

L'HISTOIRE SELON JOSÉ SARAMAGO : UNE RÉVISION CRITIQUE DU PASSÉ PAR LA FICTION

Sílvia Amorim Ralha¹

INTRODUCTION

José Saramago développe magistralement, à travers son œuvre romanesque, une réflexion sur le « sens de la vérité historique »². Parmi les romans de l'auteur et prix Nobel portugais, nombreux sont des métafictions historiographiques³ (nous pensons notamment à *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ou *História do Cerco de Lisboa*) dans lesquels José Saramago démystifie les figures du pouvoir et révèle le caractère textuel de la connaissance historique, les idées reçues et les préjugés qui orientent notre perception du passé, l'étrécit des liens entre Histoire et fiction, la place de l'imaginaire dans les fondements de notre identité individuelle et collective, etc.

A partir de la publication de *Ensaio sobre a Cegueira*, l'auteur inaugure une nouvelle phase de sa production littéraire, placée sous le signe de l'allégorie (avec des romans tels que *Todos os Nomes*, *A Caverna*, *Ensaio sobre a Cegueira*, *O Homem Duplicado*, *Ensaio sobre a Lucidez* et *As Intermitências da Morte*). Lors d'une allocution⁴, l'auteur explique la tournure allégorique prise par son œuvre dans la période la plus récente : avec l'allégorie, la technique de représentation du réel est indirecte, mais il n'en demeure pas moins que « dès la première ligne, le lecteur comprend que c'est son monde que l'on évoque là », car « le lecteur, une fois opérées les abstractions qui s'imposent, reconnaîtra inmanquablement la réalité qu'il vit au quotidien ». Ainsi, le recours à l'allégorie n'annule pas la représentativité de l'œuvre mais remet en question les systèmes de représentation antérieurs. L'aspect autoréflexif du roman saramaguien demeure donc présent, y compris dans les œuvres les plus récentes. Ainsi, dans *O Homem Duplicado*, des réflexions autour de la question de la représentation apparaissent en filigrane : l'auteur insiste sur la capacité de la fiction à enrichir l'expérience humaine et nous invite à la méfiance face à des modes de

¹ Docteur en Littérature Portugaise (Université Paris 8 – Vincennes - Saint-Denis), Maître de Conférences à l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3 (France), Département d'Études Lusophones. Contact : <silvia.amorim@u-bordeaux3.fr>.

² Cf. HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo. História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

³ Il s'agit d'un discours, intitulé *De l'allégorie en tant que genre à l'allégorie en tant que nécessité*, prononcé à l'occasion de la remise du titre de docteur *Honoris Causa* à l'Université Charles de Gaulle - Lille3 (France), le 5 novembre 2004.

⁴ Voir notamment les ouvrages suivants, dans lesquels ces différents auteurs évoquent la possibilité d'envisager José Saramago comme un écrivain postmoderne: CARAGEA, Mioara. *A Leitura da História nos romances de José Saramago*. Universitatii din București, 2003, p. 19-23; PIRES DE LIMA, Isabel. *Saramago pós-moderno ou talvez não*. In: *Actas do Quinto Congresso da Associação Portuguesa Internacional de Lusitanistas* (tomo II). Oxford – Coimbra, 1998, p. 937-941; REIS, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa* (vol. IX). Lisboa: Editorial Verbo, p. 306-309; SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: IN-CM, 1999, p. 125-126.

représentation « directs », qui se voudraient des miroirs « fidèles » du réel (formulant ainsi un certain scepticisme face à une conception dépassée de l'Histoire, pourtant présente dans l'imaginaire collectif). Par ce biais, l'auteur réaffirme la nécessaire part d'invention qui sous-tend nos figurations identitaires et les limites d'une croyance en une identité stable, donnée d'emblée à l'individu.

Visiblement, José Saramago effectue, tout au long de son œuvre, des rapprochements entre Histoire et fiction, en prenant soin de mettre en évidence le caractère textuel (et donc douteux) de l'Histoire en tant que mode de représentation du réel. De nombreux chercheurs ayant travaillé sur l'œuvre saramaguienne mettent d'ailleurs en évidence la pertinence d'une interprétation postmoderne de celle-ci (c'est le cas, par exemple, de Mioara Caragea, Isabel Pires de Lima, Carlos Reis ou Maria Alzira Seixo⁵). Cette interprétation nous semble, à nous aussi, pertinente et féconde, ainsi que nous nous proposons de le démontrer dans les pages qui suivent. En effet, l'auteur remet en question l'autorité et le caractère sacré de la chose écrite, laissant entrevoir la présence d'éventuelles erreurs et la possibilité d'une correction. Ainsi, José Saramago invite le lecteur à se méfier du texte quand celui-ci semble avoir un caractère dogmatique/institutionnel et quand il cherche à imposer un sens stable et unique. Cependant, l'auteur ne rejette pas totalement le texte autoritaire : dans un double mouvement de récupération/mise à distance, il s'appuie sur lui pour écrire son propre texte (lequel fait, lui-même, l'objet d'une autocritique...).

José Saramago mène ainsi un véritable travail de déconstruction⁶ de certaines structures institutionnelles, sociopolitiques et philosophiques en minant de l'intérieur les textes et les discours qui les étayaient, notamment grâce à un large recours à l'ironie, au détournement et à la recontextualisation de discours autoritaires, idéologisés. Véritable lieu de théorisation de l'Histoire et du roman contemporains⁷, l'œuvre saramaguienne exalte la subversion et le décentrement, tout en suggérant de nouvelles façons de faire l'Histoire que nous présenterons brièvement dans cette étude.

LA NÉCESSITÉ D'UNE APPROCHE CRITIQUE DE L'HISTOIRE: INSTAURER LE DOUTE

Les romans de José Saramago qui font référence au passé ne sont pas, à proprement parler, des romans historiques ; en faisant intervenir un narrateur ancré dans le présent qui s'adresse à un lecteur contemporain, ils questionnent davantage le présent que le passé. De plus, ces romans ne convoquent pas le contexte passé uniquement comme toile de fond, à des fins plus ou moins didactiques, mais interrogent en permanence l'Histoire déjà écrite, les versions officielles intégrées

⁵ Nous empruntons ce terme à Jacques Derrida (cf. DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967) qui rejette les structures qui régissent la pensée occidentale, notamment le binarisme (en premier lieu, l'opposition signifiant/signifié) et le logocentrisme. Ce faisant, le philosophe montre que la signification d'un texte provient de la différence entre les mots (les signifiants) employés, et non de leur référence. Par extension, la déconstruction revient à révéler, par l'analyse, ce qui dans un texte est implicite ou caché, les idéologies ou postulats qui le sous-tendent.

⁶ L'auteur affirme d'ailleurs, lors d'un entretien accordé à Baptista Bastos, que ses romans sont, en réalité, des « essais avec des personnages »... (cf. BASTOS, Baptista. *José Saramago. Aproximação a um Retrato*. Lisboa: Dom Quixote, 1996, p. 37).

⁷ Voir, à ce propos, CICCIA, Marie-Noëlle. *Entretien avec José Saramago*. In : *Quadrant n°18*. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2001, p. 196.

par la mémoire collective. Certes, l'auteur dote ses romans d'un socle réaliste en les nourrissant de détails authentiques, reconstitués avec minutie⁸ ; il évoque d'ailleurs le travail de documentation préalable à l'écriture et la façon dont il met à contribution ses connaissances et ses souvenirs personnels pour reconstituer fidèlement les ambiances d'autrefois. *Levantado do Chão*, par exemple, est le fruit d'une année passée en immersion dans une coopérative agricole de l'Alentejo, à la fin des années soixante-dix. Quant à *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, le roman rassemble des bribes de journaux et des extraits d'émissions radiophoniques des années trente dont l'auteur avait lui-même pris connaissance dans son adolescence (comme il l'explique dans son autobiographie, *As Pequenas Memórias*⁹). Cependant, il ne s'agit pas simplement de reconstituer le passé mais de susciter une réflexion sur celui-ci, sur la manière dont il est transmis et sur les rapports qu'entretiennent l'historiographie et la fiction. A propos de l'œuvre de José Saramago, il est donc pertinent de parler de métafiction historiographique, en empruntant ainsi le concept élaboré par Linda Hutcheon. Celle-ci considère que le recours à la métafiction historiographique permet une réélaboration critique du passé à partir du texte historique lui-même ; il s'agit de questionner toute vérité revêtant un caractère institutionnel et de réaffirmer le caractère textuel, donc douteux, de l'Histoire, laquelle est rejetée en tant que transcription « fidèle » d'événements figés dans le passé. Toutefois, comme l'explique brillamment l'auteur, « ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e « euforicamente », que o passado existiu, mas apenas afirma que, agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade »¹⁰. Ce caractère textuel est d'ailleurs étudié avec minutie par Paul Ricoeur qui reconnaît un certain éloignement de l'Histoire moderne relativement à la forme narrative (depuis la remise en question de l'Histoire événementielle) mais affirme néanmoins la persistance d'une dimension narrative¹¹. En fait, les conclusions de Paul Ricoeur tendent globalement vers une parenté entre le récit historique et le récit de fiction, notamment sur le plan de la composition, de la mise en intrigue¹². Enfin, comme le souligne Aron Kibédi Varga, il ne s'agit pas de rejeter toute pratique de l'Histoire puisque la Postmodernité « ne refuse que l'Histoire idéologisée et accueille au contraire les innombrables narrations du vécu qui constituent l'Histoire »¹³.

Dans ses romans, José Saramago met en évidence le caractère textuel, narratif — donc nécessairement incomplet et partial, subjectif — d'une pratique de l'Histoire qu'il prétend remettre en question. Le fait de narrer sous-entend un choix opéré

⁸ Cf. SARAMAGO, José. *As Pequenas Memórias*. Lisboa: Caminho, 2006, p. 54-55 e p. 141-142.

⁹ HUTCHEON, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 34.

¹⁰ Cf. RICOEUR, Paul. *Temps et récit I*. Paris : Seuil, 1983. L'auteur affirme, à propos de cette dimension textuelle : « L'écriture de l'histoire [...] n'est pas extérieure à la conception et à la composition de l'histoire ; elle ne constitue pas une opération secondaire, relevant de la seule rhétorique de la communication, et qu'on pourrait négliger comme étant d'ordre simplement rédactionnel. Elle est constitutive du mode historique de compréhension. L'histoire est intrinsèquement historio-graphie, ou, pour le dire d'une façon délibérément provocante, un artifice littéraire. » (p. 228).

¹¹ En effet, selon le philosophe et essayiste, de ce point de vue, l'Histoire emprunte à la fiction certaines de ses caractéristiques. Cf. RICOEUR, Paul. *Temps et récit III – Le temps raconté*. Paris : Seuil, coll. Points/Essais, 1985, p. 329-348.

¹² CARAGEA, *A Leitura da História nos romances de José Saramago*, p. 78-81.

¹³ SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1998 (1^a ed. 1989), p. 46-47.

parmi des événements à raconter, un agencement particulier de ceux-ci, une sélection des sources, si bien qu'il y a forcément une implication idéologique dans le récit. De plus, le texte de l'historien s'insère dans un réseau intertextuel, il se nourrit d'autres textes eux-mêmes compromis idéologiquement. Toutefois, l'auteur, loin de la rejeter en bloc, fait appel à l'historiographie, il se sert d'elle et prend en considération les connaissances du lecteur, ses idées reçues concernant le passé et la façon de rendre compte de celui-ci. Ainsi, José Saramago prend appui sur le discours de l'historien pour dévoiler et combler ses failles, par le biais de la fiction. La récupération du texte premier, souvent sous forme de parodies, permet sa déconstruction, sa subversion à partir de l'intérieur, et cette démarche conduit au paradoxe, propre au Postmodernisme, qui consiste à se mettre à distance du texte critiqué tout en l'utilisant. Mioara Caragea parle à ce propos d'une « attitude ambivalente » de José Saramago relativement à l'Histoire, mélange d'acceptation et de négation¹⁴.

Dans *História do Cerco de Lisboa*, ce dialogue intertextuel entre la fiction et l'historiographie est édifiant. Le héros du roman, Raimundo Silva, un modeste correcteur employé par une maison d'édition pour revoir des textes écrits par d'autres, se trouve assailli de doutes au moment où il doit corriger le texte d'un historien. Ce texte se veut une présentation fidèle du célèbre épisode de la prise de Lisbonne par les Portugais, avec l'aide des Croisés, en 1147 (la ville étant alors aux mains des Maures). Or, le fait de devoir et de pouvoir corriger ce texte le rend d'emblée suspect puisqu'il s'avère qu'il n'est pas imperméable à l'erreur. Très rapidement, le doute s'instaure par rapport à un texte qui prétend dire la « vérité », et la possibilité même de l'accès au passé se trouve posée :

Pensarmos nós que nunca nunca viremos a saber que palavras disse realmente D. Afonso Henriques aos cruzados, ao menos bons dias, e que mais, e que mais, e a claridade ofuscante desta evidência, não poder saber, aparece-lhe, de súbito, como uma infelicidade, seria capaz de renunciar a alguma coisa, não se pergunta quê nem quanto, a alma, se a há, os bens, se os tivesse, para encontrar [...] a vera fala, o original, por assim dizer¹⁵

Raimundo Silva, en exprimant sa frustration face à l'impossibilité d'accéder au passé, pose le problème des sources de l'Histoire et de leur exploitation. Il s'interroge sur l'existence d'un document authentique qui permettrait de savoir ce qui s'est réellement passé, mais laisse entendre qu'il s'agit là d'un rêve, d'une utopie. Dès lors, le doute s'instaure face à l'historiographie, Raimundo Silva perçoit les failles du récit de l'historien. D'une part, il remarque des inexactitudes linguistiques, notamment en matière de terminologie militaire:

o erro, tratando-se da funda, está em ter-se escrito balear quando baleárica é que seria correcto, senhor doutor.¹⁶

D'autre part, erreur plus grave, l'historien fait mention, dans son texte, de

¹⁴ SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa*, p. 36.

¹⁵ SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa*, p. 41.

¹⁶ SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa*, p. 124-125.

l'écusson portugais qui aurait été brandi, selon lui, en 1147, ce qui constitue un sérieux anachronisme:

o que de todo não se deveria permitir é esta insensatez de falar de quinas em tempo de D. Afonso o Primeiro, quando só no reinado de seu filho Sancho foi que elas tomaram lugar na bandeira [...] Nódoa grave, mas não única, que para todo o sempre ficará manchando a página final da História do Cerco de Lisboa¹⁷

De même, la mention du croissant musulman sur le drapeau des Maures est considérée comme le « segundo erro e supremo disparate, que nunca tal bandeira foi erguida sobre os muros de Lisboa » (p. 42), ce symbole n'ayant été inventé que deux ou trois siècles plus tard... Un autre anachronisme que le narrateur ne manque pas de relever est l'évocation des caravelles faite par l'historien, « anacronismo de que só ao historiador se devem pedir contas, falar de naus no século doze » (p. 47).

Ainsi, Raimundo Silva détecte l'erreur dans un discours qui est censé dire la vérité et qui, par conséquent, n'admet pas l'erreur, sous peine d'être totalement réfuté, discrédité par le lecteur. Or, pour écrire son texte, l'historien a eu recours à des sources attestées puisqu'il est parti de documents sérieux, en particulier, la *Lettre* d'Osberno (l'un des témoins de l'époque) qu'il a lui-même traduite du latin. Toutefois, Osberno semble être également dans l'erreur puisque, lorsque Raimundo Silva lit l'allocution de Dom Afonso Henriques d'après sa version, il trouve que « o discurso é, todo ele, de ponta a ponta, uma absurdidade » (p. 43). Osberno n'a, en aucun cas, pu être fidèle aux paroles de Dom Afonso Henriques puisque le discours du roi s'apparente davantage aux « sermões arrebicados que os frades hão-de dizer daqui a seis ou sete séculos » (p. 44) qu'à la langue portugaise du XII^{ème} siècle.

Raimundo Silva se rend compte du caractère contagieux de l'erreur. Dès lors, les sources de l'historiographie, y compris les plus sérieuses, les textes fondateurs, prennent un aspect douteux. Par exemple, Bernardo de Brito et le frère António Brandão affirment que c'est Dom Afonso Henriques qui a écrit l'*Histoire de la conquête de Santarém*, alors qu'elle a été écrite par un chanoine de la Sainte-Croix de Coimbra. Pourtant, sans vérifier, Barbosa Machado, dans sa *Bibliothèque lusitanienne*, recopiera la même erreur...

Dans le roman, la dimension intertextuelle s'avère fondamentale : le texte de l'*Histoire du siège de Lisbonne* écrit par l'historien, ainsi que des textes attestés, reconnus, comme la *Chronique de Dom Afonso Henriques* par Frei António Brandão, sont remis en question, et tous paraissent suspects. En fait, tous sont liés et, donc, susceptibles d'être contaminés par l'erreur :

o mal das fontes, ainda que verazes de intenção, está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias [...] dá-se a proliferação das próprias fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que rectificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e

¹⁷ SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa*, p. 139.

*insubstituível verdade, suspeitas estas, acima de todas as outras.*¹⁸

La vraisemblance finit d'ailleurs par prendre le pas sur la vérité et Raimundo Silva s'aperçoit qu'au nom de la cohérence et de la fluidité du texte, il doit laisser passer des erreurs, faute de quoi le texte de l'historien subirait « um terramoto » (p. 42). Brusquement, le correcteur prend conscience que le texte de l'historien n'est plus à une erreur près... Bien entendu, ce glissement de l'exigence de vérité vers celle de vraisemblance est révélateur d'un rapprochement de l'Histoire et de la fiction. La frontière entre les deux chancelle et le pas est franchi en direction de la fiction lorsque Raimundo Silva subvertit la version de l'historien en introduisant un « non » à la place d'un « oui », affirmant que les Croisés ont refusé de soutenir le roi Dom Afonso Henriques dans sa conquête de Lisbonne. Avec l'ajout de ce « non », le personnage transforme explicitement l'Histoire en fiction.

Le dialogue intertextuel revêt une importance évidente dans *História do Cerco de Lisboa* puisque, comme nous venons de le voir, l'historiographie est sans cesse interrogée par le roman. En outre, l'intertextualité se manifeste également à travers la parodie de textes, comme c'est le cas dans le passage suivant où Raimundo Silva rédige une nouvelle version du discours adressé par le roi Dom Afonso Henriques aux Croisés :

*Nós cá, embora vivamos neste cú do mundo, temos ouvido grandes louvores a vosso respeito, que sois homens de muita força e destros nas armas o mais que se pode ser [...] A bem dizer, a nós o que nos convinha era uma ajuda assim para o gratuito*¹⁹

Dans le texte de Raimundo Silva, le roi Dom Afonso Henriques parle avec beaucoup plus de naturel que dans la version de l'historien, au point d'être irrévérencieux et exagérément pragmatique. Ce discours contraste avec celui qui lui est attribué dans la version « sérieuse » de l'Histoire du siège de Lisbonne ; le texte de l'historien (hypertexte) subit une transformation ludique²⁰ or, cette façon de détourner le texte initial entretient, selon Linda Hutcheon, les paradoxes — évoqués plus haut — du Postmodernisme, puisque « a paródia não é a destruição do passado ; na verdade parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo ». En outre, nous pouvons remarquer que Raimundo Silva reprend les conventions de l'historiographie (d'ailleurs, il intitule son texte « *Histoire du siège de Lisbonne* ») pour les contester à partir du dedans.

En mettant en scène un personnage, Raimundo Silva, sujet à des doutes relativement aux textes des historiens et à leurs sources — et qui décide de bousculer ces textes en les subvertissant de l'intérieur —, José Saramago propose lui-même une nouvelle approche de l'Histoire. En dernière instance, c'est la pertinence même de la recherche des faits réels, tels qu'ils ont eu lieu, qui est contestée. En fait, l'auteur réfute l'Histoire telle qu'elle est développée par les positivistes, la croyance ferme

¹⁸ A propos des différentes relations transtextuelles et des liens entre hypotexte et hypertexte, voir GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

¹⁹ HUTCHEON, *Poética do Pós-Modernismo*, p. 165.

²⁰ Cf. DUBY, Georges. *A Escola e a Sociedade*. Trad. José Saramago, Lisboa: Estampa, 1977; *O Tempo das Catedrais: a Arte e a Sociedade 980-1420*. Trad. José Saramago, Lisboa: Estampa, 1979.

dans la possibilité d'accéder à la réalité objective. En revanche, il est partisan de l'*Ecole des Annales* (il admire en particulier Georges Duby qu'il a d'ailleurs traduit) et envisage l'historien comme un créateur de mondes possibles, conscient qu'atteindre la vérité objective est une entreprise chimérique. C'est d'ailleurs à cette conclusion que parvient Raimundo Silva lorsqu'il commence à coucher sur le papier son récit du siège de Lisbonne : il évoque alors le fait que « o apuramento dum a verdade pouco adiantaria ao caso » (p. 126). D'ailleurs, en cherchant la vraisemblance, à la place de la vérité, il va dévoiler beaucoup d'éléments fondamentaux sur le contexte dans lequel s'est déroulé le siège de Lisbonne, le Portugal au milieu du XII^{ème} siècle.

Cette idée selon laquelle la connaissance exacte des faits tels qu'ils se sont réellement produits n'est pas forcément utile à notre compréhension du monde est chère à José Saramago. En partant du constat de « nossa incapacidade final para reconstruir o passado », l'auteur laisse entendre que :

*se a leitura histórica, feita por via do romance, chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quicá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu.*²¹

Là encore, nous pouvons rapprocher le point de vue de José Saramago de celui de Paul Ricœur selon lequel le « quasi-passé de la fiction » serait un « détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif »²² étant donné qu'il met en scène, dans une quête de vraisemblance, ce qui *aurait pu* avoir lieu.

Reste maintenant à déterminer comment s'opère cette « lecture critique » de l'Histoire qui a lieu dans le roman et qui est susceptible d'enrichir notre connaissance du passé et du présent. Dans les pages qui suivent, nous proposons, après avoir admis l'existence de l'erreur dans l'Histoire, de mettre en évidence la possibilité d'une correction du texte de l'historien par la fiction.

ADMETTRE L'ERREUR ET LA CORRECTION

L'Histoire officielle, telle qu'elle apparaît dans le roman saramaguien, est susceptible de commettre des erreurs, ce qui remet en question son statut de « vérité ». Comme le démontre Adriana Alves de Paula Martins²³, dans *História do Cerco de Lisboa* la question de la vérité est problématisée par l'affirmation de la possibilité de l'erreur dans l'Histoire, celle-ci étant symbolisée par le signe typographique de la correction, le *deletur*. En effet, le personnage principal, Raimundo Silva, est mis en scène, dès les premières pages du roman, en train de corriger un livre qui raconte l'histoire du siège de Lisbonne. Cette correction prend d'ailleurs, rapidement, un caractère subversif puisqu'elle conduit à remettre en question un ordre établi. En effet, à partir du moment où une vérité peut être corrigée, elle cesse d'être une vérité...

²¹ SARAMAGO, José. *História e ficção*. In: *Jornal de Letras, Artes & Ideias*. 6 de Março de 1990, p. 19.

²² Cf. ALVES DE PAULA MARTINS, Adriana. *História e ficção. Um diálogo*. Lisboa: Fim de Século, 1994.

²³ SARAMAGO, José. *O Homem Duplicado*. Lisboa: Caminho, 2002, p. 47.

L'importance de la quête constante d'une vérité qui nous échappe est d'ailleurs soulignée dès l'épigraphe du roman : « Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes ». L'erreur et la correction permanentes sont donc nécessaires pour progresser dans la connaissance. D'ailleurs, tout le premier chapitre de *História do Cerco de Lisboa* est consacré à cette réflexion ; il s'agit d'un dialogue entre Raimundo Silva et l'auteur de l'« Histoire du siège de Lisbonne » en cours de correction. Dans cet échange, les différences entre l'historien et le correcteur sont manifestes : pour le premier, seul compte le résultat ; en revanche, pour le second, la correction et le tâtonnement sont primordiaux.

Ce parcours sinueux de recherche de perfection et de vérité, d'interrogation permanente, est symbolisé par la figure du labyrinthe. Celui-ci est représenté par le travail de Raimundo Silva, le correcteur devant lire et relire les mêmes textes plusieurs fois et sous différents points de vue. De plus, le *deleatur* est lui-même un symbole labyrinthique : c'est une figure ouverte qui semble ne jamais s'achever et qui représente, par sa forme même, le caractère infini des corrections possibles. Remarquons que le *deleatur* est lui-même imparfait ; l'historien exprime d'ailleurs sa déception devant ce signe qui promettait tant et qui, finalement, n'est qu'une sorte de Q majuscule, un signe très banal. Ainsi, le symbole de la correction, qui devrait a priori être irréprochable, est une figure inachevée et imparfaite : tout est vicié dès le départ, d'où l'impossibilité d'atteindre la vérité.

Dans *O Homem Duplicado*, nous trouvons une mise en scène de la correction du texte historique proche de celle opérée par Raimundo Silva : il s'agit de Tertuliano Máximo Afonso qui, en tant que professeur d'Histoire, corrige les copies de ses élèves. Peu à peu, il prend conscience qu'il est possible d'apprendre en commettant des erreurs et il change alors de méthode d'enseignement :

*As emendas estão feitas, as notas dadas em função dos erros cometidos, mas, ao contrário do costume, que seria entregar-vos simplesmente os exercícios, vamos dedicar o tempo desta aula à análise dos erros, isto é, quero ouvir de cada um de vocês as razões por que crêem ter errado, pode ser, inclusive, que as razões que me forem dadas me levem a mudar a nota. Fez uma pausa, e acrescentou, Para melhor.*²⁴

Tertuliano commence à admettre la possibilité de l'erreur et le fait que l'Histoire n'est pas une science exacte. De plus, il accepte de valoriser la correction en tant que travail enrichissant.

Dans *História do Cerco de Lisboa*, le héros, Raimundo Silva, confronté aux nombreuses erreurs contenues dans l'ouvrage d'Histoire qu'il est en train de corriger, commence à douter sérieusement de la capacité de ce texte à décrire les événements tels qu'ils se sont produits. Il entreprend alors de rédiger sa propre version du siège de Lisbonne de 1147, une version qui n'affiche aucune prétention à dire la « vérité », puisqu'elle nie d'emblée un fait avéré (l'intervention des Croisés pour prêter main forte au roi du Portugal) et se présente comme une « version libre » de cette histoire, une fiction.

²⁴ SARAMAGO, *História e ficção*, p. 19.

José Saramago conçoit ainsi la fiction comme un complément précieux de l'Histoire et évoque même une « correction » possible par la fiction, le « monde des vérités historiques » et le « monde des vérités fictionnelles »²⁵ pouvant donc se rejoindre dans un dialogue fructueux. C'est dans la brèche ouverte par l'irruption de la fiction dans l'Histoire que surgit le sens, car la stratégie de José Saramago consiste à introduire dans l'Histoire de « petites cartouches qui font exploser ce qui jusqu'alors paraissait indiscutable »²⁶. Dans cette perspective, la fiction sert de révélateur aux lacunes et aux oublis de l'Histoire mais surtout elle peut remédier à ces lacunes et à ces oublis. Dans l'extrait qui suit, le narrateur de *O Homem Duplicado* raconte un cas qui démontre les ressources inouïes de la fiction en matière d'exploration des possibles :

*Em épocas recuadas deram-se outros casos de semelhança física total entre duas pessoas, ora homens, ora mulheres, mas sempre as separaram dezenas, centenas, milhares de anos e dezenas, centenas, milhares de quilómetros. O caso mais portentoso que se conhece foi o de uma certa cidade, hoje desaparecida, onde na mesma rua e na mesma casa, mas não na mesma família, com um intervalo de duzentos e cinquenta anos, nasceram duas mulheres iguais. O prodigioso sucesso não foi registado em nenhuma crónica, tão-pouco foi conservado pela tradição oral, o que é perfeitamente compreensível, dado que quando nasceu a primeira não se sabia que haveria segunda, e quando a segunda veio ao mundo já se tinha perdido a lembrança da primeira. Naturalmente. Não obstante a ausência absoluta de qualquer prova documental ou testemunhal, estamos em condições de afirmar, e mesmo de jurar sob a palavra de honra se necessário for, que tudo quanto declarámos, declararemos ou acaso venhemos a declarar como acontecido na cidade hoje desaparecida, aconteceu mesmo. Que a história não registre um facto não significa que esse facto não tenha ocorrido.*²⁷

Ce passage démontre deux choses : d'une part, des éléments importants peuvent échapper à l'historien, d'autre part, la fiction, en tant qu'explorateur des possibles, a beaucoup à nous apprendre sur le monde. Bien entendu, il est impossible à quiconque de connaître le cas de ces deux femmes, or il nous est tout de même raconté... De même, le roman *O Homem Duplicado*, en tant que fiction, a le pouvoir de faire se rencontrer deux hommes totalement identiques. En fait, la petite anecdote que nous citons ci-dessus constitue une mise en abyme du roman : seule la fiction est en mesure de récupérer ces cas insolites de personnes identiques et d'enrichir ainsi l'expérience humaine...

Ce même roman, *O Homem Duplicado*, met en scène un personnage, Tertuliano Máximo Afonso, professeur d'Histoire, qui ne s'intéresse pas à la fiction (il préfère les ouvrages plus « sérieux », comme les livres d'Histoire) et qui est convaincu d'avoir une identité stable, allant de soi, fondée sur une histoire personnelle apparemment

²⁵ SARAMAGO, *História e ficção*, p. 19.

²⁶ SARAMAGO, *O Homem Duplicado*, p. 35.

²⁷ Cf. MARINHO, Maria de Fátima. *O Romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 42.

sans heurts. Son nom évoque d'ailleurs cet ancrage identitaire solide puisqu'il est partagé par des personnages historiques célèbres (comme le grand théologien du III^{ème} siècle, Tertullien, et une série de rois portugais nommés Afonso). Cependant, ce nom a un aspect démodé dont le personnage a honte, ce qui est révélateur d'un malaise identitaire. En fait, Tertuliano est le prototype de l'homme moderne : divorcé, solitaire, dépressif, égoïste, il refuse de se remettre en question face à l'Autre et n'assume pas la part de construction, voire de fiction, qui fonde son identité. De ce fait, des aspects essentiels de son être lui échappent et, incapable de se réinventer, Tertuliano sombre dans une crise profonde.

En dernière analyse, ce roman problématise la relation entre Histoire et fiction : Tertuliano Máximo Afonso essaye désespérément de rester ancré du côté du réel et ne conçoit pas qu'il puisse exister un double parfait de lui-même car, selon lui, cela relèverait de l'erreur ou de la fiction étant donné qu'il n'y a jamais eu de précédent, dans l'Histoire, de ce phénomène. Cependant, ironie du sort, il rencontre son clone, António Claro. Qui plus est, celui-ci est acteur de métier : il vit dans la fiction, maquille son apparence en mettant, pour certains rôles, de fausses moustaches et porte un pseudonyme (Daniel Santa-Clara). Tertuliano se trouve alors devant une situation complexe : soit il persiste à croire qu'il est une erreur (auquel cas il est voué à disparaître), soit il admet la part de fiction qui est en lui (et il peut alors réinventer son identité, s'adapter au contexte). En tant que personnage de roman, il nous en dit davantage sur l'individu dans la société contemporaine que s'il était un être ordinaire (qui n'aurait pas croisé son double sur les chemins de la fiction).

Après avoir admis les vertus correctrices de la fiction, il nous reste, pour finir, à évoquer les stratégies de décentrement, propres à la métafiction historiographique, qui permettent une révision du passé par la fiction.

LE DÉCENTREMENT COMME STRATÉGIE DE RÉVISION DU PASSÉ

Le décentrement et la prise en compte de ce qui est ex-centrique sont caractéristiques du Postmodernisme tel que le décrit Linda Hutcheon. Le roman saramaguien suit cette mouvance en s'intéressant aux marges, à ce qui est périphérique, et en se décentrant lui-même. Ce décentrement est perceptible, d'une part, dans la figure du narrateur et, d'autre part, dans la conduite de l'action et des personnages.

Le narrateur saramaguien joue un rôle fondamental car il induit, par sa posture particulière et sa voix caustique, un dialogue entre l'Histoire officielle, présente dans la mémoire de tout un chacun, et l'histoire qu'il est en train de raconter. Il analyse à distance les faits passés et il est capable — étant donné son ancrage dans le présent — de prévoir les conséquences à long terme de ce qu'il observe. Cependant, ce narrateur est également un témoin direct (et en temps réel) des événements racontés, susceptible de prendre le lecteur avec lui pour le guider parmi les gens du peuple, les anonymes, ceux que l'Histoire officielle a bien souvent écartés. Ainsi, au narrateur neutre et détaché du manuel d'Histoire, qui énonce des faits et des vérités en effaçant les traces de sa présence (par le recours, notamment, à la focalisation zéro qui donne l'illusion que l'histoire se raconte de manière autonome), José Saramago oppose un narrateur doté d'une volonté et d'une présence, qui s'écarte des sentiers battus pour suivre qui bon lui semble — personnages célèbres ou inconnus, rois ou

paysans — sur les routes du passé. Le lecteur, ainsi introduit dans une autre époque par un narrateur curieux, peut explorer les dédales d'un passé plus complexe et diversifié qu'il n'y paraît à première vue. Il est alors à même de pénétrer les pensées des personnages, d'observer les faits à travers les yeux des témoins de ces époques révolues. Cette posture particulière entraîne le narrateur dans un mouvement de va-et-vient constant entre une vision limitée (focalisation interne ou externe) et une omniscience absolue. A ce propos, Maria de Fátima Marinho²⁸ affirme que ce qu'elle nomme le « roman historique contemporain » se caractérise par une grande instabilité dans la focalisation, l'omniscience se mêlant fréquemment à la focalisation interne, bien que ces deux positions semblent incompatibles. Le roman saramaguien se caractérise donc par une multiplication des points de vue et une grande instabilité dans la focalisation avec, à certains moments, un narrateur qui opte pour la vision limitée de tel ou tel personnage et feint l'ignorance, et à d'autres moments, un narrateur omniscient qui connaît tout à propos de l'intrigue et des personnages. En outre, le recours à la focalisation interne donne lieu à la représentation de la vie intérieure des personnages, ce qui, bien qu'étant un signe évident de fictionnalité, contribue à rendre les personnages plus crédibles et à leur donner un relief qu'ils ne possèdent pas dans le récit historique.

Les événements et les époques passés sont toujours appréciés à partir du présent, avec le point de vue d'un écrivain contemporain. Ainsi, le parcours que le narrateur effectue à travers le temps est prospectif (du passé vers le présent) et non rétrospectif. José Saramago met en scène la distance entre passé et présent en évoquant, notamment, l'évolution de la terminologie qui accompagne les changements de la société. Cette évolution est mise en évidence dans le passage suivant, extrait de *Memorial do Convento* :

e quando um dia se acabarem palmos e pés por se terem achado metros na terra, irão outros homens a tirar outras medidas e encontrarão sete metros, três metros, sessenta e quatro centímetros, tome nota, e porque também os pesos velhos levaram o caminho das medidas velhas, em vez de duas mil cento e doze arrobas, diremos que o peso da pedra da varanda da casa a que se chamará de Benedictione é de trinta e um mil e vinte e um quilos, trinta e uma toneladas em números redondos²⁹

En complément de ce procédé, le narrateur montre qu'il est capable d'anticiper les événements car il sait ce qui va se passer dans le futur. Ceci est très net dans cet extrait de *História do Cerco de Lisboa*, où il évoque le tremblement de terre de 1755 (alors que son point d'ancrage est le 12^{ème} siècle) :

esta terra é sim de terramotos, sabê-lo-emos melhor daqui por seiscentos anos e picos.³⁰

Enfin, le narrateur anticipe les réactions et les jugements d'un lecteur contemporain face aux événements narrés et rétablit, non sans ironie, le contexte de l'époque :

²⁸ SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho, 1995 (1^a ed. 1982), p. 247.

²⁹ SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa*, p. 128.

³⁰ SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa*, p. 21.

*mandou cavar no sítio indicado pela Virgem, e não é que lá estava a igreja, mas a surpresa é nossa, não deles, porque naqueles abençoados tempos não eram nunca gratuitos ou enganosos os avisos superiores.*³¹

Ce décentrement ne se restreint pas au point de vue et à la position originale du narrateur : en effet, José Saramago décentre également l'intrigue et les personnages de ses romans. Ce décentrement des personnages va dans le sens d'un bouleversement des hiérarchies, notamment quand, à travers divers procédés, l'auteur fait passer au premier plan des anonymes, souvent modestes, qui deviennent les héros du roman, tandis que les grandes figures de l'Histoire, en plus d'être inconsistantes ou grotesques, se trouvent reléguées au rang de simples figurants. C'est ainsi que, dans *Memorial do Convento*, Baltasar et Blimunda, deux personnages issus du peuple, deviennent les héros du roman et prennent le pas sur la noblesse et le haut clergé. En fait, le roman, qui commence par une évocation du couple royal, se recentre rapidement sur l'aventure de Baltasar et Blimunda, quittant ainsi son premier centre possible, la Cour. De même, les plans du couvent de Mafra sont élaborés par les architectes de la Cour, toutefois les principales étapes de la construction ont lieu sur le chantier et font intervenir les ouvriers anonymes. Ce procédé intervient de façon similaire dans *História do Cerco de Lisboa* où le récit de l'épisode du siège de Lisbonne fait par Raimundo Silva se recentre sur deux anonymes, Mogueime et Ouroana, sur les soldats qui revendiquent un salaire digne pour les services rendus et même sur les Maures, les adversaires des Portugais (qui sont d'ailleurs les perdants) ; à nouveau, le récit quitte son centre possible, c'est-à-dire la noblesse et le roi Dom Afonso Henriques. Dans la version de Raimundo Silva, l'histoire d'amour que vivent deux anonymes, Mogueime et Ouroana, prend le pas sur l'histoire politique et militaire. De même, les revendications « sociales » des soldats prennent le dessus sur les enjeux liés au pouvoir et les préoccupations de l'élite : la victoire sur les Maures est obtenue parce que le roi répond aux attentes des soldats qui réclament un salaire, grâce à un élan d'enthousiasme général.

Nous assistons ainsi à une inversion des hiérarchies : le peuple passe avant les représentants du pouvoir royal ou religieux. Le lecteur voit ainsi les gens modestes donner leur point de vue, raconter leurs histoires. Souvent, d'ailleurs, le narrateur délègue sa voix à un personnage qui raconte à son tour une histoire ; nous pensons notamment aux aventures de José Gato racontées par António Mau-Tempo, paysan, dans *Levantado do Chão*, ou à l'histoire de la reine et de l'ermite racontée par Manuel Milho, modeste ouvrier, dans *Memorial do Convento*. Les histoires prennent ainsi le pas sur l'Histoire et deviennent tout aussi importantes qu'elle, d'où un bouleversement des hiérarchies.

De cette manière, José Saramago opère une critique subtile d'une certaine façon

³¹ Cette façon de concevoir l'Histoire, en considérant les anonymes au lieu de l'élite, rappelle la démarche de certains historiens contemporains qui pratiquent l'histoire des marges. Voir, par exemple, SCHMITT, Jean-Claude. *L'Histoire des marginaux*. In: *La Nouvelle Histoire* (sous la direction de Jacques Le Goff). Bruxelles : éd. Complexe, 1988 (1^{ère} éd. 1978). En outre, cette démarche rappelle celle de Georges Duby qui, au lieu de s'intéresser à l'histoire « superficielle, des individus d'exception, princes, généraux, prélats ou financiers », préfère se pencher sur « l'histoire de l'homme quelconque, de l'homme en société », autrement plus captivante (DUBY, Georges. *L'Histoire continue*. Paris : éd. Corps 16, 1992 (1^{ère} éd. Odile Jacob, 1991), p. 15).

d'écrire l'Histoire, plus ou moins intégrée par l'imaginaire collectif, qui se limiterait à évoquer les élites. En fait, l'auteur s'efforce de rétablir une certaine justice en donnant la parole aux anonymes, à ceux qui n'apparaissent pas dans les manuels d'Histoire³². Symboliquement, il fait une place à tous les oubliés, parfois par la simple évocation de noms qui jouent le rôle de synecdoques des vies négligées par l'historien. Dans le passage ci-dessous, extrait de *Memorial do Convento*, le narrateur rend hommage à tous les travailleurs du chantier de Mafra et à tous ceux qui, depuis toujours, peinent durement pour gagner leur vie :

Daqueles homens que conhecemos no outro dia, vão na viagem José Pequeno e Baltasar, conduzindo cada qual sua junta, e, entre o pessoal peão, só para as forças chamado, vai o de Cheleiros, aquele que lá tem a mulher e os filhos, Francisco Marques é o nome dele, e também vai o Manuel Milho, o das ideias que lhe vêm e não sabe donde. Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, e haverá Joões, Álvaro, António e Joaquina, talvez Bartolomeus, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão.

Le narrateur est donc investi d'une mission : celle de témoigner de l'existence des oubliés de l'Histoire. Ainsi, le texte révèle, une fois encore, un caractère autoréflexif en définissant l'un des rôles possibles de la littérature et de l'écrivain.

CONCLUSION

Dans la perspective saramaguienne, la vérité ne peut apparaître qu'à travers la confrontation des multiples versions du monde³³ et il faut constamment questionner ce qui paraît évident, émettre des doutes, poser des problèmes, pour essayer d'atteindre une « vérité » toujours fuyante. Dire une multitude d'histoires pourrait, en fin de compte, devenir une façon de faire l'Histoire, et l'historien, conçu comme

³² SARAMAGO, *Memorial do Convento*, p. 244.

³³ Ces nouvelles versions ne nient pas forcément la version officielle, laquelle joue le rôle d'un « premier livre » (cf. CARAGEA, *A Leitura da História nos romances de José Saramago*, p. 78), d'un point de repère par rapport auquel l'auteur écrit sa propre version. A propos de l'importance, pour faire l'Histoire, de ces multiples versions, voir notamment CALAZANS FALCON, Francisco. *História e representação*. In: *Revista de História das ideias* vol. 21. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, p. 87-126.

« criador de um mundo outro », pourrait ainsi se rapprocher du romancier. Tous deux convergeraient alors vers un même objectif : progresser dans la connaissance en faisant une large place au dialogue et à la critique constructive. A travers sa pratique de la littérature, José Saramago développe donc une réflexion théorique sur l'Histoire (et sur le roman contemporain), tout en affirmant la nécessité d'une remise en question permanente des principes qui fondent cette Histoire et en revendiquant le recours nécessaire à la fiction, en tant qu'explorateur des possibles, pour appréhender un passé qui nous échappe toujours.

RÉSUMÉ

L'œuvre romanesque de José Saramago possède un caractère métafictionnel qui se manifeste, en particulier, à travers une réflexion constante sur les capacités heuristiques de la fiction. Dans ce cadre, l'auteur révèle, notamment, une certaine aptitude du roman à éclairer le passé ; ce faisant, il dévoile la dimension à la fois humaine (donc imparfaite, sujette à l'erreur) et fictionnelle d'une Histoire soumise au texte, tout en contestant un modèle dépassé mais encore présent dans l'inconscient collectif (malgré l'avènement de l'Ecole des Annales), qui continue d'influencer notre perception du passé et, par conséquent, notre vision du monde. Cependant, loin de rejeter l'Histoire idéologisée, José Saramago l'utilise en entrant en dialogue avec elle : tout en la subvertissant de l'intérieur et en dévoilant ses failles, il s'appuie sur elle pour bâtir sa propre version. A travers des stratégies de décentrement et un subtil jeu de récupération/mise à distance du texte canonique, l'auteur propose une nouvelle façon de faire l'Histoire qui consiste à apporter des corrections au texte premier tout en questionnant ce qui, en lui, semble évident et indiscutable. Dans la perspective saramaguienne, écrire des histoires en effectuant une réélaboration critique du passé, en instaurant un dialogue avec d'autres textes (parodiés, détournés ou simplement recontextualisés) et en créant des versions inédites par le biais de l'imagination, pourrait constituer une nouvelle façon de faire l'Histoire.

Mots-clés: Métafiction Historiographique; Roman; José Saramago.

RESUMO

A obra romanesca de José Saramago possui um caráter metafictional que se vai revelando através de uma constante reflexão sobre as capacidades heurísticas da ficção. Neste âmbito, o autor evidencia uma certa aptidão do romance em esclarecer o passado; assim sendo, ele revela a dimensão humana (por isso imperfeita, sujeita a erro) e ficcional de uma História submetida ao texto, contestando um modelo ultrapassado, ainda que presente no inconsciente coletivo (apesar do advento da Escola das Anais), que continua a influenciar a nossa percepção do passado e, por conseguinte, a nossa visão do mundo. Porém, em vez de rejeitar a História idealizada, José Saramago procura dialogar com ela: subvertendo-a por dentro e revelando suas falhas, baseia-se nela para construir a sua própria versão. Através de estratégias de descentração e de um jogo sutil de recuperação/distanciamento relativamente ao texto canônico, o autor propõe uma nova maneira de fazer a História que consiste em corrigir o texto primeiro discutindo o que, nele, parece óbvio e incontestável. Na perspectiva saramaguiana, escrever histórias operando uma reelaboração crítica do passado, instaurando um diálogo com outros textos (parodiados, desviados ou recontextualizados) e criando versões inéditas através da imaginação, poderia constituir uma nova maneira de fazer a História.

Palavras Chave: Metaficção Historiográfica; Romance; José Saramago.