

Saramago: la place des hommes dans l'histoire de chaque jour

À la recherche d'un lieu perdu

Les romans de José Saramago nous offrent une large diversité thématique, que l'on peut observer à travers des nœuds de signification qui sont propres à l'univers de pensée de cet auteur. Ces nœuds thématiques réunissent souvent des topiques littéraires différenciés, surtout en ce qui concerne la façon (de composition et de stylistique) de les lier entre eux. C'est une des raisons pour lesquelles tous ses livres se montrent en quelque sorte liés entre eux, et ne cessent pourtant pas de nous frapper par leur nouveauté, à chaque volume que nous lisons.

Parmi ces nœuds de sens, on peut souligner celui du **lieu** et, parmi les procédés de composition, il sera pertinent (si l'on envisage les modalités d'écriture utilisées pour envisager la localisation) de réfléchir au processus utilisés pour la **recherche**.

Quand on parle de «recherche», surtout à propos d'un topique ayant en sous-titre «à la recherche d'un lieu perdu» (comme je le fais ici), la référence à Marcel Proust est évidente, en écho de son chef-d'oeuvre, bien connu dans la fiction mondiale. Mais il faudra souligner qu'il s'agit d'une référence plutôt symbolique, qui essaie de recourir à des repères existants, pour pratiquer une lecture herméneutique d'ordre plus vaste. En fait, je ne prétends pas faire croire que l'écrivain Saramago se rattache à l'auteur de *Les Plaisirs et les Jours*, et, s'il y songe, c'est plutôt pour infirmer la dominante psychologique individuelle du récit proustien, la ramenant du côté de la mémoire collective.

Il s'agit pourtant, dans les deux cas, de mémoire, et d'une mémoire qui se fait écriture. L'écriture de Saramago (ce monologue massif qui s'écarte de la rédaction normalisée en phrases nettement finies, tout en abolissant la plupart des signes de ponctuation, si ce n'est par la contrepartie de la prolifération de la virgule) produit un flux verbal qui représente, entre autres états, la continuité et la longueur. Or, en ceci, il se rapproche beaucoup plus du régime discursif de Marcel Proust que d'autres qui marquent notre contemporanéité. Et ce flux verbal, qui chez Proust se constitue dans un enchaînement phrastique de la quête des choses et de leur sens, lequel s'allie, en tant que quête, au *continuum* temporel vécu, avec ses liaisons et ses disruptions, trouve finalement chez l'auteur de *Le Dieu Mancho* une organisation qui dépasse ces choses, pour essayer de trouver un monde inexistant et pourtant possible de trouver, ou d'inventer.

Si la démarche stylistique du narrateur de *À la Recherche* vise, en fin de compte, l'établissement d'un sens pour la compréhension de la vie individuelle, celle qui est développée par Saramago, possédant aussi une forte composante temporelle, travaille la temporalité pour se pencher manifestement vers l'existence d'autrui, visant plutôt à obtenir une compréhension historique de l'individu-autre (même si cet autre revient à être soi-même), aussi bien que sa situation dans l'organisation humaine en société. Le mouvement romanesque, chez Proust, conduit l'individu à se sentir dépendant d'une insertion temporelle, et c'est pourquoi son titre global met l'accent sur le temps perdu, non pas exactement pour célébrer cette perte, mais, au contraire, la possibilité de sa récupération. En revanche, la progression du récit, dans les romans de José Saramago, construit une sensibilité du mouvement collectif, soit au sens communautaire, soit au sens historique. Le sens de l'Histoire est très présent chez cet auteur depuis *Manuel de Peinture et de Calligraphie*, 1977 (avec un épilogue d'une seule page où la révolution du 25 avril apparaît brièvement, mais de façon incisive), et, surtout, dans le roman qui a inauguré son discours de continuité phrastique non ponctuée, *Levantados do Chão (Relevé de Terre)*, 1980, qui retrace l'odyssée de générations de paysans d'Alentejo travaillant la terre en état qui était dans des conditions de presque d'esclavage. Et il relève de deux composantes idéologiques chères à Saramago (écrivain de gauche, officiellement rattaché au Parti Communiste, même si dans les dernières années de sa vie il se libère de certaines prises de position officielles), à savoir celle de **l'emplacement des individus** (soit leur lieu de travail, soit leur place dans l'échelle sociale) et celle de **la transformation du monde**, ce qui pour cet écrivain rapidement dépasse, dans son œuvre, l'événement d'une révolution de gauche, pour devenir immédiatement l'objectif ultime de cette révolution, c'est-à-dire la transformation des existences.

On peut donc partir de cette relation de complémentarité différentielle entre Saramago et Proust pour commenter ce qu'on appelle ici le récit des lieux chez Saramago: un récit qui s'en prend à l'existence humaine individuelle, comme le fait Proust, laquelle, dans le cas de l'écrivain portugais, on essaie de dépasser, pour mieux suggérer l'intercommunication humaine solidaire.

L'Histoire n'est donc pas ici, à proprement parler, un retour aux sources ou une mise en valeur du passé. L'objectif de l'auteur de *Le Dieu Manchot*, en nous décrivant les méfaits de l'Inquisition, n'est pas celui de déplorer les événements survenus; il prétend les évoquer, mais tout en les reconstruisant, c'est-à-dire, en leur ajoutant des

significations hors-temps et hors-sens (à travers des procédés propres au genre fantastique et à la démarche poétique de type onirique), tels le Père Gusmão s'élevant dans les airs tout en conduisant sa machine volante, et Blimunda parvenant à regarder l'intérieurs des corps humains et collectant les «volontés» des mourants. L'on voit donc que l'obsession temporelle est ici dépassée, car ce qui a été ne vaut que par les conditions objectuelles transmises à toute sensibilité humaine: «conditions objectuelles» qui se rapportent à des façons concrètes de vivre (une ambiance, une place), et «dépassée» par ce que l'on a fait, littéralement, «des pas», c'est-à-dire que l'on a marché, et que l'on dispose donc d'un espace, soit-il même imaginaire, pour édifier le futur. Même si ce n'est que le futur du passé.

Le lecteur de Saramago le remarque dans ses premiers romans de à succès (*Relevé de Terre*, *Le Dieu Manchot*, et *L'Année de la Mort de Ricardo Reis*) mais remarque que, par exemple, *Le Radeau de Pierre* ou *L'Aveuglement* entament d'autres sortes de configurations existentielles et romanesques, où les coordonnées temporelles ne sont plus très repérables, et procèdent plutôt par le biais de l'allégorie. En revanche, cet effacement du temps concret permet la révélation grandissante (et imposante!) de la dimension de l'espace, et l'on peut donc remarquer que, à l'instar de Proust, le temps y est toujours sensible, mais tout en se rendant appréhensible par des procédés de mutation dans l'environnement, d'altérations du lieu physique. C'est de la perte du lieu qu'il s'agit dans *Le Radeau de Pierre*, et aussi dans *l'Histoire du Siège de Lisbonne* (les Arabes perdent leur ville, et c'est donc le point de vue de l'autre que Saramago veut donner, tout en se mettant aussi bien dans à la place des chrétiens), dans *L'Aveuglement* (où il y a presque la perte de tout, y compris le corps, rendu objet invisible) et même (dans *L'autre comme moi*, 2002, et *Les Intermittences de la Mort*, 2005) un jeu de dédoublements, et enfin (*Le Voyage de l'éléphant, Caïn*), la perte du corps de l'homme, remplacé, celui-ci, en tant que sujet romanesque, par l'animal ou par l'originaire biblique.

Et ce qui intrigue le lecteur (le lecteur courant ou le lecteur qui fait l'herméneutique), c'est que cet écrivain de la construction du monde se détache de plus en plus du monde concret et de l'existence quotidienne (qui, après tout, est l'essentiel pour Saramago, car la banalité de l'existence produit le bonheur simple d'exister au dessus de tous les dérangements, de tous les drames), tout en édifiant devant nous justement des «mondes possibles», ces mondes littéraires et artistiques (enfin:

fictionnels) que Thomas Pavel a identifié en termes théoriques, d'après la terminologie de la Logique, et qui figurent ici les formes de la perte ou de la terreur.

Je conçois donc, dans mon interprétation, que les personnages de Saramago recherchent en général un *lieu*, ou un objet (des objets) qui l'occupent et le définissent. Un lieu existant mais qui s'éloigne, pour des raisons diverses (dans les différents romans), de la portée des sujets qui l'habitent, ou qui le désirent, ou même qui en ont besoin. C'est la terre que l'on laboure, dans *Se Détachant du Sol*, c'est le lieu où l'on bâtit le monastère, dans *Le Dieu Manchot* (lieu qui appartient à qui ?, et où l'on travaille pour qui? et où la pierre énorme du chantier figure l'art dans le travail des ouvriers mais peut aussi représenter leur instrument de torture), dans *Le Radeau de Pierre*, le lieu où on perd la terre sur laquelle pourtant on marche, et on la gagne à nouveau quand on comprend le sens d'un pèlerinage de recherche que l'on décide d'entreprendre), et encore dans *La Caverne*, où le sujet est déplacé de son *habitat* pour des raisons de civilisation inhumaine, et où le changement de place volontaire peut restituer la tranquillité d'une existence simple. Nous pouvons trouver cette problématique, de façon plus ou moins explicite, je dirais, dans tous les romans de Saramago. Et l'importance du lieu découle du fait qu'il représente métonymiquement le corps agissant du sujet, son labeur quotidien, ses valeurs culturelles rattachées à un terroir qui, justement dans ce dernier texte mentionné, se rattache à l'existence environnante mais aussi aux occupations professionnelles et axiologiques des personnages: des gens qui fabriquent des assiettes (et autres objets d'usage quotidien vital) en argile, matière essentielle de la créativité de l'homme, tout aussi bien que de sa formation mythique.

Ceci est d'autant plus vrai que la recherche de l'écriture chez l'écrivain de Lanzarote est une recherche narrative. Même sa poésie, d'une importance sûre dans ses deux premiers livres de poèmes, est devenue une sorte de récit, comme l'on remarque dans *L'an 1993*, 1975, écrit en versets. Je veux dire par là que sa phrase typique (cette phrase continue, immense, faiblement rythmée par des virgules) correspond au fond à la manifestation, par la voix du narrateur, du savoir immémorial des hommes (comme s'il se manifestait en chœur, du lointain des âges – même s'il s'agit d'époques récentes, et d'expériences personnelles – et de l'histoire concrète de chaque jour que tous les hommes ont vécue et se doivent de reconstruire et de prolonger, dans leurs menus gestes, dans leurs dits paroles / mots simples, dans leur construction immense d'une postérité. Cette phrase est l'image même de ce parcours humain, complexe et repris, à

chaque tour fois, par l'un et par l'autre, et Saramago cherche à le représenter en y mêlant sa voix propre, ses vues, ses idées, et/ou celles de narrateurs qui lui ressemblent ou qui, ne lui ressemblant pas, il critique en le communiquant). Avec ce savoir et cette diversité de manifestations il élabore sa façon propre d'établir un récit, qui a modélisé une des formes romanesques les plus appréciées dans le monde, et, sans aucun doute, des plus admirables.

Récapitulons brièvement ses modèles romanesques les plus incisifs, que je n'envisage ici que sous l'angle de la construction ou de la nostalgie du lieu. Le plus courant est celui de l'**allégorie**, qui est une sorte de figuration métaphorique voisine de la parabole. Elle peut nous apparaître souvent doublée de la représentation reconstituée de l'Histoire, comme il arrive dans *Le Dieu Manchot*, *L'Année de la Mort de Ricardo Reis* et *L'Histoire du Siège de Lisbonne* et, parfois, dans les livres dont l'intrigue est puisée dans l'histoire de la religion. Mais elle peut se manifester aussi dans des romans qui sont apparemment à caractère a-historique, tels *La Caverne*, ou où l'histoire semble n'être qu'un fil, et plutôt secondaire, de l'action, comme c'est encore le cas de *Le Voyage de l'éléphant*.

Le deuxième modèle est celui de la **dystopie**, où *Le Radeau de Pierre* occupe une place centrale, agrandie par *L'Aveuglement*, et suivie d'un des romans les plus réussis de l'auteur, *Les intermittences de la mort*, texte très insuffisamment étudié jusqu'à maintenant. Et cet envers de l'utopie, laquelle Saramago refuse, malgré sa formation marxiste, tout en acceptant pourtant que les circonstances de malheur et d'injustice d'une certaine actualité peuvent puissent l'approcher, sous l'action quotidienne des hommes, et en raison de leur recherche du lieu désiré, cet envers de l'utopie occupe son esprit et son esthétique dans ses livres à matière religieuse, qui attendent un commentaire développé, lucide et intelligent, car ils sont essentiels pour cette conception de la marche historique (narrative) de l'homme vers des horizons qui ne lui sont pas favorables. C'est en cela que *Les intermittences de la mort* est un de ses livres les plus séduisants. En effet, il semble détruire le grand motif d'angoisse de l'humanité, qui est celui de l'inévitabilité de la mort, mais cette destruction à effets positifs, au premier abord, produisant partout l'euphorie, s'avère mener à des limites jusqu'alors inconnus de l'atrocité dans l'existence. L'interférence du motif littéraire de la musique, jouant ici en parallèle avec le piano de Scarlatti dans *Le Dieu Manchot*, fait que ce dernier récit (*Les intermittences de la mort*, de 2005, est au fond le dernier roman de José Saramago, puisque *Le Voyage de l'éléphant* peut être considéré comme un récit

de voyage) devient énormément représentatif de l'importance de la joie dans l'œuvre intégrale de Saramago.

Le troisième modèle est celui de la mise en perspective de **l'autre**, puisque la thématique de l'altérité permet l'articulation subjective de l'homme avec son lieu, ou plutôt avec son emplacement. Elle émerge dès le début dans son œuvre (dans *Manuel de Peinture et de Calligraphie*, le changement de conduite du peintre peut correspondre à deux hommes existant dans la même personne; et, dans *L'Année de la Mort de Ricardo Reis*, elle constitue une partie essentielle du nœud de la signification) mais s'affirme de façon très intense dans *Tous les Noms*, 1997, et dans *L'Autre comme Moi*, 2002. On aurait ici de quoi écrire toute une thèse, mais je ne soulignerai que le fait qu'il s'agit encore, dans les deux cas, de parcours de recherche, ces recherches présupposant des lieux, que l'on a presque toujours besoin de dépasser. Altérité, voyage, rencontres déceptives, simulation négative des lieux parcourus, lient ce modèle narratif aux deux autres que je viens de décrire. Mais ce en quoi il excelle, dans l'œuvre de Saramago, c'est que celui que l'on cherche et est disparu (et dont on construit une image – comme la femme de *Tous les Noms* ; ou de qui on ne peut que s'écarter, trop réel pour être vrai, pourrait dire le critique en faisant lui-même sa parodie..., dans *L'Autre comme Moi*) fait pendant avec la construction intrinsèque de cette œuvre, dans les doubles qu'elle exerce au sein d'elle-même. Il faudra remarquer le couple de romans *L'Aveuglement / La Lucidité*, des formes d'accouplement des titres (des noms, des mots...) depuis le début (regardons les titres de ses livres de poésie, le premier jouant sur l'idée du «possible» – *Os Poemas Possíveis* – et le deuxième sur l'idée du «probable» – *Provavelmente Alegria*), des titres dédoublés (sous différentes formes: *Manuel de Peinture et de Calligraphie*, *A Segunda Vida de São Francisco de Assis*) et, surtout, ce livre absolument magnifique et décisif dans son œuvre, *Voyage au Portugal* (non traduit en français, ce qui me semble très bizarre...), qui n'est apparemment qu'un guide de voyage touristique, et où le narrateur (l'être humain) procède à la conformité de l'homme avec son lieu – qu'il parcourt, qu'il regarde, qu'il observe comme lui appartenant ou pas – mais qui met en scène plusieurs motifs littéraires de ce double inattendu l'homme/ la terre, par lequel on rejoint la prégnance de la manifestation du lieu comme terroir, local de création (activité productrice) coextensif à toute humanité

L'allégorie est cependant le modèle le plus couramment repérable, et ceci aussi du fait que Saramago est souvent reconnu comme un écrivain dont la fiction présente à plusieurs reprises un travail des idées. C'est de cas d'un C'est le cas de l'un de ses

chefs-d'œuvre, *La Caverne*, 2001, le premier roman de la dernière décennie de la vie de l'écrivain. On y remarque une allégorie parfaite de la vie contemporaine, entièrement encadrée par le travail, soumise à des ambiances artificielles (le Centre Commercial, qui finit par absorber la vie intégrale d'une ville), et où les quelques parties groupes sociaux encore non y intégrées qui n'y sont pas encore intégrés sont, ou soit les misérables qui n'y ont pas de place, et que l'on laisse végéter dans la misère, ou soit bien les artisans d'origine paysanne, qui vivent tranquillement aux alentours du Centre monopolisateur, sans encore s'être encore rendus compte du cauchemar dominant, et qui, tout en se rendant régulièrement au Centre pour y déposer leurs marchandises, dont la paie leur permet de subsister, seront aussi peu à peu absorbés par le système, qui les menace d'extinction s'ils ne se plient pas à la volonté des patrons, véritables maîtres du lieu et de la vie. La révolte, sournoise au début, mais petit à petit calculée, finit par éclater, mais son éclat prend l'allure, non pas d'une espèce de révolution (ce que le lecteur attendrait), mais d'une apparente conformité, qui se change en fuite vers la campagne environnante, la dérobade, regardant la révolution comme impossible. Et ils partent pour rejoindre la campagne encore non défigurée par les grands seigneurs anonymes, et pour vivre heureux en petite communauté. À la recherche du lieu perdu, effectivement.

C'est donc la révolte d'une famille, artisans d'objets en argile, vivant en au contact avec la nature. Et leur fuite finale du côté de cette nature avec laquelle ils constituent le vrai cycle de la vie, elle en dit beaucoup sur les soucis de Saramago concernant l'environnement, et portant sur les méga-groupements de citoyens, qui travaillent, vivent et ont leurs distractions dans un seul et même endroit, c'est-à-dire au-dedans à l'intérieur d'un bâtiment gigantesque où ils ne respirent jamais la fraîcheur de l'air pur, où ils n'arrivent pas à regarder la lumière du monde naturel.

Le legs saramaguien, si on l'envisage au du point de vue des contaminations stylistiques et de la conception du monde, surtout en l'examinant du point de vue de l'Histoire Littéraire Comparatiste, ne se montre pas de perception nette n'est pas facilement détectable. Il y a, sans doute, des rencontres d'ouvrages, des approximations d'écriture, mais il est vrai qu'une personnalité si exceptionnelle, connaîtra difficilement des influences immédiates et visibles. Si ce n'est qu'au point de vue de l'écriture, qui a connu après lui, mais de façon trop générale, une libération des contraintes de la cohérence soit fictive, soit syntaxique. Même le groupe d'écrivains auxquels la Fondation Saramago attribue chaque année, et encore de son vivant, le Prix Saramago, ne se comptent pas parmi le nombre de ses approximations possibles. Il sera plus aisé

(et plus sûr) d'établir un groupe, qui s'organise indiscutablement autour de ce qu'on a appelé la sensibilité postmoderne, mais qui ne s'est jamais constitué en tant que tel, existant seulement dans la perception critique. Je pense à Thomas Pynchon ou à J. M. Coetzee, par exemple, mais ils ne se connaissaient pas, peut-être ne se lisaient-ils même pas.

Or l'imitation (je parle ici de l'imitation esthétique, celle qui se pratiquait à outrance pendant les anciens régimes européens, ayant eu origine dans les tirant leur origine des mouvements humanistes d'Occident), l'imitation, de nos jours, ne donne pas de très bons résultats, puisque l'on a perdu l'éducation de la copie et du pastiche, qui faisait de la connaissance intime des textes, et de ses modes de reproduction créatrice, une possibilité de devenir original dans la relation avec les autres écrivains. Saramago écrit, dans *La Caverne*, et c'est le père artisan qui dialogue avec sa fille, laquelle l'aide à modeler l'argile ; et ils discutent les tout deux comment de la manière dont ils peuvent apprendre, à travers la lecture de livres dont ils disposent, des modifications pour leur métier:

Tu n'as qu'à lire autrement, Mais comment, La même façon de lire n'est pas la bonne pour tout le monde, chacun invente la sienne, celle qui lui sied, il y a des gens qui prennent passent toute leur vie à essayer sans jamais aller au-delà de la lecture, ils restent collés à la page, ne comprenant pas que les mots y sont posés rien que pour traverser le courant d'un fleuve, s'ils sont là, c'est pour qu'on puisse arriver à l'autre rive, c'est l'autre rive qui importe, À moins que, À moins que, quoi, À moins que ces fleuves-là n'aient pas deux rives, mais plusieurs, que chaque personne qui lit soit, elle-même, sa propre rive, et que la rive à laquelle elle devra parvenir ne soit qu'à soi-même (C'est moi qui traduis)

Travail littéraire des idées? Sans doute. Parce que travail littéraire fondé sur les motifs littéraires du **lieu** et du **parcours**, lequel est, ici, envisagé comme une traversée. Avec les implications idéologiques que l'on a observées avant. Et, surtout, travail poétique par excellence. Il s'agit d'un des plus beaux morceaux de l'œuvre saramaguienne, se reportant rapportant à la lecture, à l'apprentissage, à la connaissance et, en dernière instance, à la connaissance de soi, laquelle s'inscrit sur un duo de phrases qui s'entremêlent (en vrai dialogue, puisqu'il aboutit à une convergence des points de vue), représentant des vagues douces de paroles qui coulent, tel le fleuve métaphorique

qui l'occupe, vers le même but qui sera l'embouchure (la seule sorte sortie heureuse d'une perte...), mais sans oublier l'à-côté de leur centre d'intérêt, les bords du fleuve qui encadrent le corps du débat constructeur: le projet humain et les personnes figurées.

Cette connaissance de soi, Saramago l'a justement appliquée à lui-même. Il était l'autodidacte qui n'a pas dépassé les débuts de la 2^e année de l'enseignement secondaire, et qui a pourtant énormément développé ses connaissances et ses succès, pouvant écrire, dans *Le Radeau de pierre*, 1986 (deux ans avant sa réussite pour le Prix Nobel), une phrase qui est comme le résumé lapidaire de sa vie (la traduction est encore de ma responsabilité):

Même si la route de ma vie mène aux étoiles, je ne suis pourtant pas dispensé de parcourir les routes du monde.

Maria Alzira Seixo

Université de Genève, le 25 avril 2012 – Lisbonne, le 10 juillet 2012