

LA MÉTAPHORE CONTRE L'OPPRESSION SALAZARISTE :
OS ÚLTIMOS DIAS DO FASCISMO PORTUGUÊS (1959) DE MARIA
ARCHER

Armanda Manguito Bouzy¹

Résumé : En 1952-1953, la journaliste-romancière Maria Archer assiste à Lisbonne aux différents procès truqués intentés par l'*Estado Novo* au capitaine de réserve Henrique Galvão, devant une juridiction militaire, pour une prétendue conspiration contre le pouvoir. Plusieurs feuillets manuscrits des comptes rendus d'audience, que Maria Archer pensait publier, lui sont confisqués par la PIDE (Policia Internacional e Defesa do Estado). Suite à cette exaction, la romancière décide de s'exiler au Brésil où elle éditera l'ouvrage consacré au procès sous le titre *Os últimos dias do fascismo português* (São Paulo, 1959). L'écriture de Maria Archer se caractérise par un emploi continu de métaphores filées parmi lesquelles l'auteur privilégie la métaphore théâtrale : le tribunal est pour elle une scène tragique où se joue un « drama de grande classe judiciária » auquel elle assiste depuis les coulisses. Dans la minutieuse description des audiences, le discours politique construit par Maria Archer à travers des commentaires lapidaires – comme en voix *off* –, s'articule comme celui d'une authentique femme de lettres engagée dans son combat contre la dictature salazariste. L'analyse approfondie de son style métaphorique permettra de mieux rendre compte de la résistance acharnée que Maria Archer opposa par ses écrits à un régime fasciste qui, s'appuyant sur sa police politique (PIDE), son Secrétariat de la Propagande Nationale (SPN) et sa Commission de Censure, déniait toute forme de liberté d'expression, fût-elle culturelle.

Mots-clefs : Oppression, procès militaire, Censure, résistance, métaphore

Abstract: During the years 1952-1953, the journalist-novelist Maria Archer attends in Lisboa to the different proceedings that the *Estado Novo* institutes against the retired captain Henrique Galvão in front of a military jurisdiction for a presume conspiracy against the power. Several manuscript leaves concerning reports of audience, that Maria Archer wanted to publish, are confiscated by the PIDE (International Police and Defence of the State). Following this exaction, the novelist decides to go in exile to Brazil where she publishes the work dedicated to the proceedings under the title *Os últimos dias do fascismo português* (São Paulo, 1959). The writing of Maria Archer is characterized by a continuous use of metaphors amongst which the authors privileges the theatrical metaphor: the Court is for her a tragic theater where is played "a drama de grande classe judiciária" to which she attends from the wings. In the meticulous description of the audiences, the political language built by Maria Archer, trough lapidary comments, is articulated like this of an authentic woman of letters engaged in a fight against the dictatorship. The deeply analyse of the metaphoric style will make able to account better for the desperate resistance that Maria Archer opposed by her writing to a fascist form of government who, leaning on its political police, its Secretary of National Propaganda (SPN) and its Commission of censorship, denied all forms of liberty of expression, even if cultural.

Keywords: Oppression, military proceedings, Censorship, resistance, metaphor

« Miroitement des possibles ou pierre d'achoppement, la métaphore démasque ce qui persiste à travers elle. »

Marie-Christine Lala, « La métaphore et le linguiste »

¹ Maître de Conférences e diretora do Departamento de Português da Universidade de Nice Sophia-Antipolis (França). E-mail: manguito@unice.fr

« Le ventre est encore fécond, d'où a surgi la bête immonde. »

Berthold Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*

La bibliothèque de l'*Instituto de Ciências Sociais* de l'Université de Lisbonne possède, sous la cote 321.6ARC*/1, un exemplaire de l'ouvrage de Maria Archer intitulé *Os últimos dias do fascismo português* (Archer, 1959). Au vu de l'ex-libris manuel – « *São Paulo 27/11/59* » accompagné de la signature de Maria Archer –, l'exemplaire semble bien avoir appartenu à l'auteur en personne puis, finalement, au Dr. Herminio Martins qui en a fait don à la Bibliothèque lisboète. Il n'est malheureusement pas annoté.

S'il est un discours politique résistant à l'oppression salazariste au milieu du XX^e siècle, c'est bien celui que la journaliste-romancière Maria Archer (1899-1982)² met en œuvre dans cet ouvrage qui constitue un authentique document historique. Il s'agit également d'un document politique d'une extrême importance puisqu'il raconte les sept audiences, du 09/12/1952 au 17/12/1952, devant un tribunal militaire, du procès intenté par l'État portugais à huit de ses ressortissants qui auraient conspiré contre le pouvoir. Parmi les prétendus conspirateurs se trouvait le capitaine de réserve Henrique Galvão, ancien soutien de Salazar passé à l'opposition démocratique. Condamné en première instance à trois ans de prison, pour tentative de coup d'État, Henrique Galvão fera appel de la sentence. Lors des deux audiences du procès en appel (20-21/02/1953) devant le *Tribunal Supremo*, Maria Archer assistera stupéfaite à l'annulation du premier jugement. L'ouvrage raconte également par le détail les péripéties de la procédure d'appel.

C'est au titre de correspondante du journal *República* que Maria Archer fut autorisée à assister au procès de l'Inspecteur Supérieur, retraité de l'administration coloniale, et ex-député pour l'Angola où il s'était acquis des inimitiés pour avoir dénoncé la mauvaise gestion des administrateurs coloniaux. La romancière était connue depuis 1938 pour ses positions anti-salazaristes et son œuvre avait déjà été censurée à deux reprises par le régime. Bien que non

² Maria Archer était également essayiste et dramaturge.

juriste de formation, Maria Archer s'efforce de rendre compte avec minutie de tous les actes du Tribunal Militaire Territorial de Santa Clara, tout en restant consciente que ses commentaires « poucos e breves » (p. 24) risquent d'altérer la vérité des apparences. Elle affirme toutefois que si ses sympathies et ses antipathies sont visibles, elle ne leur sacrifie pas pour autant la réalité.

Parfaitement consciente d'être le témoin privilégié d'un événement politique historique, Maria Archer sait que le témoignage qu'elle porte sur cet épisode, à une époque charnière du salazarisme, est appelé à avoir un retentissement important. C'est la raison pour laquelle elle sollicitera les principaux accusés, les avocats et les témoins pour réviser ses comptes rendus et leur donner ainsi la plus grande authenticité. Le sous-titre de l'ouvrage en fait foi : « Memórias dum processo militar, julgado no 1º Tribunal Militar Territorial, (Santa Clara) em Lisboa, em Dezembro de 1952. Escritas sôbre apontamentos e revistas pelos principais réus, advogados e testemunhas. »

Dans cette opposition démocratique à l'*Estado Novo*, en place depuis 1933, la métaphore³ pourrait être à la fois une arme d'esquive et d'attaque. Elle transparaît déjà dans le titre, très ironique, inspiré de celui du fameux roman écrit par Edward Bulwer-Lytton, en 1834, *The Last Days of Pompeii*, qui dépeint la décadence de l'empire romain. Revitalisé par le péplum éponyme de Sergio Leone, sorti précisément en 1959, ce titre n'avait pas manqué d'attirer l'attention de la romancière. Maria Archer ne pourra éditer *Os últimos dias do fascismo português* que vers la fin de l'année 1959, une fois exilée au Brésil, et en un seul tome, au lieu des deux prévus à l'origine. En effet, le 20 juin 1953, la PIDE perquisitionnait le domicile de la romancière et saisissait illégalement une partie du manuscrit, comme l'explique Maria Archer elle-même dans le premier chapitre de l'ouvrage « Um caso inédito de perseguição do pensamento » (p. 7-12)⁴.

Cette censure et cette violence policière à son égard constituent d'ailleurs le principal motif de l'exil brésilien de Maria Archer, à la fin de l'année

³ Nous entendrons *métaphore* au sens le plus large du terme et n'entrerons pas dans des considérations théoriques sur les différences entre comparaison, métaphore *in praesentia* et métaphore *in absentia*. Pour une définition pertinente de la métaphore parfaitement adéquate à notre propos, voir François-Emmanuel Boucher et Sylvain David (2009).

⁴ Maria Archer demandera vainement au Ministre de l'Intérieur de l'époque la restitution du manuscrit. Il manque donc le témoignage sur le troisième et dernier jugement.

1955⁵. Les exactions incessantes du système salazariste commises par la *Comissão de Censura*, la PIDE (*Polícia Internacional e de Defesa do Estado*) et le SNP (*Secretariado Nacional de Propaganda*) sont constamment en point de mire des commentaires de l'auteur. La couverture même de l'ouvrage est illustrée par l'assignation de la PIDE enjoignant Maria Archer à venir contresigner dans ses locaux l'acte de saisie dont le manuscrit avait fait l'objet (fig. 1).



Fig. 1. Assignation de la PIDE

Dès le premier jour du procès, Maria Archer signale le désintérêt du public pour cette affaire, « Não havia – nem na *cidade*, nem nos *cafés*, nem na *rua* – o mínimo interesse pelo julgamento » (p. 69), mais souligne l'attention portée au procès par les milieux politiques et militaires qu'elle qualifie de « espécies de quistos no grande corpo da Nação » (p. 69), premier énoncé métaphorique des comptes rendus d'audience. Comme dans les *Essais* de Montaigne, la métaphore du champ sémantique médico-pathologique pour diagnostiquer les maladies de l'État est présente ; on la retrouvera plus tard comme constante dans le discours politique portugais.

⁵ Dans l'entrevue accordée au *Diário de notícias* de Rio de Janeiro du 15 janvier 1956, Maria Archer déclare : « Vim para o Brasil, tendo chegado dia 15.07.1955, porque já não podia viver em Portugal. A ação da censura asfixiou-me e tirou-me os meios de vida. Apreenderam-me dois livros publicados, assaltaram-me com policiais a casa e levaram-me um original que ainda estava escrevendo, violência inédita em países de civilização européia. » Cité par Elisabeth Batista (non daté, non paginé).

Toutefois, le champ métaphorique privilégié par Maria Archer est celui du théâtre : le tribunal est pour elle une scène tragique où se joue un drame judiciaire auquel elle assiste depuis les coulisses. Ainsi le terme « espetáculo » reviendra-t-il de manière très récurrente tout au long des comptes rendus. De même, la métaphore cynégétique, la métaphore tauromachique et la métaphore guerrière sont plusieurs fois utilisées : du haut de leur estrade, les juges sont des rapaces prêts à fondre sur leur proie, ou bien ils sont des chasseurs qui tendent leurs filets sur le gibier que constituent les accusés. Henrique Galvão ressemble à un taureau dans l'arène, il est la victime sacrificielle d'un régime cruel : son sort est scellé avant le combat. Les débats entre les accusés et leurs juges sont des duels...

Dans la minutieuse description des audiences, le discours politique construit par Maria Archer à travers des commentaires lapidaires – comme en voix *off* –, ne s'articule pas comme celui d'une journaliste tenue à l'objectivité, mais comme celui d'une authentique femme de lettres engagée dans son combat contre la dictature salazariste. Son style métaphorique est-il une manière d'atténuer ses prises de position ou bien renforce-t-il au contraire les effets critiques à l'encontre du régime ? Une analyse approfondie permettra de mieux mesurer cette duplicité métaphorique qui apparaît comme une constante du discours politique (Rigotti, 1990). Une comparaison avec le discours littéral tenu par Maria Archer sur des éléments cruciaux de la dictature salazariste, tels que la Censure, la Propagande et la PIDE, toute puissante police politique, fera le point sur la pertinence de ces métaphores.

Toutefois, la métaphore initiale de l'ouvrage ne provient pas du théâtre, elle est puisée au domaine historico-religieux. En effet, Maria Archer cite un long extrait de *Jésus en son temps* de Daniel Rops (1944, p. 535), traduit en portugais, dans un exergue d'une page entière qui commence par la phrase suivante : « É certamente impróprio falarmos em processo » (p. 5). C'est là une façon de déclarer *ex abrupto*, de manière métaphorique, que le jugement d'Henrique Galvão auquel elle a assisté n'était qu'un simulacre juridique semblable à celui exercé à l'encontre de Jésus par le pouvoir juif et par le pouvoir romain : « relativamente a Jesus, umas regras foram claramente violadas e outras torneadas por manha e negligência » (p. 5). À travers cet

exergue, Maria Archer assimile les juges militaires portugais au Grand Sanhédrin et à Ponce Pilate qui accusaient et condamnaient sans preuve : « O interrogatório do prêso não tocou nos pontos essenciais do libelo; não houve sentença en regra » (p. 5). Le positionnement politique de Maria Archer apparaît ici clairement, cette métaphore christique est une pierre de plus dans le jardin du salazarisme qui appuyait une partie de son pouvoir sur l'Église.

Bien qu'elle assure la « lisibilité » du texte (Bordas, 2003, p. 88), cette métaphore fondatrice n'intervient pas dans le discours afin de permettre une meilleure compréhension de la situation contextuelle. Elle surgit d'emblée pour imposer « une certaine manière de concevoir la réalité » (Cunillera Domènech, 2010, p. 108) tout en soulignant la prééminence de cet événement juridique à profonde résonance politique que la dictature salazariste cherchait à occulter. Outre le déplacement de sens, qualité propre à la métaphore, il y a un remplacement de sens, ainsi qu'un complément de sens, trois phénomènes conjoints dans une stratégie rhétorique qui fonde son pragmatisme persuasif sur « la connotation affective » (Mons, 1992, p. 18) et la complicité culturelle.

Il n'en reste pas moins que le « domaine cible » (Lakoff-Johnson, 1985) – celui du milieu juridico-militaire portugais du XX^e siècle où se déroule l'action – risque de paraître opaque au lecteur *lambda*⁶, alors que le « domaine source » – celui de l'Évangile – est transparent pour un lusophone de culture chrétienne. La métaphore christique a pour fonction d'aider le lecteur à mieux saisir les enjeux politiques du jugement dont Maria Archer a été le témoin. En effet, par le simple fait de relier « un énoncé politique à un champ d'expériences connu, la forme métaphorique rend l'énoncé plus familier à nos yeux » ; de même, « en présentant un cadre de référence qui repose sur des modèles familiers, la métaphore nous rassure et calme nos inquiétudes. » (Rigotti, 1990, p. 549).

Toutefois, la première métaphore de l'ouvrage a aussi pour finalité d'insister sur l'importance de l'événement et sur l'extrême iniquité qui va frapper l'accusé, condamné avant même d'avoir été jugé. De plus, elle est une parfaite mise en abyme, car elle annonce, tout en la décryptant, la résolution du procès

⁶ À plusieurs reprises, Maria Archer reconnaît d'ailleurs elle-même son inexpérience, voire son incompétence dans un tel domaine juridique d'exception : « análise jurídica cujo alcance me escapa » (p. 188).

d'un homme politique profondément opposé à l'injustice. Aurait-elle également pour effet de faire de Galvão un personnage christique ? Du moins en fait-elle le principal opposant à Salazar. On soulignera également le fait que cette métaphore initiale se situe dans le paratexte dont Genette disait qu'il est « sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur » (1982, p. 9).

Le compte rendu de la première audience du 09 décembre 1952 est fondamental car il est le lieu à travers lequel Maria Archer élabore, de manière méthodique, les champs sémantiques auxquels elle va puiser ses différentes images. Systématiquement reprises dans les comptes rendus des audiences suivantes, ces métaphores deviennent, dans la macrostructure de l'ouvrage, de véritables métaphores filées, à savoir des allégories selon la définition classique de l'*Institution oratoire* (Quintilien, 1989).

Les divers domaines métaphoriques abordés s'articulent quantitativement de la manière suivante : la métaphore du spectacle (théâtre, cinéma, chant, ballet, corrida) est de très loin la plus récurrente, elle est suivie dans l'ordre par les métaphores létale, cynégétique, guerrière, historique et mythologique, évangélique ou religieuse, animale, musicale, médicale, magique, artistique (peinture, sculpture, architecture), culinaire, botanique et pour finir par la métaphore de la Fortune. Les domaines sources sont donc relativement variés.

Certains domaines métaphoriques se recoupent entre eux, comme par exemple la métaphore cynégétique et la métaphore animale, la métaphore létale et la métaphore guerrière. En revanche, la référence à la Fortune n'offre qu'une seule occurrence et constitue donc un véritable hapax : « a vida é uma nora e tem alcatruzes » (p. 111).

Les différents transferts métaphoriques n'ont rien d'original par rapport aux domaines cibles auxquels ils s'appliquent, c'est-à-dire plus strictement le domaine juridique et plus largement le domaine politique. Les métaphores les plus fréquentes restent confinées dans le champ sémantique de l'affrontement, chose naturelle en matière politique, surtout quand l'image passe par le prisme juridique : l'accusé face à ses juges. La métaphore guerrière n'est-elle pas, comme le souligne Gilles Gauthier, « un constituant et une illustration de la

communication politique » (1994, p. 135)? Par ailleurs, en tant que « métaphore structurale » (Lakoff et Johnson, 1985, chap. 13) d'un discours politique, elle doit « être appréciée d'un point de vue éthique » (Monneret, 2008, p. 83).

Par le biais d'un transfert de sens, le premier mode opératoire de la métaphore, souvent définie schématiquement comme un trope par ressemblance, consiste à instaurer un rapport de similitude entre deux éléments qui, apparemment, n'en sont pas pourvus ou que l'on ne songe pas, de prime abord, à mettre sur un pied d'équivalence. D'ailleurs, selon George Lakoff et Mark Johnson, les métaphores relient des éléments de domaines conceptuels différents (1985), car il ne peut y avoir « métaphorisation que s'il y a rapprochement entre réalités hétérogènes » (Charbonnel, 1999, p. 33).

Pourtant, dans *Os últimos dias do fascismo português*, la métaphore du théâtre et celle du spectacle s'imposent naturellement sous la plume de Maria Archer. Le lieu même où se déroule le procès (un palais du XVII^e siècle), la disposition du prétoire, les entrées-sorties des différents protagonistes, la présence d'un public et surtout le fond de cette sinistre affaire – montée de toutes pièces par la PIDE pour abattre un démocrate qui faisait peur au régime salazariste – invitent à cette superposition des deux réalités hétérogènes. En outre, on remarquera incidemment qu'Henrique Galvão est un écrivain auteur de pièces de théâtre : « Sou escritor. Trabalho o romance e a comédia [...] » (p. 79), déclare-t-il aux juges. De ce fait, la métaphore du spectacle théâtral s'imposait.

Il est donc évident que le contexte crée la métaphore et que la nature de celle-ci « ne peut s'apprécier qu'en fonction de la position que lui donne le contexte du langage et celui de la situation » (Greive, 1985, p. 23). Par ailleurs, la sémantique interprétative (Rastier, 1987) assure que c'est par l'analyse de cette fonction constituante du contexte et des récurrences discursives qu'il est possible « d'envisager le fonctionnement de la métaphore en langue comme en discours » (Lala, 2005, p. 157). Pour notre part, nous n'examinerons que la valeur discursive de la métaphore dans son rapport étroit avec la pensée politique, tant il est vrai que « la métaphore n'est pas un phénomène de langue

mais un phénomène de discours, et donc de *pensée* » (Charbonnel, 1999, p. 32).

Ainsi, à l'instar d'autres personnes du public, des avocats et des témoins de la défense, Maria Archer parcourt le champ lexical des pièces de théâtre pour qualifier successivement le procès de farce (p. 70, 100, 143, 195, 202), de comédie (p. 155, 195), de drame (p. 71), de tragi-comédie (p. 77), puis de tragédie « estamos en pleno teatro e do dramático, direi mesmo da tragédia » (p. 89). Dans cette dernière occurrence, au centre même de l'énoncé, le *je* de la journaliste-romancière (« direi ») indique la modalisation (Dubois, 1969, p. 105)⁷ extrêmement personnalisée du discours, montrant ainsi à quel point elle revendique l'élaboration du principal statut métaphorique décerné au procès, celui de la théâtralisation. Dès lors, le théâtral devient la façon habituelle de parler du procès ; le discours politique de Maria Archer se construit autour de cette idée centrale.

Toutefois, Maria Archer opère un crescendo dans la dramaturgie métaphorique qu'elle instruit en parfaite démiurge. En effet, comme l'affirme Christian Bois, « pour construire un discours qui "se tient" il n'y a pas d'autre choix que d'en maîtriser la dynamique métaphorique » (2009, p. 1), il est donc évident que « dans la fonction textuelle, l'enchaînement de la métaphore contribue à la cohésion du texte » (Dilks, 2009, p. 17). En outre, la métaphore se comporte en l'occurrence dans le texte comme le « composant évolutif » qui permet au système de « rester dynamique » (Klinkenberg, n. d., p. 16). La métaphore filée ou « métaphore-texte » (Bordas, 2003, p. 23) devient ainsi une « métaphore filée complexe » (Von Malmborg, 2004, p. 124) et s'amplifie au fil des pages jusqu'à amener le procès à prendre la tournure solennelle de la tragédie grecque antique, au moment même où se produit un véritable *coup de théâtre*⁸. Devant les juges, le faux témoin à charge, Antonio Júlio Feio Borges, un malade mental manipulé par la PIDE, contredit oralement les dépositions écrites lors des interrogatoires policiers ; il est immédiatement inculpé de parjure et emprisonné sur le champ par les juges militaires soucieux de se

⁷ La modélisation est la « marque que le sujet ne cesse de donner à son énoncé », selon la définition de J. Dubois.

⁸ Paradoxalement, la métaphore du *coup de théâtre* (« lance teatral ») n'apparaît pas sous le plume de l'auteur, elle allait pourtant de soi à cet endroit.

débarrasser de lui pour la *bonne* suite du procès : « É o último coro da tragédia, o canto final en que perpassa a Fatalidade » (p. 95).

Habilement, et toujours dans le même cadre allégorique, Maria Archer instille dans son discours des images, des comparaisons et des métaphores propres à rendre compte de l'intensification dramatique progressive du procès qui chemine vers le climax de la sentence. Nous avons affaire à une isotopie ou « thème générique » (Rastier, 1987), au sens où la notion d'isotopie (Greimas, 1966) est fondée sur la récurrence des sèmes. Dans *Os últimos dias do fascismo português*, l'isotopie /théâtre/, par sa redondance, se constitue en métaphore filée du fait qu'elle est connectée à l'isotopie /tribunal/ ; une profonde interactivité se crée alors entre le domaine source et le domaine cible (Richard, 1936 ; Black, 1993).

L'isotopie /théâtre/ joue ainsi un rôle fondamental dans le renforcement de la cohérence de l'énoncé, car, comme le souligne Jean-Marie Klinkenberg, elle est étroitement reliée « au concept de pertinence, ou d'économie sémiotique » (n. d., p. 4). Selon Jean-Marie Klinkenberg, en produisant « un effet multiplicateur de pertinence », l'isotopie « abaisse le coût sémiotique de l'échange tout en maximisant son profit ». Les premières métaphores « viennent servir de toile de fond aux nouvelles » (n. d., p. 5).

Maria Archer met à profit une large étendue du champ sémantique du spectacle, principalement du théâtre, sans oublier le cinéma, le chant (le fado), le ballet et la corrida ; en revanche, le cirque est négligé. Le procès acquiert dans le texte le statut de pièce de théâtre avant même d'avoir commencé. Ainsi, voit-on Maria Archer se presser d'arriver à la première audience du Tribunal, afin de ne pas rater le lever de rideau (p. 70), car ce drame judiciaire est pour elle une première (p. 71). C'est depuis les coulisses qu'elle assiste à la scénographie et à la mise en scène (p. 71) du procès.

Certes, la métaphore théâtrale comme représentation de la vie – le *theatrum vitae* ou *theatrum mundi* (Underhill, 2008 ; Bastien, 2009) – est vieille comme le monde et ne présente aucune originalité. Il n'en reste pas moins que sa parfaite adéquation au milieu juridico-politique, en dépit d'une hétérogénéité patente entre les deux éléments, est exemplaire. C'est d'ailleurs cette

exemplarité qui permet à Maria Archer de décliner à loisir les principaux termes du lexique théâtral en les adaptant à la situation.

Les personnes qui entrent en scène sont des acteurs ou comédiens, parfois des stars de la politique qui jouent leur rôle selon la distribution et en fonction d'une mise en scène ou d'une représentation qui leur a été fixée. Les personnes qui assistent aux débats sont des spectateurs ; les témoins sans relief sont des figurants, ou forment un ensemble choral ; tel juge n'est qu'une marionnette qui fait de la figuration ; le faux-témoin de l'accusation, mis à mal par la défense, disparaît dans le trou du souffleur ; les apparitions des hommes de la PIDE rendent l'atmosphère tragique. Des changements de décor interviennent, un des avocats théâtralise sa plaidoirie. Puis, tous disparaissent dans les coulisses, ou par un effet de machinerie théâtrale ; un illustre témoin, ancien Président du Conseil, quitte la salle d'audience sur un effet théâtral ; telle audience se termine sur des effets spéciaux. Les différents épisodes du procès sont des scènes qui constituent des actes avec une action dramatique.

Il est constant que la métaphore théâtrale occupe une place centrale au sein de l'ouvrage, dont elle constitue « la charpente dialectique », selon la terminologie d'Isabelle Collombat (2005, p. 24), de la même façon que la métaphore occupe une place centrale au sein de la pensée. En effet, la bonne centaine d'images empruntées au domaine du spectacle organise le discours en système cohérent qui se structure ainsi à partir d'un type de métaphore. Bien que celle-ci soit assez conventionnelle, elle n'en reste pas moins chargée de potentialités stratégiques qui vont au-delà d'une simple argumentation indispensable à toute rhétorique de la persuasion, tant il est clair que la « figure de rhétorique [spécialement le trope] joue un rôle argumentatif » (Klinkenberg, n. d., p. 1). En outre, comme l'affirme Michaël Rifaterre, « par sa nature même, la métaphore filée constitue typiquement un code spécial » (1969, p. 46), les images qui la composent n'ayant de sens, toujours selon Rifaterre, « qu'en fonction de la première d'entre elles » (1969, p. 46).

À l'intérieur du discours politique de Maria Archer, se met en place une véritable dynamique métaphorique fondée sur les trois principaux éléments de l'art oratoire classique, le « *ut doceat, moveat, delectet* » (Quintilien, 1989)⁹

⁹ *Institutio oratoria*, III, 5, 2 : « afin d'instruire, d'émouvoir et de plaire ».

repris par Le Guern (1973, p. 71-73) dans son analyse sémantique de la métaphore.

Pourtant, dans le cadre de *Os últimos dias do fascismo português*, la métaphore théâtrale ne saurait être considérée comme une « métaphore vive » (Ricœur, 1975); elle serait plus proche d'une « métaphore morte » (Searle, 1982), ou plutôt d'une métaphore « éteinte » (Picoche et Honeste, 1994, p. 112). D'une part, une métaphore considérée comme morte « peut-être ramenée à la vie si elle est "filée", c'est-à-dire utilisée dans toute une succession de métaphores cohérentes entre elles » (Picoche et Honeste, 1994, p. 123); d'autre part, une métaphore « a beau être "usée", lexicalisée, faisant partie de la polysémie d'un mot, elle n'est sans doute jamais entièrement "morte" » (Landheer, 2001, p. 4). C'est qu'il ne s'agit pas ici de poésie mais d'une représentation sémio-linguistique d'un référentiel qui induit une profonde prise de parti dans un contexte politique très critique. Les métaphores sont l'arme de Maria Archer. Une telle métaphorisation met subrepticement en place les mots de la résistance à un système implacable qui s'appuie sur la Censure, la Propagande et la Police politique, c'est-à-dire à un système qui contrecarre la liberté d'expression la plus élémentaire. Comme nous le verrons plus loin, la subtile métaphore filée va servir de contraste aux éléments bruts de la réalité.

Tout en déroulant ce tapis métaphorique qui pourrait avoir pour effet pervers d'amoindrir la gravité de la situation, et donc d'affaiblir la capacité de résistance à la dictature, Maria Archer reste consciente que les déplacements de sens, les transmutations du juridique au théâtral, risquent d'occulter la réalité. Elle prend d'ailleurs bien soin de remettre les choses en place : « Por isso, êste espetáculo, êste teatro em que as lágrimas são verdadeiras, não me diverte » (p. 170), rétablissant ainsi la distance entre le théâtral et le juridique, entre le virtuel et le réel. Mais avait-elle vraiment besoin de le faire ? En effet, sa métaphore théâtrale se *textualise* par la force des choses, au point de prendre une tournure catachrétique : elle devient conventionnelle ou *conventionnalisée* (Dilks, 2009, p. 9)¹⁰, récurrente et sans surprise. Cette dérive de la métaphore ne l'empêche nullement de garder des liens étroits avec son

¹⁰ « Les métaphores conventionnalisées sont entrées dans le langage quotidien au point d'être lexicalisées ».

domaine source. La métaphore théâtrale se métamorphose alors en cet authentique cliché que l'on connaît sous le nom de politique spectacle. Or, du cliché – conçu comme une « structure de style » (Riffaterre, 1971, p. 162) – au slogan il n'y a qu'un pas. La « métaphore-texte » envahit ainsi le discours politique de l'auteur pour prendre parti, dénoncer l'iniquité des juges et soutenir la voix d'une liberté bien maltraitée.

Certes, c'est pour redonner au jugement son caractère exceptionnel – la Censure empêchait la presse portugaise d'en parler – que Maria Archer l'installe sur le plan du spectaculaire, du sensationnel. L'allégorie théâtrale lui offre « une dimension descriptive basée sur des expériences directes » et lui permet ainsi de faire « une économie de sens en plaçant les événements et les phénomènes politiques dans un cadre relativement familier » (Gingras, 1996, p. 160). En dépit d'une censure omnisciente et omniprésente, y compris dans cette activité culturelle (Dos Santos, 2002), il est bien sûr plus fréquent, dans la Lisbonne du milieu du XX^e siècle, d'aller au théâtre qu'à un procès politico-militaire.

Partant du principe de la théorie de la pertinence développée par Sperber et Wilson (1989), selon lequel la réussite d'un énoncé dépend du degré d'attention que lui accorde le destinataire (le lecteur, dans le cas de l'ouvrage de Maria Archer), il convient de mesurer ici l'impact de l'énoncé métaphorique, ou énoncé non littéral, dans la communication. En d'autres termes, il faut examiner son rôle phatique, mais aussi son rôle pragmatique (Kleiber, 1999).

Telle qu'elle est escrimée par Maria Archer, la métaphore théâtrale joue sur un double plan, car, comme le souligne Henri Suhamy « la dualité est inhérente à la métaphore » (2006, p. 9). Dans un premier temps, elle prétend à un effet éthique : qualifier le procès de « farce » a pour fonction de décrédibiliser, de démasquer le pouvoir juridique et donc le pouvoir politique qui l'instrumentalise ; c'est une question à la fois de justice morale et de rigueur informative (*docere*). Dans un second temps, elle induit un effet émotionnel et sentimental : imputer au procès les valeurs de la « tragédie » a pour finalité de créer ou de renforcer l'empathie du lecteur envers les accusés, injustes victimes de la cruauté du système ; c'est une question à la fois de justesse des sentiments et de *praxis* politique (*movere*). Le « *ut moveat* », second terme du

tríptyque de Quintilien, ne signifiant pas seulement *émouvoir* mais aussi *mouvoir*, pousser à l'action.

Cette double fonction de l'axe métaphorique principal, cette « charpente dialectique » autour de laquelle s'articule le discours, se retrouve dans les autres domaines sources qui fournissent à Maria Archer des métaphores adaptées au domaine politique. C'est aux métaphores guerrière, létale et cynégétique que revient la tâche de parfaire la bipolarité argumentative éthico-émotionnelle de l'allégorie théâtrale.

De même que la métaphore théâtrale, la métaphore guerrière, par son aptitude à dire le domaine politique, à défaut de se lexicaliser, se *textualise* dans le discours de Maria Archer. C'est là un phénomène naturel car l'expression « combat politique » est lexicalisée au point que son origine métaphorique n'est plus perceptible. En outre, s'agissant de débats juridiques devant un tribunal militaire, la métaphore guerrière s'impose. Il reste intéressant toutefois d'analyser comment cette métaphore s'applique au domaine juridico-politique. En fait, elle est utilisée pour dépeindre les parties en présence et leur face à face angoissant, renforçant ainsi la fonction de dramatisation de l'allégorie théâtrale. Il se produit une imbrication tripartite entre le domaine cible du politico-juridique et les deux domaines sources du théâtre et de l'affrontement, d'où une interactivité des champs métaphoriques.

Pour sa part, Henrique Galvão est décrit sous un jour favorable, il garde « o seu ar de *condottiere* [...] » (p. 73), mais il est également métaphorisé de manière à inspirer la compassion du lecteur : « como um toiro na arena » (p. 73). D'un côté, l'évocation élogieuse du mercenaire italien médiéval donne à l'accusé une certaine noblesse ; par cette métaphore, Maria Archer fait sans doute allusion au magnifique portrait peint par Piero della Francesca de Sigismondo Malatesta, fondateur de la dynastie et archétype du *condottiere*. De l'autre côté, l'image tauromachique fait de Galvão un homme vaincu à l'avance par le poids du destin, tout en insistant sur l'implacable cruauté de ses adversaires qui ne lui laissent aucune chance. Habituellement, l'auteur procède par petites touches métaphoriques discontinues d'ordre nominal, ce que Michèl Prandi appelle des « transferts de concepts ponctuels » (2002, p. 7). On peut considérer toutefois avec René Jongen que « la métaphore ne se situe pas au

niveau du mot, mais en discours » (2002, p. 24). En l'occurrence, Maria Archer change de style pour filer la métaphore dans une période empreinte d'une belle emphase verbale, c'est-à-dire sous forme de « transferts de concepts relationnels » (Prandi, 2002, p. 7) : « É ainda um animal de combate. Encara os juizes como adversários a quem não pede misericórdia. Está desarmado em frente de inimigos que têm por si a fôrça da Nação, está condenado e vencido antes da batalha, mas é evidente, é clamante, que em medida humana, é superior aos seus contrários. » (p 77).

Comme dans la corrida, l'issue du combat ne fait pas de doute : Henrique Galvão est condamné avant d'être jugé. Maria Archer cherche ainsi à créer l'empathie avec la victime expiatoire désignée. Ainsi, dans une métaphore filée à emphase verbale, elle souligne l'ingénuité de Henrique Galvão : « aguardara [...] que o seu patrono ganhasse a escaramuça enquanto êle se preparava, ingênuamente, para ganhar a grande batalha que já estava perdida » (p. 224).

En outre, pour dépeindre ce combat inégal, l'auteur introduit l'image du duel, un duel faussé par le fait que les antagonistes ne sont pas sur un pied d'égalité : « Diálogo que é um duelo entre adversários desiguais. Duelo de dois contra um » (p. 81), puis elle la répète à deux reprises : « As primeiras perguntas são golpes de duelo. [...] sem que os dois duelistas saiam das posições de combate » (p. 137).

L'image suivante renvoie à un usage de l'arme blanche, plus précisément à celui du poignard, assassin des lâches et des traîtres. La métaphore a pour effet de déconsidérer les juges : « O general Promotor afia um punhal em cada pupila [...] » (p. 137). Tout aussi symboliquement, Maria Archer en fait l'arme de ces soldats qui montent la garde, baïonnette au canon à l'extérieur du prétoire, et qu'elle compare à des esclaves : « os servos de punhal apontado ao peito doutros servos – feitos cúmplices dum crime de que não tomam consciência. » (p. 216).

La métaphore rebondit sur quelques autres occurrences plus latentes, mais qui gardent une double fonction, celle de présenter Henrique Galvão sous un jour élogieux et celle de faire naître la compassion pour son destin hors du commun : « presto homenagem ao bom quilate do seu temperamento de lutador [...] » (p. 81). Le condamné est métaphoriquement mort, comme le fait

sentir Maria Archer, désespérée, alors qu'elle quitte le Tribunal une fois la sentence rendue : « O meu desejo é sair daquêlo campo de batalha com dois mortos, fugir para a mais distante galaxia, desaparecer... » (p. 239).

Tout en créant ce que Anne-Marie Gingras appelle « un cadre interprétatif » (1996, p. 162), la métaphore guerrière classe les protagonistes en deux groupes, à travers un manichéisme évident. D'un côté, les dominés en situation angoissante, voire en péril de mort ; de l'autre côté, les dominants sans état d'âme, car la force est de leur côté. Ces derniers ne risquent que des éloges ou des récompenses de la part du pouvoir¹¹. Par ailleurs, « la comparaison guerrière vise à indiquer la dureté de l'affrontement et la gravité des enjeux » (Gingras, 1996, p. 170) : traités sans ménagement, les accusés sont dans une angoisse vitale, accrue par l'injustice qui leur est faite. Il est alors loisible de se poser la question de savoir dans quelle mesure la métaphore guerrière appliquée au domaine politique est capable d'acquérir un statut d'énoncé littéral car, comme le remarque Gilles Gauthier, « la métaphore guerrière de la communication politique constitue un très grand paradoxe : elle est une métaphore littérale. » (Gauthier, 1994, p. 143).

C'est donc de manière naturelle que la métaphore létale se superpose ou s'imbrique à la métaphore guerrière, par laquelle elle est directement induite, avec une double intentionnalité. Dans un premier temps, elle dresse le sinistre portrait du procureur chargé de l'accusation ; dans un deuxième temps, elle décrit l'ambiance mortifère qui règne sur le procès.

Dès son apparition, chaque personne ayant partie prenante au procès – des juges aux témoins en passant par les accusés et leurs avocats – est dépeinte par l'auteur au moyen de rapides esquisses de ses principaux traits physiques. En revanche, Maria Archer ne dresse pas d'éthopée systématique, sauf pour quelques personnalités cruciales comme Henrique Galvão, le faux témoin António Borges (au caractère pathologique) ou le monstrueux inspecteur de la PIDE, Porto Duarte, instigateur du procès à la solde du pouvoir. Toutefois, le portrait en apparence purement physique du procureur

¹¹ En janvier 1953, le général président du Tribunal sera nommé commandant militaire de la place de Lisbonne.

enferme des connotations d'ordre psychologique, émotionnel et moral facilement décelables.

Ainsi l'auteur insiste-t-elle, de manière très répétitive, sur l'aspect sinistre du personnage : « Visto de perfil, como eu o vejo, o velho general tem o ar sinistro dum esqueleto fardado » (p. 83) ; « O general Promotor continua imóvel, espectral, olhando para o espaço metafísico. » (p. 83) ; « O general Promotor [...] torna-se mais cadavérico. » (p. 92) ; « mais cadavérico, [o Juiz Promotor] exclama [...]. » (p. 153) ; « o cadavérico general Mário Noguera » (p. 173) ; « parece-me um esqueleto » (p. 176). Tour à tour « squelette », « spectre », « cadavre », le procureur semble sorti d'une *Danse de la Mort* médiévale à la Hans Holbein, il ne lui manque que la faux. En contraste avec la voix de Galvão, comparée à celle de Chanteclerc de la célèbre pièce d'Edmond Rostand (p. 79), la voix du général, comme un soupir venant d'outre-tombe, complète l'aspect létal de sa physionomie : « a sua voz sumida perde-se antes de chegar à bancada da Imprensa » (p. 173), « Baixa de novo a voz do caquético general » (p. 176).

Métaphoriquement, le procureur apparaît dans le récit comme une prolepse préfigurant la sentence *mortelle* qui va s'abattre sur Henrique Galvão : « Dentro de mim a sensação persistente de ter ouvido a leitura duma sentença de morte. Assisti à prática do crime legal. » (p. 238). Maria Archer n'a pas assisté à un procès, mais à une exécution politique. Le jugement-tragédie, comme il sied au tragique, se termine métaphoriquement par mort d'homme. Par sa seule présence, le procureur au physique cadavérique et à la voix d'outre-tombe fait planer sur le procès une atmosphère morbide qui contamine l'auteur : « sigo o julgamento desde o início e me contagiei da sua patologia » (p. 151), « Êste meu ato de contínua presença contagiou-me do ambiente » (p. 216). La métaphore médicale se greffe de manière naturelle sur la métaphore létale, de la même façon que celle-ci s'est imbriquée dans la métaphore guerrière.

Comme dans l'élaboration des précédentes isotopies, Maria Archer brode sur le thème mortuaire filant ainsi une nouvelle métaphore : « Conversas obrigadas ao mesmo tema, como nos acompanhamentos mortuários » (p. 229) ; « O ambiente lembra, mesmo, o das veladas nas casas dos mortos. » (p.

229) ; « E é o fim... Como se o cadáver ficasse no seu túmulo... » (p. 238) ; « Sinto em mim a mesma impressão de fim do mundo com que me retiro do cemitério onde acompanhei um corpo [...]. » (p. 238).

La métaphore *archérienne* prend de ce fait une nouvelle connotation : elle n'est plus de l'ordre du descriptif objectif, auquel la métaphore théâtrale pouvait prétendre appartenir, du fait même de son aspect conventionnel, mais elle devient « l'or pur de la singularité subjective » (Reznik, 2010, p. 43)¹². Cette fois-ci, ce n'est plus le contexte (la disposition du tribunal, le physique du procureur) qui propose la métaphore, celle-ci est produite avant tout par les impressions et les sensations personnelles énoncées par Maria Archer. À travers l'énonciation, l'auteur prend une part active et donc très subjective à la métaphorisation, afin de créer un impact émotionnel sur le lecteur, que celui-ci ait vécu ou non une expérience mortuaire. C'est essentiellement sur l'impact affectif que la résistante à la dictature fonde sa stratégie pragmatique : émouvoir le lecteur et le pousser à l'action afin que se réalise le titre métaphorique de l'ouvrage : *Os últimos dias do fascismo português*. La chute de la dictature est la principale finalité de son discours politique.

Étroitement reliée à l'isotopie /guerre/, l'isotopie /chasse/, complétée par l'isotopie /tauromachie/, vient renforcer cet argumentaire métaphorique. Déjà conjointe par Montaigne à la métaphore guerrière¹³, la métaphore cynégétique est symptomatique d'un « rapport violent de prédation » (Pelosse, 1997, p. 200) entre un dominant sûr de lui, à l'affût de sa victime, et un dominé inoffensif et surpris. Une nouvelle fois, la métaphore est filée, les juges, les policiers et les geôliers tiennent rituellement le rôle du chasseur : « de mão no gatilho da arma, como bom caçador » (p. 81), « o Tribunal [...] prepara-lhes a armadilha em que vão tombar ! » (p. 93). Mais, ils peuvent également se transformer en animaux prédateurs : « a sua expressão é a do animal de presa que prepara o golpe » (p. 92), « em jeito de animal de presa » (p. 307). Les accusés ou les témoins de la défense sont dans la peau du gibier ou de la proie.

Que ce soit sous les balles « Os seus olhos fuzilam a testemunha como balas » (p. 92), dans des pièges (p. 93, 109) ou dans des filets (p. 109, 138), le

¹² Sur le problème de l'objectivisme et du subjectivisme, voir Lakoff et Johnson (1985), chapitres 25 à 28.

¹³ *Essais*, III-4, « le jargon de nos chasses et nostre guerre ».

sort du gibier est fixé à l'avance. Certes, la métaphore cynégétique fait parfois apparaître les dominants comme des acteurs humains, mais ils sont insensibles à la douleur de ceux qu'ils exécutent froidement avec une bonne conscience sans limite et « une indifférente cruauté » (Pelosse, 1997, p. 200) semblable à celle des animaux prédateurs. Quand les mains du procureur deviennent des griffes – « de dedos como garras, a escavar não sei em quê » (p. 176) » –, la métaphore agit comme l'étiquette du sème de la brutale animalité. De plus, la métaphore se fait verbale comme pour hyperboliser la cruauté animale du procureur qui perd ainsi toute humanité.

Une fois ou l'autre, la métaphore tauromachique apparaît pour renforcer l'effet cruel du scénario cynégétique. Il arrive pourtant qu'elle se retourne ironiquement contre les dominants : « Uma bandarilha de fogo na pele do Juiz Auditor ! » (p. 131). Le juge devient alors taureau, ce qui produit un effet de surprise renforçant le fer rouge de la bestialité auquel il est dès lors marqué, de la même façon que quand il est comparé à un oiseau de proie.

Avec la métaphore cynégétique, la possibilité existe d'un passage à la littéralité. Il s'agit bien d'une chasse à l'homme (Chamayou, 2010), celle pratiquée par le tyran qui « remplit une fonction d'immobilisation, par suppression de la distance entre chasseur et proie » (Roque, 1979, p. 88). En effet, selon Grégoire Chamayou, « l'établissement d'un rapport de domination présuppose une forme de chasse à l'homme » (2010), aussi la métaphore cynégétique *archérienne* se dévirtualise-t-elle en quelque sorte pour accéder à un statut référentiel d'énoncé littéral, ce qui est une manière de recomposer concrètement la violence des prédateurs.

En outre, chez les auteurs classiques¹⁴, la chasse est fréquemment évoquée comme une métaphore de la tragédie. Dans le théâtre moderne, elle intervient soit comme ressort de la tension dramatique, soit comme *topos* de la représentation du pouvoir tyrannique. C'est dire qu'aucun des champs métaphoriques maniés par Maria Archer n'est gratuit ; ils se configurent tous sous le même mode opératoire du tragique en se connectant entre eux.

Il apparaît ainsi que la procédure métaphorique intervient dans le discours politique *archerien* comme un marqueur sémantique de l'iniquité et de

¹⁴ La métaphore cynégétique est récurrente chez Ovide.

la cruauté du régime dictatorial salazariste ; elle n'est plus une opération dénomminative, mais une opération prédicative (Jongen, 2002).

En revanche, on constate une absence presque totale de la métaphore dans les allusions aux piliers du régime salazariste : Censure, PIDE, et Propagande. Seule exception, l'épisode de l'arrestation des prétendus conspirateurs au « nº 42 da rua da Assunção », le 7 janvier 1952, où les policiers sont présentés par une simple comparaison très contrastive « como um bando de "gangsters", armados de pistolas e metralhadoras ».

Telle qu'elle avait été réglementée par le *Decreto-Lei nº 22469* du 11 avril 1933, la dite « liberdade de expressão » n'avait plus rien de liberté et encore moins d'expression. Il s'agissait tout bonnement d'une censure préalable (Lopes, 1975), déjà rétablie par la *Ditadura Militar* le 29 juillet 1926, qui avait pour but d'empêcher « la perversion de l'opinion publique », de défendre « la vérité, de la justice, de la morale, de la bonne administration et du bien commun », ainsi que « les principes fondamentaux de l'organisation de la société »¹⁵. Cette censure préalable s'exerçait sur toutes les publications périodiques « folhas volantes, folhetos, cartazes e outras publicações, sempre que em qualquer delas se versem assuntos de carácter político ou social »¹⁶. Tous les *media* informatifs et culturels étaient donc concernés par ce véritable fourre-tout d'interdits qui qualifiait de délit tout acte susceptible de déranger le pouvoir (Forte, 2000).

Le système possédait ses propres organes de propagande, parmi lesquels des journaux comme la *Voz* et le *Diário da Manhã* qui avaient reçu la consigne de donner dans le sensationnel en présentant les accusés comme « uma espécie de terroristas dignos de exemplaríssima punição » (p. 41), selon l'expression reprise par Maria Archer. C'est donc dans une ambiance délétère que la romancière-journaliste, se faisant l'écho des accusés et des avocats, ne manque pas d'impliquer la « *Comissão de Censura* ». Dès le compte rendu de la deuxième audience, elle adhère à la protestation d'un des avocats qui accusait la Censure de manipuler la presse et d'empêcher « nos jornais dessa manhã, a transcrição exata da audiência da véspera. » (p. 101). De plus, le

¹⁵ *Decreto-Lei nº 22469*, 11 de abril 1933.

¹⁶ *Ibidem*.

pouvoir ne se contentait pas de restreindre la diffusion des informations sur le procès, il utilisait la presse pour sa propagande en diffamant les accusés et en les présentant coupables avant même le jugement : « A Imprensa, coacta para exercer a sua missão informativa, estava sendo empregada pelo Governo como um elemento difamador, pressionador de opinião pública. Eu adería de alma e coração ao protesto do dr Vasco da Gama Fernandes. » (p. 101).

En fait, la Censure ne permettait que la publication d'un « relato sintético das sessões e isso mesmo escrito num tom anódino de noticiário » (p. 174). Pour cette raison, Maria Archer présente le travail des journalistes comme inutile, « dia a dia a Censura inutiliza os seus relatos » (p. 174). L'auteur s'exprime ainsi de manière littérale, sans circonlocutions ni métaphores superfétatoires, sans même recourir à l'image conventionnelle du « lápis azul »¹⁷ pour nommer la Censure.

Le seul énoncé à teneur un tant soit peu métaphorique à propos de la censure sortira de la bouche d'un avocat : « A Imprensa que a Censura amordaçou [...] » (p. 192-193). Encore s'agit-il, là aussi, d'une image totalement lexicalisée qui ressortit à la catachrèse et non pas à une métaphore originale. Tout au long de *Os últimos dias do fascismo português*, les allusions à la PIDE et à la Propagande seront en tout point littérales et ne feront l'objet d'aucune métaphorisation de la part de Maria Archer.

Le contraste est patent entre le parti pris figuré à propos des actes juridiques à l'intérieur du prétoire et le parti pris littéral relatif aux événements extérieurs au Tribunal. Maria Archer rend avant tout compte d'une mise en scène du pouvoir dont elle espère qu'elle sera une des dernières de la dictature salazariste. Par le biais des isotopies /spectacle/, /guerre/, /chasse/, /mort/, qui fonctionnent par induction, la construction argumentative délibérée du discours politique de Maria Archer produit un double effet sur l'*ethos* et sur le *pathos* du lecteur. Étroitement connectées au même schème du tragique, les principales métaphores filées forment entre elles un réseau discursif stratégique à visée pragmatique. Par le transfert, la dérivation et l'apport de sens, les énoncés figurés deviennent paradoxalement comme des énoncés littéraux.

¹⁷ Le crayon bleu avec lequel la censure biffait les passages à expurger.

Bien plus qu'une simple figure de rhétorique à fonctionnalité esthétique ou illustrative, la métaphore *archérienne* agit comme un argumentaire persuasif. En décrivant une situation et des êtres par des images, elle rend compte en fait de la véritable nature des choses et de l'appréhension du monde par l'auteur, car « les métaphores représentent notre conception des choses et structurent notre pensée » (Michelet, 2008, p. 147).

Par l'ensemble de ses fonctions morphologique, sémantique et pragmatique, la métaphore façonne le corps et authentifie l'âme du discours politique de Maria Archer dans sa résistance à l'oppression salazariste.

BIBLIOGRAPHIE

ARCHER, Maria. **Os últimos dias do fascismo português**. São Paulo: Editôra Liberdade e Cultura, 1959.

BASTIEN, Sophie. La métaphore théâtrale pour penser la vie. In: **Que peut la métaphore ? histoire, savoir et poétique**. Paris: L'Harmattan, 2009. p. 97-114.

BATISTA, Elisabeth, **Entre o Índico e o Atlântico: Incursões literárias de Maria Archer**. Non daté, non paginé. Disponible sur: <http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/.../02.pdf>. Consulté le: 05/09/2011.

BOIS, Christian. **La métaphore, le discours et la fabrique de soi: Métaphoriser, un enjeu hypermoderne pour le discours académique et l'expression quotidienne**. Version 6, Knol, 2009. Disponible sur: http://www.knol.google.com/k/christian-bois/la-métaphore-le-discours-et-la-fabrique/1d3r14_2csh8ji/8. Consulté le: 08/11/2011.

BORDAS, Éric. **Les chemins de la métaphore**. Paris: PUF, 2003.

BOUCHER, François-Emmanuel; DAVID, Sylvain (avec la collaboration de Janusz Przychodzeń). Préface: Définir la métaphore. In: **Que peut la métaphore ? histoire, savoir et poétique**, Paris: L'Harmattan, 2009. p. 7-23.

CHAMAYOU, Grégoire. **Les chasses à l'homme**. s. l.: La Fabrique, 2010.

CHARBONNEL, Nanine. Métaphore et philosophie moderne. In: CHARBONNEL, Nanine; KLEIBER, Georges. **La métaphore entre philosophie et rhétorique**. Paris: PUF, 1999. p. 32-61.

COLLOMBAT, Isabelle. **Le discours imagé en vulgarisation scientifique, étude comparée du français et de l'anglais**. 2005. Thèse de doctorat en linguistique – Faculté des Lettres, Département de Langues, Linguistique et Traduction, Université Laval, Québec.

CUNILLERA DOMÈNECH, Montserrat. Les métaphores dans le discours politique: tendances de traduction à l'espagnol. **Synergies Espagne**. n. 3, p. 107-117. 2010.

DAVID, S. D.; PRZYCHODZEN, J. P.; BOUCHER, F.-E. **Que peut la métaphore ? histoire, savoir et poétique**. Paris: L'Harmattan, 2009.

DÉTRIE, Catherine. **Du sens dans le processus métaphorique**. Paris: Honoré Champion. 2001.

DILKS, Charlotte. **La métaphore, la sémantique interprétative et la sémantique cognitive**. Non daté. Résumé de thèse, Université de Stockholm, Stockholm. Disponible sur: <http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2857/cdilksapprtheor2.pdf>. Consulté le: 10/11/2011.

DILKS, Charlotte. **Les métaphores de guerre dans la prose journalistique du français**. 2009. Thèse de doctorat – Forskningsrapporter / Cahiers de la Recherche 41. Stockholms universitet, Stockholm. Disponible sur: <http://www.su.diva-portal.org/smash/get/diva2:274810/FULLTEXT01>. Consulté le: 22/11/2011.

DOS SANTOS, Graça. **Le Spectacle dénaturé. Le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)**. Paris: CNRS Éditions, 2002.

DUBOIS, Jean. Énoncé et énonciation. **Langage**. n. 13, p. 100-110. 1969.

FORTE, Isabel. **A censura de Salazar no Jornal de notícias**. Coimbra: Minerve, 2000.

GAUTHIER, Gilles. La métaphore guerrière dans la communication politique. **Recherches en communication**. n. 1, p. 131-147. 1994. Disponible sur: <http://www.sites-test.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/view/341/321>. Consulté le: 07/11/2011.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes. La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

GINGRAS, Anne-Marie. Les métaphores dans le langage politique. **Politique et Sociétés**. n. 30, p. 159-171. 1996. Disponible sur: <http://www.id.erudit.org/iderudit/040037ar>. Consulté le: 06/11/2011.

GREIVE, Artur. Comment fonctionne la polémique. In: ROELLENBECK, Georg (éd.). **Le discours polémique**. Tübingen-Paris: Narr-Éditions Place, 1985. p. 17-30.

JAMET, Denis. **Dérives de la métaphore**. Paris: L'Harmattan, 2008.

JONGEN, René. La métaphore comme éponyme et comme prédication d'identité. In: JONGEN, René. **Variations sur la question langagière**. Bruxelles: Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002. p. 19-44.

KLEIBER, Georges. De la sémantique de la métaphore à la pragmatique de la métaphore. In: CHARBONNEL, Nanine; KLEIBER, Georges. **La métaphore entre philosophie et rhétorique**. Paris: PUF, 1999. p. 3-13.

KLINKENBERG, Jean-Marie. **L'argumentation dans la figure**. Non daté. Disponible sur: http://www.commonweb.unifr.ch/artsdean/pub/gestens/f/.../13269_153858.pdf. Consulté le: 11/11/2011.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Les Métaphores dans la vie quotidienne**. Traduit de l'anglais par Michel de Fornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle. Paris: Éditions de Minuit, Collection «Propositions», 1985.

LALA, Marie-Christine. La métaphore et le linguiste. **Figures de la psychanalyse**. n. 11, p. 145-161. 2005. Disponible sur: <http://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2005-1-page-145.htm>. Consulté le: 15/11/2011.

LANDHEER, Ronald. La métaphore, une question de vie ou de mort ?. In: **SEMEN**. n. 15. **Figures du discours et ambiguïtés** (coordination Marc Bonhomme). Besançon: Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, p. 25-39. 2001. Disponible sur: <http://www.info-metaphore.com>. Consulté le: 14/11/2011.

LE GUERN, Michel. **Sémantique de la métaphore et de la métonymie**. Paris: Larousse, 1973.

LOPES, Norberto. **Visado pela Censura**. Lisboa: Aster, 1975.

MALMBORG, Gunilla von. **La spécificité de la métaphore journalistique: les métaphores de quelques champs génériques dans *Le Monde* et *L'Express***. 2004. Thèse de doctorat – Département de français et d'italien, Université de Stockholm, **Cahiers de la recherche 25**, Stockholm.

MICHELET, Stéphanie. *Pasionaria*: les métaphores en jeu. In: **Les journées de linguistique, Actes du XXII^e colloque**, 28 et 29 mars 2008. Université Laval, Québec, p. 146-159. 2008.

MONNERET, Philippe. Remarques sur la réactivité des univers de croyance aux assertions métaphoriques. In: JAMET, Denis. **Dérives de la métaphore**. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 83-119.

MONS, Alain. **La métaphore sociale. Image territoire, communication.** Paris: PUF, 1992.

PELOSSE, Valentin. L'animal comme ailleurs. In: **L'Homme**. t. 37, n. 143, p. 199-206. 1997. Disponible sur:

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1997_num_37_143_370315>. Consulté le: 18/11/2011.

PICOCHÉ, Jacqueline; HONESTE, Marie-Luce. Les figures éteintes dans le lexique de haute fréquence. In: **Langue française, Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique**. n. 101, p. 112-124. 1994. Disponible sur:

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1994_num_101_1_6336>. Consulté le: 19/11/2011.

PRANDI, Michèle. La métaphore: de la définition à la typologie. In: **Langue française, Nouvelles approches de la métaphore**. n. 134/1, p. 6-20. 2002. Disponible sur:

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_2002_num_134_1_6450>. Consulté le 15/11/2011.

QUINTILIEN. **De l'institution oratoire**. Traduction de Jean Cousin, t. I. Paris: Les Belles Lettres, coll. « Budé Série Latine », 1989.

REZNIK, Serge. L'or pur de la singularité subjective. In: **Che vuoi ? Revue de Psychanalyse, La métaphore**. n. 34, p. 43-54. 2010.

RICOEUR, Ricœur. **La métaphore vive**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

RIFFATERRE, Michaël. La métaphore filée dans la poésie surréaliste. In **Langue française**. n. 3, p. 46-60. 1969. Disponible sur:

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5433>. Consulté le: 16/11/2011.

RIFFATERRE, Michaël. **Essais de stylistique structurale**. Paris: Flammarion, 1971.

RIGOTTI, Francesca. La théorie politique et ses métaphores. **Revue belge de philologie et d'histoire**. v. 68, n. 68-3, p. 548-564. 1990. Disponible sur: <<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph>>. Consulté le: 06/11/2011.

ROPS, Daniel, **Jésus en son temps**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1944.

ROQUE, Georges. Chasse et pouvoir dans la tragédie. **Études françaises**. v. 15, n. 3-4, p. 71-97. 1979. Disponible sur:

<<http://www.id.erudit.org/iderudit/036695ar>>. Consulté le: 19/11/2011.

SEARLE, John R. **Sens et expression**. Paris: Éditions de Minuit, 1982.

SPERBER, Dan; WILSON, Deidre. **La Pertinence. Communication et cognition**. Paris: Éditions de Minuit, 1989.

SUHAMY, Henri. Métaphore et dualité. **Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise**, n. 28, p. 9-24. 2006. Disponible sur:

<<http://www.stylistique-anglaise.org/document.php?id=534>>.

Consulté

le:14/11/2011.

UNDERHILL, James. Dérives et déformation de la pensée. Vision du monde et métaphore. In: JAMET, Denis. **Dérives de la métaphore**. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 309-327.