étaient loin de retourner à un quelconque point de départ... Leur métissage, véritable métaphore exprimant physiquement la

suspicion ou l'impureté, n'était pas non plus nécessairement cutané, mais plutôt culturel et profondément viscéral, comme

«un feu de regrets
au rythme fébrile
vertigineux
des corps en sueur
dans la frénésie
de Kankulas dimbas
ou de Kuhelas mwilas...» (Arrimar, 1993:21)

De nouveau, ces «biorythmes» ou «événements intérieurs» ont été largement ignorés, sous-estimés, marginalisés dans les contrées d'exil, comme l'on peut déduire des vers d'Eduardo Bettencourt Pinto, né en Angola et résidant, depuis 1975, toujours loin de son pays natal (actuellement au Canada):

«Dans ma valise, je portais vingt ans à peine
J'ai dormi sur de longues nuits et nul n'a lu
Dans mes yeux le secret des balafons
Résonnant sur les blessures de mon silence» (Pinto, 1993 : 63).

Jusqu'à présent je me suis penchée sur des cas d'exil imposé par les circonstances et non pas tant sur l'exil délibéré ou choisi, même si les contraintes politiques et culturelles n'ont jamais été totalement étrangères à ces options personnelles d'abandon du pays natal. Or, la littérature et, plus généralement, l'art portugais comptent beaucoup de cas de figures de ce

type, appelons cela l'auto-exil à l'étranger¹⁰. Al Berto est un de ces auteurs qui vécut hors du Portugal entre 1967 et 1975. Dès sa première publication, déjà parue au Portugal mais renvoyant à l'exil, *À procura do vento num jardim de Agosto* [À la recherche du vent dans un jardin d'août], non seulement il assume le «corps vagamondain» – unique bagage de l'errance, façonné, sans doute en raison d'une mode générationnelle, par des expériences hallucinogènes fondatrices, à l'instar des «beatnik» – comme il en vient à l'élever au rang d'une esthétique de la vie et de l'œuvre. Œuvre minoritaire, au sens deleuzien du terme: minoritaire au niveau de la langue, minoritaire au plan du désir, minoritaire dans le domaine de l'édition... Al Berto fut un des rares écrivains portugais à essayer d'écrire dans la langue du pays d'exil (la Belgique)¹¹, encore qu'il ait, à vrai dire, inventé une «troisième langue», tantôt un français inintelligible ayant recours à la syntaxe portugaise, tantôt une langue autre, vertigineuse, incompréhensible, «quelque chose qui couperait d'une fois pour toutes le cordon ombilical» (Al Berto, 2000 : 27)¹². Son écriture - «jus du corps qui me peuple» – selon ses propres mots utilisés dans *Salive, Hotel de la Gare / Le Plus Grand Calligraphe* (1975), renvoie à un sujet (auto) intitulé «L'astronaute halluciné» qui croise les temps de l'exil et ceux du post-exil, en un excès débordant de matière (aussi bien du corps que des mots): «l'écriture un espace les mots fous mordre les fous mordre les mots qui bavent du corps» (Al Berto, 2000 : 77).

¹⁰ Auxquels s'ajoutent tous ceux qui ont vécu l'exil dans leur propre pays - un fameux poème, de Sophia de Mello Breyner Andresen, nommé «Exil» (Exílio) pouvant leur servir d'emblème: «Quand la Patrie que nous avons nous fait défaut/Égarée par renoncement et par silence/Même la voix de la mer devient exil/Et la lumière autour de nous forme des grilles» (Andresen , 1975 :192)

¹¹ Il existe plusieurs textes inédits en français: *Pages de l'astronaute halluciné* (1972), *Esquisse pour un portrait d'Alain Petit-Pieds et Henriette Rock*, tandis que *L'engouement* aurait été détruit par l'auteur lui-même.

¹² À *procura do vento num Jardim d'Agosto* in *O Medo*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 27.

Poète des « non-lieux »¹³, tels que Marc Augé les entend, Al Berto fut aussi la voix (ou les voix) intense(s) du désir enivré des corps dans des décors de « bas fond », mais également de la dérive entre les sexes, des corps hybrides se déployant comme des « mutants engagés dans la représentation de la mort » dans le « théâtre incertain de la vie » (Al Berto, 2000 :63).

De l'exil d'Al Berto, comme de celui du romancier Rui Nunes, pourra-t-on dire qu'ils sont à l'origine d'une libération manifeste du langage du « corps désirant » dans la littérature portugaise. Réprimé ou autocensuré pendant le régime dictatorial, le langage du corps et, en particulier, celui du désir homosexuel avaient toujours été en quelque sorte schizophrènes, marginaux par rapport à la tradition littéraire des subtilités de l'inter-dit, et de certains tabous, d'ordre spécifiquement sexuel ou génériquement social, qui se sont maintenus en vigueur du moins jusqu'aux années soixante-dix. Or, à ce niveau, l'écriture de Rui Nunes devait s'avérer une des plus osées et complexes: viscérale et cruelle, au sens qu'Artaud attribuait à la cruauté. Dans son errance et dans son excès scatologiques, un désir est à l'œuvre non point uniquement d'un « hors lieu », mais aussi et surtout du « hors la loi », mêlé à l'angoisse de la mort, à la souffrance de la perte et à la critique de la patrie¹⁴.

Remarquons à ce propos comment, déçu, le narrateur de « *Quem da pátria sai a si mesmo escapa?* » [« *Quiconque quitte sa patrie se fuit?* »] décrit, sans complaisance, à son

¹³ « je me rends compte que le peu que je suis parvenu à écrire fut écrit dans les salles d'attente des aéroports chemins de fer et quais d'embarquement. assis, je m'attends. je t'écris. puis je garde les manuscrits dans les signes automatiques. je visite des villes. je les oublie exprès sur place pour pouvoir les réécrire. je traîne avec moi la mélancolie de ces signes de ces fragments d'une mémoire saccagée » (Al Berto, 2000 :43).

¹⁴ Cette composante de critique à l'égard de la patrie fut, du reste, un point commun à nombre d'auteurs inclus dans le groupe des (auto-)exilés (par exemple, Jorge de Sena), s'opposant – du moins apparemment - cet autre motif récurrent de la nostalgie ou du regret du pays natal abandonné.

compagnon d'exil, un programme de vie qui, outre le non-retour, dicte l'impossibilité d'un quelconque avenir (personnel et implicitement collectif):

«nous seuls, Jan, ne découvrirons rien quand nous arriverons, car en vérité nous n'arriverons jamais, nous sommes là où le départ nous hante avec ses mouvements excessivement doux: sur la quille des navires et dans la gloire des oiseaux, nous éjaculons homme contre homme, sans mort d'enfant à l'horizon, nous n'offrons rien à la douleur, nous ne nous reproduisons pas et, en notre for intérieur, nous sommes encore la salive, les fleuves originels, la soif des guêpes sur l'eau des bassins l'été, ou la très subtile mouche sur la toile d'un quelconque peintre de la Renaissance.»
(Nunes, 1983 : 58)

Les auto-exils ont souvent correspondu à une recherche intérieure qui, dans le cas spécifique des femmes portugaises de la moitié du XX^e siècle, signifiait avant tout un dessein indélébile d'émancipation, comme l'œuvre fictionnelle et poétique de Maria Graciete Besse, installée depuis des années loin du Portugal, nous le montre. La seule solution pour échapper au déterminisme [de soumission domestique] de la généalogie féminine était de «se livrer à une ville anonyme, avec des yeux brillant d'exil» (Besse, 1991: 107). S'exiler revenait donc à se rebeller contre le sort des autres femmes, y compris celui de sa propre mère, «courbée sous le poids des devoirs, confinée aux banalités domestiques, soumise» (Besse, 1993 :52). Le corps de l'exil dans l'œuvre de cette écrivaine devait désormais signifier un lieu phénoménologique, pur, non possédé et impossible à posséder, lieu de métamorphose constante sur lequel les cicatrices sont signes lumineux d'espoir, dans la mesure où elles

«peuvent inaugurer des rythmes de blanc dans la chair et de souffle encore libre, sculptant, modelant incessamment le regard, les gestes les plus simples» (Besse, 1993 : 52).

Et pour conclure ce très bref panorama, j'aimerais évoquer le film documentaire (1976) d'un cinéaste portugais qui a vécu l'exil, José Álvaro Morais. Il s'agit d'une œuvre sur un couple d'exilés eux aussi: Vieira da Silva, née à Lisbonne, le peintre portugais contemporain qui a le plus tôt accédé à l'internationalisation, et Arpad Szenes, Hongrois d'origine.

Cherchant à mettre en scène les mystères de la conjugalité artistique vécue (qui plus est, en situation d'exil), ce film adopte la perspective du mari, Arpad, comme le sous-entend son titre: *Ma femme chamada Bicho*. Le titre est en lui-même une expression fort curieuse car, en mélangeant les langues portugaise et française, il crée un corps et un sexe hybrides: le féminin croisé avec le masculin, la femme croisée avec l'animal. Cette dernière association n'est sans doute pas étrangère au fait que le nom de famille «Vieira», en portugais, désigne aussi, en langage courant, la coquille Saint Jacques (enveloppe calcaire et mollusque).

Cependant, je souhaiterais surtout attirer l'attention sur les scènes finales du film qui me semblent pouvoir fonctionner comme une métaphore de tout «corps d'exil», entendu comme un double signe de contrainte et de libération. Dans une scène à tous les titres inespérée, on voit Vieira da Silva le visage entièrement peint en bleu outremer foncé, tel un avatar de la toile qui devient à la fois peau et masque. En guise de contrepoint, après nombre de portraits de Vieira par Arpad montrés au début du film, nous nous trouvons devant un dernier portrait, tableau vivant au présent narratif du film: la femme peintre elle-même en

pose, encadrée par le fauteuil dans lequel elle est assise, cheveux désormais dénoués, regard mystérieusement souriant et distant, caresse la blancheur contrastante d'un chat, puis lâche l'animal. Ce plan cinématographique crée un jeu de miroirs de chair qui renvoie aux tons de nombre de tableaux de Vieira: le bleu des «azulejos» portugais, de la mer, du ciel de Lisbonne, en une synthèse viscérale de la réalité (temps/espace) perdue et gagnée... Et c'est avec ce visage peint et ces cheveux dénoués que nous verrons, dans une ultime scène tournée en extérieur, Vieira da Silva arborant un air heureux et libéré, bientôt rejointe par Arpad, redécouvrant et appréciant le charme du paysage environnant.

Peut-on en conclure qu'une fois les images et les mémoires transfigurées de l'exilé inscrites dans la chair, son corps fait émerger un Autre, issu du tréfonds de sa peau, et tous deux sont à même de se recentrer dans la jubilation, c'est-à-dire dans l'adhésion au lieu présent?

Références :

AL BERTO (2000) – *O Medo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

ALEGRE, Manuel (1997) – *30 Anos de Poesia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2^a edição.

ANDERSON, Benedict (1991) - *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. ed., London: Verso

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1975) - *Antologia*, Lisboa, Moraes Editores.

ARRIMAR, Jorge / PINTO, Eduardo Bettencourt (1993) - *Poemas*; Macau, [1^a ed., Açores, 1979].

AUGÉ, Marc (1992) – *Non-Lieux – Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

BESSE, Maria Graciete (1991) – *Incandescências*, Lisboa, Publicações Europa-América.

BESSE, Maria Graciete (1993) – *Nas Margens do Exílio*, Lisboa, Publicações Europa-América.

BLANCHOT, Maurice (1980) - *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.

GIL, José (2004)- *O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2ª edição.

KNOPFLI, Rui (2003) - *Obra Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. MAGALHÃES,

Joaquim Manuel (1981) - *Os Dois Crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo.

PAULINO-NETO, Brigitte (2003) - *Jaime Baltasar Barbosa*, Paris, Verticales.

SENA, Jorge de (1989) – *Poesia III*, Lisboa, Edições 70.

VAZ, Katherine (1994) – *Saudade*, New York, St. Martin's Press.